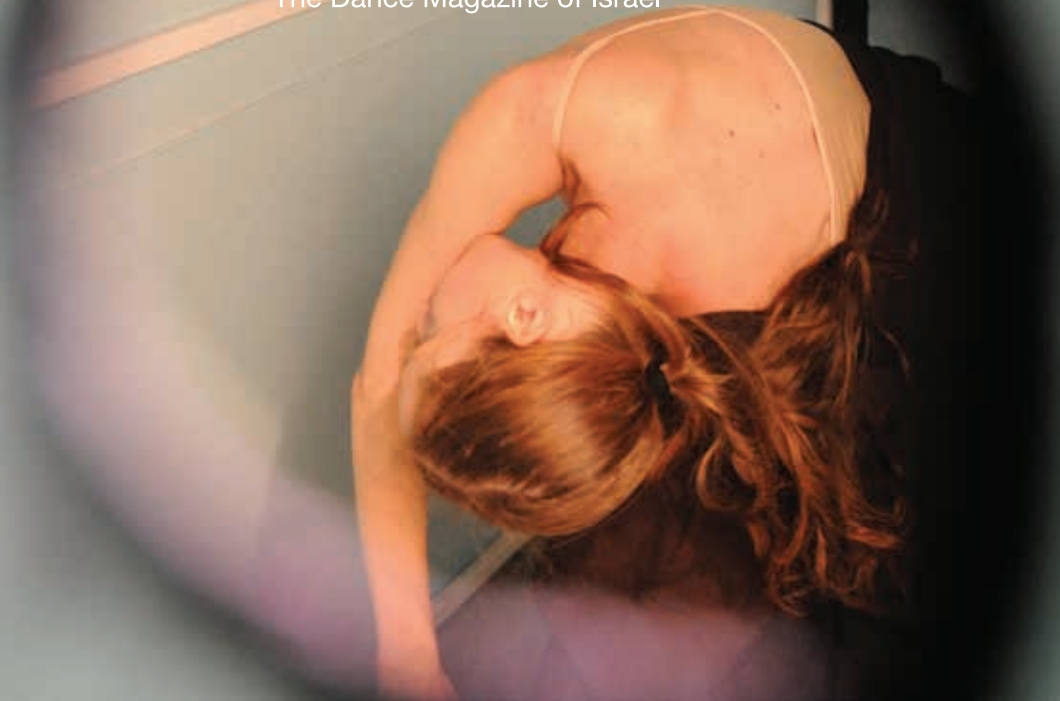


# הקול הכחול

כתב עת למחול בישראל  
**DanceToday**  
The Dance Magazine of Israel



the university of the arts  
school of dance

internationally  
f o c u s e d

MFA PROGRAM

s u m m e r 2 0 1 9

F R A N C E

paris & montpellier

year res    low res    flex track

for more information  
email : [dance@uarts.edu](mailto:dance@uarts.edu)



[uarts.edu/mfadance](http://uarts.edu/mfadance)

---

# דבר העורכת

---

הנושא המרכזי של הגיליון הוא מחול בקהילה. המחשבה נולדה בעקבות הכנס השנתי בנושא מחול-קהל-קהילה של האגודה הישראלית למחקר המחול, שנערך במכללת הגליל המערבי. אחרי הכנס, שוחחתי עם תרצה ספיר ז"ל וחוקרת המחול האפריקני אסתר אמרד דגן, והעלינו מחשבות על חשיבות הנושא וכיצד אפשר להרחיבו בכתב העת מחול עכשיו. עבורי, איסוף החומרים לווה בהתרוממות רוח של גילוי שטח שלא היה מוכר לי דיו, וככל שהעשייה הגדולה נפרשה התווספו עוד ועוד מאמרים. הזמנתי חוקרים ואנשים הפעילים בשטח כדי שיעשירו את הקוראים בתובנות מניסיונם, עם זאת, לא הייתה כוונה לכסות את התחום כולו וכל הנכתב בגיליון בבחינת זרקור ראשון.

סתיו בן-נחום פרנק סיכמה את הכנס, יהונתן הירשברג הציע רשימה ביבליוגרפית בנושא, ואילו נעמה שפיצר כתבה על ההתנסות שלה בהעברת קורס אקדמי והרחיבה את הרשימה הביבליוגרפית. נעמי בהטרצון ומוקי צור כתבו על ההיבט ההיסטורי של מחול בקהילה בתקופת היישוב. על הפעילות עם הגיל השלישי, ראינה סמדר וייס את דליה חיימסקי בנושא "מעשה גיל", כאשר בתחום חיבור ילדים בבית הספר לקהילה כתבו מיכל הרשקוביץ מיכאלי ועינת דזאק, וכן אילנית תדמור, שמלווה אמנותית את פרויקט רקדן/ רקדנית בקהילה.

על תרומה של המחול לקהילה בהקשר הרפואי, כאשר הכוונה לנכות או מחלה, כתבו מיכל ברגמן, שירי טייכר וגיא הנלר, כשהם מתייחסים לפרויקט של יסמין

גודר עם מחלת הפרקינסון, ואילו על פעילותה של להקת ורטיגו עם רקדנים נכים ושאנים נכים כתבה אוריה קדרי. על תרומת המחול כנשר לקידום שלום, כתבו אלכסנדרה זאסלב על פרויקט מיינדמוישן בין ילדים יהודים לערבים, כאשר על תהליך היצירה של שְׁחָבְךָ הֵלָה, בה משתתפות רקדנית יהודייה ממערב ירושלים ורקדנית פלשתינית ממערב העיר, כתבה תמי יצחקי.

בתחום המחול לבמה מיוצגת היצירה פיפדאנס – הגוף כמיפלט אחרון לחופש של נמרוד פריד, המתנהל בתאי הצצה במרחב ציבורי. על המקום המרכזי של המחול בקהילה באפריקה, כתבו אסתר אמרד דגן, שהעלתה זיכרונות ממחקרי השדה שלה החלוציים, וכן רחל בנגורה, שייסדה יחד עם סבולה בנגורה את להקת בנגורה. חן מסיל כתבה על המפגש המיוחד שלה עם הרקדן היהודי מניש ציהן ממומבאי, שעשה את דרכו לכפר המחול הבינלאומי בקיבוץ נעתון, ואילו הריאיון של רועי בדרשי עם גדי ביטון פותח צוהר לעשייה הנעשית בתחום ההרקדות של ריקודי עם.

הגיליון כולל גם ריאיון עם הכוריאוגרפית והמורה תמי בן-עמי, שחזרה לארץ אחרי שנים רבות במרכז המקצועי המוביל בברלין להכשרת רקדנים, זרקור על גמר תחרות תלמידים מצטיינים וערב עבודות נבחרות, וכן סקירה מביקור בפסטיבל ישראל. חדש ב"מחול עכשיו" – ביקורות מחול נבחרות שצפיתי בהן. רות אשל – עורכת מחול עכשיו

## תוכן העניינים

דבר העורכת **1**

**מחול וקהילה**

מחול-קהל-קהילה – כנס המחול השנתי של האגודה הישראלית למחקר המחול / סתיו בר-נחום פרנק **3**

גוף רוקד – חברה רוקדת תרבות – הסוציולוגיה והאנתרופולוגיה של הגוף הרוקד / יהונתן הרשברג **5**

ריקוד בקהילה: קורס אקדמי לסטודנטים למחול / נעמה שפיצר **7**

מחול בתנועה הקיבוצית – ביטוי חברתי, חינוכי ואמנותי / נעמי בהט רצון **10**

חילוניות עברית וחגים קיבוציים / מוקי צור **13**

*פיפדאנס* – הגוף כמפלט אחרון לחופש – מופעי מחול בתוך תאי הצצה במרחב הציבורי / טליה פריד **16**

רקדן/ רקדנית בקהילה – מחול מחולל שינוי / אילנית תדמור **22**

כנסים ומפגשים במחול בקרב ילדים בבית ספר יסודי כחיבור לקהילה ולחברה / מיכל הרשקוביץ מיכאלי ועינת דואק **27**

"מעשה גיל" / סמדר וייס בריאיון עם דליה חיימסקי **30**

קהילה בתנועה – מחשבות בעקבות שלוש שנות פעילות של שיעורי מחול עכשווי

לאנשים החיים עם מחלת פרקינסון בסטודיו של להקת יסמין גודר / מיכל ברגמן ושירי סבח טייכר **32**

הקדמה לפנומולוגיה של הרעד / ניא הגלר **34**

ורטיגו – כוח האיזון / אוריה קדרי **37**

שלום דרך תנועה / אלכסנדרה זאסלב **39**

*שִׁחְבָּרָה לָהּ* – מזרח ומערב נפגשים בתהליך עבודה / תמי יצחקי **41**

מניש ציוהן ממומבאי לגעתון / חן מסיל **45**

זיכרונות מאפריקה: ריקוד-קבל-קהילה / אסתר אמרד דגן **49**

הבלט האפריקאי במערב היבשת / רחל בנגורה **55**

גדי ביטון – האיש וההרקדה / רועי בדרשי **59**

**זרקור אמן**

כוריאוגרפית ישראלית פורצת את י'חומות ברלין' / טליה פרלשטיין ותמר בר שלום מראינות את תמר בן עמי **63**

**ביקורות משולחנה של רות אשל**

*פוגו* מאת ענבל פינטו, *אייסלום* מאת רמי באר, *כרמן Nova* מאת שרון אייל וגיא בכר **66**

**אירועים ופסטיבלים**

גמר תחרות תלמידים מצטיינים במחול וערב עבודות נבחרות במחול תשע"ח / הילה קובריגרו **68**

פסטיבל מחול מונפלייה 2018 / רות אשל **70**

**72** Table of Contents

# מחול-קהל-קהילה – כנס המחול השנתי של האגודה הישראלית למחקר המחול

### סתיו בר־נחום פרנק

של תנועות יומיומיות, שעתוק של יצירות אמנות, הבעות פנים ועוד. תמרי טוענת שסוגי השעתוק השונים יכולים למשוך את הצופה ולגרום לו לחוש הזדהות. בסוף ההרצאה צפינו בקטע מתוך יצירתה של תמרי, בו היא ורקדנית נוספת מבצעות "שעתוק" לסרטון המציג מעריצות של להקת הביטלס במהלך הופעה חיה. לסיכום, תמרי מציעה לאמנים לערער על המוסכמות והייצוגים הקיימים בעולם המחול ולנסות לבחון אותם מחדש, וכך לתת להם ביטוי שונה, שאולי גם יתחברו אליו "ההמונים".

הדוברים האחרונים במושב זה, טליה פריד ונמרוד פריד, עסקו ב"חווית ההצצה כדרך צפייה במופעי מחול במרחב הציבורי", והציגו את חווית הצפייה ביצירתם *פיפדאנס* – *הגוף כמפלט אחרון לחופש*<sup>2</sup>. יצירה זו כוללת חמישה תאים מודולריים עטופים בד, ולהם חורי הצצה בגודל שלושה סנטימטרים במקומות שונים. המרחב הפנימי של התאים הוא מקום המופע, כאשר ההתרחשות בכל תא שונה. נמרוד סיפר שכיוצר חיפש דרך "להתרענן" וליצור חווית צפייה חדשה לקהל. הוא נמשך למרחב הציבורי ולבסוף הגיע לרעיון ש"כולם אוהבים להציף". ההצצה נתפסת כדבר אסור, כפלישה למרחב הפרטי, וכאן הוא נותן לצופים רשות לעשות זאת. תאי ההצצה נותנים לצופה אפשרות לבחור במה לצפות, באיזו דרך וכמה זמן. הצופה יכול לבחור את התא בו הוא צופה, את חור ההצצה, אם הוא נבوه או נמוך, אם להיות קרוב לחור או רחוק ממנו, או אם בכלל לצפות בצופים האחרים המציצים. הצפייה מחור הצצה מסוים ולא אחר, ובתא אחד ולא אחר, תשפיע על החיבור הרגשי של הצופה ליצירה ולרקדנים המבצעים.

המושב השני עסק בנושא *קהילת מחול וקהל כקהילה* (יושבת ראש: ד"ר הודל אופיר) וכלל שתי הרצאות.<sup>3</sup> הדוברת הראשונה הייתה איילה ידגר, בעלת תואר שני בכוריאוגרפיה מהאקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים, העוסקת בחיבור בין ריקוד לקהילה וסביבה. הרצאתה, "מופע כטקס חברתי: צפייה אינטימית במופעים, בקהילות חברתיות'אקולוגיות", עסקה בשאלות על היווצרות חוויית מופע שיתופית בקרב קהל בקהילות שונות. ידגר תיארה את החיים בקרב קהילת Living Arts Base בנירונה, ספרד, שהתארחה אצלה במשך חמישה שבועות, אשר התבססה על קשר דרך קונטקט'אימפרוביזציה וחיים שיתופיים. בקהילות חברתיות אקולוגיות מודרניות מסוג זה הבסיס והחיבור בין האנשים נעשה דרך אמנות. חברי הקהילה מנסים לתת חופש להבעה עצמית מוחלטת ולחיות יחד בהרמוניה. בטקסים ובמופעים שהם עורכים, חווית הקהל מושפעת מהמבנה של הקהילה והצפייה במופעים היא צפייה אקטיבית. האמנות בקרב קהילות כאלה אינה נחלתם של אנשי המקצוע בלבד, אלא שייכת לכולם. בעיני ידגר, תפקיד המופע הוא ליצור מפגש אינטימי המחבר בין אנשים ויוצר תחושת הדדיות בין כל המשתתפים, המבצעים והצופים כאחד.

"להיכנס אינדיווידואל ולצאת קהילה: משך, אינטימיות והחוויה השיתופית ביהר אולימפוס' של יאן פאברי", הייתה הרצאתה של ד"ר עידית סוסליק, חוקרת ומבקרת

כנס המחול השנתי של האגודה הישראלית לחקר המחול, שעסק השנה בנושא *מחול־קהל־קהילה*, נערך במכללה האקדמית גליל מערבי ב־6.2.2018. זהו כנס המחול החמישי של האגודה אשר נערך ביוזמתה של ד"ר הניה רוטנברג, במסגרת לימודי תיאטרון בהתמחות תיאטרון־מחול. *מחול־קהל־קהילה* מעלה שאלות, כגון מהי קהילת מחול ואיך היא נוצרת? מהו תפקידו של הקהל? מהו תפקידו של היוצר ואיך עליו להתייחס לקהל? איך קהילה יכולה ליצור אמנות? איך בעזרת המחול ניתן לחולל שינויים חברתיים? וכיצד ניתן לשלב קהילות מיוחדות במחול? על שאלות אלה ביקש הכנס לתת מענה תוך פנייה גם לתאוריה וגם לפרקטיקה.

בכנס נערכו שלושה מושבים, כשהראשון בהם: *צופים והבניית עמדות צפייה* (יושבת ראש: ד"ר שרי אלרון). ליאורה בינג היידקר הרצתה בנושא "ייצור ללא ייצוג – האם יש חיה כזאת?" או: "על צופות כצפייה למובנות". היא פתחה במשפטו של ז'אק דרידה (Jacques Derrida)<sup>1</sup> "אין דבר בעולם שניתן לתרגום, אין בעולם דבר שאינו בר תרגום". אנו נוהגים לתרגם כל מה שאנו רואים ושומעים, אך לכל אחד מאתנו דרך אחרת לעשות זאת. כך העלתה בינג היידקר את סוגיית הצפייה במופע מחול כפעולת תרגום. נוסף לכך, היא השתמשה בדימויו של סוקראטס המשווה את פעולת הצפייה לפעולת אכילה ואת פעולת הפרשנות והתרגום של המופע לפעולת העיכול. כפי שפעולת העיכול נמשכת זמן, כך גם פעולת הפרשנות – עלינו "לעכל" את מה שראינו כדי שנוכל לפרשו. הטעם הינו תופעה חושית ביולוגית נסטרונומית, שהושאל על־ידי האסתטיקה ומשמש אותנו לתיאור חוויותינו ודעתנו על דבר מסוים, אך, עם זאת, לעיתים אנו מתקשים לתרגם את "טעמנו" למילים. בעוד שהריקוד נע בזמן ומסתיים, המילים ופעולת התרגום של הצופה חושפות את האמת של מעשה האמנות ומעניקות לו חיים ארוכים יותר.

הדוברת הבאה הייתה שני תמרי, רקדנית ויוצרת, בוגרת לימודי תואר ראשון ושני מהאקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים ובוגרת בית הספר לתאטרון חזותי. תמרי הציגה את נושא המחקר של התזה שלה – "שעתוק כאמצעי ליצירת תחושת הזדהות אצל הצופה", ואת נושא ההרצאה שלה – "הגוף שלי קפיטליסטי – מחקר תאורטי ועבודה כוריאוגרפית". היא שיתפה את באי הכנס בגורמים שהובילו אותה לכתוב, תחושת חוסר הנחת שליוותה אותה כרקדנית יוצרת וההרגשה שעולם המחול בארץ אינו "יורד אל העם". לטענתה, יש צורך בתיווך יצירת המחול לצופה ה"פשוט", ובמהלך הכתיבה התעסקה בשאלות על המנעד בין תהליך היצירה המתפתח בסטודיו לבין החשיבה על הקהל ועל העיניים החיצוניות שעתידות לצפות בעבודה המוגמרת. תמרי הציגה את הדרכים בהן ניתן לשעתק משהו בעזרת הגוף ואת השעתוק ככלי ליצירה. היא טענה שלא ניתן לשעתק משהו דרך הגוף בצורה מושלמת, כיוון שלכל אחד נוף אחר, ולמרות זאת, עדיין ניתן לנסות לעשות זאת. כדוגמה לכך הציגה את הכלי הכוריאוגרפי – היוניסינו (Unison), בו כולם מבצעים את אותן התנועות בו־זמנית, ולמרות שהוא לעולם לא יהיה "מושלם", הצפייה בו מעוררת תחושת שלמות ועוצמה בקרב הצופים ומשרה עליהם נחת ושלווה. במהלך ההרצאה הוצגו דרכים נוספות ליצירת שעתוק במחול, כמו שעתוק

הרבעון יוצא לאור בתמיכת:



מחול עכשוי - כתב עת למחול, גיליון 34, אוגוסט 2018 / DanceToday - The Dance Magazine of Israel / בשער: *פיפדאנס* - *הגוף כמפלט אחרון לחופש* - מופעי מחול בתוך תאי הצצה במרחב הציבורי מאת נימרוד פריד, רקדנים: נועה שביט (צילום עליון) מרים אנגל, טבוגו מונאי (צילום תחתון) / צילום: גדי דגון (צילום עליון) טליה פריד (צילום תחתון) / עורכת: ד"ר רות אשל, eshel.ruth@gmail.com / מערכת: ד"ר רות אשל, נאווה צוקרמן, יעל מירן, יונת רוטמן, ד"ר עינב רוזנבלט, רונית זיו / עיצוב גרפי: סטודיו דור כהן / עריכה לשונית: לאה חובל / הדפסה וכריכה: פוטוליין / מו"ל: תיאטרון תמונע / כתובת: רחוב שונצינו 8, תל־אביב 61575 / טלפון: 03-5611211 / פקס: 03-5629456 / www.tmu-na.org.il / מכירות: תיאטרון תמונע 03-5611211, ניתן להזמין את הגיליון בטלפון ולשלם בכרטיס אשראי. הגיליון יגיע לביתך בדואר / מניי לארבע גיליונות: 180 ש"ח כולל דיוור / למוסדות: תיאטרון תמונע, 03-5611211 / המערכת אינה אחראית לתכן המודעות © כל הזכויות שמורות 1565-1568 ISSN

בתחום המחול והאמנויות ורקדנית פלמנקו. הרצאתה עסקה בחוויה המשותפת שנוצרה בקרב הקהל במהלך הצפייה ביצירה *הר אולימפוס: להלל את פולחן הטרנדיה* מאת האמן הבלני יאן פאבר (Jan Fabre), שעלתה בפסטיבל ישראל 2016. היא מנדירה את היצירה הזו, שנמשכה 24 שעות, כאירוע תיאטרוני חד פעמי שהעביר את צופיו דרך מסע חושי ורגשי וגרם להם לבסס את תחושת הקהילה. סוסליק מבססת את טענתה דרך בחינת המנגנונים היוצרים זמן, עלילה וחלל. מבחינת העלילה, פאבר מחבר את הצופה כשמזקק את הדמויות ביצירתו למקום ראשוני, אנושי ועמוק. הוא מציג רגשות קיצוניים הבאים לידי ביטוי בזעקות שבר וקטעים אירוטיים, ואף נותן מקום לדחפים ולצרכים בסיסיים, כמו שינה על הבמה. חלל המופע הוא מתחם סנור

ומופרד מהעולם שבחוץ, ובתוכו נמצא אולם המופעים. הצופים יכולים לשנות מקום, להיכנס ולצאת מהאולם לפי רצונם וללכת לישון ברחבי המתחם. ממד הזמן משמעותי ביותר ומעצים את תחושת הקיצוניות מכל הבחינות, על הבמה ומחוצה לה. בקרב הצופים מתחילות להתעורר תחושות, כמו רעב, עייפות ואי שקט, הצופים הופכים להיות מודעים לנופם, כמו הפרפורמרים. בנוסף, עצם העובדה שהם "גרים" יחד במשך יממה יוצרת ביניהם יחסים ותחושת "יחד". "החיים האמיתיים" והאמנות זלגו אחד לתוך השני והמחול שנוצר היה גם בימתי וגם קהילתי.

השילוב בין שתי דוברות המושב השני היה מעניין ודבריהן הדהדו ביניהן. ידגר תיארה מצב בו קהילה החולקת חיים משותפים יצרה את הקהל למופע. סוסליק, לעומתה, תיארה מצב הפוך, בו הקהל הפך לקהילה בעלת חוויה משותפת ועוצמתית. שתי הדוברות העלו את סוגיית האינטימיות שנוצרת בקרב הקהל, אך הדרך ליצירתה שונה בין השתיים. נראה שהרצאתה של ידגר, שעסקה במחול חברתי יותר מאשר במחול כאמנות במה, עוררה שאלות בקרב באי הכנס בנוגע לטיבה של אמנות כזו ויצרה חילוקי דעות רבים סביב סוגיית האמנות בקהילה. סוגיית האינטימיות גם היא עוררה שאלות ותהיות. האם אינטימיות יכולה להיווצר רק כאשר יש קרבה והיכרות מוקדמת בין אנשים, כפי שטענה ידגר? או האם בכוחה של חוויה משותפת, כמו חוויית הצפייה ב*הר אולימפוס*, ליצור אינטימיות? נראה היה שרבים חולקים על דעתה של ידגר ומאמינים כי האינטימיות יכולה להיווצר גם ללא כל היכרות מוקדמת. במהלך הדיון התגלו חילוקי דעות (בעיקר בין החוקרים הוותיקים יותר לחוקרים הצעירים) סביב השאלה: "מהי אמנות?". השיח נע ונד על ציר הזמן בין העבר להיסטוריה של המחול האמנותי למחול של ימינו, על שינויים שקרו במהלך השנים ועל אמנות בקהילה אל מול אמנות בימתית.

טרם תחילת המושב השלישי הופיע היוצר עמוס חץ עם יצירתו *רקמת חיבור* ונערכה האספה השנתית של האגודה. המושב עסק בנושא *מחול בקהילה* – *ניסויים ואתגרים* [יושבת ראש: ד"ר יעל (ילי) נתיב] וכלל שני מופעי מחול. הראשון, *פורנו השראה*, מאת ניקול מאהלר, עסק בתקשורת וכנות במחול משולב. מאהלר היא כוריאוגרפית ורקדנית, יוצרת בשיתוף עם אוכלוסיות מגוונות וסטודנטית בלימודי תיאטרון במכללה האקדמית גליל מערבי. המופע *פורנו השראה* התחיל כפרויקט עם עמותת "כיוונים" לקידום צעירים עם צרכים מיוחדים בישראל. הוא הועלה בבכורה בפסטיבל עכו 2017 עם חמש רקדניות, ביניהן שלוש רקדניות שהיו בכיסא גלגלים. בכנס צפינו ברקדניות ליל גורן וילנה בלאוס בקטע קצר מתוך המופע. מערכת היחסים בין הרקדניות נראתה מורכבת, לפעמים התאכזרו זו לזו, לפעמים השתטו יחד, לפעמים חיבקו, היו שותפות למיומה ובעיקר נראה



שנוקקו אחת לתמיכת השנייה. לדוגמה בקטע בו גורן התיישבה על בלאוס בכיסא הגלגלים, נראה היה שהיא השתמשה בה כדי להאדיר את עצמה. היא התיישבה בניחוחות, שילבה רגליים ופרשה את ידיה לצדדים כשעל פניה הייתה פרושה הבעת שביעות רצון, כאילו התעלמה לחלוטין מהעובדה שיש אדם מתחתיה. נראה שבלאוס נמעכה מתחת לגורן, והיינו מצפים שתנסה להוריד אותה ממנה, אך היא הפתיעה כשתמכה בה כדי שלא תיפול. שתי הפרפורמיות יצרו עולם פנימי רגיש ומשותף, הכולל הומור עצמי שגורם לצופה לרצות להיות חלק ממנו ולהבין אותו לעומק.

המופע השני, *ליפול בין הכיסאות* (שם זמני), הינו חלק מהפרויקט: *שתי שפות ותנועה אחת* – *פרויקט נשרים*. יוצרת המופע היא ראבעה מורקוס, מורה למחול ויוצרת, יוצאת להקת המחול הקיבוצית, מרצה ומורה לקונטקט־אימפרוביזציה במכללה האקדמית גליל מערבי. פרויקט נשרים הוא פרויקט משותף של מורקוס ושל היוצרת אילנית תדמור, יחד הן מנחות בני נוער ערבים ויהודים דרך סדנאות אימפרוביזציה וקונטקט, ודרך המפגשים מעבירות תכנים חברתיים ופוליטיים. הרקדנים ביצירתה של מורקוס, *ליפול בין הכיסאות*, הם בני נוער ערבים ויהודים שנסעו למשלחת בצרפת ולאחר מכן אירחו אצלם נוער רוקד מצרפת שהגיע לארץ.<sup>4</sup>

בכנס נכחו מעט משתתפים וחסרה נוכחותם של אנשי העשייה, הכוריאוגרפים, הרקדנים והסטודנטים למחול. נראה שבפועל יש הפרדה כמעט מוחלטת בין חוקרי ומבקרי המחול ליוצרים והרקדנים הצעירים, ודווקא בכנס העוסק בנושא כל־כך רלוונטי היה מקום ליצור חיבור כזה. במקום שזו תהיה חניגה של מחול אמנותי, תרבותי וקהילתי הנוגע בכל הקצוות, למעשה הייתה זו חניגתם של אנשי אקדמיה שהגיעו לשמוע ולהשמיע את המוכר להם ולתמוך אחד בדברי השני. כדי שעולם המחול יפרח ויתפתח וחקר המחול ימשך את פועלו, השניים חייבים ללכת יד ביד והאחריות לכך מוטלת על שני הצדדים. יצירת תשתית לכך יכולה להתחיל ולהתבסס תוך שילוב הכנסים בתוכנית הלימודים של המוסדות להשכלה גבוהה.

### הערות

<sup>[</sup><sup>דרושה הבהרה]</sup> ‏<sup>1</sup>‏ז'אק דרידה (Jacques Derrida) (1930-2004) – פילוסוף צרפתי ממוצא יהודי אלגריאי טבע את המונח דקונסטרוקציה.

<sup>[</sup><sup>דרושה הבהרה]</sup> ‏<sup>2</sup>‏היצירה *סיפדאנס* – *הגוף כמפלט אחרון לחופש* מאת נמרוד פריד עלתה בבכורה בשנת 2007 בפסטיבל לתיאטרון רחוב בבת־ים.

<sup>[</sup><sup>דרושה הבהרה]</sup> ‏<sup>3</sup>‏ד"ר יונת רוטמן נעדרה מהכנס מסיבות אישיות, ולכן הרצאתה "המדור למחול של ברית התנועה הקיבוצית – קהילה לא מדומיינת" לא התקיימה.

<sup>[</sup><sup>דרושה הבהרה]</sup> ‏<sup>4</sup>‏לא נכחתי במופע ולכן לא ארחיב עליו.

סטיו ברנחום פרנק,רקדנית, יוצרת ומורה למחול מודרני. בוגרת המסלול להכשרת רקדנים בניהולם האמנותי של נעמי פרלוב ואופיר דגן ובעלת תואר ראשון בחינוך למחול מסמינר הקיבוצים. רקדה והופיעה ביצירותיה של איבון ריינר בפסטיבל המחול של דבלין (2018).

**סטיו ברנחום פרנק**, רקדנית, יוצרת ומורה למחול מודרני. בוגרת המסלול להכשרת רקדנים בניהולם האמנותי של נעמי פרלוב ואופיר דגן ובעלת תואר ראשון בחינוך למחול מסמינר הקיבוצים. רקדה והופיעה ביצירותיה של איבון ריינר בפסטיבל המחול של דבלין (2018). רקדנית יוצרת במופעים *בין שני קירות* (2014) ו*חמסה חמסה חמסה* (2014) מאת מעין ליבמן שרון, ובמופע *ויטרניה* (2015) מאת קלי איאש. יצרה את המופע *העכבישה והפרפר* (2016) בשיתוף פעולה עם האמנית נועה בקר.

# גוף רוקד - חברה רוקדת תרבות - הסוציולוגיה והאנתרופולוגיה של הגוף והמחול

## יהונתן הרשברג

במאמר הנוכחי אבקש להציג את ספרות המחקר העיקרית שנכתבה על מיקומו של הגוף בחברה ובתרבות ולהתחקות אחר תופעת המחול בצומת שבין סוציולוגיה לאנתרופולוגיה. אתחיל בשיח התאורטי־מחקרי על אודות הגוף ומשמעותיותו, ולאחר מכן אתייחס לתופעת הריקוד כשלעצמה ולזיקתה לתרבות, כפי שנדונה בספרות המחקרית והמקצועית. אבחן את הריקוד דרך ספרות המחקר מבחינות סוציולוגית ואנתרופולוגית; אלה מתייחסות לריקוד כביטוי להתנהגות אנושית הנושא בקרבו תפקיד תרבותי משתנה בין חברה לחברה, וכתופעה סוציולוגית המבטאת ערכים המצויים בה.

תמונה של יהונתן הרשברג, מנחה את סדנת הריקוד "הגוף כמחול" במסגרת פרויקט "הגוף כמחול" במועדון תרבותי "הגוף כמחול" בירושלים, 2017

לאחרונה נושא הגוף בתור מושא לחקירה בזכות עצמו זכה בעיקר להתעלמות מצד הסוציולוגיה. הסוציולוגיה הפנתה התייחסות מעטה לעובדה הבולטת ביותר של חיי האדם: ליצורי אנוש יש גופים שמגבילים, תוחמים ומאפשרים את הקיום הפיזי (Turner, 1984). דרך הגוף שלנו אנו מרגישים, רואים, מריחים, חשים, חושבים, מבטאים וחווים את העולם, והוא האמצעי העיקרי למבע ולייצוג במחול החברתי והבימתי המערבי (תומס, 2014).

לאור תפיסתו הדיכוטומית של דקארט (2007), הנוגעת להבחנה בין גוף לנפש, לפי הגישה הדואליסטית בתרבות המערבית המודרנית, נתפס הגוף כלא־נפש. הגוף הוגדר כזירה ביולוגית ונתפס כמסמן את הגבול בין העצמי 'יפנימי' לעולם היחיצוני'. בעשורים הראשונים של המאה העשרים, הגוף אפיין רקע מובן מאליו של החיים החברתיים; בתחילת שנות השבעים הגוף הפך לנושא המעורר עניין אתנוגרפי, ובשנות השמונים הפך לבעיה שיש להתייחס אליה ולספק לה ביאור אינטלקטואלי, בשל הגיוון התרבותי ההיסטורי העצום שלו (כוכבי, 2007).

הרץ, מוס, ולאחר מכן דאגלס (Hertz, 1973; Mauss, 1973; Douglas, 1973), בחנו את ההיבטים החברתיים של המבע הגופני, על מנת להמחיש את הקטגוריות ואת החוקים שנוצרים בידי החברה. הם ביקשו ליישם את הרעיונות של הסוציולוג אמיל דורקהיים בנוגע להבניה החברתית של הידע – על חקר הגוף. לפי גישה זו, נתפס הגוף האנושי כמיקרוקוסמוס של החברה, שעליו נכפים סדר וערכים של החברה המוצגים כטבעיים ולא־חברתיים. לפי השקפה זו, הגוף הוא סמל של החברה, ואפשר לחקור אותו לצורך העמקת ההבנה של המערכת החברתית הנחקרת.

הגוף, כאתר לניטימי לחקירה חברתית, נדון בהרחבה בעבודתה של מרי דאגלס (Douglas, 1970). לטענתה, מאז ומעולם נתפס הגוף כדימיו של החברה, ודרכו אנו חווים את המציאות – מבנה מורכב שמשמש מקור לסמלים ולמבנים מורכבים אחרים. הגוף, על הטקסים הנלווים אליו, ועל היחסים החברתיים המקובלים כלפיו,

<sup>[1]</sup> מחול עכשיו | גיליון מס' 34 | אוגוסט 2018 | 5

לדעת ברינסון (1993), המחול אינו ניתן להפרדה מהתרבות. לדידו, עבודות המחול בזמננו הן למעשה הסתגלותם של כוריאוגרפים לרעיונות והשפעות של התקופה שבה הן מופיעות, הסתגלות וגם קריאת תיגר. לאור זאת, עולה כי המחול המודרני מבקש להתכתב עם התרבות שבה הוא פועל ואף לנסח ביקורת כלפיה.

דוגמה חיה לקשר ההדוק בין ריקוד של האדם לתרבות שבה הוא חי ניתן למצוא בדבריה של ברטונוב (1982), המבקשת למתוח קווי אופי לדמותו של הצבר ולבדוק כיצד ניתן לנצל קווי אופי אלה לכוח הביטוי בריקוד. בדמיונה את ריקודו של הצבר, היא רואה את תכונות אופיו, את קור רוחו ואת דבקותו במטרה, המובעים דרך זריות בתנועה, ריכוז, דיוק, יציבות ואיפוק בהופעתו. דבריה של ברטונוב, כאמור, אינם מסתפקים בידיעה כי הריקוד נרקד בידי צברים, אלא עניינה הוא – שריקדו 'צברית'. תכונה, שלדידה, עוצבה במהלך הדורות ונישאת בכפשמ ובנופם של הרקדנים. כך היא מודה כי יש קשר בין הריקוד לבין התרבות, בין התנועה לבין אלה הנוטלים בה חלק. לא די בכך שכן תרבות ירקוד, אלא רצונה גם לראות את תרבותו 'רוקדת'.

סיוע נוסף לראיית הגוף כמושפע על ידי התרבות ניתן למצוא בדבריה של דינה רונינסקי (2013). רונינסקי, שערכה תצפית משתתפת בקרב חוגים לריקודי עם, מצאה שהגופים הפרטיים של הרוקדים אינם שומרים על גשמייתם הנפרדת, אלא מתמזגים יחד, או מתמוססים ליצירת מבנה חדש, של מעין רקמה אורגנית המוחקת את האינדיווידואלים ויוצרת מסה אנושית מתנועעת. האיחוד הקבוצתי חורג ממסגרת חוג הריקודים המצומצם והופך לשיקוף של גוף על, גוף קולקטיבי, שמהווה רק מערכת ייצוג סמלית לגוף האומה הישראלית. בלב המסורת הקלסית של הסוציולוגיה שונקת הפרדה חדה של הממד החברתי מהממד הביולוגי והפסיכולוגי, והממד החברתי זוכה בה לעדיפות עליונה (תומס, 2014).

טל כוכבי (2007) ערכה מחקר מקיף, ובו היא מבקשת לבדוק את חשיבותן של פרקטיקות תרבותיות באמצעות מחקר של ריקוד מודרני־עכשווי. היא תופסת את הריקוד כמדיום של עשייה ויצירה, שהגוף הוא הערוץ המרכזי בו. ריקוד מהווה במקביל הופעה תרבותית ותופעה תרבותית. השוני המהותי בין מחול עכשווי לבין מוזיקה או תיאטרון הוא היעדרם של עלילה וטקסט חיצוניים להופעה במחול; הריקוד חושף רבדים שונים של מציאות וקיום ונוגע לסוגיות הקשורות לגוף, מיניות ומגדר, ומאפשר בחינת סוגיות הנוגעות להבנתו ולמיקומו בתרבות.

פיטר ברינסון (1993) סבור כי המחול הוא צורה אמנותית של ביטוי החוצה את כל התרבויות. יתרה מזו, הוא 'ערוץ תקשורת' סמלי, אשר באמצעותו כולם יכולים לנסח ולהביע את הבנת העולם, את חייהם והאחד את רעהו. ברטונוב מבקשת להראות כי הריקוד הוא כלי אמנותי ואמצעי המביע הלך־רוח ושפה פנימית המבטאת את העם או את הקבוצה החברתית הרוקדת, וכל ריקוד מתאפיין בשפת תנועה המבקשת להביע את דרך החשיבה ואת אופני פעולתה של הקבוצה (1973, 1982, 1985). דן רונן רואה את הריקוד כפעולה המבטאת חיפוש אחר תחושת שייכות לקבוצה ולקהילה ורצון לביטוי אישי (2011). גלית בן ציון (1995) מיטיבה לתאר תנועה אנושית זו, ומנסה להראות כיצד המחול מהווה למעשה ביטוי לזהות קהילתית. טענה זו עולה ממאמרה על אומנות ה־Voguing, שהתפתחה בארצות־הברית בשנות התשעים של המאה העשרים, כדרך לביטוי של גאווה לאומית, מהות חברתית ותפיסת העולם של קבוצה חברתית.

מחקר, שערכו שלומית עופר ובילי עילים (2012), ביקש להתחקות אחר עקבות של תרבות בייצוגים חזותיים של תנועה. גם הן מצאו כי תנועת הרוקדות, שנחשפו אליה במהלך מחקרן, התבססה על הידע המקומי שלהן והייתה תלוית תרבות. הן נילו שלתרבות נודעה השפעה חשובה על תצורת התנועה ועל ייצוגה, שמתבטאת במגוון היבטים. תומס (2014) מלמדת כי התייחסות למחול ולריקוד יכולה לתרום לניתוח חברתי ותרבותי של הגוף. כלומר דרך המחול אנו יכולים ללמוד על מיקומו של הגוף בחברה ובתרבות, ועל ביטוייה של החברה דרך עולם המחול והתנועה.

לסיכום, כפי שעולה מהאמור לעיל, הגוף הוא האמצעי העיקרי להביע תנועה, ולמעשה מהווה מערכת ייצוגית של החברה. החברה מעצבת את הגוף (גוף מחוברת), את היחס אליו ואת אופני פעולתו, והוא הופך לסמל המורכב מחומרים תרבותיים. הואיל והמחול הוא שדה התרחשות שמבוסס רובו ככולו על הגוף, עולם המחול הוא אתר מרכזי לבחינת היחס של החברה לגוף. הריקוד משקף את התרבות שבה הוא מתקיים, וגם פועל יוצא שלה. דרך הריקוד אנו יכולים להתחקות אחר מרכיבי הזהות של הקבוצה הרוקדת, וללמוד על האופן שהחברה שממנה פועלת אותה קבוצה, תופסת את הגוף ומתייחסת אליו.

### ביבליוגרפיה

ברטונוב, דבורה, 1973. *ריקוד אלי אופקים: מסע בהודו*. תל־אביב: רשפים.
ברטונוב, דבורה, 1982. *מסע אל עולם הריקוד: על הריקוד כאמנות וכביטוי לאדם ולעם*. תל־אביב: רשפים.

ברטונוב, דבורה. 1985. *ריקוד אלי אדמה: מסע לימוד בגאנה*. תל־אביב: רשפים.
ברינסון, פטר, 1993. *מחול כחינוך: לקראת תרבות מחול לאומית*. קריית ביאליק: אח.

דקרט, רנה, 2007. *רנשות הנפש*. תל־אביב: רסלינג.

כוכבי, ט, 2007. *בין ריקוד לאנתרופולוגיה*. חיבור לקראת קבלת תואר דוקטור. האוניברסיטה העברית בירושלים.

טולידאנו, נילה, 2005. *סיפורה של להקה: שרה לוי־תנאי ותיאטרון מחול ענבל*. תל־אביב: רסלינג.

עופר, שלומית ובילי עילים, 2012. "עקבות של תרבות בייצוגים חזותיים של תנועה". *סוציולוגיה ישראלית*, 2(13), 277-299.

רונינסקי, דינה, 2012. על גוף סמלי וגוף פיזי: ייצוגיות וחריונות בשדה המחול העממי. *סוציולוגיה ישראלית*, 2(13), 301-330.

רונן, דן, 2011. *ריקודי־עם בישראל*. ירושלים: כרמל.

תומס, הלן, 2014. *הגוף, מחול ותיאוריית התרבות*. רמת השרון: אסיה.

Douglas, M, 1970. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Harmondsworth: Penguin.

Douglas, M, 1973. *Natural Symbols*. Harmondsworth: Penguin.

Hertz, R, 1973. "The pre-eminence of the Right Hand: A Study in Religious Polarity", in R. Needham (ed.), *right and left*. Chicago, Ill.: Chicago University Press (first published in 1909).

Turner, B. S. 1984. *The body and Society*. Oxford: Basil Blackwell.

**היונתן הרשברג** הינו סטודנט מחקר במחלקה לסוציולוגיה ולאנתרופולוגיה באוניברסיטה העברית. בעל תואר ראשון בסוציולוגיה ואנתרופולוגיה ובהיסטוריה של עם ישראל מאוניברסיטת ברי־אילן. עורך תוכן המעניק שירותים לגופים שונים וכבר שנים מתנסה במגוון סגנונות ריקוד.



Dance in the Community

מחול בקהילה

# ריקוד בקהילה: קורס אקדמי לסטודנטים למחול

## נעמה שפיצר

משאירה את אפשרות ההתנסות בריקוד בשוליים, כך שאינה זמינה לאדם מהיישוב, אלא אם הוא עובר הכשרה של רקדן מקצועי. במחול בקהילה מבקשים להנניש את הריקוד גם למי שיש לו שתי רגליים שמאליות, וגם למי שהרגליים שלו משותקות. למשל, הכוריאוגרפית הבריטית רוזמרי לי יוצרת זה כמה עשורים יצירות רבות־משתתפים ותלויות־אתר (site-specific) המשלבות רקדנים מקצועיים ולא מקצועיים. כך גם בכוח האיזון, הפועלת לצד להקת המחול הישראלית ורטניג, מקיימת סדנאות קונטקט אימפרוביזציה המשלבות אנשים עם יכולות פיזיות שונות. בספר *מבוא למחול בקהילה* (2017) הכותבים מציגים את הריקוד הקהילתי כתחום שגורם לתיקון האיזון לטובת ריקוד ותומך בהחזרת אמנות הריקוד למגמה הרווחת (Mainstream) בחברה המערבית. אם כן, מטרתם החשובה של מנחי ריקוד בקהילה היא ליצור מצב בו המחול הוא מרכיב בלתי נפרד מדרך החיים של אנשי החברה המערבית ולהפיטר מהסטראוטיפים הנוגעים למהו ריקוד ומיהם רקדנים. דוגמה למפגשי מחול כאלו בישראל היא קבוצת מטורה החיפאית, שנפגשת אחת לשבוע לרקוד וליצור עבודות תנועתיות משותפות ואישיות. הקבוצה מיועדת לנשים מהאזור במגוון גילאים שרקדו בעבר ומעוניינות להמשיך לרקוד במסגרת קבוצתית. אחת לכמה זמן הקבוצה מעלה מופע מקומי בפני חברים ומשפחה כדי לחלוק את העשייה.

מהו ריקוד בקהילה? זו גישה ותחום במחול שמבוססים על תפיסה רחבה של ריקוד כשימושי ונגיש לאוכלוסיות שונות, ושרואים את מגוון היתרונות החברתיים והבריאותיים שגלומים בהשתתפות בפעילויות מחול. דוגמה לכך היא שיעורי תנועה לילדים והורים ביחד, המנגישים את הריקוד לא רק לילדים, אלא גם להוריהם, ומשתפים את הקהילה בסיום שנת הלימודים (חברים, שכנים ומשפחה) במופע לסיכום הפעילות בשיעורים. אומנם רעיון הריקוד בקהילה חדש יחסית בישראל, אך מתקיימת עשייה רבה בתחום. מאמר זה יבחן את ההצלחות ואת הקשיים של קורס אקדמי על ריקוד בקהילה, שנבנה ומונחה על ידי הכותבת. הקורס התקיים השנה בפעם השנייה ולמדו בו סטודנטיות למחול ולתיאטרון מהמכללה האקדמית גליל מערבי. כמו כן, יבחן את העקרונות הבסיסיים של מחול בקהילה, גם כתחום עצמאי וגם כתחום משיק למקצועות מחול אחרים, וידון בהתאמות של קורס כזה לצרכים המקומיים בישראל מתוך התבוננות בתוכניות הכשרה מקבילות בעולם.

העיקרון הבסיסי, עליו מבוססת הגישה של מחול בקהילה, הוא היכולת לרקוד זכות זו מלידה, שזהו פוטנציאל המצוי בכל אדם, ופעילות אנושית בסיסית זו אינה מוערכת דיה בתרבות המערבית. במרבית המקרים התרבות המערבית המודרנית



Dance in the Community

מחול בקהילה

התפתחותו של תחום המחול בקהילה בשנים האחרונות בעולם המערבי נובע רבות מעניין ממשלתי ביתרונות שגלומים במחול ובגישות מבוססות־אמנות אחרות בעבודה עם אוכלוסיות חלשות בקהילה, כגון מבוגרים עם דמנציה, ילדים עם בעיות השמנה, חולים כרוניים ואסירים. יש מחקרים רבים שמעידים על כך שמעורבות בריקוד ובאומנויות אחרות בקהילה מועילה לבריאות, לתחושת השייכות ולאיכות החיים של אוכלוסיות אלו ואחרות (Butler & Buck, 2016; Young, Camic & Tischler, 2016). מחקרים אלו הראו שעבודה בתנועה יכולה לחזק שכבות חלשות בדרך שאינה תרופתית, ולכן גם אינה יקרה. הרי יש יוזמות רבות של פרויקטים קהילתיים במחול בארץ ובעולם, דרך רשויות מקומיות, אוניברסיטאות וגופים פרטיים. כך, למשל, פרויקט רקדן בקהילה של משרד התרבות והספורט, התומך זה כמה שנים ביוצרים מתחום המחול כדי לקיים פעילות קהילתית בפריפריה לקהלים, כגון אנשים עם מוגבלויות, קשישים ונוער עולה חדש. דוגמה נוספת לחיזוק אוכלוסיות חלשות היא התוכנית כיתות רוקדות, בה ילדי כיתות היסוד מכלל שכבות החברה לומדים ריקודי זוגות סלוניים במשך מספר שבועות. בסיום התוכנית הילדים מופיעים בפני שאר בית הספר והמשפחות.

עיקרון אחר בעבודה תנועתית בקהילה הוא המטרה לאפשר את שיפור היחסים בארגון שנותן שירותים לקהילה מתוך מודעות להשפעה החיובית, שיכולה להיות למורה לריקוד שהניע כגורם חיצוני למערכת של עובדים שעמוסים במטלותיהם. כך, למשל, מורה לריקוד שמוביל פרויקט תנועתי לאנשים עם מוגבלויות יחד עם העובדים המטפלים בהם מאפשר לאחרונים להסתכל על הראשונים באור אחר, ולא רק בהיבט המשימתי, דרך החוויה של הריקוד האינטגרטיבי־המשלב. כך גם, למשל, מורה שמנחה קבוצה של ריקוד בידודי של הורים וילדים, בה מתאפשרת למשפחה הזדמנות לתקשורת שאינה מילולית ולחוויה שאינה מכוונת מטרה, אלא באווירת שותפות.

תוכנית ההכשרה הראשונה לעובדי מחול בקהילה הוקמה לפני כארבעים שנה בבית הספר לאבאן באנגליה, ומאז בעולם המערבי קיימים סוגים רבים של תוכניות לימודים אוניברסיטאיות לתואר ראשון, תואר שני ולימודי תעודה במחול בקהילה. לעומת ארצות אחרות, בהן תוכנית ההכשרה של סטודנטים לתואר ראשון במחול בקהילה נמשכת שלוש שנים, ההכשרה במחול בקהילה במכללה



Dance in the Community

מחול בקהילה

האקדמית גליל מערבי היא חלק חשוב אך קטן בלימודי התואר הראשון ומתקיים כקורס סמסטריאלי שמטפל בדברים רבים בכ־56 שעות אקדמיות. ראשית, מטרת הקורס להכיר לסטודנטיות את הגישה ולתאר את הצרכים השונים של אוכלוסיות בקהילה, כמו זקנים, אנשים עם מוגבלויות, נוער בסיכון, חברות מעורבות של יהודים וערבים. שנית, להדגים לסטודנטיות פעילויות תנועתיות שמותאמות לצרכים של אוכלוסיות מסוימות, כמו, למשל, משחקי מעגל רבי משתתפים המתאימים לקבוצות בין דוריות, או מבני תנועה שמאפשרים לאנשים עם מוגבלויות לרקוד עם כולם בשיעור. ולבסוף, לאפשר לסטודנטיות להתנסות בהנחיית תנועה שמתאמת לאוכלוסייה, קודם הן מתנסות בהדמיה של הנחיה על הסטודנטיות האחרות ולאחר מכן במפגש עם קבוצה בפועל. בתמונות המצורפות ניתן לראות את הסטודנטיות בקורס במפגש עם חניכי מעון למבוגרים עם מוגבלויות, עם תלמידי פנימייה לנוער בסיכון ועם דיירי בית אבות. כל המסגרות האלו נמצאות בסביבת המכללה ומחזקות את הקשר בין המכללה לסביבותיה. הסטודנטיות מקבלות מהמרצה ומהסטודנטיות העמיתות שלהן משוב על ההנחיה ודרך העשייה לומדות ומה עובד בשטח. נוסף לכך, הקורס מדגיש את חשיבות התיעוד והשיווק של עבודה תנועתית בקהילה, ולכן הסטודנטיות מתבקשות לנהל יומן קורס, לתעד בצילום את ההתנסויות בשטח, ומתוודעות לנושאים, כגון מכתבי המלצה, כרטיסי ביקור ותיק עבודות.

אחת ההתלבטויות בבנייה של הקורס במכללה האקדמית גליל מערבי הייתה לגבי מה אפשר לוותר במסגרת הזמן שהוקצה לקורס, אך עדיין לשמור על העיקר. לפי הפורמט הנוכחי של הקורס, קבוצת הסטודנטים, המונה כעשרה משתתפים, חולקת את ההנחיה של שלוש התנסויות בקורס. בכל התנסות מחליטים מראש: אחת מנחת חימום, השנייה מסבירה משחק תנועתי וכן הלאה. אם אפשר היה לקיים קורס ארוך יותר ועם יותר משאבים, בצוותים קטנים יותר יכלו הסטודנטיות להנחות כל קבוצה במשך כמה שבועות, וכך להתנסות בהנחיה בדרך מעמיקה יותר, מנחים מנוסים של מחול בקהילה יכלו לבקר כל צוות בשטח מספר פעמים ולתת להן משוב, וכן הזדמנות ליישם את ההערות שקיבלו. פורמט זה של קורס מתקיים, למשל, באוניברסיטת (Coventry) באנגליה בתואר הראשון במחול. נוסף לכך, אחד העקרונות החשובים בעבודה בקהילה הוא המטרה להכשיר את חברי הקהילה להמשיך בפעילות של ריקוד בסיום הפרויקט, כדי לא לפתח

תלות במנחה ובתקציבים. כך, למשל, סטודנטים לריקוד, שמעבירים שיעורי תנועה במרכז יום לקשישים, יכלו להשאיר אחריהם עותקים של מוזיקה ומערכי שיעור לעובדי המרכז, וכך לעודד את עובדי המרכז להמשיך בפעילות תנועתית לקשישים, גם אם זו לא המומחיות שלהם.

מאפיין נוסף שעמד ברקע של התאמת הקורס האקדמי לצרכים המקומיים הוא שבישראל כל תחום נוטה להתמקד בעצמו, לעומת ארצות אחרות שיש בהן ניידות רבה יותר בין תחומי הדעת בתנועה, כמו טיפול בתנועה, כוריאוגרפיה והוראת מחול. נטייה זו מובילה ליריבות ולחוסר שיתוף פעולה. אומנם יש הבדלים רבים בין מחול קהילתי לטיפול בתנועה או הוראת מחול, אך יש גם הרבה מהמשותף: ההבדל הראשון נעוץ בגישה, בעוד שבטיפול בתנועה עוסקים לרוב ברובד הרגשי של התנועה, בקשיים שעולים סביב תשומת הלב לנוף וברצון לתת מענה התערבותי־טיפולי כלשהו, המחול הקהילתי מניח כי על המנחה להוות תנועתיות כלשהי, היסטוריה אישית־ריקודית או חשק הנמצאים אצל המשתתפים הרוקדים ולברר איך ניתן לשמר או להחיות אותם. הבדל נוסף הוא בדגשים ובמודעות של מוביל הקבוצה: במחול קהילתי מייחסים חשיבות רבה לתהליך המלמד והחוויתי של העבודה התנועתית. למשל, לרוב בהוראת מחול העבודה מתבצעת לקראת מופע, אך להבדיל ממסגרות חינוך רבות למחול, במחול קהילתי שמים דגש על התהליך ולא על התוצר. בדומה לטיפול בריקוד ובמסגרות טיפול בכלל, מחול בקהילה אימץ את פורמט ההדרכה דרך תמיכה וליווי (Mentoring), שבדרך כלל נתן אדם מנוסה ומבוגר לאדם צעיר או חסר ניסיון. המבנה של ההדרכה מאפשר מקום לפורקן, ללמידה, להתבוננות בנושאים שעולים ולתמיכה בהתפתחות המקצועית של המודרכים במחול בקהילה.

עצם קיום הקורס בישראל מאפשר להעלות את המודעות של אנשי התנועה לגישה של מחול בקהילה, ולגשר על חוסר הפרגון, שלעיתים מתקיים בין התחומים השונים העוסקים בתחום. קיימת חשיבות רבה להיכרות של מורים יוצרים ומטפלים מתחום התנועה עם התאוריה והפרקטיקה של גישת המחול בקהילה. זאת, משום שההיכרות עם תחום המחול בקהילה מאפשרת התבוננות מחודשת בנושאים מוכרים ורלוונטיים גם למורים וגם למטפלים, כמו תחושת שייכות, נראות, תחושת מסוגלות ודימוי עצמי. זהו שיח שונה מהרגיל, שיח אחר שאינו י־טיפולי ומציג ממדים נוספים על אלו של העולם החינוכי.

אף על פי שמסגרת הזמן שהוקצתה לקורס במכללה האקדמית גליל מערבי, אשר מדי כמה שנים מכשיר שגרירים נוספים לתחום הידע החשוב הזה, היא מצומצמת, למעשה זה הקורס הראשון מסוגו בישראל. מאחר שהקורס מגדיר ערכים ומאפיינים של מחול בקהילה ומוזהה הקשרים מגוונים של תחום הידע מעורר בקרב הסטודנטיות למחול דיון והתמודדות עם אתגרים מעשיים ורעיוניים רבים. כך, למשל, עלה בשיעורים דיון רעיוני בנוגע למיתוס מהו י־ריקוד אמיתי וכיצד ניתן להגדיר מחול בקהילה בלי ליצור הדרה חברתית של חובבנים מול מקצוענים. אתגר נוסף שעלה בקורס הוא התמודדות מעשית של הסטודנטים עם סטראוטיפים הקשורים לקבוצות גיל שונות, כמו הסכנה שבדיבור מתיילד בעבודה עם קשישים.

לסיכום, שלובו של תחום המחול הקהילתי בתוכניות הכשרת המחול במוסדות האקדמיים בישראל פותח צוהר לאנשי מחול לנהל קשר עם קהילות שונות בחברה ולאפשר אופני יישום רבים של הכלים התנועתיים בהם הם מיומנים כל כך.

## ביבליוגרפיה

Amans, D. (2017). *An introduction to community dance practice* (2<sup>nd</sup> edition). Springer.

Butler, M., Snook, B., & Buck, R. (2016). "The transformative potential of community dance for people with cancer." *Qualitative health research*, 26(14), 1928-1938.

Young, R., Camic, P. M., & Tischler, V. (2016). "The impact of community-based arts and health interventions on cognition in people with dementia: A systematic literature review." *Aging & mental health*, 20(4), 337-351.

## ספרות מקצועית

Amans, D. (Ed.). (2012). *Age and dancing: older people and community dance practice*. Palgrave Macmillan.

Burridge, S., & Nielsen, C. S. (Eds.). (2017). *Dance, Access and Inclusion: Perspectives on Dance, Young People and Change*. Taylor & Francis.

Eddy, M. H. (2002). "Dance and somatic inquiry in studios and community dance programs." *Journal of Dance Education*, 2(4), 119-127.

Green, J. (2000). "Power, service, and reflexivity in a community dance project." *Research in Dance Education*, 1(1), 53-67.

Houston, S. (2005). "Participation in community dance: A road to empowerment and transformation?" *New Theatre Quarterly*, 21(2), 166-177.

## קישורים לתוכניות לימודים לתואר ראשון ושני במחול בקהילה בעולם

https://www.worcester.ac.uk/courses/dance-and-community-practice-ba-hons.html

https://www.trinitylaban.ac.uk/study/dance/postgraduate-programmes/postgraduate-diploma-community-dance

https://www.auckland.ac.nz/en/study/study-options/find-a-study-option/master-of-community-dance-mcommdance.html

**נעמה שפיצר** היא דוקטורנטית באוניברסיטת חיפה, בחוג לנרונטולוגיה ובמרכז לחקר טיפול באמנויות, בעלת תואר שני מחקרי מחול מאוניברסיטת קובנטרי שבאנגליה (Coventry), בוגרת סירקומדיה, בית ספר לקרקס ותיאטרון פיזי באנגליה, ובוגרת החוג לתנועה וכתב־תנועה באקדמיה למוזיקה ומחול בירושלים. עוסקת למעלה מעשרים שנה בהוראת מחול, ניהול אומנותי, מחקר ומופע עם אוכלוסיות שונות ומגוונות בישראל, אנגליה והולנד. מלמדת ומרכות את תוכנית מיינדרפולנס (מודעות קשובה) במכללת אורנים, מחול בקהילה במכללה האקדמית גליל מערבי, אימפרוביזציה וקומפוזיציה במסלול עבודת גמר במחול בתיכון ליאו בק, חיפה.

# מחול בתנועה הקיבוצית - ביטוי חברתי, חינוכי ואמנותי

## נעמי בהט־רצון

<div><span><span></span></span></div>	<div>מאמר זה הופיע לראשונה בספר <i>מועדים למחול</i> מאת שלומית עופר ותרצה ספיר בשנת 2013 בהוצאת המרכז לחקר כתבי תנועה ומחול במכללת סמינר הקיבוצים בהזמנת העורכות. אני מקדישה פרסום זה לזכרה של תרצה ספיר, אדם יוצר, מורה, מחנכת וחוקרת מיוחדת, שהותירה מורשת נפלאה ונלקחה מאתנו במפתיע.</div>
---------------------------------------	---

מראשית דרכה של התנועה הקיבוצית היה המחול חלק מניסיון לנבש חברה חדשה, לחנך דור חדש ולעצב אדם עברי החי על אדמתו ומתקיים מעבודת האדמה. המאפיינים שעוצבו עוד בראשית המאה העשרים היו לסמלים מכוננים וכיום חלקם הפכו נושא לנענועים וחלום שנגזו. בחברה הקיבוצית, שהייתה נתונה בעיצוב עצמה, לא היו מחולות אתניים, שיכלו להוות ביטוי למסגרת מאחדת כלפי פנים ומייצגת כלפי חברות אחרות. וכמו שקורה בחברות מהגרים ברחבי העולם, המחול והזמר עוברים עם הנושאים אותם למקום החדש ומשמשים ביטוי לחברה במקום אחר, ולפעמים אף במשמעות שונה.

מחולות של עמים שונים, ובעיקר ההורה שעברה מהבלקן לחצרות החסידים, לתנועות הנוער החלוציות ולחברות החלוצים ולהתיישבות העובדת, מילאו את התפקיד, שהיה נחוץ כל כך, של תחושת היחד, רוח הנעורים והשאיפה לשוויון. הסופר אמנון שמוש מעיד עדות אישית על מחול בקיבוץ שבו הוא חי, כפי שהוא חש בימים אלה:

אינני יודע אם הייתה בהיסטוריה האנושית חברה חילונית שבה הריקוד והשירה הם חלק מובנה מחייה כמו החברה הקיבוצית. חלק ניכר מהשירה העברית והריקוד החלוצי נוצרו בקיבוץ והתפתחו בו לדרך חיים. הסלוניקאים רקדו קרקוביאק והדרום־אפריקאים צירקסיה כפולה וכלם רקדו הורה. הרבה שירים בשפות שונות היו לה להורה הקיבוצית. רקדנו אותה עד אפיסת כוחות. הויעה ניגרת, הרגליים רוקעות והעיניים בורקות. רקדו הורה גם אלה שלא ידעו לרקוד. לא היה קיבוץ בלי הורה, כשם שלא היה קיבוץ בלי עדר צאן. שרנו ורקדנו בכל ערב שבת, בכל

מסיבה וחג. שרנו בעת קטיף התפוחים ובציר הענבים. שרנו בהלוויית זבימי הויכרון. שרנו ב"ניוסים" ההמוניים שהחלו לפני עלות השחר. שרנו על הפלטפורמות בדרך לעבודת השדה. ופתאום הפסקנו לשר. הפסקנו לרקוד. הפסקנו ליהנות מן היחד (שמוש, 2011: 28)

המעבר מביטוי ספונטני לצורות אחרות של ביטוי אמנותי איננו פתאומי, הוא הדרגתי וכנראה בלתי־נמנע. ראשיתו של תהליך השינוי בחיפוש אחר ביטוי מתאים לחגים ולמועדים בחברה חילונית־מודרנית, שבה המסורת איננה שלמות מחייבת, אך תמיד היא משמשת מקור יניקה ונושא לדיונים, למחלוקות ולהסכמות. יוזמה אישית של מארגננים, מחנכים, סופרים, משוררים, ציירים, מלחינים ואנשי מחול חברו יחדיו כדי לתת תוכן וצורה הולמים לחג ולמועד בקיבוץ.

יוזמה אמנותית כיצירה אישית וכחלק מניסיונות לעיצוב חג ומועד בקיבוץ היו בראש ובראשונה נחלת יחיידים, ובהמשך של צוותים, שראו בכך שליחות חברתית־אמנותית.

<div><span><span></span></span></div>	<div><i>את צמיחתה של התרבות העברית בארץ־ישראל בתקופה זו יש לראות כאמור כחלק מן המאמצים לעצב תרבות חלופית לזו היהודית־הגלותית־הישנה. לכן ניתן לעתים קרובות לאתר בה תבנית של הנגדה: לשון עברית אל מול הידיש הגלותית, נופניות מול רוחניות, תלישות מול שורשיות, גבורה מול חוסר אונים, ישן מול חדש. מודל זה, אף שהיה מופשט ומעורפל למדי, והכיל בחובו סתירות בלתי־נמנעות, היה אחד הביטויים למהפך התרבותי שהתרחש בעם היהודי בעשורים האחרונים של המאה ה־19 ובראשית המאה ה־20 (ועירא, 2002: 36)</i></div>
---------------------------------------	--

הצורך לתת תשובות מיידיות לצורכי החברה, ובעיקר במסגרות החינוכיות השונות, יצר מצב טבעי ומוזר כאחד, כאשר אנשי המחול שיבצו בעבודתם מחולות שאותם הביאו מארצות מוצאם.

גורית קדמן, שחייתה בקיבוץ חפציבה בימיה הראשונים בארץ, חלקה עם אנשי קיבוצה ואחרים מחולות־עם שאותם למדה בתנועת הנוער Wandervogel בגרמניה. אחר כך הדריכה והפיצה מחולות אלה במקומות רבים ובהנהגתה הם היוו בסיס לתנועת מחולות העם בישראל.

צשקה רוזנטל, חברת קיבוץ נְ־שמואל, אשר לה חלק משמעותי וחלוצי בעיצוב החג בקיבוצה, הכירה מחולות כפר בפולין בסביבה שגדלה בה, ואלה שימשו בסיס למחולות חג של עובדי אדמה בקיבוצה. לאה ברגשטיין בבית־אלפא וברמת־יוחנן ורבקה שטורמן בעין־חרוד עשו דרך ארוכה ממקורות זרים לעיצוב מחולות חג בקיבוץ, שנעשו־ סמל הישראליות (פירוט על דמויות אלו ואחרות – אשל, 1991; פרידהבר, 1994).

זעירא דן בהתמודדות המורכבת עם שאלת עיצוב חגים ומועדים במחזור השנה ובמחזור החיים. בשלב הראשון היו פתרונות מקומיים בכל קיבוץ וקיבוץ. בשלב מאוחר יותר נעשו צעדים למצוא דרכים מקובלות למספר רב של יישובים, ובהמשך נמצאו פתרונות של זרמי ההתיישבות (זעירא, 2002). פרידהבר סוקר ניסיונות ראשונים בשנות השלושים של המאה העשרים: ריקודי החג הראשונים שעוצבו במסגרת *חג נו הצאן*, שנערך לראשונה ב"חבורת הרועים "בקיבוץ בית־אלפא בשנים 1931-1932. מדבריה של הרקדנית־כוראוגרפית לאה ברגשטיין ניתן ללמוד כי כבר בשלב זה החל שיתוף הפעולה שלה עם המלחין רועה הצאן מתתיהו שלם, שהיה לו המשך מפואר בקיבוץ רמת־יוחנן, ופירותיו הם עד היום חלק חי בתרבות העברית. לאה יצרה את המחולות וביצעה אותם בעצמה. היא מציינת עבודה ללא זמן להכנות: הכול נעשה לאחר העבודה, בזמן הפנוי ובאמצעים דלים ביותר (גורן, 1983; פרידהבר, 1994).

התהליך שעברה צשקה רוזנטל, מקיבוץ נְ־שמואל במעבר מריקודי עם שבסביבת הולדתה הכפרית בפולין לעיצוב מחולות בקיבוץ בראשית שנות השלושים של המאה העשרים, הושפע, בין השאר, מנוכחותה ב"חג הטנא "בעיר חיפה. חגיגות

הביכורים בעיר עוצבו על ידי במאי תיאטרון ה"אורהל" משה הלוי והכוריאוגרפית יהודית אורגנשטיין. רוזנטל העמיקה בלימוד מקורות החג, שהיו חדשים עבורה, ובשיתוף עם המלחין דני פקטורי, חבר קיבוצה, עיצבה מתכונת שהיוותה דוגמה ומודל לחיקוי לדרך שבה חגנו בקיבוץ את הבאת הביכורים (פרידהבר, 1994).

ירדנה כהן החיפאית עבדה בקשרים אמיצים עם התנועה הקיבוצית מראשית דרכה כרקדנית וכוריאוגרפית. היוזמה לשיתוף הפעולה בעיצוב החגים הייתה של אנשי קיבוץ עין השופט בהרי אפרים. בספריה היא מתארת את עבודתה:

<div><span><span></span></span></div>	<div><i>אנו רוצים בחנ־ביכורים שהיהי ימשהו אחר מן הרגיל!". מ"משהו" זה נולדו חגים, אשר התוו קו וציוני־דרך לחגים חדשים בארץ. חג ראשון וצנוע היה חנ־הביכורים בהרי אפרים. אך היה בו משום חידוש לחברים ולסביבה, כמעט מהפכה. תרתי אחרי הביטוי של המחול המקורי במרחב השדות ואחר התלבושת ההולמת את יפי הנוף. שלושה מחולות נוצרו אז, מהם שניים כפריים והאחד – "שיר הלל", מחול טקס, מעין הודיה והלל להבאת הביכורים. [...] היה זה ניסיון להוציא את הקיבוץ מחצר המשק ומחדר האוכל אל מרחב השדות. רציתי לשכנע את החברים, כי ה"יבמה" לחג היא שדות השלף והגבעות הפורחות, כי מקום הישיבה הוא בצל עגלות עמוסות ביכורים. במינשה זה היה אז מן החידוש הנועז, אך בכל שרתה פשטות מלבבת ותום כפרי. [...] מאז אותו חנ־ביכורים צמח בי הרעיון על חג עממי גדול, שימוז בתוכו את העבר ואת ההווה גם יחד. סיפורי התנ"ך עמדו כמו חיים לנגד עיני. [...] ראיתי המון חוגג בתלבושתו, שר ויוצא במחול. וכך התגבשו והלכו בתוכי צורה וצביון לחג הכרם. רציתי לחדש חג זה, החל לפי המסורת בט"ו באב. [...] ברור היה לי שראשית עלינו לחדש יסודות, הטבעים בכל עם משחר התהוותו, והם מקורות המחול, הצליל, השיר והלבוש. בראש ובראשונה יהא החידוש בעריכת החג במערה־הכרמים. חידוש אחר יהיה בהשתתפותו של הקיבוץ כולו ביום החג. רציתי להרוס את המחיצה בין החבר המציג ובין קהל המסתכלים, כנהוג עד כה (כהן, 1963: 47)</i></div>
---------------------------------------	--

בהמשך יצרה ירדנה מסכתות בחג העשור של קיבוץ שער העמקים ובחג המים בקיבוץ נגינר. שיתוף הפעולה של ירדנה כהן עם המלחינים יוהר ירון מעין השופט ואורי נבעון משער העמקים הניב כמה מפניני הזמר העברי וכמה מחולות שהשתלבו באוצר מחולות העם ה"יקלאסיים "בישראל, וזאת בניגוד לכוונתה המקורית.

יוצרות ויוצרים רבים נוספים תרמו ליצירה ייחודית זו של מסכתות לחג: שרה לוי־תנאי בימי ישיבתה בקיבוץ רמת הכובש וכן בעבודתה בקיבוץ משמר השרון, גורית קדמן, טובה צימבל־נטע, אריה כלב, גרטה סלוס, מירלה שרון, נועה אשכול, שלום חרמון, וכן מורות ומורים למחול חברי קיבוצים, שיצירת מסכתות לחג הייתה חלק מציפיות החברה מהם, וביניהם: רחל עמנואל, יהודית ארנון, צילה אונגר, זאב חבצלת, עדה לויט, גבריאלה אורן, צופיה נהרין ועוד ועוד (אשל, 1991; בהט־רצון, 2004).

בשביל אנשי החינוך והתרבות בקיבוצים היו התנועה והמחול יסוד מרכזי בחינוך המשותף, שלפיו נתפס הביטוי היצירתי־אמנותי כערוץ מרכזי בעיצוב דור ישראלי חדש. רבקה שטורמן כותבת ב"יומן עין חרוז" בשנת 1944:

<div><span><span></span></span></div>	<div><i>נמלה אצלי ההכרה כי קודם כל יש להקנות לילדים את התנועה הטבעית: צעדים, קפיצות וחוש קצב. על ידי לימוד שיטתי בגיל הרך יגיע הילד לתנועה אסתטית, חופשית, ואחר כך גם לריקודים העממיים המתאימים לגילו ול יכולתו. והילדים הבינו יפה כי בריקוד, כמו בקריאה, מתחילים מאלף־בית: צעדים, קפיצות, דילוגים וכ' ורק אחרי קליטת האלמנטים היסודיים האלה עוברים לריקודים, תחילה פשוטים ביותר, אחר כך מורכבים יותר (שרת, 1988: 48)</i></div>
---------------------------------------	---

שילוב אוכלוסיית הקיבוץ כולה בביצוע ובהכנות לחג לפי אופיו ומשמעותו יצר ביטוי מנוון שבו שולבו ריקודי יחיד, מחולות קאמריים, שנועדו לקבוצה קטנה "יבחרת", ומחולות המוניים שרבים יכלו לקחת בהם חלק. לא היה בכך עניין של פשרה, אלא דרך עבודה ויצירה שנבעה מהשקפת עולם מחייבת.

כנס דליה הראשון, שהתקיים ב־1944 נתן הזדמנות לבטא את מה שנעשה במציאות היישובית הפנימית ולפגוש מציאות דומה ושונה. היוזמה לקיום הכנס התגבשה בקבוצה שפעלה בסמינר הקיבוצים במסגרת השתלמות שריכזה גורית קדמן (א נרט קאופמן), ולקחה בה חלק המורות נטררוד קראוס, שרה לוי־תנאי ורחל נדב. בין התלמידים הייתה חברת קיבוץ דליה אילזה פלס (נוטמן). ביוזמתה הוזמנה גורית קדמן לעצב מחולות למסכת "מגילת רות" בקיבוץ דליה. קשרים אלה הובילו בסופו של דבר לכנס המחולות הראשון בדליה ב־1944 (פרידהבר, 1994). המעניין בתוכנית הכנס היה המכלול שהוצג. התקיימו הרקדות של ריקודי עם לרבים, לכל מי שחפץ. בין המדריכים היו גורית קדמן, רבקה שטורמן, ירדנה כהן, שרה לוי־תנאי, זאב חבצלת, לאה ברגשטיין ורחל נדב. בנוסף להרקדות ההמוניות של ריקודי עם ולהופעות של קבוצות אתניות ממגורים שונים, הופיעו קבוצות משלושה קיבוצים שהציגו מחולות מתוך מסכתות החג, שהיו ראשיתה של מסורת בקיבוציהן:

שרה לוי־תנאי עם אנשי רמת הכובש הופיעו במחולות מתוך שיר השירים, ובהם המחול אל *נינת אגוז*, שנשאר חלק ממסורת ריקודי העם הישראליים, אך בגרסה פשוטה יותר מהמקור. הטקסט היה מבחר פסוקים מספר שיר השירים שהושרו בלחנים של שרה לוי־תנאי.

ירדנה כהן העלתה ריקודים מתוך מסכת לחג הביכורים שבוצעה בקיבוץ עין השופט ללחניו של המלחין איש הקיבוץ יזהר ירון, "אנשי קיבוץ דליה העלו את המסכת "מגילת רות" ללחניו של איש הקיבוץ יצחק דרור.

נטררוד קראוס עיצבה את ערב הפתיחה, ולקחה חלק פעיל בבחירת העבודות וסדר הדברים". חשיבותו של הכנס ב־1944 הייתה ברצון לשקף את העשייה בשטח המחול כשהתנועה הקיבוצית מובילה את הארגון והביצוע, ולוקחים בו חלק אנשים מכל מגזר, גיל, מוצא ושייכות חברתית בארץ.

רבים מהמורים לתנועה ולמחול בקיבוצים היו תלמידים ואסיסטנטים שהתנסו בעבודתו של לאבאן, או לפחות היו מודעים לה. ורבה הייתה השפעתו כחוקר תנועת האדם וכמעצב של נישות אמנותיות־חברתיות שהתאימו להשקפתם האמנותית ולצורכיהם החברתיים. בעיקר – פתיחות לסוגים שונים של מחול וניסיון ליצור מחול לבימה גם עם אנשים חסרי הכשרה מקצועית.

<div><span><span></span></span></div>	<div><i>סונה זו של חיווין המונים, מקהלה דוברת־מומרת־ומתנועעת, סימלה בנאמנות את הרצון לאחדות, שותפות גורל וחזון באמצעי ביטוי ראשוניים, שווים לכל נפש, שקל היה להזדהות אתם (בהט־רצון 2004: 204). עבודה זו עם נושי אדם מתנועעים היא למעשה המשך ישיר לעבודתה של נטררוד קראוס עם לאבאן בתהלוכות האינודים המקצועיים של וינה. [...] גם בשנות החמישים [...] בחג בקיבוץ הראל, במלאת חמש שנים להיווסדו, הוצג שירו של פאבלו נרודה, השיר על חוטב העצים, בהשתתפות הקיבוץ כולו. [...] לאחר עבודה מאומצת עיצבה את התמונה ההמונית על ידי חלוקת המשתתפים לקבוצות, שכל אחת מהן עשתה צעד אחד או שניים בלבד, או על ידי שינוי עמידתה של הקבוצה תוך הטיית שיווי המשקל, וכך נוצרו קווים בולטים, זרמים של גופי אדם, ללא טכניקה ריקודית ובפשטות שהדהימה באפקטיביות שלה (מנור, 1978: 57-56).</i></div>
---------------------------------------	--

גישה זו הייתה חלק מתהליך העבודה בתנועה ובמחול ונמשכה ברציפות בהתאם להקשר וליוצרים, ובעיקר למי שביצעו את המופע. לדוגמא, עבודתה של נועה אשכול, ששילבה קבוצות שונות של מבוגרים ובני נוער בעלי הכשרה תנועתית חלקית או ללא הכשרה מקצועית־תנועתית כלל:

<div><span><span></span></span></div>	<div><i>נועה אשכול עשתה ב־1953 ניסיון חד־פעמי ויוצא דופן. היא יצרה להזמנת קיבוץ לוחמי הגטאות מסכת שנושאה מרד גטו וארשה. בניגוד לריאליזם ולפנטסיות שהיו מקובלים אז, העבודה שהיא יצרה הייתה מופשטת ומינימליסטית. היצירה הייתה בנויה ממחרוזת מחולות, ובהם קינה – מחול שהאלמנט התנועתי שלו היה העברת תנועה מרגל לרגל, ומחול הורה שהתבסס על משחק מקצבים. את המוזיקה לתוף ולחצוצרה הלחין הרברט ברין, או מלחין ישראלי צעיר (אשל, 1992: 192).</i></div>
---------------------------------------	---



בשנים הבאות נוצרו המחולות לטקסים מרכזיים בתנועה הקיבוצית יותר ויותר על ידי אנשים בעלי הכשרה מקצועית, לקבוצות קטנות יותר, לעתים קאמריות. כמו, למשל, העבודה שהוזמנה אצל יהודית ארנון מנעתון לעצרת לוחמי הגטאות למוזיקה של מרדכי סתר.

*מסכתות החג משקפות תהליכי שינוי של חברה בהתהוות. הרלוונטיות שלהן עומדת שוב ושוב לבחינה, התאמה ושינוי. יצרים צעירים מרנישים עצמם פחות מחויבים לכלל, ויותר קשובים למסרים האישיים שלהם ולכלים האמנותיים־מקצועיים העומדים לרשותם או שאינם מצויים במסגרת החברתית הקיימת, שאותה הם אמורים לבטא ואתה הם אמורים לחנוג. כל אלה אינם מפחיתים מהתרומה הייחודית בשלב שבו מילאה מסכת החג צורך חברתי־תרבותי דחוף וחיוני. ומעבר לכך, היה בה ביטוי אמנותי בן זמננו, המשלב אמירה ומחויבות חברתי־תרבותית, תוך ניסיון להתמודד עם ביטוי אמנותי (בהט־רצון, 2004: 211).*

"מחול לכול" מגיל הגן ובכיתות היסוד התקיים בחינוך הקיבוצי בכל יישוב כמעט, ובעיקר בכל מקום שבו היו מורות ומורים מתאימים. שילוב אמנויות בחינוך המשותף היה בסיס לחינוך ולהעשרה. הבסיס היה מתן כלים לאלתור וליצירה, לשיפור הקואורדינציה וחוש הקצב. בארץ פעלו כמה מורות שהוכשרו בשיטת דלקרוז – חינוך באמצעות מוזיקה ותנועה. במשמר העמק פעלה נושקה פרנסון ומחוץ לקיבוץ הכשירו מורות בשיטה זו קטה יעקב, טוני שטייניץ ואחרות. המורות בקיבוצים יזמו כתיבת תוכניות לימודים ועבודה, כל אחת לפי הרקע והניסיון שצברה. סמינר הקיבוצים, כמוסד להכשרת מורים ואנשי חינוך, היה פתוח ונתן קורת גג לכל מיני יוזמות וניסיונות.

*אחרי מלחמת השחרור הקימה יהודית בינטר עם לוטה קריסטלר ואלי פביאן את המכון לחינוך התנועה, שאותו עתידה הייתה לנהל עד 1971. המכון, שהיה חלק מסמינר הקיבוצים, הכשיר מורים לגימנסטיקה [...]. המורות הבכירות לתנועה במכון היו יהודית בינטר ולוטה קריסטלר, שלימדה "חינוך גופני יסודי". השתיים התנגדו הן לבלט הקלאסי והן למחול המודרני. ככוונה אימצו את המושג הרחב "תנועה", שבו נכלל גם המחול על סגנונותיו השונים. הלימודים נועדו לפתח את כושר התנועה ואת הבנת התנועה, כי תנועה שמעידה רק על שליטה טכנית אין בה די. עליה לשמש גם כאמצעי להתנסות ולגילוי העצמיות. דרך ההוראה הייתה מבוססת על הטלת משימות. הוצגו שאלות מפתח – מה, כיצד, כמה ומתי – ותפקיד המורה לסייע לתלמידים ללמוד לחשוב ולהבין לעומק את יסודות התנועה – גוף, אנרגיה, מרחב וזמן. לתלמיד מתקדם נחשב מי שידע לשאול את השאלה הנכונה, ושגם הייתה לו היכולת הטכנית להשיב עליה (אשל, 1991: 67, 68)*

בסמינר הקיבוצים מצאו מסגרת לפיתוח דרכים חדשות ושונות בהוראת תנועה ומחול מיטב המורים, ביניהם אריה כלב (מורה לתנועה ורקדן), נועה אשכול (יוצרת כתב התנועה E.W. עם אברהם וכמן) ואחרים. בראשית שנות השבעים של המאה העשרים לא ניתן היה יותר להישאר במסגרות ניסיוניות ללא הכרה רשמית של משרד החינוך. בשנת 1976 הקמנו מסלול התמחות בהוראת מחול במסגרת המכון לחינוך גופני ובשנת 1978, ביוזמת הנהלת המכללה ומשרד החינוך, הושלמו התוכניות להקמת מסלול להוראת תנועה ומחול עם תעודת הוראה ותואר ראשון בחינוך. בתוכניות נעשה מאמץ ליצור המשך לניסיונות שקדמו להן: לימוד עיוני של מדעי האדם וגוף האדם, תנועה יסודית, מוזיקה ויסודות הקצב בתנועה, כתב תנועה E.W, קומפוזיציה, מחול במסורות אתניות ועממיות יהודיות, ישראליות וכלליות, וכמובן לימודי בלט קלטי ומחול מודרני כחלק ממגוון של טכניקות במחול. כיום יש אפשרויות של התמחות, העמקה ומחקר במסגרת בית הספר לאמנויות המחול.

קבוצת המורים הוותיקים בקיבוצים צירפה אליה בשנות החמישים של המאה העשרים דור של ילידי הארץ שלמדו מחול בקיבוץ ומחוצה לו. הצורך בתכניות לימוד,

השתלמויות סדירות ברמה מקצועית הלך וגבר, ולא ניתן עוד להתכחש להתנסות מקצועיות נדרשת. בקיבוץ הארצי הוקם מדור למחול על ידי רחל עמנואל (אז בקיבוץ חצור) כמענה ממסדי לצרכים שעלו מהשטח. לבני הנוער תלמידי התיכון הוקמו אולפנים אזורים למוזיקה ולמחול, שאפשרו חוגי העשרה והתנסות מקצועית לכל החפץ בכך. על ידם נוסדו קבוצות־להקות מחול שהשתבצו במופעים מקומיים ואזוריים.

יהודית ארנון הקימה בתחילת שנות השישים את להקת געתון, לימים הפכה ללהקת הגליל המערבי. ב־1970 הוקמה הלהקה הבינקיבוצית (אשל, 1991: 80-84) בקיבוצים רבים לא ויתרו על מחול בחינוך במערכת החינוך. "מחול לכול" היה בסיס לשילוב ילדים, נוער ובוגרים בחגים ובמועדים. התגבשה מסורת של תפקידים לפי כיתות לימוד וקבוצות נוער וגילאים שונים על פי חגים ומועדים. וכך טבעי ומובן היה כי בחג משתתפים בתנועה, מחול ושירה על פי המסורת המקומית ומוקדש לכך זמן לימוד וחזרות.

לדוגמא: הספר *מועדים למחול* מאת תרצה ספיר ושלומית עופר מאפשר הכרות עם אחת הדרכים לקיום מסורת כזו. בספר מוצגת תוכנית עבודה שנתית המבוססת על יחס מעמיק להוראת תנועה ומחול, למבחן טקסטים ורפרטואר מוזיקלי, לצירוף שמייצג את מיטב הניסיונות החינוכיים־חברתיים בתרבות העברית. דרכי עבודה נבחרות בהתאם למנחים, כל אחד על פי דרכו. המבצעים לוקחים חלק פעיל ביצירת המחול. המורה־המנחה מגבש את הניסיונות לגרסה משותפת, כזו אשר יש לבצעה כנדרש.

לסיכום, מחול הוא חלק ממסורת של חגים ומועדים בקהילה, וזו עדיין קיימת במקומות מעטים בלבד. אפשר לקיים את מסורות החג והמועד בהתאם לזמן ולמקום על ידי לימוד וטיפוח במערכת החינוך כחלק ממורשת של תרבות עברית ומתוך הכרת מסגרות שנובשו בהתיישבות החקלאית־קיבוצית. שימור וטיפוח הקיים יש בו המעט שמאפשר המשכיות של מורשת תרבות עברית בחג ובמועד.

### מקורות

אלדור, גבי (2011). *ואיך רוקד נמל? רסלינג*, תל־אביב.

אשל, רות (1991). *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ־ישראל 1920-1964*, ספרית פועלים, תל־אביב.

בהט־רצון, נעמי (2004). *מחוללים – מחול־חברה־תרבות בעולם ובישראל*, כרמל, ירושלים.

גורן, יורם (1993). *שדות לבשו מחול*, רמת יוחנן.

זעירא, מוטי (2003). *קרועים אנו – זיקתה של ההתיישבות העובדת בשנות העשרים אל התרבות היהודית*, יד יצחק בן צבי, ירושלים.

כהן, ירדנה (1963). *בתוף ובמחול*, ספרית פועלים, תל־אביב.

מנור, גיורא (1978). *חיי המחול של גרטרוד קראוס*, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.

ספיר, תרצה ועופר, שלומית (2013). *מועדים למחול – אסופת ריקודים במעגל השנה*, מכון מופת, תל־אביב.

פרידהבר, צבי (1994). *הבה נצא במחולות – לקורות ריקודי העם בישראל*, המרכז לתרבות ולחינוך, תל־אביב.

שמוש, אמנון (2011). *תמונות משני עולמות*, מסדה, תל־אביב.

שרת, רנה (1998). *קומה אחא – דרך רבקה שטורמן במחול*, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.

**נעמי בהט־רצון**, אתנמוזיקולוגית וחוקרת מחול. יסדה את בית הספר לאמנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים ועמדה בראשו בשנים (1978-2000). בין ספריה: *מחוללים* – מחול, חברה ותרבות בישראל ובעולם; *כרגל יחפה* – מסורת יהודי תימן במחול בישראל – ערכה וכתבה בו שני מאמרים; *ספרי תמה* – *פיוט־לחן־מחול של יהודי תימן* (עברית ואנגלית) עם אבנר בהט; *יענו בקול שירים – שירי הדיואן של יהודי מרכז תימן* – ספר דו־לשוני (עברית ואנגלית) בשיתוף עם אבנר בהט.

# חילוניות עברית וחגים קיבוציים

## מוקי צור

מאמר זה הופיע לראשונה בספר *מועדים למחול* מאת שלומית עופר ותרצה ספיר בשנת 2013, בהוצאת המרכז לחקר כתיבי תנועה ומחול במכללת סמינר הקיבוצים בהזמנת העורכות.

החילוניות כתופעה היסטורית אינה תופעה אחידה. שורשיה מגוונים: הם מופיעים במתח שבתוך התרבויות הדתיות, במתח שבין מקדשים וארמונות של שליטים, במתח שבין נביאים ומלכים ובביקורת על מקדשים של פולחן מלך. צביעותם של כמרים נוצרים הולידה תנועות רדיקליות שהאמינו כי פני הדת המאורגנת מסתירות אינטרסים הפוגעים בקודש האמיתי. מלחמות בין הכנסייה למלכות רק קידמו את צמיחתו של מרד נגד סמכותם של מוסדות דתיים. מתחים, יריבויות ואפילו קרבות התקיימו בשם האידיאלים שטיפחה הדת.

המהפכה הצרפתית בסוף המאה ה־18 הצהירה על מאבק בין התבונה לאמונה. רובספייר הכריז על הקמת "דת התבונה", שתחליף את הדת המסורתית. היו שראו בה הגשמה של הנצרות הקדומה והיו שתלו בה את ראשיתו של עידן חדש. מוביליה ביקשו בשם התבונה וההיגיון להחליף את לוח השנה בלוח שבו בשנה יש רק עשרה חודשים, ובשבוע עשרה ימים. הם ביטלו את החגים בעלי הניחוח הדתי וביקשו לערער על פולחן התפילה בכנסייה.

לוח השנה של המהפכה החילונית אומנם לא שרד את התהפוכות הפוליטיות, אך מתוכו צמחה התרבות החילונית המערבית. אנטולי לונצירסקי, ממנהיגי המפלגה הבולשביקית ואחד היחידים בה שלא נרצחו על ידי סטאלין, קרא בימי המהפכות הראשונות שהתחוללו

בראשית המאה ה־20, בספר שכתב, לעצב את הסוציאליזם כדת בעלת פולחן חדש, שתשחרר את החברה מהעול של קבלת נורמות של אי־צדק ושמרנות חברתית. דת הסוציאליזם, דת הכפירה, תהיה לזידו דת הצדק. הוא קרא להקים את "כנסיית הכפירה" וליצור אמנות פרולטרית, כחלק מדת המהפכה.

בר בורוכוב המרקסיסט הציוני חלק על לונצירסקי. הוא חשב שרע למסד את הכפירה ולהופכה למוקד של פולחן. לדבריו, הרעיון הסוציאליסטי כרעיון פוליטי



חנינת העומר של לאה ברנשטיין בקיבוץ רמת יוחנן בשנות ה־40. באדיבות מכון הווי ומועד ברמת־יוחנן. Lea Bergstein's spring Omer Festival in Kibbutz Ramat Yohanan (c. 1940s). Courtesy of The Inter-Kibbutz Institute - Holidays Festivals - Ramat Yohanan.

עוד לפני הציונות התחילה לצמוח תרבות חילונית עברית, מתוך הזדהות עם תנועת ההשכלה שצמחה בקרב יהודי אירופה בסוף המאה ה־18. תנועה זו אימצה את ערכי הנאורות, דגלה ברכישת ידע מדעי אוניברסלי ופעלה להשתלבות היהודים בחברה הסובבת כאורחים שווי זכויות. היא כפרה בסמכות הרבנית וביקשה לבנות זיקה חדשה למקורות התרבות היהודית, ועודדה שילוב של ערכים והשקפות מתוך תרבות הסביבה בתוך העולם הרוחני־יהודי.

התרבות העברית המתחדשת ביקשה לבנות מחדשזיקה לשפה העברית ולמקורותיה הקלסיים. היא חייבה את חקר ההיסטוריה והתרבות היהודית לדורותיה ופיתחה דרכי ביטוי חדשות ביצירה אמנותית יהודית בתחומי הספרות, התיאטרון, האמנות הפלסטית וחקר המוזיקה והפולקלור. רבים מאנשי ההשכלה שלפני הציונות ראו בתרבות העברית המתחדשת דרך ליציאת היהודים מהגטו ולמימוש ההבטחה של הנאורות לאשר להם כניסה אל העולם הגדול כאזרחים שווי זכויות. בין השאר, היו אלה הדורות הראשונים שנשנים ונברים יכלו לבחור בעצמם את בני זוגם ולא בשידוך. זה היה שינוי דרמטי בתהליך הקמת המשפחה. במוקד עמדה הגדרה מחדשת של האהבה.

לא רק טיפוח של זהות אזרחית ליחידים עמד לנגד עיניה של התרבות החילונית. הציונות שבאה בעקבותיה ביקשה להקים קהילה חדשה יהודית בארץ־ישראל. היא לא הסתפקה בזכויות ליחיד, אלא חיפשה דרך לחברה, מצע לחידוש חברתי קולקטיבי. החיבור לערכי התרבות הכללית לא ביקש לנתץ את תרבות העבר ולנתק אותה מהמקורות והמסורת היהודית לדורותיה, אלא להציע לה חיבורים חדשים ופרשנות חדשה. היא תבעה מנושאיה אחריות מוסרית לצעדים שהיא מתחייבת בחידושיה. אחד הביטויים לכך היה שוב – לוח השנה. היא הקנתה אופי חדש ללוח השנה היהודי הישן, אך לא ביטלה אותו, כפי שמוצג בפרק הבא.

מובילי התרבות העברית החדשה הבינו כי הם פועלים בתוך מהלך היסטורי רחב יותר. לכן הם ביקשו ליצור תרבות רלוונטית ואוטנטית בעת ובעונה אחת, תרבות הפותחת את עצמה למחקר היסטורי של אוצרות היצירה היהודית, אך מבקשת להוסיף לכך ביטוי אמנותי וטקסי למען הקהילה החדשה ההולכת ונוצרת. במסגרת התרבות החילונית החלה פעילות ללימוד השפה העברית כשפת דיבור הפורצת את הספר, את שפת התנ"ך, התלמוד והתפילה והופכת לשפת תקשורת, לשפת המדע והאמנות. כך התחיל התהליך של הרחבת השפה, שבחלקו היה מתוכנן. השפה העברית, שנשמרה במשך דורות כשפת לימוד, כשפת פולחן וכשפת המיתוס היהודי המכונן, הפכה לשפה המשרתת תחומים שנחשבו עד אז כחלק בלתי נפרד משפת החול. תהליך זה טרם הסתיים.

בשנות התשעים של המאה ה־19 והעשור הראשון של המאה ה־20 כרתה התרבות החילונית העברית ברית עם הצורך לחולל שינוי חברתי רדיקלי בחברה העולמית. נוער יהודי רב הצטרף למהפכה נגד המדינה האוטוריטרית ורתם לשם כך את התרבות. מעורבות פוליטית ופרנסה מעבודת כפיים קיבלו ערך מוסף והיו לנייר לקמוס להזדהות עם האידיאלים המוסריים החיוניים ביותר. עבודת כפיים ואורח חיים של פועל הפכו למוקד של הזדהות והשראה ליצירה תרבותית ענפה.

האקטיביות הפוליטית גם היא הייתה חלק בלתי נפרד מהתרבות החילונית. היא ביקשה לעצב חיים פוליטיים ותרבותיים ליהודים באשר הם. תפיסת שוויון ערך האדם, שהיו לה שורשים עמוקים במסורת היהודית, השפיעה על ראייה פוליטית של החיים היהודיים. היא הביאה עמה שינוי דרמטי בהתייחסות לפוגרומים העונתיים שפקדו את היהודים במזרח אירופה ובמזרח התיכון. אם עד אז ראו היהודים באלומות נגדם אסון טבע, האופק החדש של אזרחות ושוויון זכויות שהובטחו ליהודים הדגיש כי בפוגרום התגלתה פניעה של אדם באדם. לנוכח הרדיפות התעורר רגש של בושה ועלבון. אי התגובה לאסון המגיע מידי אדם הפכה לחטא מוסרי. התרבות החילונית הגיבה על כך בהזדהות עם תנועות של הגנה עצמית. גיבורי הגנה היו לדוגמה לשינוי אנושי ולמוקד של יצירה תרבותית.

המפגש של התרבות החילונית עם ארץ־ישראל הביא להדגשה של הנוף כאלמנט מכונן תרבות. התגלו הקשרים האינטימיים בין נוף הארץ לבין מחזור השנה היהודית. מפגש ראשוני זה עם נוף התנ"ך, המשנה והתלמוד הירושלמי הפך להתגלות של ממש. הוא היה מפתח לחידוש, למוקד של השראה לאמנים ולקהילות הצעירות שהחלו בפיתוח של התרבות החילונית בארץ־ישראל. בתוך כל אלו מצא גם הריקוד המסורתי את מקומו, ללא ההבבלות של ההפרדה המינית. הריקוד סימן את המאוויים לשחרור הנשים. הרקדנית העברית חיפשה בריקוד ביטוי לתרבות ישראל המתחדשת, הד לחיי העבודה, ביטוי לאהבה ולשאיפה לחברותא.

יוצרי התרבות החילונית – האמנים, העובדים, מנהיגי קהילות – חשו עד כמה יצירתם החדשה מכילה יסודות רבים לא שלמים. יוסף חיים ברנר הזהיר מפני הבוסר והפראזה שליוו את התרבות החדשה. הוא הדגיש עד כמה החילוניות לא יכולה להיות שלמה, עד כמה היא חושפת סדקים ומגלה שברים ותבע ממנה להימנע מאפולוגטיות, מסתירות וממלאכותיות. ברנר היה ער לשיתוק מהגעגועים למסורת בית אבא ולעקרות המהפכנית. כרבו, חיים נחמן ביאליק, ראה גם הוא את האתגר שמעמיד המצב הזה והאמין כי הוא חושף את האמת ומחולל תיקון גדול יותר מהעריצות האפולוגטית של נוסחאות דתיות, התובעות הצדקה טוטאלית להשגחה האלוהית ברגעי קריסת הקיום היהודי. אלה הימים שבהם יש לנייס את הרצון והענווה, לדבריו, את יצר הבניין ואת כוח ההגנה העצמית. לא כדת הכפירה השמָחה בשמים ריקים, אלא כיצירת "יש מייש" המודע לכוחות ה"איין".

התרבות החילונית נוצרה בהרבה מאמץ ותבעה פריצות דרך מתמידות ומעייפות. רבים שחונכו במסגרת התרבות המסורתית נאחזו בשינוי שהציעה התרבות החילונית העברית וטיפחו אותו. בעבורם, התרבות החילונית הייתה נשר שהוביל מן התרבות היהודית המסורתית אל האופק הרחב של תרבות אנושית. מעבר לגשר עמדו רבים שהיו דור ראשון ושני להתבוללות המשכילית, אנשים שאיבדו את הקשר החיוני עם העולם המסורתי ועם קהילתם. כשהתרבר להם עד כמה נתלשו מבחינה תרבותית, עד כמה התבטלות עצמית ללא סיכוי הייתה בחזון ההתבוללות, הם ביקשו לא לאבד את הערכים שהאמינו בהם – ערכים של אנושיות, של יופי ושל תיקון עולם – ומצאו בתרבות החילונית העברית דרך לשוב מבלי להסתגר.

היו שהתייאשו מן המאמץ הכרוך בבריאת תרבות חדשה. חלקם בחרו לשוב למה שנראה בעיניהם בטוח וסמכותי ודבקו בדת. היו שביקשו ללכת עם החידוש עד הסוף ובחרו להתדפק על שערי החברה המהפכנית ששללה את עתיד היהדות. וחלק פשוט נטמעו בחברת סביבתם ובאורח חייה. אסונו של העם היהודי בתקופת השואה החריף באופן דרמטי את הדילמות התרבותיות שבפניהן הוא עמד. ברל כצנלסון חזה כי עם פירוק הפיגומים בבניין הלאומי שיוקם תתגלה מצוקתו התרבותית.

בעיקרה של התרבות החילונית העברית מצויה ההכרה שהיא תישאר אתגר. אף על פי שהיא הצליחה להפוך את העברית שהייתה "שפת אב", שפת לימוד ושפת ערכים, לשפת אם המסוגלת להתמודד עם שפת האב בביטוי של מה שעוד לא קפא ולא צונזר, אף על פי שהיא הצליחה להיות מעורבת בשינוי הנוף ובאחריות לו וביכולת אמנותית המבטאת קהילה חיה, אף על פי שהיא השפיעה על החשיבה הפוליטית – היא נותרה אתגר המאיים על ידי חלל ריק ודוגמטיות קשוחה.

### לוח השנה וחגי ישראל

מסורת החנים הציונית הארץ־ישראלית נולדה בראשית המאה ה־20, במושבות ובעיר תל־אביב. החנים בקיבוץ המשוכו מסורת זו. לוח החנים בארץ־ישראל היה לוח השנה היהודי. לחג המסורתי נוספו דגשים ויצירה, ברוח היישוב החדש. התקיימו תהלכות, מפגשי תרבות, ריקודי הורה אקסטטיים ונוצרו שירים חדשים. למורים בבתי הספר העבריים, שהכירו את הטקסטים התנ"כיים ואת השפה העברית והביאו לבתי הספר ערכי תרבות של מוזיקה, תיאטרון וספרות חדשה, היה תפקיד חשוב ביצירת מסורת זו, כחלק מיצירה של חינוך יהודי־ציוני חדש. בבתי הספר במושבות נתקלו המורים בלא מעט התנגדות, בגלל אופיים השמרני. בקיבוצים הייתה פתיחות, והמורים הביאו אליהם מסורת זו ופיתחו אותה כחלק מתרבות החג של הקהילה השיתופית. חלוצי העלייה השנייה חשו כי ניסיונות אלה ליצירת תרבות חדשה יכולים לסייע להם להתמודד עם הקרעים מהמסורת של ההלכה היהודית. אלה שבאו מן הדור שכבר היה ברור לו כי הלימוד המסורתי והנהגים המסורתיים אינם נחלת הכלל ביקשו אלטרנטיבה, ומי שהגיעו אחרי תהליך של התבוללות ביקשו נתיב לביטוי אישי עברי המקרב להיסטוריה ולמורשת. החיבור הנכסף עם הארץ, עם העברית ועם העבודה, ופיתוחם במסגרת של חברה עצמאית ושיתופית שמחוללת מפנה חשוב ופירוש מחדש למסורת, דיברו אל לבם.

פה ושם היו התקפות של חדוות שבירה, אך בסך הכול החנים של הקבוצות הראשונות נשאו אופי של נגעועים הביתה ותחושה כי הדרך אליו נחסמה. הם חשו שאם הם רוצים להישאר נאמנים להחלטתם לעשות מפנה בחייהם, הם

צריכים להיות נכונים להתנגע. על רקע זה נשפכו הרבה דמעות בחנים והיו יוכוחים ומחלוקות לגבי אופיו.

חנים, שהיו יכולים להיות מוגדרים כחגי טבע, כמו פסח, שבועות וסוכות אתגרו את חברי הקיבוץ מתחילת דרכו. האם ניתן לחזור אל המנהגים שהיו בתנ"ך, במשנה ובתלמוד הירושלמי? האם הטבע הארץ־ישראלי וחניו יכולים לבטא ברית עם הארץ? מסורות שהתגבשו במושבות של העלייה הראשונה הועברו לקיבוצים, ואלה הנהיגו אותן אך התאימו אותן לצורכיהם. מקום ההתרחשות של החג לא היה בבית המשפחה או בבית הכנסת. השטח הפתוח קיבל משמעות. הכינוס היה של הקהל. היו בהתרחשות התייחסויות מפורשות לעובדה שאנשים אלה שבו לעבודה הגופנית. בחג היו תהלכות, עמידה מול הנוף שהתייחסה לא רק לטבע אלא לשרידי הזיכרון ההיסטורי שהיו טבועים בו.

נאומים היו בתקופה ההיא בשפע. אך החלוצים לא הסתפקו בכך. היה צורך בביטוי אחר, טקסי, אמנותי שיגבש את היחד, שידבר אל הנפש של היחיד הקרוע בין מסורת למהפכה. הזמר ליווה את הניסיונות הללו מראשיתם. נכתבו שירים ולחנים חדשים שהתאימו לטקסים ולתהלכות החג. הוקמו תזמורות קטנות ומקהלות שביטאו את היחד. לחג העומר, לחג הביכורים ולחג האסיף יצרו ריקודים ובהם הודגש השוויון בין המינים והשתתפו בהם ילדים. נשים קיבלו תפקיד של כוהנות. הן רקדו ונתנו ביטוי להתחדשות.

בקיבוצים שחיו בהם יוצרים בתחומי המחול והמוזיקה, פותחו טקסים המשלבים מילים, לחנים ויצירה כוריאוגרפית. הטקסים הללו נשמרו כמסורת מקומית במשך שנים. הלחנים וצעדי הריקוד לא שונו גם בחילופי הדורות. אפשר היה להוסיף אליהם אך לא לגרוע. בחגיגות קראו את אותם הטקסטים כל שנה. בקיבוצים שלא היו בהם יוצרים מבית לא הייתה מחויבות למסורת מדוקדקת. רעיון החג החדש אומנם שלט, אך המארגנים חשו כי מותר להם לחדש בפרטים ולהוסיף מנגינות וריקודים. כך חלו משנה לשנה שינויים בטקסי החנים, לפעמים דרמטיים.

למוזיקה היה תפקיד מרכזי בטקס הקיבוצי. המוזיקה הקלסית שנוגנה בו הגיעה בחלקה מלחנים שהושרו באירופה לטקסטים תנ"כיים. הטקסט העברי התנ"כי שתורגם לשפות המלחינים באירופה "תורגם" חזרה לעברית והוחזר והותאם לנעימה. המוזיקה סימנה את הגעגועים להתעלות הנפש ולחיים בחבורה.

חנים שהיו בעלי מוצא ומשמעות היסטורית קיבלו הדגשה מיוחדת. חג החנוכה שב למכבים ולמלחמת העצמאות שלהם. האור והמשחק, סיפורי הגבורה ועונת החורף הודגשו באווירת החג. בניגוד למסורת של ההסתגרות בבית המשפחה, התקיימו בחנוכה טיולים רבים ועצרות פומביות באוויר החופשי. בפורים העיקר לא היה סיפור הישועה בגולה, אלא הלילה של נשף התחפזשות (וכך באה בו לידי ביטוי היכולת לעבור לילה אחד את העברות על האתיקה הקיבוצית המחמירה). אפשר היה להתחפש לבורגנים, להזדהות עם גיבורים "תוצרת חוץ" – עדלאידע.

בחנים שאינם כרוכים בסיפור היסטורי או בקשר לטבע, כראש השנה ויום הכיפורים, החלל הריק הורגש יותר מאשר בשאר החנים. היו ניסיונות לבטא את המרד נגד המסורת בימי החג על ידי הפרת צום ועבודה מטעמי מצפון ביום הכיפורים, אולם ברוב המקרים הימים הללו הטילו מבוכה ונשאלו שאלות. בקיבוצים רבים היה נהוג לקיים ברוח המסורת של הימים הנוראים חשבון נפש בצורת שיחת חברים מעמיקה על המתרחש בקבוצה. אספות שנתיות ושיחות קיבוץ על מצבה של החברה סיפקו משהו מרצון הווידי, ההיטהרות והשאיפה לתיקון עצמי.

שיאו של הביטוי היצירתי של החג בקיבוץ היה סדר הפסח. הסדר התקיים בחדר האוכל. כשבנו בקיבוץ את חדר האוכל, גודלו נקבע על ידי תכנון סדר הפסח. לאירוע היו באים המוני יידיים, מבקרים, קרובי משפחה, אנשי אמנות ויצירה מן העיר. לחברת המהגרים הצעירה בארץ, סדרי פסח אלה היו כרטיס כניסה לחברה הנוצרת בארץ (לימים החליפו את האזרחים מבחוץ בני הקיבוץ שעבדו ובאו לפסח להיות עם בני משפחתם). חדר האוכל הפך למקום התכנסות. הציירים הקיבוציים קישטו אותו במיוחד לאירוע.

הסדר הקיבוצי וההגדות לפסח שהוציאו קיבוצים, תנועות נוער, חיילים מגויסים לצבא הבריטי, ליוו את הסיפור של כל קיבוץ ושל כל חבורה. מאות רבות של הגדות הודפסו במשך השנים, כי כל שנה סדר הפסח היה מתעמת עם מצב החבורה, המשפחה המורחבת והאומה באותה שנה. תחושת חברי הקיבוץ הייתה כי הם מי שיצאו ממצרים בדור שלנו, ועל כן הם חייבים לתת ביטוי ראוי לקשר האישי שלהם עם יציאת מצרים הקדומה.

שבועות היה לחג חקלאי ממדרגה ראשונה. קיימו בו תהלכות של ענפי החקלאות והביאו "ביכורים" שתמורתם נמסרה לקרן הקיימת לישראל כמוסד שצריך להביא גאולה לארץ על ידי רכישת אדמות. תהלכות מביאי הביכורים הייתה הזדמנות לקיים תחרויות חקלאיות. בצד הכוריאוגרפיה המסוגננת של הבאת הביכורים העלו לבמה לא פעם גם את התינוקות שנולדו באותה שנה. שנים רבות אחרי גיבוש שבועות כחג חקלאי התחילו להתגבש נהגים לליל לימוד תורה ולעיון במקורות. פעילות זו, שהסיטה את החג ממשמעותו החקלאית אל חג מתן תורה, התפשטה בפינות שונות בתנועה הקיבוצית כ"תיקון ליל שבועות".

המסורות הקיבוציות עברו מקיבוץ לקיבוץ. אנשי האמנות היו באים להנחיל לחנים, לנצח על תזמורות בחג, לביים הצגות כחלק מהחג וכיצירה שכל הקיבוץ משתתף בה. התארגנות הקיבוצים כתנועות רק הגבירו את שיתוף הפעולה בין האמנים. השתתפו במאמץ גם אמנים מהעיר שחשו מחויבות להשתתף במפעל התרבותי המתפתח.

בצד החנים ובהשפעתם נוצרו בקיבוץ מסורות של תיאטרון קהילתי, נוסף על מקהלה ועל תזמורת מקומית. המסורת יובאה מניסיונות דומים שנעשו באירופה. הניסיון הקיבוצי בחנים נוצל כדי לרתום את הקיבוץ להצגות ענק ששותפו בהם כל החברים והילדים. כך בוצעו בראשית שנות החמישים הצגות המונית בקיבוצים שונים, למשל, "טיל אולנשפיגל" בקיבוץ משמר העמק, בבימויה של שולמית בת דורי. אלפים רבים הזדהו עם התרבות הנוצרת בקיבוץ והיו באים לצפות בה. בצד הצגות המוניות, התארגן פסטיבל המחולות בקיבוץ דליה. גם טקס הזיכרון לשואה בקיבוץ לוחמי הנטאות נשען על ניסיונות אלה.

הניסיון התרבותי בקיבוץ עבר משברים רבים. תקופות של שיתוק וחיפושי דרך, מעבר בין דורות, שינויים תרבותיים שחלו בארץ ובעולם. לתרבות הקיבוצית שראתה עצמה כהיסטורית, כנענית לזמן על איומיו ועל אתגריו, כבלתי מתיימרת לדבר בשם הנצח, הזעזועים היו מכשול. רבים קראו לה לשוב אל רחם המסורת היהודית שהתיימרה לייצג את החורג מההיסטוריה. חורבן יהדות אירופה וקיבוץ מן המסורת, ובהם טקסטים וקטעי פולחן הוכנסו מחדש לחג הקיבוצי, וסיפור ההתפתחות של החג הארץ־ישראלי שהקיבוץ היה לו למעבדה טרם הסתיים.

---

**מוקי צור**, נולד בירושלים בשנת 1938. הגיע לקיבוץ עם גרעין של תנועת נוער ב־1956 ומאז חי בו. כתב וערך הרבה ספרים במיוחד על הקיבוץ בחיי היומיום שלו וביצירתו התרבותית. היה מזכיר בקיבוצו ומזכיר התנועה הקיבוצית המאוחדת. עוסק בחינוך ומחקר.



פיפדאנס מאת נמרוד פריד, AZA 2010 - הביאנלה לאדריכלות בין-תחומית, יוהנסבורג, רקדנים: מרים אנגל וטבוגו מונאי, צילום: טליה פריד



פיפדאנס מאת נמרוד פריד, The Architecture AZA 2010: Event + City , Johannesburg, South Africa, photo: Talia Freed

# פיפדאנס - הגוף כמפלט אחרון לחופש - מופעי מחול בתוך תאי הצצה במרחב הציבורי

## טליה פריד

**התשוּקה להציץ - הפסיכולוגיה של ההצצה**
התשוּקה להציץ היא תכונה מולדת, עתיקה כמו האנושות עצמה ומאפיינת את כל בני האדם, בכל הגילאים, בכל התרבויות ובכל המקומות. התשוּקה להציץ מונעת גם מיצר הסקרנות הטבוע בנו, והיא מלווה אותנו לאורך כל החיים ומהווה כוח מניע ללמידה ולהתקדמות. אולם, על פי רוב הקודים ההתנהגותיים, החברתיים והתרבותיים, מימוש התשוּקה להציץ הוא התנהגות בלתי הולמת, שלילית, מרושעת וחשוכה, משום שהמציצן פולש למרחב הפרטי והאינטימי של אדם אחר בלי ידיעתו. התנהגות מציצנית קיצונית נחשבת סטייה (פרפיליה) ומחלת נפש כאשר מטרתה היא השגת הנאה מינית. מרחב פרטי ואישי ומרחב ציבורי מוגדרים בחוק, ומי שהתנהגותו אינה עולה בקנה אחד עם החוק נחשב חורג ומפר חוק. עם זאת, בשנים האחרונות אנו עדים לשינוי ניכר ולהתרופפות הקודים ההתנהגותיים בעניין ההצצה. נוסף על כך, ההפרדה בין המרחב הציבורי לבין המרחב הפרטי התרופפה.

תוכניות המציאות (הריאליטי) בטלוויזיה מספקות ומציגות לפנינו מצבים ורגעים אינטימיים של אנשים בזמן אמת, משתפות אותנו בחוויות הללו והופכות את הרגעים הפרטיים לחוויית הצצה קהילתית וציבורית. האינטרנט פיתח והרחיב את התופעה עוד יותר על ידי שידור ומעקב אחר אירועים ודרמות אנושיות בזמן אמת, בכל מקום בעולם ובכל סיטואציה אנושית, ועל ידי הקמת הרשתות החברתיות, שבהן מתנהלים חיים שלמים.

**"פיפדאנס" - הגוף כמפלט אחרון לחופש - מופעי מחול בתוך תאי הצצה במרחב הציבורי**

הכוריאוגרף נמרוד פריד, ביצירתו *פיפדאנס - הגוף כמפלט אחרון לחופש*, מזמין קהל אקראי ועוברי אורח לאירוע אמנותי במרחב הציבורי, ובו הוא מאתגר את



פיפדאנס מאת נמרוד פריד, רקדן: יואב גרינברג, פסטיבל בת ים לתיאטרון רחוב, 2007. צילום: אנטולי מיכאלוב

Peepdance by Nimord Freed, dancer: Yoav Grinberg, The Bat Yam Street Theatre Festival , Bat Yam , Israel 2007, photo: Anatoly Michael

קהל הצופים בחוויית התבוננות וצפייה חדשה במופעי מחול. הוא מזמין את הקהל לצפות דרך חורי הצצה בחמישה מופעי מחול שונים, בתוך חמישה תאי הצצה, בליווי של מוזיקה אחת לכל המופעים. פריד מספק לקהל חוויית הצצה פרטית וציבורית, לגיטימית ומזמינה. למעשה, בזמן המופע, הוא יוצר מעין קהילה של מציצנים במרחב ציבורי נבחר (Site Specific), ובמופע אחד יכולים להציץ מאה שמונים איש בבת אחת. "כולם אוהבים להציץ", אומר פריד, והתשוּקה להציץ היא, כאמור, תכונה מולדת ועתיקה. יותר ממאה אלף איש ברחבי העולם כבר הציצו במופע *פיפדאנס*. הצופים־מציצנים "חודרים" במבטם דרך חורי ההצצה – "חורי החדירה" – לתוך מרחבי התאים הסגורים. חורי ההצצה משמשים כמסגרות שבתוכן מתקיימות יצירות המחול – ריקודים בנויים או ריקודי אלתור המורכבים מהשפה התנועתית של נמרוד פריד ומהקומפוזיציה המשתנה במרחב ובזמן – סולו, דואט או טריו.

נמרוד פריד הזמין אותי לתכנן ולעצב את המופע ואת תאי ההצצה. חמשת תאי ההצצה זהים בגודלם ושונים בצבעם. התאים ניידיים, וניתן למקם אותם בצורות שונות במרחב, לפי אופיו ומבנהו הארכיטקטוני של האתר הנבחר ולפי הדיאלוג שאמור להתקיים בין המופע לסביבה שלו.

**מבנה תא ההצצה**

תא ההצצה הוא מעין קוביית חלל: אורכה ורוחבה 3 מטרים, וגובהה 2.10 מטרים. הקובייה בנויה משלד של מוטות ברזל הניתנים להרכבה ולפירוק במהירות באתר המופע. לשלד מתחברת מעטפת מבד כותנה המכסה וסוגרת את התא מכל צדדיו, ובה ממוקמים חורי הצצה. בכל תא 36 חורי הצצה עגולים בקוטר של ארבעה סנטימטרים. בכל פאה של התא תשעה חורי הצצה המסודרים ביוגו בגובה עיניים ממוצע של צופים בני גילאים שונים.

**המופע פיפדאנס כמרכז כוח וכמוקד חזותי אנרגטי**

"[...] העולם החזותי נוטה ליצירת מרכזים – מרכזים השולטים על הסביבה שלהם בקנה מידה גדול ובקנה מידה קטן [...]"<sup>1</sup>. המופע *פיפדאנס* נמצא בתוך המרחב החזותי "האינְסופי" הכללי והציבורי, ועל ידי מיקומו הפיזי הנבחר, באתר המסוים, הוא מגדיר מרחב מופע היוצר מרכז כוח ומרכז חזותי קבוע ויציב שמושך אליו את העוברים ושבים, הקהל הפוטנציאלי של המופע. חמשת תאי ההצצה המרכיבים את המופע יוצרים שדות של כוח סביב עצמם<sup>2</sup> ומהווים מוקדים חזותיים משניים של אנרגיה חזותית. תאי ההצצה הסגורים שולחים החוצה אנרגיה חזותית לכל הכיוונים ומקיפים את עצמם בשדות הטעונים במתח שמתפור בהדרגה<sup>3</sup> בתוך המרחב החזותי הכללי של המופע. בד בבד, תאי ההצצה מבודדים



פיפדאנס מאת נמרוד פריד, פסטיבל ישראל, ירושלים 2008. צילום: איתמר פריד

Peepdance by Nimrod Freed, Israel festival, Jerusalem, 2008, photo: Itamar Freed

את האזורים שבהם מועלות יצירות המחול ומפנים את האנרגיה החזותית כלפי פנים – כלפי החללים הפנימיים של התאים שבהם מתרחשים מופעי המחול.<sup>4</sup> נוסף על כך, תאי ההצצה משמשים מסגרות קבועות<sup>5</sup> שבתוכן מתקיימים מופעי המחול. מסגרות קבועות אלו מאפשרות את קיומם של מופעי המחול ואת העלאת התכנים האמנותיים שלהם בהקשר יציב וקבוע. קירות תאי ההצצה מגדירים את המרחקים בין תא הצצה אחד למשנהו ואת מרחב התנועה של הצופים בין התאים. ניתן לומר שבמופע *פיפדאנס* מתקיימים מדרג (היררכיה) וסדר ברורים של המרכיבים החזותיים המאפשרים גם התמצאות מרחבית קלה ומדויקת בזמן המופע:

- מרחב המופע באתר הנבחר במרחב הציבורי מורכב מחמישה תאי הצצה ומהמרחב הפתוח שנמצא ביניהם וסביבם.
- חמשת תאי ההצצה הם קוביות חלל.
- מאה שמונים חורי הצצה = שלושים ושישה חורי הצצה בכל תא X חמישה תאים.

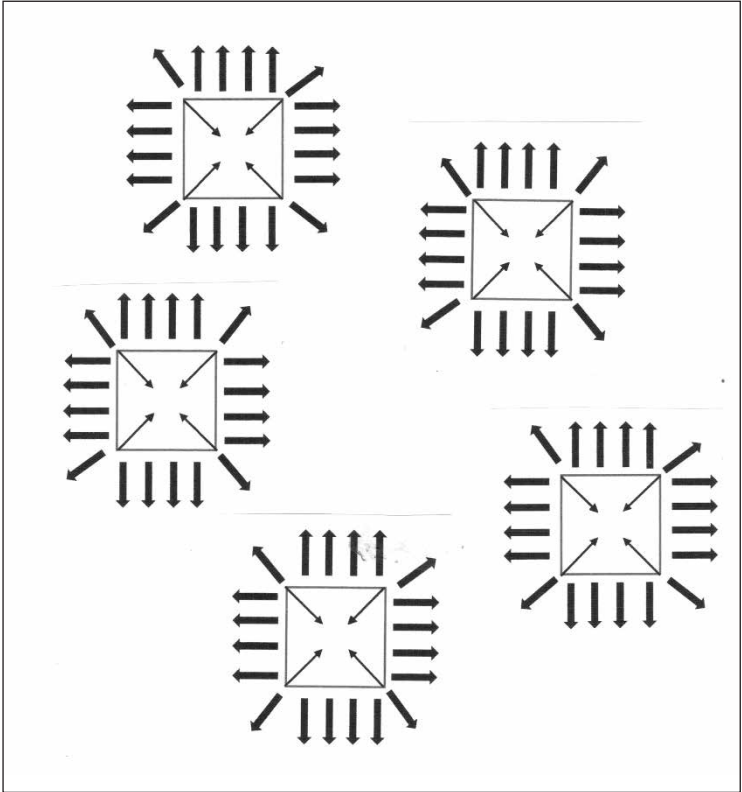
**חורי ההצצה והשדה החזותי שהם יוצרים**

**תאי ההצצה וחורי ההצצה**

חורי ההצצה מגבילים את מנוון האובייקטים החזותיים שאמורים לבנות את עבודת האמנות – מופעי המחול. הם גם מגדירים את סטטוס המציאות של מופעי המחול, המופרדת מהתפאורה של היום־יום שמהווה חלק משמעותי מאוד מחוויית המופע – האתר המסוים, הסביבה האורבנית הארכיטקטונית, מנוון האנשים שנמצא בה, העוברים ושבים, מזג האוויר, הצבעים, קצב החיים, הקולות ועוד. חור ההצצה גם מדגיש את העובדה כי הצופה־מציצן מתבקש להסתכל על מה שהוא רואה בחלל התא, לא כחלק מהעולם שבו הוא חי ופועל, אלא כהצהרה על העולם שבו הוא מתבונן מבחוץ – ייצוג של עולם הנושא משמעות סמלית. חור ההצצה מתפקד גם כמרכז אנרגטי ודינמי, שהוא מוקד של אנרגיה שחצים (וקטורים) קורנים ממנו לסביבה. זהו גם המקום שבו החצים פועלים במרוכז.<sup>6</sup>

**השדה החזותי בתוך תא ההצצה - הבמה**

החלל הפנימי של התא הוא השדה החזותי הפנימי שבו מתקיים המופע, שבו מובא התוכן שלו. הוא העולם הפנימי, הייצוג האמנותי המנותק מהמציאות החיצונית. נוסף כל כך, מהווה מערכת סגורה של אנרגיה חזותית אשר פועלים בה הכוחות החזותיים. החלל הפנימי של תא ההצצה הוא חלל ריבועי סימטרי שקירותיו זהים בגודלם, והזוויות ביניהם הן זוויות של תשעים מעלות. הרצפה היא הקרקע, והתקרה פתוחה אל השמיים. מרכז החלל, מפגש האלכסונים של התא הריבועי, מהווה מוקד אנרגטי עצמאי המארגן את המרחב האנרגטי והחזותי שבתוך התא.<sup>7</sup>



תאי ההצצה כמקודים אנרגטיים. החצים ממחישים את פיזור האנרגיה החזותית פנימה והחוצה

**שדה הראייה ונקודות המבט בסביבת חורי ההצצה**

חורי ההצצה ב*פיפדאנס* – *הגוף כמפלט אחרון לחופש* הממוקמים בכל קירות הבד הדקים של תא ההצצה הם "חורי חדירה" – דרכם הצופים חודרים במבטם אל תוך חלל תא ההצצה הסגור. כאן ראוי להזכיר את עבודתו הידועה של מרסל דושן – *נתון* – שהוא עבד עליה כעשרים שנה ושמוצגת באוסף הקבוע של מוזיאון פילדלפיה. ביצירה זו דושן יוצר חוויית הצצה בשתי עיניים דרך שני חורי הצצה זעירים בדלת ספרדית עבה היוצרים מיקוד צינורי.

חורי ההצצה משמשים כמסגרות עגולות אשר בתוכן נצפים הריקוד והקומפוזיציה המשתנה שלו. מסגרות אלו מפנות וממקדות את מבט הצופה אל פנים חור ההצצה בלבד,<sup>8</sup> ובו אין שונות באיכויות האופקיות והאנכיות של המידע החזותי (ברוחניות העיגול מסמל שלמות: אין למעלה, למטה, שמאלה או ימינה – הכול שווה ביחס למרכז המעגל שהוא המדד היחיד. ביחס למרכז כולם שווים!). צורתם הגאומטרית העגולה של חורי ההצצה גם מפרידה בדרך הטובה ביותר את המידע החזותי בסביבה שבחוץ מהמידע החזותי שבתוך החללים של תאי ההצצה. שדה הראייה של הצופה מושפע מצורתו של חור ההצצה ומממדיו ומשתנה על פי תנועת העין והמבט דרכו. קווי הצפייה וזוויות הצפייה מושפעים מהמעקב התמידי של העין בכל רגע נתון אחר הריקוד והקומפוזיציה המשתנה שלו בציר הזמן בתוך חלל התא. שדה הראייה מושפע גם ממרחק העין (זום אין, זום אוטו) מחור ההצצה בכל רגע נתון.

באמנויות החזותיות האחרות – ציור, צילום או על הבמה – נקודת התצפית קשורה בראש ובראשונה לפרספקטיבה. הפרספקטיבה הקווית (הליניארית, פרספקטיבה קווית שיש בה נקודת מגו אחת) הנורמטיבית מניחה שיש נקודת תצפית סטטית אחת, עמדה קבועה שהאובייקט, או יצירת האמנות במקרה הזה, נצפה ממנה.<sup>9</sup> ב*פיפדאנס* קיימות נקודות תצפית רבות וזוויות התבוננות רבות, דבר שנוגד ומפר את חוקיה של הפרספקטיבה הקווית ויוצר חוויית צפייה חדשה, מלהיבה ומאתגרת. באמנויות החזותיות עמדת הצפייה מתקשרת גם לצמצום הממדים ולתאורה, ובקולנוע היא נקבעת, בראש ובראשונה, על ידי המונטז' והעריכה. ב*פיפדאנס* נקודת המבט של הצופה יכולה להיות קבועה בחור הצצה אחד או משתנה, כאשר הצופה עובר להציץ בחור הצצה אחר. מסביב למסגרת חור ההצצה המרחב החזותי חסום על ידי קירות התא שחוצצים בין העולם

החיצוני והמציאות היום־יומית לבין המציאות הפנימית של חלל התא, כלומר הבמה ותוכן המופע.

מופע המחול בתוך תאי ההצצה הוא ההיציג, המציאות הפנימית והעולם הפנימי של היצירה. הקומפוזיציה של הריקוד היא תוצר היחסים בין האובייקט, כלומר המופע, לבין מסגרת היצירה האמנותית, וכן בין האובייקטים השונים ביצירה. הקומפוזיציה משמשת אמצעי מבע דומיננטי בכל תחומי האמנות החזותית, והיא נבנית ונקבעת על ידי היוצר כדי לכוון את האדם הנחשף ליצירה אל הנושאים המרכזיים בה. בדרך כלל מסגרת היצירה היא הבמה עצמה, וכך הרקדנים עצמם מהווים את המרכיב הדומיננטי בקומפוזיציה, ולכן זו משתנה. גם התפאורה משפיעה עליה, בעיקר באמצעות יצירת מסגרות פנימיות.

באמנויות החזותיות אובייקטים מסוימים יכולים ליצור גם מסגרת פנימית שתמקד את המבט של המתבונן בתוכה. ניתן לראות, למשל, מסגרת מלאה המקיפה את האובייקטים בצורה שלמה (כמו ציור של נוף דרך חלון, שבעצמו יוצר מסגרת פנימית). המסגור מעורר עניין רב יותר בתמונה באמצעות מניפולציה על המתבונן המסיט את מבטו אל תוך המסגרת הפנימית. נוסף על כך, המסגרת יוצרת רבדים שונים של עומק או התרחשות.

**חוויית ההצצה – הצופים והקהל**

"[...] כל סוגי האמנות קשורים להתבוננות. אבל יש סוגי התבוננות פולשניים מאחרים. היכן יש למתוח את קו הגבול? מה מותר ומה נחשב לניצול? האם מותר לצייר אנשים ללא ידיעתם? שאלות אלה צצות גם באשר לכתיבה על החיים ולסרטי תעודה".<sup>10</sup>

הצופה־מציגן הוא ישות אחת חיצונית, מרכיב מקורי בסיטואציה של *פיפדאנס* – *הגוף כמפלט אחרון לחופש*. הצופה מביט ביצירה מבחוץ,<sup>11</sup> והוא אינו חלק מהיצירה עצמה. בצפייה בציורים, שהן יצירות אמנות סטטיות ושטוחות,<sup>12</sup> הצופה יכול לעמוד רק מול התמונה כדי לקיים קשר קומוניקטיבי עם הציורים והתוכן שלהם. לעומת זאת, במופע *פיפדאנס* הצופה יכול לעמוד במיקומים שונים ביחס למופע – הוא יכול להציץ דרך חורי הצצה שונים, להניע את העיניים בחור ההצצה. גם הקומפוזיציה הריקודית שנגלית לנגד עיניו נעה ומשתנה ללא הרף. מעקב העין של המציגן אחר הריקוד של הרקדנים בתוך התא, בכל רגע נתון, משפיע על החוויה שלו ועל נקודת מבטו והבנתו את המופע, את התוכן שבו ואת מסרו.

הדיאלוג החזותי וזוויות הצפייה המפתיעות בפרספקטיבה המשתנה ללא הרף במופע מרתקים. דיאלוג זה מאפשר ויוצר צפייה שונה, מפתיעה ומאתגרת בגוף הרקדנים ובסביבתם. לעיתים ניתן לראות את כל נוף הרקדן ולעיתים רק חלקים ממנו, על פי נקודת התצפית של הצופה, זויות הצפייה ומרחק הרקדן ממנו. ארגון האובייקטים במסגרת חור ההצצה יוצר סוגים שונים של קומפוזיציה, אשר אופן השפעתה נמדד באמצעות מוקד התמונה, האיוון בין חלקי המרחב, התנועה וההתייחסות לנושא או למסר של היצירה. ההצצה עצמה, מבעד לחורי הצצה במופע מחול, מעבירה מסרים חברתיים פוליטיים – ההצצה היא פעולה חברתית פוליטית, וההשתתפות בה כבר מעלה תכנים ומסרים הקשורים ליצירה האמנותית ולאובייקט הנצפה ושאלות הקשורות לחופש הפרט, שליטה ובקרה – מי שולט? ומי נשלט? מי שמציגן או מי שמציצים עליו? האם אנו מאבדים את הפרטיות שלנו ואת החופש להגשמת רצונותינו?

**הריקוד והרקדנים**

הרקדנים<sup>13</sup> המופיעים בתוך החללים הסגורים, הדחוסים והקטנים למדיי של תאי ההצצה, חווים חוויית הופעה יוצאת דופן ומאתגרת במופע *פיפדאנס*, שונה מכל חוויית הופעה על במת תיאטרון. הם מבודדים מהקהל על ידי קירות התאים שחוצצים בינם לבין הצופים־מציצים, והדיאלוג החזותי הדו־כיווני מתקיים בין הצופים לרקדנים רק דרך חורי ההצצה. הרקדנים אינם רואים את הצופים, את נופם או את מעשיהם מעבר לקירות התאים, אלא רק את גלגלי עיניהם הניבטים דרך חורי ההצצה, את עדשות הזום של המצלמות המוצמדות לחורי ההצצה ואת מסכי הפלאפונים החכמים שהצופים מחזיקים ושמתווכים או משמשים מסננים

בין מבטם לבין חורי ההצצה. לכן הדיאלוג החזותי והאינטראקציה של הצופה ב*פיפדאנס* עם קהילת המציצים, היצירה והמופיעים בה, משפיעים על מהותה של היצירה ועל המסרים המועברים דרכה. כפי שכיכר ציבורית אינה שלמה ללא האנשים הנמצאים ופועלים בה, כך המופע אינו שלם ללא הצופים בו. כדי שהמופע יהיה שלם, על האנשים למלא את תפקידם – להיות מציצנים בעת המופע. המופע יוצר חוויה אימרסיבית (immersive) – יש בה צפייה מוטמעת שמשתתפים בה צופים־מציצנים, רקדנים־מופיעים וסביבה ארכיטקטונית (אתר נבחר) במרחב הציבורי.

**תפיסת חלל חדשנית ו"העולם" שנוצרים בעקבות חוויית ההצצה דרך חורי ההצצה ובהשפעתה: תחביר אחר לאינפורמציה חזותית בתנועה ופרשנות חדשה**

ההצצה כדרך צפייה ב*פיפדאנס* – *הגוף כמפלט אחרון לחופש* היא דרך צפייה חדשה, חדשנית ומאתגרת במופעי מחול במרחב הציבורי, אשר משפיעה ומספקת כר נרחב לתרגום ולפרשנות נוספים בהעברת המסר האמנותי. ההצצה כדרך צפייה יוצרת תחביר חדש למידע החזותי האמנותי בתנועה שאנו קולטים ולדרך שבה הצופה מפרש או מתרגם אותו. הכוריאוגרפיה המועלית בחלל התא, הנתפסת במובן החזותי כתנועות רצופות וקטועות לאורך ציר הזמן, מעלה את הצורך ביצירת תחביר שונה, אקראי או לא אקראי, המאתגר את הצופה ומעודד אותו ליצור פרשנויות שונות ואישיות של אותו מופע, דבר שאינו מתקיים במופע רציף המועלה על הבמה בתיאטרון.

בעשר השנים, שבהן המופע *פיפדאנס* מוצג ברחבי העולם, השתנתה פעולת ההצצה עצמה. בשנים הראשונות, תוך מתן הלגיטימציה להציץ וניצול הסקרנות האנושית והתשוקה להציץ, הקהל הציץ מבעד לחורי ההצצה בעינוי. מעטים העמידו עדשת מצלמה בחור ההצצה וצילמו את המופע. עם השנים, כאשר השתכללו הפלאפונים, רבים מהצופים כבר מציצים במופע דרך מסכי הפלאפונים החכמים, והם מהווים מסננים בין עיני הצופה למופע ומשמשים גם לתיעוד המופעים, כך שאין קשר עין ישיר בין עיניי הקהל לרקדנים.

**אמנים חזותיים מהמאה ה־20 ותופעת ההצצה וחורי ההצצה**

כל סוגי האמנות קשורים להתבוננות, אבל יש סוגי התבוננות פולשניים מאחרים. סנדרה פיליפס, אוצרת התערוכה *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera*, אשר הוצגו בה תמונות של סקס, מלחמה וסלבריטאים במאה חמישים השנה האחרונות, טוענת כי התשוקה להציץ לחייהם של אחרים היא תכונה בסיסית של המין האנושי. בתערוכה מועלות שאלות אתיות: מה מותר ומה אסור? היכן עובר הגבול בין מציצנות לבין אמנות? חלוצי הצילום הכירו בתשוקה מולדת זו ונעורו במצלמה כדי להיכנס למרחבים פרטיים אסורים. בעורת מצלמות, שכנוו "בלשים", והווסוו בספרים וכחבילות, מצלמות כיס, עדשות מזויפות שיצרו אשליה שהמצלמה מכוונת לכיוון אחד, בעוד היא מצלמת דבר אחר וכדומה, פלשו אל מעבר לדלתות סגורות.

**לואיס וויקס היין** (Lewis Wickes Hine), סוציולוג וצלם אמריקאי בתחילת המאה ה־20, פילס את דרכו אל תוך מכרות ומפעלים כדי לחשוף את השערוריה של שימוש בילדים ככוח עבודה. ב־1928 הנציח הצלם העיתונאי **טום הווארד** (Tom Howard), שעבד בעיתון *Chicago Tribune*, את ההוצאה להורג של רות סניידר באמצעות מצלמת הרגל המפורסמת שלו ולהבריה את הצילום מכלא סינג סינג לפרסום ב־*New York Daily News*. הצלם **ווקר אוונס** (Walker Evans) צילם ברכבת התחתית של העיר ניו יורק במצלמה קטנה נסתרת ותיעד את התנהגותם הטבעית והיום־יומית של תושבי העיר ניו יורק.

הצלם **ארטור פלי** (Arthur Fli), ידוע בכינויו (Weegee), שפעל בעיקר בשנות ה־30 וה־40 של המאה ה־20, צילם בני זוג מתנשקים בקולנוע ב־1940 – מלמעלה ומרחוק, בלי ידיעתם. וויני, צלם חשוב בתקופתו, צילם במשך שנים רבות תצלומי רצח ושרפות בדירות ניו יורק וקורבנות של רצח והתאבדות, ולעיתים הניע למקום לפני המשטרה ותיעד את הפרטים בבהירות מקפיאה – תצלומים גלויים ובוטים.



פיפדאנס מאת נמרוד פריד, רקדניות: נועה שביט וקאוויו שונוירי, תל־אביב, ישראל. צילום: טליה פריד Peepdance by Nimrod Freed, dancers: Noa Shavit and Kazuyo Shionoire, Tel Aviv, israel, photo: Talia Freed

הצלמת **דיאן ארבוס** (Dian Arbus), שהושפעה עמוקות מהצלם וויני, כונתה פעמים רבות מציצנית וסוטה שפולשת לפרטיותם של אנשים חסרי אונים. כמו וויני, גם היא צילמה ברחובות ניו יורק. בכל יום במשך חודש אחד בשנת 1969 עקב הצלם **ויטו אקונסי** (Vito Acconci) אחר זר שבחר באקראי ברחובות ניו יורק והקליט את חוויותיו עם תצלומים.

מגמה מודרנית היא להראות את המציצנות בפעולה ולמקד את תשומת הלב בצופים ולא בנצפים. הצלם היפני **קוהיי יושיוקי** (Kohei Yoshiyuki) צילם סדרה של תצלומים שכותרתה "הפארק". ילפני שצילמתי תמונות אלו ביקרתי בפארק כשישה חודשים מבלי לצלם", מעיד על עצמו יושיוקי, "רק הלכתי לשם כדי להיות חבר של המציצנים. כדי לצלם את המציצנים, הייתי צריך להיחשב אחד מהם. התנהגתי כמוהם, והיה לי אותו עניין כמו שלהם, אך הייתי מצויד במצלמה קטנה. מטרתי הייתה לתפוס במצלמה את מה שקורה בפארק, כך שבעצם לא הייתי מ'מציגן' כמוהם. עם זאת, אני חושב שפעולת הצילום עצמה היא במידת מה מציצנות. כך שייתכן שאני מציגן מאחר שאני צלם".<sup>14</sup> התערוכה "הפארק" הוצגה בפעם הראשונה בגלריה Komai בטוקיו ב־1979. ב־2012 היא הוצגה בביאנלה של ליוורפול וב־2013 בתערוכה המרכזית בביאנלה בוונציה, ובה חשף יושיוקי את תופעת המציצנים בפעולה. יושיוקי עצמו היה מציגן והשתמש במצלמת שלושים וחמישה מ"מ ובפלאש אינפרה אדום לראיית לילה, כדי לתעד עשרות גברים, מציצני ננים, שהרובצים בשיחים, אורבים בחסות החשכה וצופים בזוגות המקיימים יחסי מין בפארקים של טוקיו. "בתערוכה "הפארק" [שהוצגה בגלריית מוסררה] אנחנו צופים בסצנת מציצנות תיאטרלית משולשת: אדמת הפארק הפכה לבמה, חבורת המציצנים היא קהל צופים בהצגת מין, צלם חֶקֶש שהתחקה אחריהם ותיעד אותם בלא ידיעתם והסכמתם הוא מעין מבקר של התיאטרון הזה, והמציצנות שלנו, הצופים, משכפלת את הדרמה המורכבת הזאת, כתף אל כתף בגלריה".<sup>15</sup>

התערוכה תוארה שוב ושוב כסדרת מופת של צילום מציצנות היוצרת דרמה של מציצנות שרשרת, הנוררת את הצופה לטקס התבוננות מלהיט חושים ומגרה אותו, והוא עצמו נהיה מציץ. התערוכה נלמדת במחלקות לצילום כאחד התיעודים ההיסטוריים החשובים של פעולת הראייה ונידונה על עיסוקה בפעילות פרטית במרחב הציבורי, כצילום פורנוגרפי או צילום המתעד תשוקה משוחררת מאילווצים בכסות החשכה. עוד היא תוארה כסדרת מעקב אחר פעילות סודית, מפגשים חשאיים בין זרים באתרים שמוחץ לחוק ולסדר, כתבשרת טכנולוגית של אובדן הפרטיות והאינטימיות. "אלה לא מציצנים המתחבאים מאחורי משקפות", כתבה דבורה קואן ב־*Artforum* (כתב עת בין־לאומי שמתמחה באמנות עכשווית) ב־2007, "אלה נועזים מספיק כדי לפלוש פיזית, כאילו הנשים על הדשא הן רכוש משותף".<sup>[</sup><sup>16]</sup>

בסדרת הצילומים שלו "השכנים" ב־2012, הצלם **ארנה סוונסון** (Arne Svenson) צילם את אזרחי ניו יורק בתוך דירותיהם שבדאון טאון מנהטן בעדשת טלה ללא ידיעתם. תביעה משפטית על כך שסוונסון פלש לפרטיות אנשים אלו נדחתה בבית המשפט לערעורים בניו יורק ב־2013. הצילומים, לפי התיקון הראשון של חוקת ארצות הברית, היו מוגנים משום ש־הצילומים הם עבודת אמנות", ולפיכך לא הפרו את חוקי הפרטיות.

*נתון* הוא מיצב פיסולי של האמן האמריקאי יליד צרפת מרסל דושן. דושן יצר את המיצב בשנים 1946-1966 בסודיות בסטודיו שלו בניו יורק, והיום הוא מוצב במוזיאון פילדלפיה לאמנות. היצירה מורכבת מדלת עץ ספרדית כבדה, ישנה וחסרת ידיות הנתונה בתוך משקוף לבנים. בדלת העץ שני חורים זעירים, בגובה העיניים, ודרכם הצופה יכול לצפות במעין סצנה סוראליסטית: בתוך נוף כפרי שוכבת גופת אישה עירומה המחזיקה בידה עששית. האישה חסרת שיער גוף. מאחור מצויר מפל מים קטן. כשהצופים מציצים דרך החורים, הם צופים ב"מציאות הפנימית" של היצירה המושתתת על שלושה אזורים מרחביים המחוברים באופן אידאלי לאורך זמן על ידי המבט של המציץ (כך הצופה מוגדר ב"הוראות הפעלה" של המיצב). החדר השצופים נמצאים בו, "המציאות החיצונית" של המיצב, החלל שבו עומד הצופה כשהוא מתקרב לחורי ההצצה,

לא הוגדרה על ידי דושן. דושן חרג מכל גבולות האשליה החזותית, ולכל מי שנשען על הדלת כדי להביט מבעד לשני חורי ההצצה יש תחושה של התבוננות בשבריר קפוא של מציאות.<sup>[</sup><sup>17]</sup>

רבים האנשים הרואים בחוויית הצפייה בקולנוע חווייה מציצנית המבוססת על מבט מציצני. אנו עדים ליצירות קולנועיות רבות הדנות בתופעת ההצצה מצדדים שונים. אחת מהן היא סרטו של אלפרד היציקוק *חלון אחורי*, סרט המציצנות האולטימטיבי משנת 1954 שבו הצופים עצמם נהיים למציצנים ולחוטאים. "טכניקת הצילום של הסרט יוצרת תחושה של מציצנות. המצלמה 'משוטטת' בין חללים וחושפת לצופים את האירועים מזווית מיוחדת. סצנת הפתיחה של הסרט נפתחת כמו באולם קולנוע ישן, כאשר הפרגוד עולה וחושף את המתרחש מחוץ לחלון חדרו של ג'ף. המצלמה משוטטת בשכונה ומציגה את החיים בה, ולאחר מכן נכנסת לתוך החדר של ג'ף ומספקת לצופה את המידע והעלייה".<sup>[</sup><sup>18]</sup>

סרט אחר הוא *המופע של טרומן* משנת 1998 בכיכובו של ג'ים קארי (Carrey) ובבימויו של פיטר וויר. "זהו סרט קולנוע דרמטי־קומי, המבוסס על פרק בסדרה 'אזור הדמדומים'. ג'ים קארי מגלם בסרט את דמותו של טרומן ברבנק, אדם שמגלה שהוא חי בעולם מלאכותי שבו הוא הכוכב הראשי של תוכנית מציאות (Reality Show) בשם 'המופע של טרומן, המשודרת סביב השעון ברחבי העולם. מאז שנולד כל האנשים בחייו היו שחקנים. כאשר הוא מגלה את האמת על חייו, הוא נאבק בניסיון למצוא דרך מילוט מאלו המנסים לשלוט עליו במשך כל חייו".<sup>[</sup><sup>19]</sup> הסרט דן בתופעת ההצצה ובדיאלוג המתקיים בין הצופה לאובייקט – האדם במרחב הפרטי שלו, כאשר מרחב זה נפרץ והופך לציבורי. הכרזה לסרט, שבה נראה טרומן ישן במיטתו בצילום המוקרן על מסך ענקי ברחוב סואן, מדגישה את תוכנו המציצני.



פיפדאנס מאת נמרוד פריד, צילום: טבוגו מוניאי, AZA 2010 - הביאנלה לאדריכלות בין־תחומית, יוהנסבורג, דרום אפריקה. צילום: טליה פריד

Peepdance by Nimord Freed, dancer: Tebogo Munyai. The Architecture ZA 2010: Event + City , Johannesburg, South Africa, photo: Talia Freed

### הערות

<sup>[</sup><sup>1]</sup> Rudolf Arnheim, *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, Ltd. London, 1982, p. 42.

<sup>[</sup><sup>2]</sup> Rudolf Arnheim, *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, Ltd. London, 2009, p. 46.

<sup>3</sup>.שם, עמ' 51.

<sup>4</sup>.שם, עמ' 51.

<sup>5</sup>.שם, עמ' 42.

<sup>6</sup>.שם, עמ' 13.

<sup>7</sup>.שם, עמ' 52.

<sup>[</sup><sup>8]</sup> Arnheim, *The Power of the Center*, 2009, p. 56.

<sup>9</sup>בוריס אוספנסקי, הפואטיקה של הקומפוזיציה (תרגום: גדעון טורי), ספרית הפועלים הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, ישראל, 1986, עמ' 8.

<sup>[</sup><sup>10]</sup> Blake Morrison, "Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera", *The Guardian*, May 22, 2010.

<sup>[</sup><sup>11]</sup> Arnheim, *The Power of the Center*, 2009, p. 49.

<sup>12</sup>.שם.

<sup>13</sup>הרקדנים שהופיעו בפיפדאנס: איציק נבאי, אלינור צירטוק, אסאמי אידה, אשלי מוסק, אשר בן שלום, ג'ין פלוטניק, דרור ליברמן, יואב גרינברג, יוסי ברג, יעל אברבור, ירון שמיר, ליאור אביצור, מאיה בר יעקב, מורן גרוס, מרים אנגל, מירב



פיפדאנס מאת נמרוד פריד, צילום: טבוגו מוניאי, AZA 2010 - הביאנלה לאדריכלות בין־תחומית, יוהנסבורג, דרום אפריקה. צילום: טליה פריד

Peepdance by Nimord Freed, dancer: Tebogo Munyai. The Architecture ZA 2010: Event + City , Johannesburg, South Africa, photo: Talia Freed

דגן, נדר רוסנו, נויה צור, נועה שביט, נירה טריפון, עודד גרף, ענת גרינוריו, עפרה אידל, קאזויו שיוניורי, קורטני שו, שני ברייטנר מלצר, שרון ישראלי, סטודנטיות למחול ממכללת גליל מערבי, רקדני להקת Dance Lab מניקוסיה, קפריסין, רקדנים נבחרים מ־Moving into Space, יוהנסבורג, דרום אפריקה, רקדני להקת Agitart, פיגורס, ספרד, רקדני להקת KaYm היפנית, טוקיו, בוגרי אוניברסיטת QUT, בריסבן, אוסטרליה.

<sup>[</sup><sup>14]</sup> Philip Gefter, "Sex in the Park, and Its Sneaky Spectators", *The New York Times*, September 23, 2007. תרגום לעברית: טליה פריד.

<sup>[</sup><sup>15]</sup> גליה להב, "סקס ומציצנות בגנים ציבוריים", *הארץ*, "תרבות ואמנות", 5 ביוני 2014. https://www.haaretz.co.il/gallery/art/.premium-1.2338881

<sup>16</sup>.שם.

<sup>17</sup>.שם.

<sup>[</sup><sup>18]</sup> "חלון אחורי", ויקיפדיה.

<sup>[</sup><sup>19]</sup> "המופע של טרומן", ויקיפדיה.

**טליה פריד** היא מעצבת רב תחומית ומרצה בכירה בפקולטה לעיצוב במכון הטכנולוגי חולון וארט דירקטור ומעצבת הבמה של נמרוד פריד / להקת מחול תמי. בעלת תואר BA בעיצוב תעשייתי, בצלאל – האקדמיה לאמנות ועיצוב; ו־MA, Pratt Institute, Academy of Art and Design, ניו יורק. זכתה בפרס מקרה המבחן המצטיין על הרצאתה בנושא פיפדאנס בכינוס הבין־לאומי השישי "Design and Emotion" בהונג קונג, 2008. תודות מיוחדות לנמרוד פריד וללהקת תמי. www.nimrodfreed.com.

זו השנה הרביעית שאני מלווה את פרויקט 'רקדן/רקדנית בקהילה' מטעם משרד התרבות. בכל שנה נבחרים כעשרה יוצרים, כוריאוגרפים ויוצרי תנועה ומחול מקצועיים בעלי ניסיון בהוראה, במטרה ליווּם פעילות מחולית קהילתית עבור קהילות בפריפריה שאינן מסוגלות לשלם על שיעורי מחול. מטרת המלגה לאפשר ליוצרים לקיים שיעורים קבועים לאוכלוסייה שהם בחרו, לצד פעילויות מחולית קהילתית רחבה, שמאפשרת לקהל להכיר את עולם המחול והתנועה באופנים נוספים.

את הפרויקט יזמה קרן כרמל, ראש מנהל התרבות במשרד התרבות. במהלך ארבע השנים האחרונות נהנים מהפרויקט כ־1500 אנשים וילדים, במקומות רבים בארץ, ביניהם באר שבע, חדרה, אשדוד, ערד, בית שמש, ירושלים, לוד, נתניה, רמלה, ערערה, אום אל פחם, צפת, מטה אשר, דימונה והערבה. צמד המילים שעולה בי ביחס לפרויקט הוא 'מורכבות מופלאה', הכוללת רגעי חסד רבים עבור היוצרים והתלמידים, לצד אתגרים ורגעים של קושי ותסכול.

**החיבור האישי שלי לריקוד ולקהילה**

לאורך השנים, בהן אני מלווה את היוצרים, כמו גם בעבודתי לאורך עשרים שנות הוראה לאוכלוסיות שונות בארץ עם קהלים מגוונים, עלו בי שאלות שחזרו שוב ושוב: "מהי הדרך שביכולתי לאפשר לקהל חדש להכיר את עולם המחול והתנועה?", "מה נדרש ממני, כמורה, לשנות, לפרק או לפשט, על מנת שאוכל לחבר אנשים נוספים אל העולם המופלא הזה של התנועה והמחול, שהוא כל חיי?", "מהם התנאים שאמורים להתקיים סביבי על מנת לאפשר למפגש כזה לקרות?"

התחלתי את צעדיי בעולם המחול והתנועה רק בגיל 21, כשהתקבלתי לאקדמיה למוזיקה ומחול בירושלים, בלי שקודם לכן הייתי רקדנית מקצועית. עובדה זו הפכה למצפן, שמוביל אותי בעשייה מאז ועד היום. אני זוכרת היטב את הרגעים הראשונים באקדמיה – את עצמי עומדת לראשונה בסטודיו, אי שם בקומה התחתונה במבנה האפור של האקדמיה למחול, מביטה במראה ואומרת לעצמי שאני אכן רוקדת, מגשימה את החלום שלי, אותו חלום שזנחתי אי שם בגיל שש, לאחר שיעור בלט

במשך שש שנים עבדתי עם שותפתי ראבעה מורקוס, כוריאוגרפית מכפר יאסיף, על יצירת חיבור בין ערבים ליהודים דרך הריקוד. לאחר שנים של עבודה משותפת וניסיונות רבים למצוא מבנים ומסגרות, שיתמכו במפגשי תנועה ומחול ליהודים וערבים, לבסוף הקמנו קבוצת נוער ערבי־יהודי רוקד, וקראנו לה "גשרים". הקמת הקבוצה התאפשרה בזכות תמיכתה של שרון אשכנזי, שחיה בליון שבצרפת ופועלת במרכז למחול CCN שם. שרון הקימה קבוצת נוער של מהגרים, ויחד עם קבוצת 'גשרים' נוצרו חילופי משלחות והופעות משותפות בארץ ובצרפת. הקבוצה ממשיכה לפעול בשלוש השנים האחרונות בצפון הארץ.

הידע והניסיון שרכשתי במהלך עבודתי עם קהלים מגוונים הובילוני לניהול הפרויקט הנוכחי. הונעתי מתוך אמונה ברורה בפוטנציאל הגלום בהנגשת הריקוד לפריפריה, לקהילות שאינן נחשפות כלל לתכנים כאלה. הבנתי את התרומה עבור תושבי הקהילות הללו מפעילות כזו, כמו גם ליוצרים שיבחרו להניע לפריפריה. גם להם יש דרך לעבור וללמוד כיוצרים, כמורים וכאנשים שבוחרים להיות מעורבים בחברה. זהו תהליך שיש בו חיפוש ואתגר, עליהם למצוא את הדרך לחבר בין הידע של עולם המחול והתנועה לקהילה, בה הם בוחרים, ככלי שיוצר גשרים רבים בין כל אחד לעצמו, ובינינו כחברה.

**איך זה עובד? שלבי הגשת המועמדות לפרויקט**

בשלב הראשון בפרויקט, על היוצרים לבחור קהילה בפריפריה שאינה מסוגלת לשלם תמורת השיעורים וללמוד להכירה, את צרכיה ואת האתגרים שהיא מתמודדת איתם. עליהם להבין מי הם אנשי המפתח המובילים, היכן מקומות המפגש המרכזיים, וכן להכיר מקרוב את אורח החיים של הקהילה. מתוך החקירה הזו היוצרים בונים תוכנית שנתית, המבוססת על שיעורי המחול/ התנועה. התוכנית כוללת שיעורים קבועים עם קבוצות מסוימות מתוך הקהילה, לצד פעילות עם מעגלים נרחבים יותר בה. בשלב האחרון, לפני ההגשה, מחפשים היוצרים שותף או שותפים לעבודה בקהילה, שיכולים לספק סטודיו או חלל ראוי לעבודה, יחד עם חיבור לקהילה. שותפים אלה יכולים להיות מנהלי המתני"ס, מנהלי בתי ספר, ראשי עמותות ועוד, שהיוצרים

# רקדן/ רקדנית בקהילה - מחול מחולל שינוי

## אילנית תדמור

חותרים איתם על חוזה שותפות.

יוצרים, שמגיעים לפרויקט ויכולים לענות בכנות על השאלה, "למה בחרתם את הקהילה הזו?", יצליחו לאורך השנה. על היוצרים למצוא דרכים להתגבר על המכשולים והאתגרים הרבים שעולים ולמצוא דרך למימוש הפרויקט. אבל כששאלת ה"למה" נוכחת חזק בלב היוצרים, וכשיש הבנה של מהות הפרויקט, אז הדרכים למימוש המהות יכולות להיות מגוונות ואפילו שונות מהתוכנית המקורית. כבר מאופן כתיבת ההגשה ניתן לחוש איזה חיבור יש ליוצרים עם הקהילה. מעניין לקרוא את הגשות המועמדות ולחוש מי אלה שיש להם רצון אמיתי לתרום, אך הם כותבים את התוכנית בלי להכיר באמת את הקהילה, לעומת יוצרים שמכירים את הקהילות ומכינים את צרכיהן.

**מהי פעילות מחולית קהילתית?**

אחת ממטרות הפרויקט היא חיבור היוצרים למעגלים נוספים בקהילה, לכן עליהם ולהפיק פעילות קהילתית סביב השיעורים. כשהצטרפתי לניהול הפרויקט, החלטנו שאנחנו לא מנתיבים מראש ליוצרים איזו פעילות עליהם לעשות, מתוך הבנה שלכל קהילה יהיו צרכים שונים ולכל אחד תהיה תפיסה שונה לגבי הדרך הנכונה עבורם



להקת Dance for Life בניהולה של חננאל דיסקין. 'יהלום שחור' מאת קרן אור שרעבי



Dance for Life dace troupe directed by Hananel Diskin. 'Black Diamond' by Keren Or Sharabi

עבורה היה ברור מאוד. היא הכירה את חורה כשעבדה שם עם עמותת נשים, וכן דוברת ערבית, והרצון לחבר בין המעורבות החברתית שלה בחורה, עם היותה אמנית מחול ותנועה, היה בליבה לאורך זמן.

עם זאת, המהלך שאורלי עברה עד יצירת מודל שיכול להתקיים לאורך שנים בבית ספר אלופא היה רצוף אתגרים. כל צוות בית הספר, מהמנהל, הרכזת, הצוות הפרא־רפואי, המורים והמורות וכמובן התלמידים התפתח רק בזכות חיפוש בלתי מתפשר למצוא את הדרכים למימוש הפרויקט, והכיר את עולמות התנועה והמחול. כשאורלי הגישה את מועמדותה למלגה, בית הספר אלופא כלל לא היה רשום בתוכנית. לאורלי היה איש קשר בחורה שחתם על השותפות בפרויקט והיה אמור לקשר אותה לכמה קבוצות של נערות ונשים ביישוב. אך עם קבלת התשובה החיובית ממשרד התרבות, אורלי הבינה שאותו איש קשר קיבל תפקיד בעיר אחרת ובמקומו הגיע איש אחר כדי לאייש את התפקיד.

כך אורלי מצאה את עצמה בתחילת השנה הראשונה שלה עם תוכניות גדולות ורצון רב, אבל ללא איש קשר וללא כל קבוצה שאפשר להתחיל ללמד בה. כיומית ומפיקה, אורלי פנתה לכל מי שרק יכלה: ממחלקת הרווחה במועצה, מנהלי מוסדות שונים, ארגוני נשים, מנהלי מתני"ס, והפעילה כל קשר שרק הכירה על מנת למצוא אנשים שיוכלו להיות שותפים שלה. היא התקשרה לכולם, הסבירה על הפרויקט והציעה פגישה. עם האנשים שהצליחה להיפגש ואיתם החלה את העשייה, שהתפתחה במהלך השנה. אחד האנשים שנענו לה היה מנהל בית הספר אלופא.

**מהלך העבודה בבית הספר אלופא**

בשנה הראשונה נפגשתי עם אורלי באופן קבוע רק עם צוות המורות של הילדים. היא כללה בשיעורים כמה טכניקות תנועה ומחול, על מנת לקרב את הנשים לעולם המחול, שהיה זר להן. כך, למשל, החלה את השיעורים עם חימום עדין מעולם היוגה,

להכיר בקהל שלהם את עולם המחול. לכן הגדרנו את מטרות הפעילות והשארנו חופש פעולה למצוא את הדרכים לממש אותן.

**מטרה ראשונה - לחשוף את התלמידים לתחומים הקשורים לעולם המחול:** לדוגמה הליכה משותפת להופעה, מפגש עם אמן אורח בסטודיו, מפגשים עם תלמידים מסטודיו אחר, צפייה משותפת ביצירות מחול, הרצאה על אנטומיה, למידה על אורח חיים בריא ועוד. כל הפעילויות האלה חושפות בפני התלמידים את עולם המחול על כל גווניו.

**מטרה שנייה - להניע למעגלים נרחבים נוספים בקהילה שאינם מגיעים לשיעורים הקבועים:** לדוגמה אם היוצרים מלמדים ילדות, ביכולתם לערוך, פעם בכמה זמן, מפגש תנועה משותף להורים וילדים, אם היוצרים עובדים עם אנשים בעלי מוגבלויות, ביכולתם ליצור מפגש העשרה עם הצוות המקצועי שעובד איתם אחת לכמה חודשים.

**מטרה שלישית - התערות של היוצרים בקהילה:** היוצרים יכולים להצטרף לאירועים שהקהילה עורכת ולהציע פעילויות נוספות. לדוגמה שיעור פתוח לקהל הרחב, הרצאה או הופעה שלהם. היוצרים גם יכולים להצטרף לאירועים לציון חגים, לימים מיוחדים, כמו יום האישה, יום המשפחה, או כל טקס משמעותי שנערך בקהילה.

מאחר שכל פרויקט שיוצר מוביל שונה מפרויקטים אחרים, אשתף בכמה סיפורים מהשטח.

**סיפורים מהשטח - פרויקט 'רקדן בקהילה' ביישוב חורה היוצרת: אורלי אלמי, שנה שלישית**

אורלי עובדת זו השנה השלישית ביישוב חורה בנגב, באלופא, בית ספר אזורי לילדים על הספקטרום האוטיסטי. אורלי יצרה מודל עבודה שנוגע בכל מעגלי בית הספר ונורם למהפכה ביחס לתנועה, לריקוד ולנוף. אורלי הגיעה לפרויקט עם ניסיון, שצברה כמורה ופעילה חברתית, לכן כשהגישה את המועמדות למלגה, ה"למה"

שהמשך בתרגילים מטכניקות אימפרוביזיה ופרקטיות סומטיות, לצד למידה של קומבינציות קצרות. התהליך של בניית אמן והתמסרות מצד הנשים דרש זמן, אורלי נדרשה ללמד אותן את אופן הלמידה בסטודיו, מעבר להעברת התוכן של עולם המחול והתנועה. לתלמידות לקח זמן להבין את משמעות התרגול, מלמידה על דרך הכניסה לסטודיו, חשיבות ההתמדה לאורך זמן, ועד היכולת להישאר לאורך זמן בריכוז דרך הגוף. אורלי יצרה בתבונה רבה את התהליך שתאם ליכולותיהן של הנשים יחד עם דרישה הולכת וגוברת ללמידה מעמיקה.

אורלי בחרה לעבוד דרך מאפיינים של אדמה, רוח, מים, אוויר ואש, וזרכם העבירה אנטומיה חווייתית של הגוף, כמו עבודה על שיווי משקל, למידה על עבודת רצפה באלמנט אדמה ושינוי הכיוונים בחלל. בהדרגה ביקש גם צוות הגברים להגיע לשיעור, וכך נוסף שיעור לצוות המורים הנברי בבית הספר.

במקביל לשיעורים אלו, הצטרפה אורלי לעובדת הסוציאלית ולמפנש חודשי שהיא ערכה עם הורי הילדים, בו הציעה תרגול תנועתי קצר, שהתחבר לנושא שבחרה להעביר העובדת הסוציאלית. את החוויה הפיזית ליוותה אורלי בהסברים על מה עומד מאחורי אותם תרגילים, וכיצד התרגול עם הגוף יכול לתת להם כלים כהורים. היא יצרה קשר ברור בין החוויה בשיעור והמשמעות עבורם.

רק בשנה השנייה של אורלי בפרויקט היא החלה לעבוד עם הילדים בבית הספר. הכיתות עמן עבדה נבחרו בעזרת המנהל והמורות. ודאי שהמורה והצוות המלווה היו שותפים מלאים לרצון להכניס שיעורי תנועה לילדים. אורלי שאפה לחיבור ולשותפות עם הצוות, כך שלאורך השיעורים המורות משתתפות ומעורבות באופן פעיל לאורך כל השיעור, לא רק כיוון שוו המחויבות שלהן כמורות אלא מתוך ההבנה לתרומתן עבור הילדים. זהו סוג מעורבות אחר מצד כולן, שיכול להיבנות לאחר שהן בעצמן עברו תהליך של למידה בסטודיו.

אורלי החלה ללמד בשתי כיתות, ויצרה רצף תנועתי שהותאם לצורכי הילדים על הספקטרום האוטיסטי. הרצף הורכב מטכניקות שונות לצד מוזיקה של דיסני בשפה הערבית. אורלי הקדישה זמן ללמידה, משיחות עם מטפלות בתנועה ועד קריאת חומרים, כדי להתאים בין הידע שלה לצורכי הילדים. היא לא החליפה את המחול בשיעורי טיפול בתנועה, אלא תמיד הדגישה את חווית הריקוד, וזה הבדל שחשוב להתייחס אליו. עם זאת, אתגרה את עצמה כמורה, וניסתה למצוא עוד תרגילים ומבנים שיאפשרו לילדים לחוות את המחול בדרך המתאמת להם.

מבנה השיעורים דומה במהותו. השיעורים כוללים חימום במעגל, עבודת רצפה, גלגולים מגוונים, עלייה הדרגתית מהרצפה לעמידה, שקשוקים, קפיצות, משחקי קבוצה ותקשורת. עבודה מפינה, שבה הילדים עוברים מוחילה ועד עמידה וקפיצה, חזרה על תנועות ומשפטי תנועה, עבודה של היחיד ומפגשים בזוגות, הכוללים מעברים מתנועה קטנה לנדולה, פתוחה וסגורה, כמו גם עבודה עם חפצים. בכל שיעור מתווסף חלק אחד שמשתנה, על מנת לחשוף את הילדים לשינוי במסגרת קבועה. נוסף לכך, יש שיעורים בהם ילד אחד מראה וכולם צופים. בסיום השיעור עושה אורלי הרפיה ודמיון מודרך בשכיבה בעיניים עצומות לצלילי מוזיקה מרגיעה.

אחת לשבועיים נפגשת אורלי עם צוות המורות וקלינאיות תקשורת. היא משתפת את הצוות בחומרים תאורטיים שמלמדת בשיעורים, לצד הדרכה אישית למורות כיצד להמשיך את העשייה שלה בשיעורים שלהן. המפגש כולל הסבר ופירוק של השיעורים מתוך רצון לתת למורות כלים להעביר בעצמן לפחות חלק מהתרגילים לילדים ולהבין מה תורם כל אחד מהם להתפתחות הפיזית, הרגשית והמנטלית של הילדים.

**יצירת שינוי דרך המחול בכל בית ספר**

לאחר שנתיים של פעילות בשתי כיתות, מפגשים עם צוות שלם של מורות וקלינאיות תקשורת, מפגשים עם חלק מההורים וצפייה בשיעורים והסברים על משמעות התרגילים, הצוות בבית הספר *אלופא* פיתח תפיסה חדשה על עולם המחול והתנועה. כל בית ספר פותח את הבוקר עם *ריקוד בוקר*, שיצרה אורלי עם הילדים. בכל הפיתות המורות מובילות בעצמן את הריקוד, שכולל רצף תנועתי לצלילי מוזיקה, שקשוק הגוף, מתיחות וחיבוק לכל ילד, כטקס סיום לריקוד הבוקר. בהתייחס לעובדה

שרוב הילדים נמצאים על הספקטרום האוטיסטי אינם יוזמים קשר עין ומגע ואינם זוכים לרקוד בחוגים ובכלל, הבינו כל השותפים לעשייה שבזכות השיעורים החלו חלק מהם לבקש זמן לרקוד בבוקר וליזום חיבוק עם המורות. גם המורות יוזמות הזמנות לחיבוק לילדים המעוניינים בכך.

השנה השלישית מוקדשת להתמקדות בחיזוק המודל דרך המשך למידה עם הילדים והמשך עבודה עם מורות נוספות, במטרה לשלב עוד מאפיינים תנועתיים להתנהלות היומיומית עמם בבית הספר. אורלי כותבת ומתעדת את המודל, כך שהוא ימשיך להתקיים גם בסיום הפרויקט, ואולי אף להעתיקו לבתי ספר ומסגרות נוספות.

**פידבק מאנשי הטיפול והצוות**

באחד הביקורים שלי הצטרפתי למפגש הדו שבועי עם צוות המורות, שסיפרו כי כל התפיסה שלהן בנוגע לדרך המפגש עם הילדים השתנתה בעקבות ההדרכות עם אורלי. חברות הצוות הפרא־רפואי הדגישו כי הן הבינו עד כמה משחק יכול להוות מקום למידה ועשייה משותפת. אין צורך להכריח את הילד לעשות תרגילים מאתגרים. באמצעות המשחק והחזוק נוצר חיבור בין תרגילים לילדים, וזהו המעבר ממושג 'עבודה' לתפיסה של חווית למידה מהנה. הן דיברו על כלים ומושגים רבים שנוספו לעבודתן עם הילדים בכיתה, אבל התרגשתי בעיקר לשמוע אותן משתפות בשינוי שעברו עם עצמן. "היכולת שלי לעצום לרגע עיניים ולהקשיב לגוף שלי היא מתנה גדולה לחיי", שיתפה אחת המורות. אחרת אמרה עד כמה התנועה הפכה לחלק מחייה, וכמה אנרגיה ורובד נוסף של תקשורת זה מאפשר לה עם עצמה, לא רק במסגרת העבודה בבית הספר, אלא גם בתקשורת בבית עם המשפחה. כולן דיברו על האיכויות שהן קיבלו כנשים, אימהות ומורות. אין ספק שאותן נשים עברו תהליך אמיתי שיישאר אתן לאורך כל חייהן.

מנהל בית הספר, שהפך לשותף נלהב, כלל בתכנון מבנה בית הספר החדש סטודיו למחול. יש לציין שעד היום אין חלל ראוי לעבודת תנועה וריקוד בכל היישוב. היכולת של אורלי להפוך לחלק מהצוות מהווה הישג לא פחות מרשים מהאהבה שהיא מקבלת מכל הילדים שרצים אליה, כדי שתחבקם בתחילת השיעור.

**רגעים של חסד**

כפי שציינתי בתחילת המאמר, העבודה לאורך השנה מלאה באתגרים לצד רגעי חסד. בכל שנה אני מלווה את אורלי וצופה בשיעורים. באחת הכיתות, בהן אורלי לימדה, היה ילד בן שבע שלא תקשר במילים, ולמרות נוכחותן של שלוש נשות הצוות עם אורלי, אף אחת לא הצליחה לחברו למהלך השיעורים. הילד תמיד נכח בשיעורים, לא הפריע אבל גם לא השתתף.

חלפה שנה מאז ביקורי בכיתה זו. בשנה לאחר מכן, כשהגעתי לצפות שוב באותה כיתה, נפעמתי לראות כיצד אורלי, בשיתוף עם הצוות, מצאה דרך לשתף את הילד בשיעורים. הן זומינות את הילד להשתתף אתן בשיעור באמצעות מגע, לדוגמה השיעור מתחיל בישיבה ובתרגילי ידיים. אחת המורות יושבת כשהילד יושב על ברכיה, ומניעה יחד אתו את הידיים. כשצפייתי היו מקרים בהם הילד הסכים לשתף פעולה ובמקרים אחרים המשיך לנוע לבד בחדר.

החלק בו כל ילד מוזמן בנפרד לנוע לאורך החדר מוחילה לקפיצה וחיבוק עם אורלי, כששאר הילדים בקבוצה צופים, לרוב מאתגר יותר עבורם. אורלי והצוות לא קראו לאותו ילד, ולפתע הוא בעצמו ניגש לתחילת השורה והתחיל לנוע מוחילה לקפיצה וחיבוק עם אורלי. אותו ילד, שבמשך שנה וחצי כלל לא השתתף בשיעורים, פתאום ביצע תרגיל מורכב לבדו. הוא ניגש אליי ונגע בכפות ידיי, מגע עם חיוך עצום מאוזן לאוזן. הצוות כולו צפה בהתרגשות ברגע המיוחד, ומהאפשרות לחבר ילד שכל הזמן שקוע בעולמו אל הקבוצה. המורות חיבקו אותו באהבה עם עיניים לחות מדמעות והילד זרח מאושר. רגע של חסד.

**פרויקט "רקדן בקהילה" בדימונה**
**היוצרת: קרן אור שרעבי, שנה שנייה**

קרן עובדת זו השנה השנייה במסגרת רקדן/נית עם קהילת העברים בדימונה. גם קרן הגיעה לפרויקט לאחר שנים שבמהלכן לימדה ועבדה במסגרת בית הספר

במגמת המחול עם ילדי הקהילה. מכאן, שקרן הכירה את הקהילה במשך שנים רבות, היכרות שנבנתה בהדרגה ויצרה בסיס של כבוד ואמון בינה לבין הילדים והוריהם. לקרן היה חלום – להקים להקה מקצועית עם ילדי הקהילה הכישרוניים.

בשנה הראשונה עבדה עם בית הספר 'אחווה', בשיתוף פעולה עם להקת 'ענבל', מתוך רצון לשחזר ריקוד מתוך יצירה של שרה לוי תנאי (כוריאוגרפית ומלחינה, מייסדת ומנהלת להקת המחול 'ענבל' ומחלוצות המחול בארץ, כלת פרס ישראל למחול 1973). לקבוצת הפרויקט בחרה קרן בנות מכיתה י', אחת הכיתות הקשות ביותר בבית הספר מבחינת משמעת. קרן רצתה לתת להן כלים גופניים ותנועתיים להתמודדות ולתמיכה רגשית במצבים קשים. היא בחרה לשחזר קטע מחול מתוך היצירה *קברות*. להקת המחול ענבל אישרה זאת ונוצר שיתוף פעולה פורה עם המרכז. במסגרת העבודה נערך סיור של הבנות באולם הלהקה, הן שמעו הסברים על הלהקה ועל הרקע שלה, כמו גם קבלה של ציוד ותלבושות. נוסף לכך, אילנה כהן, שהייתה מנהלת הלהקה בתקופתה של שרה לוי תנאי, הגיעה לדימונה והעבירה סדנה, בה לימדה את הנערות שפה תנועתית של להקת 'ענבל'. הבנות למדו על מגילת רות במקביל לריקוד והבינו את המקורות. נוסף לכך, לימדה אותן טכניקות של מחול מודרני אתני ומחול אפריקאי.

בתחילת התהליך הייתה רוויית אתגרים. המפגשים לא היו קלים, בסטודיו התרחשו מקרי אלימות מילולית ולעיתים גם פיזית, חוסר התמדה והיעדרויות רבות. הבנות הגיעו מרקע קשה, חלקן חוו אלימות במשפחה, הזנחה, חלקן הגיעו לעיתים רעבות לשיעורים. כדי לוודא שהשיעורים נערכים, התקשרה קרן לכל אחת מהנערות והזכירה להן להגיע אליהם, לעיתים אספה אותן מהבתים. לחלק מהמפגשים הכינה אוכל, והבנות התחילו את החזרה באכילה ובמנוחה קלה ולאחר מכן היו פנויות להתחיל לרקוד. קרן פיתחה קשר אישי עם כל אחת מהן. עם חלקן דיברה מדי יום בטלפון, ליוותה ותמכה, פגשה את ההורים לפי הצורך, על מנת לבקש מהם לתמוך בתהליך, שדרש הרבה זמן והשקעה מהנערות. קרן הצליחה במקום שכל המורים האחרים נכשלו. בזכות העבודה רבה על בניית אמן יצרה קבוצה עובדת, רצינית ומנובשת.

בסיום התהליך הביאה קרן את הנערות להופעה במרכז סוון דלל, במסגרת תחרות של קבוצות צעירות בעיריית תל־אביב. הבנות הגיעו לרמת הופעה מקצועית, התנהלו יום שלם בנסיעה משותפת ושהו בחזרות ובמפגשים עם קבוצות אחרות. נפלה בחלקי ההזדמנות ללוות אותן באותו יום במרכז סוון דלל. לעיתים התקשיתי לדמיין שרק לפני כמה חודשים אותן בנות יכלו להתקוטט בשיעורים, וכעת הייתה ביניהן אווירת שותפות, שלוותה בהקשבה רבה ומשמעת. המופע עבר בהצלחה, הבנות התרגשו מאוד. לרובן זה היה מפגש ראשון עם אולם מופעים מקצועי של מחול והפעם הראשונה על במה מקצועית. לאחר הופעה זו, קרן ארגנה לנערות סדרת הופעות בדימונה במסגרת אירועים שונים. עיתון מקומי סיקר את ההופעות והן זכו לאהדה רבה מצד הקהילה.

ודאי שכל אחת מהבנות חוותה את חשיבות התרומה של הפרויקט. מתחושת ההצלחה במשימה, שללא ספק מאתגרת, לחיזוק הביטחון העצמי של כל אחת מהן ועד לידע הרב שהן למדו בדרך.

**פעילות מחולית קהילתית במסגרת הפרויקט שהולידה את המשך הפרויקט: נסיעה למופע בלט 'היספנקו'**

בשנה הראשונה ארגנה קרן כניסה ללא תשלום להופעה של להקת הבלט *היספנקו*, שהגיעה מניו־יורק להופעה בבאר שבע. לאחר מכן, ביקשה מכוריאוגרף הלהקה לשוחח עם התלמידים. בעקבות המפגש המרגש, הזמינה קרן את אחד הרקדנים ואת הכוריאוגרף להגיע בהתנדבות לסטודיו בדימונה ולהעביר סדנה לקבוצות תלמידים. להפתעתה, הכוריאוגרף הסכים. במהלך הסדנה הוא התלהב מכמות הכישרון הטבעי התנועתי של הנערות והנערים והזמין שניים מהם לקורס קיץ לנוער בניו־יורק. קרן התלהבה, אך בו זמנית הבהירה שאין להם אפשרות לשלם על טיסה, מגורים ושכר לימוד. הכוריאוגרף וקרן החליטו להשיג מימון מלא והצליחו בכך. באחד מימי הקיץ האחרונים קיבלתי הודעת ואטסאפ, ובה תמונה של נער ונערה מלאי התרגשות וחיוכים יושבים במטוס בדרכם לניו־יורק, על מלגה

מלאה. זו הייתה הפעם הראשונה בחייהם שיצאו מהארץ. כל זאת בזכות מאמציהם של קרן ושל הלהקה מניו־יורק.

עם חזרתם של השניים מניו־יורק, עלה בלבין של קרן ושל קבוצת הנוער הרצון להקים להקה מקצועית של הקהילה. כך החלה השנה השנייה של קרן עם הקמת להקת Dance for Life, שכללה נערים ונערות שנבחרו מכל הפרויקט. המטרה הייתה ליצור יצירה מקצועית טובה שבעזרתה תתחיל הלהקה להופיע בארץ, ובהמשך לנייס תרומות ולמסד את עצמה.

לאורך השנה הופיעה הלהקה בכמה מסגרות באזור הדרום: כוכב יאיר, ערד ודימונה. כל הופעה הובילה להזמנה להופעה נוספת. כעת קרן עובדת על סיום היצירה, לצד עבודה על הכנת תלבושות, פליירים, צילומי וידאו וסטילס של ההופעה.

במקביל לעבודה על המופע, קרן בחרה להכין את הרקדנים בלהקה למבחנים של רקדן מצטיין בצה"ל. ההכנות כללו עבודה אינטנסיבית בסטודיו ב'אחווה' עד שעות מאוחרות ומעקב יומיומי אחר חזרות עצמאיות שלהם על־ידי צילומי וידאו בוואטסאפ. נוצר שיתוף פעולה עם דוד דביר, מנהל מגמת המחול בתלמה ילין, לצורך הכנת תלמידים לרקדן מצטיין בצה"ל. העבודה המשותפת הובילה להזמנה בתרומה למופע של תלמה ילין לכל הלהקה, סופי שבוע של סדנאות מחול מודרני אצל נעמי פרלוב בהפקת עוזי ניסים, שיעורי בלט קלסי בתלמה ילין ובמסלול לרקדנים מצטיינים, עבודה משותפת מול ההורים ומעקב צמוד על מצבם הנפשי והפיזי ועד ליווי אישי של קרן אל המבחנים בירושלים. אחד מהשלושה התקבל והוא יוכל להמשיך לרקוד באופן מקצועי בשנה הבאה. זהו אכן הישג נדול.

**מן הפרט בחזרה אל הכלל – מודל יוצר/ ת בקהילה אילו איכויות נדרשות מהיוצרים?**

לאורך ארבע השנים, בהן אני מלווה את הפרויקט, ומתוך העשייה שלי לאורך השנים, ניסיתי להבין מה גורם ליוצר מסוים להצליח בפרויקט, מהם התנאים שנדרשים סביבו, כמו מהן אותן איכויות שהיוצרים מביאים לפרויקט שמאפשרות להם לנדול בעצמם ולהצמיח אחרים איתם. מתוך השאלה עלו לי שלוש האיכויות הבאות: נמישות בהוראה, יזמות והפקה ולמידה בלתי פוסקת של הקהילה. הפרויקט מתקדם כאשר היוצרים מסכימים ביניהם שיפעלו בכל שלושת המישורים.

**נמישות בהוראה**

כשיוצרים מגיעים ללמד תלמידים, שלרובם זו פגישה ראשונה עם המחול והתנועה, לעיתים הם מופתעים מהצורך להתחיל מהבסיס. הכוונה אינה רק לתוכן השיעורים, אלא גם לבניית הרגלי למידה חדשים, ששונים מכל למידה שהתלמידים מכירים. על מנת ליצור רצף של מחויבות מצד התלמידים להסכים לעבור למידה גם בשלבים קשים, היוצרים חייבים להיות יצירתיים לא רק ברעיונות לתרגילים, אלא גם בדרך בה הם מנגישים את התרגיל לתלמידים. כל מי שעבד עם קהל רחב יודע שיצירת מחויבות לאורך שנה מצד תלמידים היא עבודה שדורשת תשומת לב רבה מצד המורים. במצב הנוכחי, כאשר הקהל כלל לא מבין מה הוא ריווח מכל התהליך, ברגע שעולה קושי התלמידים אינם מגיעים. לחלק זה יכול להתרחש כבר בשיעור השני ולחלק לאחר כמה חודשים.

היכולת של המורים להשתנות תוך כדי השנה היא אחד המרכיבים החשובים בפרויקט. ההסכמה ללמד תכנים נוספים, או סגנונות ריקוד אחרים מאלה שמוכרים להם, או לנסות אופנים חדשים של ההוראה, מחייבים את המורים להיות נמישים מאוד ביחס להרגלים שלהם כמורים. על מנת לזכות באמון התלמידים, ליצור מחויבות ללמידה ולחבר בין עולם המחול לעולם התלמידים, על היוצרים להיות כל הזמן בתהליך של ניסוי וטעייה. כששאלת "ילמה" ברורה ליוצרים, "למה הם מגיעים ללמד בקהילה?", וכשהאמונה שהמחול אכן יכול לתמוך בתלמידים חזקה, הם מגלים שהקשיים הפוכים לאתגרים שדורשים מהם להיות יצירתיים יותר כמורים, לחפש כל הזמן דרכים נוספות ללמד, יחד עם הבנתם על עצמם, על מה הם מוכנים לוותר בשיעורים ומה נוגע למהות הוראתם, ובכך עליהם להתמקד.

# כנסים ומפגשים במחול בקרב ילדים בבית ספר יסודי כחיבור לקהילה ולחברה



Ramle Conference, photo: Orit Sinai

כנס רמלה, צילום: אורית סיני

## מיכל הרשקוביץ מיכאלי ועינת דואק

אותם. Freira (1970) האמין כי שותפות כזו של ילדים ובוגרים הלומדים ועובדים יחד, מתפתחים ומשתנים, יכולה לשנות את העולם. מדבריה של Amans (2008), הכותבת על מחול בקהילה, עולה כי במהותו הינו נגיש לאוכלוסיות מגוונות, ובעל יתרונות חברתיים רבים, הגלומים בעצם ההשתתפות במחול. הדוגמאות הבאות יתארו כיצד העשייה שלנו מתאימה לתאוריות הללו וינסו להמחיש את אופיים הייחודי של הכנסים, וכן רנעים מתהליך העבודה שלנו בתוכנית קרב.

”תחושת הגאווה והכבוד אתה חזרו התלמידים בכלל ובנות החינוך המיוחד בפרט שווה בשבילנו הכול”, כתבה לנו א, רכות קרב בבית ספר ראשונים בבת ים. זה קרה בפברואר 2018, 34 ילדי כיתה ה' 3, יחד עם תלמידות בעלות צרכים מיוחדים מבית ספר ראשונים בבת ים עמדו נרנשים מאחורי הקלעים, בעודם ממתינים לעלות לבמה. זה היה רגע בו לא היה הבדל בין הילדים, כולם היו שותפים לעשייה, ליצירה ולהתרגשות. חושך באולם, הבמה נשטפה בתאורה חמה, צלילי המוזיקה החלו להישמע והם עלו לבמה. בנות ובנים מאוכלוסיות שונות, בריקוד משותף אחד, *עקבות של חופש*, שיצרו עם המורה עידו טל מור. נציגי מחלקת החינוך בעיר, מנהלות בתי הספר, צוותיהם, הורים ותושבים סקרנים, כולם הגיעו לחוות, לצפות ולהתנאות יחד בילדי העיר ובאמנות שצמחה על הבמה. הריקוד עסק בשאלת החופש והעצמאות של ילדים בההלך התברותם ושילב חבל, מוטיב משותף שהופיע בכל הריקודים במופע. החבל, שהיווה בריקוד זה סמל לקשר ולתלות, ייצג באופן מטאפורי את הקשר הייחודי שנוצר על הבמה בין התלמידים מהאוכלוסיות השונות.

מאמר זה יתאר כנסים ומפגשים מחוליים, בקרב ילדים בבית ספר יסודי כאמצעי לחיבור לקהילה ולחברה. תוצג בו מתודת עבודה, שפיתחנו במסגרת תחום התנועה והמחול בתוכנית קרב, הכוללת שלושה שלבים: מיפוי ואיתור השותפים, הנדרה ופיתוח נושא משותף והגדרת עקרונות לעבודה עם קהילת הילדים. כמו כן, יינתנו בו דוגמאות של כנסים שונים שנערכו בשנה זו, תשע"ח 2018, שהינם תוצרים של יוזמות היוצאות מעבודה עם ילדים במחול, ואשר נילינו כי יכולות לחבר קהילה שלמה. לצד הסיפורים המרגשים ומתודת העבודה הדומה בכנסים ובמפגשים המגוונים, עולים מאפיינים ייחודיים ושונים, המותאמים לקהילה ולסביבה בה הם מתקיימים, ונציגי גם אותם. אנו מאמינות כי כנסי מחול בקהילה, המאפשרים שיתופיות של ילדים, מבוגרים ומובילי חינוך, יכולים לתרום, לשנות ולהשפיע על הקהילה שבה הם מתרחשים, ומוצאות כי חיבור בין מגוון אוכלוסיות: רגילות ומיוחדות, חינוך פורמלי וחינוך בלתי פורמלי, תורם לכל הקהילה מבחינה חברתית.

לדברי Mann (1986) וסדן (1997), עקרון מהותי של עבודה בקהילה הינו יצירת הזדמנות לאנשים להתארגן, להיות יחד ולפתח מודעות לחיוניות שנוצרת במפגש בין הגופים הפועלים באותו המקום. גם Keller (2003) מתייחסת לכוחה ולחשיבותה של שותפות בין גופים, ומדגישה כי שותפות, שיתוף פעולה ואחריות הדדית, הבאים לידי ביטוי בטקסים ובכנסים בקהילה, יוצרים הזדמנות להיכרות חדשה וליחסים חברתיים ומקצועיים, בעלי רוח של שיתוף והרגשת יחד. הכנסים ומפגשי המחול בתוכנית קרב נעשים בשיתוף פעולה מלא של הילדים עם הקהילה הבוגרת הסובבת

אותם מנהלים בהישגים מיוחדים והזמנה בלתי פוסקת להגיע ולצפות בשיעורים, לצד עידוד התלמידים לשתף בחווייתם, יכולים להוביל לחיבור עמוק יותר של המובילים בקהילה והיוצרים, שמגיעים לקהילה. המטרה היא שעם הזמן, גם אלה שאינם לומדים ישרות עם היוצרים בסטודיו, יוכלו להתחבר למהות העשייה, להבין ולהעריך את התרומה של חיבור בין אנשים לתנועה וריקוד.

### סיכום

פתיחות גדולה יותר מצד הקהל ומצד היוצרים, ידע מחולי שהתרחב ומעורבות פוליטית פעילה מצד היוצרים – כל אלה יוצרים קרקע להצלחת פרויקט ירקדן בקהילה. מתוך החוויה שלי כמורה לאורך שני עשורים, אין ספק שבשנים האחרונות מתרחש מהפך מצד הקהל הרחב והרצון של האנשים לזוז, לרקוד ולחוות בעצמם. במקביל, יותר ויותר יוצרים מתחום המחול נפתחים להוראה לקהל לא מקצועי ולא מכוון להיות רקדן לעתיד. הסיבות לכך מגוונות, חלקן כלכליות, חלקן פוליטיות, חלקן נובעות מהרצון להתפתח כאמנים בחברה בה אנו חיים. הידע המחולי גדל, ובעשור האחרון שיטות ההוראה של עולם המחול והתנועה השתנו, נוספו שיטות רבות חדשות – כל אלה מאפשרות למורים להרחיב את הדרך לחבר בין הידע המקצועי אל קהלים מגוונים, ולא רק לרקדנים.

לבסוף, המצב החברתי פוליטי בארץ דורש התייחסות רבה יותר ומעורבות פעילה. רבים מהיוצרים, שבוחרים להישאר בארץ, חשים צורך לנסות לתרום למעגלים הקרובים והרחוקים דרך העשייה האמנותית. הפרויקט ירקדן בקהילה מאפשר ליוצרים לתמוך בפערים החברתיים הגדולים, שקיימים בארץ, כמו גם באיחוד ובחיבור בין קהילות שונות. ההבנה, שהריקוד הוא ערוץ נוסף לחיבור בין אנשים, אינה חדשה, כמו מעורבות בקהילה דרך ריקוד. אנה הלפרין (כוריאוגרפית אמריקאית, מייסדת המחול הפוסט־מודרני בארה"ב) יצרה פרויקטים מחוליים בין שחורים ללבנים בארה"ב כבר בשנות השבעים של המאה הקודמת. אני שומעת על פרויקטים רבים בארץ ובעולם, בהם רקדנים מקצועיים מלמדים יוצרים עם קהלים שאינם רקדנים, ויש מגוון רחב של פרויקטים שחלקם מתועדים בגיליון הזה. אין ספק שיש תנועה הולכת וגדולת לכיוון החיבור בין הידע המקצועי הגבוה של האנשים אל הקהל הרחב דרך למידה ויצירה משותפת. זו למידה היוצרת חוויה מקרבת שמאפשרת להיות ביחד ברובד נוסף. הפרויקט הזה הוא דרך אחת, דרך מיוחדת מלאת אתגרים עם רנעי קסם שכנראה מאירים לנו דרך עתיקה שבה הריקוד החל, ככלי מרפא בשבט, וכדרך לחבר בין האנשים.

**היוצרים שפועלים בירקדן בקהילה' 2017-2018:**

אלמי אורלי: מועצה אזורית חורה.

בן דהר רן: תיכון עירוני א' לנכויות, באר־שבע.

בר חנית: מתנ"ס שיקאגו, לוד.

דזמנוב איליה: תיכון מקיף ט' וי"א, אשדוד.

דיקסון חננאל: מתנ"ס ערד.

לוי אפרת: מתנ"ס קהילתי ערערה.

מסיקה מיכל: מרכז לנוער בסיכון בבית שמש.

נויהאוס גבריאל: מועדוניות טיפוליות אום אל פחם.

פיידין יוליה: שכונת אזורים נתניה.

קרן אור שרעבי: סטודיו דימונה.

<span></span> <span></span>
-----------------------------

**אילנית תדמור** הינה אמנית עצמאית, כוריאוגרפית, רקדנית, מרצה ומורה בכירה לאימפרוביזציה וקונטקט ותנועה. בוגרת האקדמיה למוסיקה ולמחול על שם רובין בירושלים (1998), פרס ביצוע בתחרות "גוונים במחול" (2001), ייסדה את סטודיו PLAY (2005). במשך שבע שנים הובילה, יחד עם שותפתה הכוריאוגרפית הפלסטינית ראבעה מורקוס, מפגשי תנועה לערבים ויהודים. החל מ־2015 מנהלת את פרויקט "ירקדן בקהילה" מטעם משרד התרבות והספורט, בו עשרה כוריאוגרפים מלמדים מחול/ תנועה בקהילות מוחלשות. פתחה קורס להכשרת מורים ומנחים לאימפרוביזציה בתנועה בשיתוף עם המרכז הישראלי לרפואת הנפש (2016).

דוגמה אחת היא יוצרת בשם מיכל מסיקה, שעובדת כעת עם נערות בסיכון במוסד יטורנוי בבית שמש. מיכל עובדת עם נערות שיצאו ממוסדות נמילה מסמים, ורובן עברו התעללות מינית לאורך השנים. האפשרות שהן תתחברנה לנוף מתוך הקשבה והסכמה להנאה וריפוי היא מהפך עצום עבורן. מיכל לא רק מביאה אותן להשתתף בשיעור לאורך שעה וחצי, אלא גם לחכות למפגש הבא משבוע לשבוע. על מנת לקרבן לשיעורים, בתחילת המפגשים הסכימה מיכל שהנערות תבחרנה את המוזיקה לשיעורים, קו מוזיקלי שאינו מתאים כלל לסגנון העבודה שלה, אך במטרה לכות באמונן ולהתקרב, היא אליהן והן אליה, שמה מוזיקת טראנס והיפ־הופ בעוצמת קול גבוהה. לצד המוזיקה הזו, הנערות עוברות שיעור מחול ואימפרוביזציה, החל מחימום פיזי, דרך תרגילים בזוגות, צפייה וכלה במתן פיזבקים אחת לשנייה. מדי פעם מיכל מוסיפה את המוזיקה שלה, כך שהבנות נחשפות לאפשרויות שונות לרקוד עמה. מיכל, שהגיעה לפרויקט עם ניסיון רב בהוראה, מסוגלת להכיל שינוי כזה במוזיקה, מאחר ששאלת הילמהי שלה ברורה לה מאוד. היא יודעת מה המטרה שלה עם הנערות ומה היא יכולה להעניק להן בתהליך. היא מכירה בערך בשיעורי התנועה יכולים לתת, כמו העלאת הביטחון העצמי של כל אחת, חיבור קבוצתי משמעותי, תחושה פיזית טובה עם הגוף וערכים נוספים שהן מקבלות, לכן כעת יכולה להתגמש במוזיקה לטובת בניית מערכת אמון עם הנערות לאורך זמן.

### יומות והפקה

כמו בכל יצירה או פרויקט, תמיד יש פער בין התוכנית שהייתה לנו בראש, או שכתובה על הנייר, לבין מה שקורה בפועל. אני מרגישה שהפערים האלה תמיד משמעותיים בעבודה עם קהילות בפריפריה. חלקם ידועים מראש ואחרים מתגלים לאורך השנה. הפערים האלה מתגברים, כיוון שפעמים רבות היוצרים מגיעים עם פנטזיה על מה הקהילה צריכה, אך לאורך השנה מגלים מה היא אכן מבקשת. נוסף לכך את תנאי הסביבה, שבמקרים רבים אינם תומכים, לדוגמה מציאת סטודיו מתאים לעבוד בו אינה מתאפשרת פעמים רבות בשלבים הראשונים; תיאום של זמנים ועוד פרטים טכניים, שלעולם אינם רק טכניים, אלא משפיעים מאוד על העשייה. לכן תוכניות רבות אינן מתממשות, וזה כורח המציאות שהיוצרים יהיו גם יזמים ומפיקים. כל פעם שתוכנית אינה מתאפשרת על היוצרים לחפש קשרים, מקומות וזרכים נוספות ליוזם מפגש עם הקהילה. היוצרים, שמגיבים במהירות למציאות מאתגרת ומשתנה ומוכנים להיות גמישים ופעילים בנוגע לתוכניות העבודה, שורדים את האתגרים הרבים. פעמים רבות יוצרים יצרו תוכניות חדשות בעקבות הפערים, ואלו התגלו כטובות אף יותר מהתוכנית המוגשת. מקרים כאלה מתרחשים ליוצרים שמתמקדים בחלקים שכן מתאפשרים, שפועלים מתפיסת עולם בה כל מגבלה יכולה להיות גם מתנה, ומבינים שיש לשים לב למה שכן עובד ולפתח אותו הלאה.

### למידה תמידית של הקהילה

למידת הקהילה מתרחשת כל הזמן. ככל שהיוצרים ממשיכים בתהליך הלימוד וההיכרות עם הקהילה והופכים להיות חלק ממנה, כך ביכולתם להמשיך להביא רעיונות וזרכים נוספות לשילוב בה. יצירת קשר אמיתי וכנה לוקחת זמן. חשוב לא להניח השערות בתחילת הדרך, אלא לשאוף ללמידה מתמשכת ולחיפוש של מקומות ושותפויות נוספים בקהילה. באחת ההרצאות של TED בארץ דייד ברוזה שיתף על הדרך בה הוא יצר שיתוף פעולה עם יוצרים ממזרח ירושלים. תחילת הפרויקט לוותה במפגשים בבית קפה, לשיחות וארוחות משותפות, עד שאחד מהם שאל את ברוזה 'מתי נתחיל להקליט ביחד?'. ברוזה חיכה לרגע הזה. כמה זמן זה לקח? הוא נסע אליהם ונפגש איתם במשך שש־עשרה שנה עד שנוצר תקליט וסיבוב הופעות משותף. מובן שזו דוגמה, מצד אחד, לא בכל המקרים צריך לחכות כל כך הרבה שנים, אך מצד שני, חשוב לזכור שתהליכים לוקחים זמן, וההבנה הזו מאפשרת לנו לקבל נקודת מבט רחבה על העשייה.

### שותפות עם הקהילה

מרכיב משמעותי נוסף בהצלחה הוא שותפות עם מובילים בקהילה, שמגינים את חשיבות העשייה המחולית קהילתית. ודאי שהוה תהליך הדורש זמן למידה של שני הצדדים. לא פעם מאתגר מאוד להפוך את המנהלים, שבשלבי ההגשה תמיד שמחים על ההצעה והפרויקט, לשותפים נלהבים לנושא המחול והתנועה. לרובם התחום אינו מוכר והם אינם מבינים את הפוטנציאל העצום, החינוכי והאומנותי שבהטמעת פרויקט מה בקהילתם. שותפות טובה תכריע את הצלחת הפרויקט. שיתוף קבוע של



הכנס "על חבל דק", בהשתתפות 11 בתי ספר מהעיר בתי־ם, הינו יוזמה של תחומי המחול והתיאטרון בתוכנית קרב ונערך זו השנה השלישית. הילדים נפגשים ועוברים חוויה מחולית אחת, סדנאות משותפות, ומופע בו הם גם המשתתפים וגם הצופים. זו דוגמה אחת מיני רבות לאירועי מחול בקהילה של תחום המחול בתוכנית קרב, תוכנית למעורבות חברתית בבתי הספר במשרד החינוך. לרוב הכנסים והמפגשים הללו נערכים בפריפריות גיאוגרפיות או סוציאקונומיות נמוכות, שמטרתן קודם כול לתת הזדמנות חינוכית שווה לילדים בקהילות השונות, ולבנות או לטפח ולהעשיר קשרי עבודה שיתופיים בין גופים שונים בעיר.

באותו חודש, פברואר 2018, בעיר באר שבע נוצר מפגש קסום אחר. "הודות לשותפות המופלאה של כל הנופים בעיר, נוצרת כאן הזדמנות שלא קיימת בכל מקום", אמרה די"ר חפצי זוהר, ממלאת מקום וסגנית ראש עיריית באר שבע ומחזיקה בתיק החינוך והרווחה בעיר, במסגרת מפגש המחול "קולאזי ישראל", בו השתתפו תלמידות ותלמידים מעשרה בתי ספר בעיר באר שבע וסביבתה, הלומדים מחול בתוכנית קרב. מפגש המחול בעיר באר שבע נערך בבית ספר למחול בת דור, מרחב מקצועי, אמנותי וקהילתי, שהינו מקום מרכזי לקידום המחול בעיר. לומדים בו לדים מגיל צעיר ועד בוגר, הרואים בלהקת המחול "קמע" הפועלת בבת דור, יעד להנשמת חלום עבורם. שם, בסטודיו רחב הידיים, באווירה ביתית ומחבקת, צפו במופע *פטר והזאב* תלמידים, מבתי ספר יסודיים בעיר באר שבע ובסביבתה. המופע היה בביצוע ילדים בגילם, הלומדים אחר הצהריים בבית ספר בת דור, תלמידי מערכת החינוך הבלתי פורמלית. הילדים הוקסמו מהמוזיקה הקלסית הנפלאה של סרגיי פרוקופייב, התפאורה העשירה, התלבושות המהוקצעות והכוריאוגרפיה המהנה. אור אבוהב, מנהל בית הספר למחול בת דור, ומירב צימנד, המנכ"לית, בירכו והתרגשו אתנו על קיום מסורת זו במשך שש שנים. הילדים עברו סדנאות של מורות מתוכנית קרב ומבית הספר למחול "בת דור", ואף הופיעו ביצירות משלהם לגאוות צוותי בתי הספר ומערכת החינוך בעיר, אשר הגיעו לעודד ולתמוך.

ככל שהתרבו הכנסים, כמו גם מספר השותפים, ולאור תגובות מהשטח, חשנו שהילדים ושאר הצוותים השותפים חווים העצמה גדולה מהמפגשים האלו ומרגישים שותפים ובעלי מסוגלות ויכולת בעקבות התהליך המשותף. הם שיתפו אותנו שהאווירה הטובה ותחושת הסיפוק, שהם חשו במהלך העשייה לכנס ובכנס עצמו, ממשיכות ללוות אותם גם אחריו, והם מצפים להמשך תהליך שיתופי זה. גילינו כי לרוב איתור הנופים השותפים מהקהילה מתחיל מהיכרות מקדימה שלנו עמם. רוב השותפים שאיתרנו לכנס המחול בקהילה היו גופים שאנו עובדים מולם במסגרת התוכנית, או שמכירות מקהילת המחול בארץ, ומצאנו שביכולתם לתת מענה מקצועי לקהילה מדויקת.

סדן (2009), למשל, טוענת כי להיכרות המקדימה ולמיומנויות בין אישיות חשיבות רבה, כי תוכלנה לקבוע את אופי היחסים של השותפים לפרויקט ואת סיכויי ההמשך של עשייה זו בקהילה. כמו כן, עבודה קהילתית מאפשרת לכל השותפים בה ליצור ברמה ובאיכות שלא פעלו לפיה קודם ושלא הייתה להם הזדמנות להתנסות בה. ההחלטות מתקבלות ומיושמות דרך תקשורת אופטימלית בין חבריה. הם מזהים משאבים פנימיים ויודעים כיצד להשתמש בהם. על פניו, מתבקש כי בפרויקט בקהילה ישתתפו אמנים מאותו מקום גיאוגרפי, אולם, לפי Cohen (1985), קהילה אינה מייצגת רק היבט גיאוגרפי, אלא כוללת גם פרטים השותפים לאותו עניין. בהתייחס לדבריהם, נציין כי כל אחת מאתנו גילתה שהעבודה השיתופית עוזדה גם מוטיבציה פנימית ורצון להגיע למצוינות בתחומה. מעורבותם של הילדים בתהליכי העשייה והיצירה של הריקודים, איתם הופיעו, התגלתה בפנינו משמעותית ביותר לחיבורם לכנסים אלו, ואף מצאנו כי הימצאותנו והימצאות שותפינו בשטח וליווי מקרוב הינם אקוטיים להצלחת תהליכי עבודה מסוג זה.

אנו מאמינות כי עבודה שיתופית מתחילה מעצמנו, ולכן ראוות חשיבות רבה בתהליך למידה בו יש שותפות של הילדים. לפיכך נדרשות מהמורה מיומנויות של הנחיה ותיווך, וככנות לפעול ממקום הרואה את הילדים כיצרים פעילים שותפים לתהליך ולתוצר הסופי. Weil & Gamble (2005) כותבים כי ניהול מלמעלה, בלי להיות שותפים אמיתיים לתהליך שהקהילה עוברת בשטח, הינה צורת עבודה שנויה ואף לא איתת. לדבריהם, זה ההבדל בין מראית עין של שיתוף לבין שיתוף שאכן מבטיח

השתתפות של חברי הקהילה בתהליכים של תכנון ויישום. גם Muliender and Ward (1991) כותבים על הערך של עשייה מתוך כבוד – "נאה דורש נאה מקיים", ומתייחסים לשותפות כמחייבת שיטות פעולה המבטאות אותה. לדברי Viskus (2013), כשהתלמידים שותפים פעילים בשיעור, יכולתם להתבונן על התהליך שהם חווים גדלה ויוצרת הקשר וחיבור למה שהם עוסקים.

סדן (2009) מדגישה כי יש צורך ביצירת עקרונות עבודה, דרכם ניתן לתרגם מטרות ערכיות לעשייה מקצועית ולהתחייב לפעול באופן מסוים. כמו כן, עקרונות אלו עוזרים להשגת יעדים ולהבנתם, כאשר הטמעתם תבטיח אמת מקצועית ושפה משותפת. כשעברנו על דבריה, ועל כל המקורות התאורטיים שהזכרנו לעיל, זיהינו כי יש כאן דפוס עבודה שאנו פועלות לפיו, מתודה שפיתחנו כחלק ממחויבות תחום המחול בתוכנית קרב לקידום אמנות המחול בקהילה באמצעות הילדים. כעת נציג מתודה זו המבוססת על שלושה שלבי פעולה זהים ביצירת כנסים ומפגשי מחול:

### מיפוי ואיתור שותפים

בשלב הראשון, מיפוי ואיתור גופים בעלי עניין, מוטיבציה וגישה חינוכית, הרואים בכנסים ובמפגשי המחול הללו חשיבות גבוהה וייעוד, ובעלי נכונות לשותפות מלאה, הבאה לידי ביטוי בין גורמים שונים ומגוונים הנמצאים באותה עיר: אנף החינוך, בתי הספר, תוכנית קרב, תחום התנועה והמחול בקרב, להקות מקומיות, מגמות מחול, גופים אמנותיים מקצועיים ומערכות שונות הפועלות בעיר, ביישוב או באזור. הקשר הראשוני שנוצר בקהילה הינו עם המנהלות, הרכוזת, המורות והמורים, המובילים גופים אלו בקהילה. להלן כמה דוגמאות מכנסים שקיימנו בקהילה: בכנס שומרון, שנערך במאי 2018 זו השנה השנייה, חברנו למועצה אזורית שומרון ולמסלול למחול במכללת "אורות ישראל". כשכולם היו שותפים יחד לחשיבה, להובלה ולהתלבטויות, יצרנו כנס מחול של תלמידות מעשרה בתי ספר ממלכתיים דתיים בשומרון. התלמידות ביקרו והכירו מוסד בו לומדים מחול אמנותי, צפו במופע מחול מקצועי של להקת "ינגה", שפועלת במכללה, התנסו בסדנאות מעשירות עם רקדניות הלהקה והופיעו זו בפני זו בריקודים משלהן על במה מקצועית.

להבדיל מכנס שומרון, בעיר אילת, שהינה פריפריה בה מתקיימים שיעורי מחול של תוכנית קרב כמעט בכל בתי הספר היסודיים בעיר, בינואר 2018 ערכנו כנס בו חברנו יחד, צוות תחום המחול והרכזת היישובית מטעם תוכנית קרב באילת, מנהלת מתניס שחמון, מנהל מתניס קולייר, רכזות בית הספר למחול הפועל במתניס קולייר ורכזת מגמת המחול בתיכון "בנין" בעיר, כדי לבחון את נכונותם. בישיבה משותפת נוספת עם כל השותפים הללו הפלגנו למחוזות חדשים ויצאנו יחד לחסע של מחול בקהילה בכנס ראשון מסוגו בעיר. זה היה מפגש בין תלמידות צעירות הלומדות "מחול לכל" בבית ספר יסודי ובמתניסים בעיר לבין תלמידות מגמת מחול לבגרות בתיכון, אשר אפשר לילדות וילידים, מחד, חוויה חברתית תרבותית מהנה ומעצימה, ומאידך, חשיפה לאופק עבורם להתפתחות בתחום המחול בעיר הדרומית ביותר, שהינה מעצמת מחול מכובדת.

דוגמה לשותפות מסוג אחר, של גופים בקהילה, היא ברמלה, בה ערכנו במרץ 2018 פרויקט רב תחומי יישובי עם האמנית רננה רז. הפרויקט, הפועל כחלק מתוכנית קרב זה חמש שנים בערים שונות, כמו אשדוד ומבשרת, מאפשר לילדים מתחומי המחול, התיאטרון והמוזיקה לעבור תהליך משותף ומקרב עם יוצרת בשדה המחול העכשווי, ששיאו במופע *Karev Make ReMake*. לא מדובר כאן ביוצרת מהקהילה המקומית ברמלה, אלא על זו שעובדת אתנו בשיתוף פעולה צמוד ומעורר השראה במגוון יישובים בארץ. בפרויקט זה הבאנו קונספט קיים ואליו הצטרפו השותפים מהרשות, המתניס ובתי הספר. להבדיל מהדרך בה עבדנו עם פרויקט זה בערים אחרות, הייחוד בעיר רמלה היה שיתוף של ילדים לא רק מבתי ספר בעיר, הלומדים במערכת החינוך הפורמלית, אלא גם כאלה הלומדים במתניס בשעות אחר הצהריים. כנס זה בלט מאוד בשותפות המיידית שנוצרה בין כל הנופים. פעלנו יחד כיחידה הומוגנית אחת, צוותי התחומים ורכזת קרב בעיר עם מנהלת מחלקת החינוך, מנהלת המתניס, מנהלות בתי הספר בעיר והאמנית רננה רז. כולן יחד היו מעורבות בתהליך, חשבו על רעיונות, השתתפו בסיורים בשטח, נכחו בימי ההשתלמות למורות ולמורים שעבדו עם הילדים והיו שותפות להפקת המופע. כשהגיע יום המופע של

אירוע קהילתי זה הופיע קהל רב. פגשנו לא רק את הורי התלמידים המרוגשים, או ראש העיר ופמלייתו הגאים, אלא גם תושבים רבים מהעיר, שהגיעו מרצונם כדי לחוות ערב תרבותי ומרגש, שניתן להם במתנה, ובו מופע אמנותי של קבוצת המחול של רננה רז לצד תלמידי בתי הספר, שהינו פרי הקהילה.

### הגדרה ופיתוח נושא

בשלב השני, קיבלו השותפים החלטה על נושא הכנס. השנה, למשל, רוב הכנסים ומפגשי המחול עסקו ב־70 שנה למדינה, ולכן קראנו למופעים בכנסים "קולאזי ישראלי". לרוב בחירת נושא הכנס ופיתוחו נעשית במסגרת מפגשי חשיבה עם השותפים, כאשר חברי הקהילה שותפים לקביעת המטרות. במפגשי החשיבה הללו אנו מעבדים את הנושא עם הגופים השותפים וחושבים יחד על המטרות הפדגוגיות והערכיות בכנס, כמו גם על הצרכים הלוגיסטיים הנדרשים. הכנס עצמו אינו הדבר היחיד בפעילות בקהילה. מתקיימת סדרת ימי השתלמות מקדימה למורות ולמורים של הכיתות המשתתפות בכנס, בה מתנסים המורים בכלים ליצירה לקראת בניית הריקודים עם התלמידים. הם מציעים רעיונות זה לזה, מנסים ומתנסים יחד ובנוסף מפתחים סדנאות לתלמידים כפועל יוצא של התנסותם. סדנאות אלו יושפעו גם מהקהילות השותפות. לעיתים יעבירו אותן רקדנים ורקדניות מקצועיים של הלהקה השותפה, לעיתים אמנים יוצרים בקהילה ולעיתים מורים למחול או לתחומי אמנויות אחרים מתוכנית קרב, מהמתניס ומגופים נוספים הפועלים בעיר. אנו מוצאות חשיבות רבה להימצאותנו בשטח במהלך תקופת ההכנה. צוות התחום נפגש עם הילדים והמורים ומלווה מקרוב מקצועית ומנטלית. למפגשי שטח אלו מצטרפות מנהלות בתי הספר, שהינן שותפות לתהליך, תורמות מתפיסת עולמן, ומעורבותן מעצימה את תהליך העבודה.

### עקרונות לעבודה עם הילדים

השלב השלישי מתמקד בהגדרת עקרונות העבודה בקהילת הילדים, אשר מתחלקות לשתי רמות: רמת התפיסה ורמת היישום. ברמת התפיסה יש שתי אבני בניין. האחת, **מפגשים שאינם תחרותיים**. לתפיסתנו, אין מקום לתחרות כשכולם עובדים קשה, מתאמצים ומשקיעים. הרעיון הוא יצירת מפגש קהילתי חברתי, מעצים ומלמד באמצעות המחול, המהווה חיבור רחב ומשמעותי לקהילה. העשייה האמנותית המשותפת הנוצרת במהלך כל התהליך היא, בעינינו, הרווח המרכזי לכולם. אכן הבניין השנייה הינה **שותפות הילדים**. אנו שואפות שהילדים יהיו שותפים פעילים ביצירת הריקוד, ולא רק סובייקטים פסיביים. הם יחשבו, יציעו רעיונות, יתנסו ויחברו תנועות בעצמם. יש מספר אבני בניין ברמת היישום: האחת, מתן במה מקצועית לילדים כמקור לחיזוק ביטחונם האישי דרך הופעה מול אחרים. אנו מוצאות חשיבות רבה להופעת התלמידים על במה מקצועית בליווי תאורה והגברה מקצועיים, או להופעתם בחלל מחולי מכובד כסטודיו מקצועי, הנותן תוקף אמנותי ומקום ראוי לעשייתם. השנייה, צפייה של ילדים בילדים. הילדים הינם גם האמנים המופיעים וגם הקהל, הם העיקר. הם צופים בעשייה האמנותית של ילדים בני גילם מבתי ספר אחרים, מצינים אותה, משכללים את יכולתם בצפייה מושכלת ולומדים להעריך אמנות לא רק כתוצר מוגמר, אלא גם כתהליך עשיר ומורכב. השלישית, שילוב מופע מחול של גוף מקצועי, הפועל באותה הקהילה, ואם אין כזה, נשלב מופע מחול של גוף חיצוני מקהילת המחול הרחבה. אנו מאמינות כי צפייה משותפת במופע מחול מקצועי מהווה עבור הילדים חוויה תרבותית שיש בה הנאה, השראה וחדוות יצירה. הרביעית, שילוב סדנאות מחול ביום הכנס. כפי שכבר הוזכר כאן קודם, חשוב לנו שיום זה יכיל גם סדנאות משותפות ומקצועיות, לפי נושא הכנס, חוץ מהופעת הילדים וצפייה במופע מחול מקצועי. הסדנאות יאפשרו לילדים מפגש עם אמנים ומורים שונים וחשיפה למחול, על השוני והמגוון שבו. לתפיסתנו, ילדים הנפגשים עם אמנים פעילים בתחום מהקהילה הסובבת אותם לא רק נחשפים לעשייה אמנותית מרחיבת אופקים, אלא גם ראוים להתנסות בה בעצמם. אכן הבניין החמישית והאחרונה, הופעה של כלל המשתתפים על הבמה בקטע סיום משותף – *ריקודון* (ריקוד קטן). הילדים ילמדו ביום הכנס ריקוד קצר, פשוט וקל, ובסיום הכנס יעלו יחד להופעה משותפת על הבמה. זו הזדמנות עבור ילדים מכל האוכלוסיות לחוש שייכות לצד התלהבות, ואנו מרגישות כי *ריקודון* זה מקדם ומחזק את תחושת השוויון של הילדים, וכן מאפשר תחושה של "גאוות יחידה" מקומית.

לסיכום, מאמר זה עסק בכנסים ומפגשים במחול, הוצגה בו מתודת עבודה בעלת שלבים ומספר עקרונות – מפגשים שאינם תחרותיים, עבודה תהליכית בה יש

שותפות של הילדים, מתן במה מקצועית לילדים ביום הכנס, צפייה של ילדים בילדים, שילוב מופע מחול של גוף מקצועי מהקהילה או מחוצה לה, קיום סדנאות מחול והופעה של כלל המשתתפים ב*ריקודון* משותף. מצאנו כי השלבים והעקרונות הללו מאפשרים לנו לשמור על שפה אחת ולהשיג את היעדים של מחול בקהילה. שותפינו לעשייה, מובילי החינוך ברשות, מנהלות בתי הספר, צוותי המורות והמורים, הורים, אזרחים חובבי מחול וכמובן הילדים המשתתפים – כולם נותנים יד אחת לפעילות קהילתית ומרגשת זו. הסיפורים המרגשים ותהליך העבודה בכל כנס או מפגש בקהילה ממלאים ומדרבנים אותנו להמשיך בעשייה חינוכית זו. נוכחנו לדעת כי השותפות עם אנשי חינוך מובילים בקהילה הינה מפרה, מלמדת, מעצימה ואף מובילה למצוינות. הילדים הינם משאב מרכזי שבכוחו ובזכותו ניתן לחבור לקהילה, לדבר, להרגיש מחול, ללמוד ולהתפתח, ואנו מודות על הזכות להיות שותפות לשיתופיות בקהילות נרחבות ומחויבות לעצמן.

### ביבליוגרפיה

סדן, א' (1997). *העצמה ותכנון קהילתי: תיאוריה ופרקטיקה של פתרונות חברתיים אנושיים*. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.

סדן, א' (2009). *עבודה קהילתית, שיטות לשינוי חברתי*. רעננה: הקיבוץ המאוחד. פלאוט, פ' יצרצ'מן, א' (2003). "מודל לשיתוף הציבור בתכנון העירוני בחיפה", מתוך א'. יצרצ'מן, וא'. סדן (עורכות). *השתתפות: הדרך שלך להשפיע*. תל־אביב: קו אדום, הקיבוץ המאוחד (עמ' 127-139).

Amans, D. M. P. (2008). *An Introduction to Community Dance Practice*, New York, NY: Palgrave Macmillan.

Cohen, A. P. (1985). *The symbolic construction of community*. Chichester: Ellis Horwood. London: Tavistock Publications.

Freire, P. (1970). *Cultural action for freedom*. Cambridge: Harvard Educational Review & Center for the Study of Development and Social Change.

Keller, S. (2003). *Community: Pursuing the dream, living the reality*. Princeton: Princeton University Press.

Mann, M. (1986). *The sources of social power*, Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press.

Mullender, A., & Ward, D. (1991). *The practice principles of self-directed groupwork: Establishing a value-base for empowerment*. Nottingham: The center for social action.

Soot, A., & Viskus, E. (2013). "Teaching dance in the 21st century: A literature review". *The European Journal of Social & Behavioral Sciences*, 7(4), 1193-1202.

Weil, M., & Gamble, D. N. (2005). "Evolution, models, and the changing context of community practice". In M. Weil (Ed.), *The Handbook of community practice*, (pp. 117-149).

**מיכל הרשקוביץ מיכאלי** הינה ראש תחום מחול, תנועה וחינוך גופני בתוכנית קרב למעורבות בחינוך, מרצה ומורה באקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים. הרצתה ב־Rutgers, New Jersey, מוזמנת להרצות ב־Hunter College, New York. בעלת תעודת הוראה, תואר B.Ed. בהוראת מחול ותנועה ותואר M.Ed. באוריינות חזונית. עוסקת בפיתוח, מחקר ויצירת פדגוגיה חדשנית להוראת מחול בגנים ובבתי ספר יסודיים. מייסדת תוכנית אב יישובית במחול ביישוב אלפי מנשה, והקימה את מגמת המחול "חצבי" ואת להקת המחול "פנים וגוף" בו. שימשה מדריכה בפיקוח על המחול במשרד החינוך ולימדה במגמות מחול שונות.

**עינת דואק** הינה מנהלת אזור מרכז בתחום מחול, תנועה וחינוך גופני בתוכנית קרב למעורבות בחינוך, כוריאוגרפית ומורה רבת ניסיון למוזרני. רקדנית מקצועית לשעבר, שרקדה בפרויקטים ובקבוצות מחול שונות וכסולנית בתיאטרון מחול ענבל. בעלת תואר ראשון בחינוך ואמנות, מפתחת וחוקרת את תחום החינוך והוראת המחול במסגרות שונות ולאולוסיות מגוונות ומתחילה את לימודי התואר השני שלה בחברה ואמנויות במכללת ASA, המכללה האקדמית לחברה ולאמנויות.

**איך הכול התחיל?**

”מעשה גיל” הינו פרויקט ארוך טווח שהתחיל ב־2013, עם סיום לימודיי בתוכנית ’ההכשרה לאמנות בקהילה’ במכללת שנקר. באותה תקופה חיפשתי דרך להרחיב את גבולות היצירה ולמצוא עוד דרכים שיאפשרו לי לפעול כרקדנית יוצרת. עניין אותי לעבוד עם אנשים שאינם רקדנים (none dancers), כדי ללמוד אילו צורות של ידע פיזי, רגשי והיסטורי מתקיים בנוף שלהם, כדרך חיים, ובהקשר לגוף ככלי אמנותי.

במסגרת הלימודים, התנסנו בעבודה עם אורחים ותיקים, ומתוך ההתנסות הבנתי שאני רוצה להמשיך להיפגש עם אוכלוסייה זו. דרך האינטראקציה איתם גיליתי עולם מלא שיש בו עומק רגשי ודחף גדול לביטוי עצמי, וכן המפגש חידד אצלי את ההבנה על מושג האמפתיה.

בתחילת הדרך של פרויקט מעשה גיל, חברתי למרכז יכלים’ בבתיים, עמותת מטב, והעמותה לאמנות בקהילה, וביחד יצאנו לדרך משותפת. החלטה נוספת שלקחתי בתחילת הדרך הייתה לגבש קבוצת רקדנים יוצרים לשותפות אמנותית.

**איך מתחילה העבודה עם הקשישים?**

פרויקט ”מעשה גיל” מחולק לפעילות, כאשר כל פעימה מתקיימת במשך זמן של כחמישה חודשים.

בתחילת כל פעימה אנחנו פוגשים לראשונה את האורחים הוותיקים במרכז היום, ולוקח זמן להכיר ולבנות אמון. הדבר היחיד שנתון מראש הוא שבסוף הפעימה אנחנו, הרקדנים והאורחים הוותיקים נעלה להופיע ביחד עם היצירה המשותפת. לאחר כמה מפגשים מתרחש החיבור. אנחנו צוללים יחד אל תוך הלא נודע, לתהליך היצירה. זה לא מובן מאליו שאנשים שאינם רקדנים במקצועם, בגילאי 80-100, ”נורקים” לתהליך יצירתי ומתמסרים. אחד הדברים שמרגשים אותי ביותר בפרויקט ובמפגש הבינ’דורי איתם הוא ההתמסרות והמחויבות ההדדית שנקרמת בינינו.

**למה השם ”מעשה גיל”?**

”מעשה גיל” משלב משחק מילים הכולל משמעות כפולה והתאמה למעשיו בפועל. מתוך הסיפורים והחיים ניתן להבין את המעשה ”האקט” המשותף שאנחנו מחברים לכדי יצירה, ויש את המעשייה (tale) המון מה לספר על החיים ועל הגיל. למילה גיל יש שתי משמעויות גיל – age וגיל – שמחה. חשוב לי לשים את חתך הגיל הזה במרכז, להסתכל ולחוות אותו. גם אם לעיתים התכנים בהופעה קשים, זה עטוף בחדווה והנאה של המעשה המשותף.

**מה אופי המפגש עם האוכלוסייה?**

זה תלוי מאוד איפה הפרויקט מתקיים. האוכלוסייה שונה ממקום למקום ובכל פעימה מתגבשת קבוצה אחרת. המפגש עם אורחים ותיקים במרכז היום בבת ים שונה מהמפגש עם אורחים ותיקים, במרכז היום בתל־אביב וכו’. למשל, במרכז היום לוסטיגר בבת ים הייתה לנו קבוצת נשים חזקה, וזה השפיע על התוכן האמנותי והתהליך כולו. תוך כדי התהליך הצלחנו לחוות באופן אישי ויחד אתן את סיפורי החיים, דרך תובנה שבחרו לחלוק, או בפשטות של תנועה מרגשת שיצאה מהן.

**מהו מודל העבודה של פרויקט ”מעשה גיל”?**

המודל מתחיל מגיבוש רעיון מרכזי שסביבו נעבוד. מכאן אנחנו, הצוות, שבדרך כלל מורכב מארבע רקדניות יוצרות, נתחיל לתכנן את המפגשים דרך החלפת מידע ופרקטיקות עבודה שונות, שכל אחת מביאה מהניסיון המקצועי שלה. לאחר תקופת הכנה, נגיע למרכז היום של האורחים הוותיקים למפגשים חד שבועיים. בדרך כלל, המפגש השבועי יתחיל במעגל תנועה פיזי. בחלק הראשון של המפגש נבנה ריטואל תנועתי משותף. בחלק השני של כל מפגש נתחלק לקבוצות קטנות ואינטימיות ונתנסה בדרכי עבודה אמנותיות. לאחר מספר מפגשים, נכנס לתהליך היצירה עד להעמדת המופע. נושא היצירה מבוסס ונקבע בתחילת הפרויקט, עם זאת, הוא משתנה לפי העניין והצרכים שעולים מהשטח.

# ”מעשה גיל” – סמדר וייס בריאיון עם דליה חיימסקי

**לדוגמה...**

אם מישהו רוצה לשתף ברגש או סיפור אישי, ניתן לכך מקום באותו רגע, ולאחר מכן ננסה להמיר זאת לחומרים תנועתיים. היכולת להמיר סיפור או רגש לכדי תנועה נותן למשתתפים הרבה אומץ לחשוף את עצמם בדרכים שלא העזו. עבדנו, למשל, עם רעיון של ניצוח: הם מנצחים עלינו מתוך הכיסא, אם זה בתנועה או בטקסט, כמו מנצח בתזמורת, ואנחנו ממשיכים את התנועה במרחב כהארכה שלהם, אנחנו ממשיכים את הגוף שלהם ורוקדים אותו.

**”כל הגופים עולים לבמה?”**

ביום המופע יש תחושה שאנחנו להקה אחת גדולה שעולה לבמה. בשנה הראשונה לא ידענו האם הקשישים ירצו ויוכלו להופיע. אך עם הזמן גילינו שההופעות הן חלק מהותי וחשוב בפרויקט. במובן מסוים הקשישים נמצאים בשלב בחיים, שכביכול ”סיימו” את תפקידם, החברה מדירה אותם לשוליים ודנה אותם לבדידות. לכן זו פלטפורמה חשובה שמאפשרת להם להנכיח את עצמם גם בגיל השלישי. במהלך העבודה תמיד עולה השאלה לאיזה מקום אפשר לדרוף מבחינה פיזית ומבחינה רגשית בגיל הזה ובכלל בתור מופיע. כל שנה אנחנו מעזים ללכת קצת יותר רחוק ומאתגרים את עצמנו ואת האורחים הוותיקים מבחינה אמנותית.

**מהי החשיבות של המופע?**

המופע הוא חלק ממודל העבודה והעלאתו נותנת משמעות ותוקף ממשי לפרויקט, זה מעשיר את כולם. עבורנו היוצרות, הדבר מרחיב ומשכלל את ’ארגו הכלים’ ואת דרכי היצירה וההופעה. עבור הקשישים המופע נותן אומץ ואמון מחדש בעצמם, גם מול משפחותיהם. פתאום הילדים והנכדים רואים אותם באור אחר, במובן שזה מחזיר להם פן של: ”מי היו האנשים האלה”, ”איזה כיף לראות את ההורים באופן כזה”. וכמובן שכולנו מרוויחים מבחינת החוויה האנושית.

**איך את מגדירה את התפקיד שלך?**

כיומית ורקדנית יוצרת. אני מובילה את הפרויקט בימבט על־ומשתתפת וחווה את הכול עם האנשים בשטח.

**מהו המודל הכלכלי של הפרויקט?**

המודל כרגע מבוסס על גיוס שותפויות שוות כסף ושוות ערך, בין רשויות מקומיות ושיתופי פעולה בין העמותות השונות. לעיתים יש תורמים של עסקים מקומיים. אנחנו פועלים ומקווים לרתום למיום את המשרד לשוויון חברתי, רשויות מקומיות נוספות וארגונים חברתיים העוסקים ברווחת אורחים ותיקים.

**מה הדבר הבא?**

בקרב אמורה להתחיל פעימה חמישית, בה ארצה להמשיך בפיתוח הידע וביסוס המיזם. כמו כן, הייתי שמחה להריץ את ההופעות של ”מעשה גיל” בפני קהלים שונים.

עד כה היו ארבע פעימות של ”מעשה גיל” שהניבו ארבעה מופעים שונים וחד פעמיים:

• ההופעה הראשונה נערכה ב־2015 כחלק מפסטיבל בתיים הבינלאומי לתאטרון ואמנות רחוב יחד עם אורחים ותיקים ממרכז היום לוסטיגר בבתיים.

• המופע השני *שבת* עלה ב־2016 במרכז כלים וכלל תערוכת צילום ומיצגי וידאו, שנעשו יחד עם אורחים ותיקים ממרכז היום לוסטיגר בבתיים.

• המופע *מודל עבודה – מחול בקהילה* נעשה ב־2017, בשיתוף רקדני תיאטרון



פרויקט מעשה גיל - מופע במרכז כלים 2015, רקדנים יוצרים (מימין לשמאל) אסתר בכר, איילה פרנקל, אלה אפט, רן בן דרוך, צילום: בועז שאול

Maasse gil project - Kelim Center 2015, creative dancers (left to right): Ran Ben Dror, Ella Apt, Ayala Frenkel, Esther Bachar, photography: Boaz Shaul

מחול ענבל ואורחים ותיקים ממרכז רב שירותים לאוכלוסייה הבוגרת בכפר שלם.

- המופע *אנחנו את שלנו עשינו* עלה במרכז כלים בינואר 2018 בשיתוף אורחים ותיקים ממרכז היום לוסטיגר בבתיים והמוזיקאית רוני וגנר.

השותפים רקדנים יוצרים שחברו אליי מראשית הדרך להקמת הפרויקט במשך השנים: יולי קובבסניאן, שירה אביתר, לורה קירשנבאום, יערה נבטי, סתיו סטרוז, חנן אננדו מרס, רן בן־דרור, איילה פרנקל, ציון חזן אברהם, רוני וגנר. פעימה 3 נעשתה בשיתוף עם רקדני תיאטרון מחול ענבל, וכמובן בשיתוף האורחים הוותיקים המופלאים ששותפים אתנו בכל פרויקט.

ליווי פרויקט מטעם מרכז כלים: ענת דניאלי, טל גרבינסקי, תמר פלדמן בן חנן.

ליווי פרוייקט מטעם העמותה לאמנות בקהילה: עדי יקותיאל, גלית אילוז.

**סמדר וייס**, כיום כותבת על מחול ויוצרת עצמאית. עד לשנה האחרונה – 2018 לימדה בבית הספר למחול במכללת סמינר הקיבוצים בתל־אביב. בעבר שימשה יו”ר הארגון הבינלאומי ”המחול והילד” DACI – סניף ישראל, והייתה מדריכה ארצית בצוות הפיקוח על המחול. בעשור האחרון, מצלמת ומציגה עבודות צילום בתערוכות. לאחרונה, מלמדת מחול לסטודנטים עם מגבלות שכליות התפתחותיות בתוכנית ”ידע אור” במכללת אור יהודה.

**דליה חיימסקי**, רקדנית יוצרת, יזמית של פרויקט ”מעשה גיל” – מחול בקהילה, מנהלת חזרות ומלמדת מחול עכשווי ואימפרוביזציה במסגרות שונות. בעלת תואר B.A. בהוראת מחול. סיימה את תוכנית ההכשרה לאמנות בקהילה במכללת שנקר. בימים אלו רכות מחול במרכז הערבי יהודי ביפו, וסטודנטית לתואר M.A במסלול לאוריינות חזותית בחינוך ואמנות, מכללת סמינר הקיבוצים.

# קהילה בתנועה

## מחשבות בעקבות שלוש שנות פעילות של שיעורי מחול עכשווי לאנשים החיים עם מחלת פרקינסון בסטודיו של להקת יסמין גודר

## סיגל ברגמן ושירי סבח טייכר

ההזמנה הקהילתית שנוצרה בסטודיו של גודר ממשיכה מגמה עולמית בה להקות מקצועיות ומרכזי מחול פותחים את דלתותיהם לקהילת חולי פרקינסון. היוזמה הראשונה לשיעורים כאלה הייתה לפני כ־17 שנה, כאשר אישה חולת פרקינסון נכנסה לסטודיו של להקת מרק מוריס (Mark Morris) בברוקלין ניו־יורק, וביקשה לרקוד. דייוויד לוונטל (David Leventhal), שהיה אז רקדן בלהקה, נענה להצעה ויחד עם רקדן נוסף ועם מספר חולי פרקינסון נכנסו לסטודיו ובדקו כיצד ניתן ליצור שיעורים שמתאימים להם. אותה אישה, כך מספר דייוויד לוונטל, ביקשה ממנו לא ללמוד דבר על המחלה, אלא לפתח את השיעורים מתוך המפגש. הצלחת השיעורים הביאה לפיתוח יוזמות דומות במדינות רבות בעולם, שכוללות כיום, בין השאר, את הבלט המלכותי של אנגליה, תיאטרון פרייבורג, הבלט הלאומי הקנדי, הבלט הלאומי של הולנד ומרכז המחול בבסאנו דל גראפה (Bassano del Grappa) באיטליה.

הבקשה, שהופנתה לדייוויד לוונטל ללמוד על המחלה דרך מפגש והתנסות, טמנה בחובה הבנה משמעותית לגבי כוחם של שיעורי המחול מאז ועד היום. היא הרגישה שההיתכנות המיטבית להוראת השיעורים מצריכה פחות הבנה של המחלה ויותר הבנה על מה מקדם בריאות. העיקרון הזה מנחה את השיעורים שמתקיימים בסטודיו ביפו במרכז תרבות מנדל, כבר מתחילת הפרויקט. האמונה ביכולת האדם להתפתח בכל מצב, והביטחון שניתן לעשות זאת דרך מחול ואמנות, עומדת בבסיס כל שיעור. הרצון לחלוק ידע, ששמור לרקדנים עם אנשים מחוץ לקהילת המחול, נובע מאמונה חזקה שהידע הזה יכול לשפר את חייהם של אנשים רבים. כרקדנים, אנחנו יודעים שהרגישות לנוכחות הפיזית שלנו מאפשרת לנו ללמוד מהנוף על עצמנו, על החיים, על קשרים עם אנשים אחרים ועל הדרך שבה המרחב בו אנו חיים משפיע עלינו. כך, למשל, במהלך הכנס "קהילה בתנועה" סיפר אחד המשתתפים כי הוא חווה שתי חוויות מקבילות: האחת של המחלה, אשר הולכת ומצמצמת אותו, והאחרת של המפגש עם המחול, אשר הולכת ומרחיבה אותו. מחקרים אכן מראים שעיקר השפעת שיעורי המחול על חולי פרקינסון מתבטאת בשיפור איכות החיים שלהם ולא במניעת התפתחות המחלה. כלומר השפעתם היא על הדרך בה האנשים חווים את עצמם ואת נופם.

הרכיב הראשון והבסיסי, אשר מאפיין את השיעורים, הוא התייחסות למשתתפים כרקדנים ופנייה ליכולות המתפתחות שלהם. הרכיב השני והחשוב בשיעורים הוא היותם קהילתיים. הקהילה, שמגיעה לשיעורים, מגוונת מאוד – בגיל, ביכולת הגופנית, בתחומי העיסוק ובסיבה בגללה הגיעו לשיעורים. אל השיעורים מגיעים רקדנים צעירים, אנשי מחול מנוסים שמוצאים בשיעורים השראה ליצירות שלהם, מטפלים משיטות שונות שבאים להתנסות במודל הייחודי הזה, אנשים שמתמודדים עם מחלת הפרקינסון ולעיתים גם בני משפחותיהם. הקבוצה המגוונת הזאת נפגשת למחקר על גוף, תנועה, קול, קצב, הקשבה, תקשורת, תשוקה לנוע, יצירתיות ואמנות. במהלך השנים מספר הרקדנים המתמודדים עם מחלת הפרקינסון ומספר המתנדבים והעוזרים שהגיעו לשיעור הייתה כמעט שווה, וקודם כול כדי "לעשות שיעור", ללמוד. אחת המשתתפות הוותיקות של השיעורים כתבה בסיכום מכתב בו שיתפה בחווייתה: "אולי יותר מכל נוצר אמן.

אמון באנשים הצעירים, אמון בחברי הקהילה, אמון ביכולת שלי להשתנות, ולו גם מעט, מההיבט הרגשי כמו גם מההיבט הגופני."

היבט קהילתי נוסף של השיעורים יוצא מתוך תפיסה הרואה ברקדנים חולי הפרקינסון חלק מקהילת המחול, ובחשיפה לאמנות חלק מתהליך ההתפתחות והלמידה. לאורך שנות הפרויקט הוזמנו המשתתפים לחזרות פתוחות של מורים יוצרים ולהופעות מחול עכשווי. הדבר יצר חיבור נוסף ומשמעותי לאופן שבו תפסו חלק מהמשתתפים את התהליך שהם עוברים ואת הדרך שבה הם רואים מחול, כפי ששיתף אחד הרקדנים החולה בפרקינסון: "בעבר המחול בכלל לא העסיק אותי. מאז הצטרפתי לפרויקט, כל דבר, החל משיחה על...,, כתבה, שידור שמתעסק ביאנר המחולי – קורא ומתעניין, מתלהב, מרגיש חלק."

היבט ייחודי נוסף בשיעורים הוא הגיוון התוכני וחילופי התפקידים של המורים בתוכנית. בשיעורים יש תחלופה בין מורים, המתמקדים בפרקטיקות מחול שונות – מקפוארה דרך שיטת אלכסנדר ועד למחקר קולי ואלתור. חלק מהמורים מביאים תכנים מתוך המחקר האמנותי שלהם וחלק חוקרים את השפה ההוראתית שלהם. המורים לא רק מתחלפים ביניהם אחת לחודש, אלא גם מתחלפים פעמים רבות בתפקיד שלהם בשיעור, כאשר הם מגיעים לשיעורים כתומכי הוראה ולעיתים כמתנדבים/ תלמידים. חלופה זו מאפשרת למורים ללמוד על השיעורים מנקודות מבט משתנות. ככל שהזמן עבר, רבים מהמורים החלו להעז יותר וגילו כי מבנה השיעור ה"קלטי", כפי שנחשפו אליו מהשיעורים המתקיימים במקומות שונים בעולם, יכול להשתנות. מעגל הכיסאות שהתחיל את רוב השיעורים בשנה הראשונה התפוזר לאט לאט לשולי החדר. שיעורים מסוימים החלו להתרחש ללא הפסקה, מתוך הבנה משותפת שכל אחד מכיר את כוחותיו ואת יכולותיו, ומי שזוקק למנוחה מוזמן לשבת בצד ולהצטרף בהמשך. המורים, יחד עם המתנדבים והתלמידים, למדו איך לעבוד ולהיעזר בקיר, בספסלים ואפילו ברצפה, על מנת להתגבר על האתגרים שהמחלה מציבה בפניהם. בהדרגה התגלה שהתלמידים יודעים יותר ויותר להתאים את ההנחיות בשיעור, כל אחד ליכולותיו ולצרכיו. בנוסף, הרבה מורים דיווחו שהם מצאו את עצמם מעלים עוד ועוד את רמת המקצועיות של השיעורים, ונכחו שהתלמידים נענים ונהנים מהאתגרים המוצבים בפניהם. המגוון והשוני בין המורים והשיעורים ייצר גם אצל התלמידים הרבה נמישות ואפשר לכל אחד מהם למצוא את ההקשר הספציפי שלו לגוף ולפתח את הטעם התנועתי והאמנותי שלו.

בינואר 2018 התקיים כנס "קהילה בתנועה" שסיכם את שלוש שנות הפעילות של שיעורי המחול, תוך רצון לתת ביטוי לקהילה ולנוף הידע העשיר שצמחו מתוכם. הכנס הזמין את הקהל להתבונן, לחוות ולבחון מחדש את הקשר בין מחשבה ותנועה, מחול ואיכות חיים, ואמנות ככוח המניע שינוי בקהילה. הכנס התמקד, מחד, בפרקטיקות של הוראת מחול לאנשים החיים עם פרקינסון, ומאידך, בחשיבה חדשנית אודות יוזמות שמקשרות בין יצירה, גוף וקהילה. הכנס כלל סדנאות חווייתיות, מופעים, מפגשים והרצאות־אורח. את הפעילות הנחו אנשי מחול מישראל ומחו"ל, אנשי אקדמיה וחולי הפרקינסון עצמם. בין האורחים מחו"ל השתתפו: דייוויד לוונטל – מייסד ומנהל תוכנית s'Dance for Parkinson Disease שפועלת בלהקת המחול מרק מוריס ומשמשת כמודל ב־24 מדינות שונות, רוברטו קסארטו – מנהל הפרויקטים למחול ב־Centro per la Scena Contemporanea – OperaestateFestival בבסאנו דל גראפה שבאיטליה ויוזם פרויקט Dance Well – מחקר תנועתי לפרקינסון ומוניקה גילט, רקדנית וכוריאוגרפית, יוזמת שותפה לפרויקטים "BrainDance" ו־הפרעה/ Störung. האורחים הציגו את פועלם ושיתפו את הקהל בתפיסתם הקהילתית, הפדגוגית והאמנותית. בנוסף, התקיימו שתי הרצאות של פרופ' עידן שנב, מנהל המחלקה לניורוביולוגיה באוניברסיטה העברית בירושלים על המוח היצירתי ופרופ' זלי גורביץ', משורר ופרופסור (אמריטוס) לאנתרופולוגיה באוניברסיטה העברית

בירושלים על הקשר בין שיחה לריקוד. ההרצאות נתנו הקשר רחב לעבודה שמעשית בשיעורים והזמין אנשים המתעניינים בשפה ובמדע לראות כיצד עבודה נפנית יכולה להעשיר את תחום העניין שלהם.

נפרט אודות שתיים מהפעילויות בכנס, אחת בחנה מהו הידע הרקדני שעובר במפגש עם הקהילה, והשנייה אפשרה לקהילת חולי הפרקינסון לשתף בידע הרקדני שלהם. כדי להתבונן על הידע הרקדני ועל מקומו בהקשר הקהילתי, יצרנו מפגש ליזמי מחול בקהילה בארץ, אליו הוזמנו רקדנים ומורים המביאים את עולם המחול לקהילות עם צרכים יכולות מגוונות. את המפגש פתחה אילנית תדמור, יזמית של פרויקטים חברתיים של תנועה ומחול ומנהלת תוכנית "רקדן בקהילה", אשר דיברה על יזמות ונמישות מחשבתיות ועל התנאים שמאפשרים לפרויקטים קהילתיים להתפתח ולהצליח. בהמשך, התקיימו מעגלי שיח, עבודה נופנית וכתיבה בהנחייתה של מוניקה גילט, בהם שיתפו כל אחד ואחת בחוויה ובעשייה הקהילתית שלהם במטרה לייצר מרחב ללמידה והפריה הדדית. המפגש נתן הזדמנות להתבונן בעדשה רחבה יותר על הערך של תחום המחול וניסה לברר מהן היכולות שמלמדים מורים למחול, איך הן מתקבלות אצל אנשים ללא רקע בתחום וכיצד ממקמים כל אחד בשדה של הוראת תנועה לאנשים מחוץ לעולם המחול? המפגש היה ראשוני, מעורר, מסקרן וגרם לרבים לרצות להמשיך ולהעמיק.

הפעילות השנייה, עליה נפרט, היוותה את אחד מרגעי השיא בכנס, ובה הזומן הקהל להשתתף בשיעור מחול שלימדו חולי הפרקינסון יחד עם המורים. מתוך תפיסה שהדרך הטובה ביותר להבין משהו היא ללמד אותו, בחרו הרקדנים חולי הפרקינסון תרגיל או מהלך תנועתי שמבטא משהו שהיה משמעותי עבורם, ולימדו אותו בכנס. הם נפגשו עם אחד המורים והפכו את הידע שצברו בשיעורים מידע פסיבי – של מקבלים – לידע אקטיבי של מורים. בפגישות ההכנה הם הגדירו מהו הדבר שנגע בהם, איך להפוך אותו לתרגיל פיזי ומה הדרך הטובה ביותר ללמד אותו. פגישת ההכנה הזאת הייתה רגע עוצמתי בהכנות לכנס, בו חוו המורים את נקודת המבט של הרקדנים חולי הפרקינסון וזכו להיות בתפקיד המובלים ולא המובילים. הנושאים שהעלו התלמידים היו: התגברות על הקשיים של תחילת יום, התענוג לנוע בלי לחשוב ולתכנן את התנועה, כיצד שקט גופני מוביל לשקט מחשבתי ולהפך, איך ליצור התמסרות ורכישת ביטחון, ריכוז והקשר שלו למקצבים וכיצד לרעוד מילים.

בפעילות המיוחדת הזו ראינו כמה העיסוק בתנועה מאפשר תקשורת ושיתוף ונחשפנו לעושר החוויתי של תלמידי השיעורים חולי הפרקינסון. כדי להדגיש את חלקם הכל כך משמעותי של תלמידי השיעורים באופיים הייחודי של השיעורים, בחרנו לסיים את המאמר בציטוט של אחת הרקדניות בפרויקט: "כל פעם אני מתפעמת מחדש ממשתתפי השיעורים המתמודדים עם מחלת הפרקינסון – האומץ לבוא ולרקוד. כמה לא ברור מאליו וכמה מרגש. חלק מהמשתתפים מעולם לא רקדו לפני כן, והנה פתאום הם מוצאים עצמם מתמסרים להנחיות, כמו "תן לאגן להוביל אותך בחדר", "דמיינו שאתם רוקדים על רצפת זכוכית", או "תארי את החלל סביבך עם הגוף ועם הקול". כל פעם אני מופתעת מכמה יצירתיות, נוכחות, כנות, הומור, תעוזה ואמון האנשים האלה מביאים איתם לסטודיו."

**סיגל ברגמן**, כוריאוגרפית עצמאית, מורה לאלתור וקומפוזיציה ומורה לשיטת אלכסנדר המתמחה בעבודה עם אמני במה.

**שירי סבח טייכר**, רקדנית, יוצרת עצמאית, מורה לאימפרוביזיה ולפולדנקרייז. מעורבת בפיתוח והובלה של פרויקטים המפגישים תנועה וקהילה. שתייהן, ביחד עם יסמין גודר, היו אחראיות לבניית הקונספט והתוכן של הכנס "קהילה בתנועה". הן שותפות בפרויקט מתחילת דרכן, כמורות עוזרות הוראה ותלמידות.

# הקדמה לפנומנולוגיה של הרעד

## גיא הגלר

המאמר הנוכחי עוסק ברעד, נושא תנועתי המזוהה עם מחלת הפרקינסון, מתוך החוויה האישית שלי וממחקריי האקדמיים והלא־אקדמיים, ומהווה המשך למאמר המשותף של שירי טייכר וסיגל ברגמן. נקודת המוצא לדברים המוצגים במאמר היא בחינה מחודשת של הרעד דרך דוגמאות מגוונות מגופי ידע, המקבילים לרפואה המערבית ולמחקר הניורולוגי. אני מבקש לבחון את הפנומנולוגיה של הרעד בחוויותיו האישיות, בשיטות טיפול אלטרנטיביות ובטקסטים עבריים מהמאה ה־13 בנושא מהלך הביצוע של התפילה. בהמשך המאמר, אתמקד בחקר הנושא בתוכנית שיעורי המחול העכשווי לאנשים החיים עם פרקינסון המתקיימים בסטודיו להקת יסמין גודר ביפו. בסוף המאמר מצורף סינופסיס קצר לשיעור מחול בנושא רעד.

### רעד ומחקר על מחלת פרקינסון

זה משגעשע מאוד שאני כותב היום על רעד. בשנת 2007 עברתי בהיותי הולך רגל תאונת דרכים, שפגעה במערכת הווסטיבולרית (Vestibular) שלי באופן אורגני, ואני מתמודד עם תוצאותיה עד היום. בעקבות תאונה זו, הפסקתי את לימודיי האקדמאים וחזרתי ליפו מירושלים – מהלך שימן את עבודתי עם הכוריאוגרפית והרקדנית יסמין גודר וחשף אותי בהרחבה לעולם המחול. המאמר הנוכחי מציע בחינה מחודשת של הרעד ובדיקת אפשרות שמא יש לו תפקיד מכונן פוזיטיבי, שיש לחקור, להתנסות בו ולשחזרו – אל מול מהלך של הפסקתו־הכחדתו.

זה מאות בשנים המחקר האקדמי חוקר את הרעד כהפרעה ומחפש את המקור הניורולוגי־פיזיולוגי כדי למנוע אותו. ג'יימס פרקינסון (James Parkinson 1755-1824) כתב את חיבורו המכונן "מאמר על שיתוק רועד" (An Essay on the the Shaking Palsy", 1817, כ־50 שנה מאוחר יותר; כינה ז'אן-מרטן שארקו (Jean-Martin Charcot 1825-1893), רופא, ניורולוג ופסיכיאטר צרפתי, שנודע במיוחד בתחום חקר ההיסטריה (Hysteria) באירופה במאה ה־19, את הרעד בשם "מחלת פרקינסון". כמו כן, הוא היה הראשון שהבדיל בין מצב הרעד למצב השיתוק המאפיין את המחלה.

מחלת הפרקינסון, ובעברית: רטטת, מזוהה בציבור עם רעד בלתי נשלט של החולים, למרות העובדה שלעיתים הרעד הוא רק תופעה שולית מול סימפטומים בעייתיים אחרים: הנוקשות, או התנגדות לתנועה, איטיות בתנועה (Bradykinesia), האטת או איבוד התנועה האוטומטית והספונטנית, חוסר יציבות, או שיווי משקל וקואורדינציה פגומים, הליכה מהירה ולא רצונית (Festination) וסימפטומים נוספים שעוצמתם משתנה מאדם לאדם: דיכאון, מצבי רוח משתנים, אובדן זיכרון

וחדשיבה איטית, קשיים בבליעה ובלעיסה, שינויים בדיבור, בעיות בדרכי השתן או עצירות, בעיות עור ובעיות שינה.

במידע הניתן מטעם עמותת הפרקינסון בישראל נכתב:

*רוב חולי הפרקינסון מגיעים לבדיקה רפואית זמן מה לאחר פרוץ המחלה, כאשר הסימפטומים מתחילים להתחזק ודרך כלל הסימפטום הראשון שמוביל אותם לפנייה זו הוא רעד בידיים. רעד בידיים הוא סימפטום המאפיין 75% מהלוקים במחלה. גם פרקינסוניום הידוע יותר כתסמונת פרקינסון, הינו תסמונת ניורולוגית עם תסמינים דומים למחלת הפרקינסון וגם הוא מאופיין על ידי רעד בידיים. אצל 25% האחוזים הנותרים לא קיים רעד בכלל, או שהרעד קל ביותר ואינו מפריע בכלל או כמעט. רעד (Tremor) מוגדר בספרות הרפואית כתנועה לא רצונית ומונוטונית שנוצרת בעקבות התכווצויות של קבוצות שרירים מסוימות.*

על הטיפול הקיים למניעת הרעד נכתב:

*באופן מפתיע, למרות שהרעד מבהיל ומהווה בדרך כלל את הסיבה הראשונה לפניייה לרופא, בדרך כלל הרעד אינו הסימפטום העיקרי שפוגע באיכות חייהם וביכולת התפקוד של החולים בפרקינסון. מכוון שהרעד פוחת כאשר מנסים החולים לבצע פעולות רצוניות, הוא גורם למעט בעיות. יחד עם זאת, רעד קשה עשוי להיות לא נעים, ולהיות בעל השלכות שונות על חייו של החולה. הטיפול היעיל ביותר ברעד בידיים (בעיקר בשלבים הראשונים של המחלה) הוא טיפול בתרופות היוצרות תחליפים לפעילות הדופמין במוח. התרופה הנפוצה ביותר היא L-dopa והיא יעילה ביותר בשנים הראשונות לאחר פריצת המחלה ועשויה אף להעלים לחלוטין את הרעד בשנים אלה. יחד עם זאת, יש לציין שלא כל החולים מגיבים באופן זהה לתרופה, ולעיתים הרעד עמיד לכל התרופות המוצעות כיום בשוק. טיפול נוסף שעשוי להפחית את הרעד בידיים הוא טיפול בגרייה חשמלית הנעשית על ידי השתלה של אלקטרודות באזורים מסוימים במוח (בתלמוס). אצל 50% מהמושתלים קיימת הפחתה משמעותית עד כדי היעלמות של הרעד בידיים.<sup>2</sup>*

ההיסטוריה של המחקר על מחלת הפרקינסון מפגישה את החוקר עם רופאים ומדענים, על פי רוב – גברים, בעלי הכשרה אקדמאית, הפועלים במסגרות קליניות מוסדרות אירופאיות, או לפחות בארצות האנגלוסקסיות. אני מציין עובדות אלו, שכן המחקר המחול־יתנועתי עליו אכתוב בהמשך נערך כאן, במזרח התיכון, על־ידי רוב הרקדניות. נתון זה לכשעצמו מבטא נישה חדשה שיש להרחיב בהזדמנות על חשיבותה. בשנים האחרונות ניתן למצוא גם מחקרים הבודקים את ההשפעות הפסיכולוגיות של מחלת הפרקינסון ואת השפעת המחלה על המתמודדים עמה מהיבטים סוציולוגיים. במקביל למחקרים אלו שצוינו, אני מזמין בחינה של הרעד בגופי ידע אלטרנטיביים למדע הרפואה המערבי־אירופאי. אני מבקש ליצור שיח פנומנולוגי על הרעד דרך בחינה של גופי ידע מגוונים, כגון: פילוסופיה, חקר מחשבת ישראל, מחקרי גוף וכמובן מחול, פרפורמנס, אמנות פלסטית וכו'. חשוב להשאיר את הרשימה של גופי הידע פתוחה כדי לאפשר את המשך מפגשי גופי הידע באופן סינרגטי. בחלק הבא של המאמר אבקש להסביר כמה מהלכים מהביוגרפיה האישית שלי, שהינם מאבני היסוד למחקרי על הרעד.

### רעד ומחקר פנומנולוגי

אני רועד כבר שנים. מעבדת הפיתוח הראשונה, בה שכללתי את יכולותיי, הייתה אירועי המחול האקסטטיים שהחלו לפרוח בסוף שנות השמונים של המאה הקודמת. במסגרת זו היו מסיבות ארוכות בהן נוגנה מוזיקת האסיד־טראנס־האלקטרונית, שהתקיימו יחד עם עליית תרבות השימוש ההמוני בחומרים משני תודעה בקבוצות הולכות וגדלות של ציבור הרוקדים. כבר לפני כן למדתי במופעי הרוק במועדונים, שנענעו הראש באופן רפטיבי מביא להשפעה חזקה. במסיבות גיליתי שניתן להגיע גם את כל הנפיים, את כל האיברים הפנימיים, את כל ההוויה. בחנתי והתבוננתי ברעד זה לאורך זמן. הבחנתי בין התפרצויות ספונטניות שלו, למשל, בתגובה למוזיקה, במקביל לשימוש ברעד כאמצעי להנעה שמתחיל באופן יזום מצדי. הייתי צעיר ובריאי, ונמעתי בשקיקה את האלקסיר, סם החיים המתוק, שניתן לי במשכי זמן ארוכים, שחשוב לציין כי גם עצם משכם לכשעצמו היווה מסגרת בחינה של הנושא. למשל: חוץ מרגעי השיא, בהם הגוף והנפש "מפוצצים", אומניפוטנטיים ואינסופיים – איך רועדים כאשר הגוף מותש? כשהכול מרגיש הולך וכבה? רגעי שיא הפוכים אלו היוו אף הם מקרי מבחן חשובים, שלמדתי לשכללם דרך חזרה מכוונת על התנאים המובילים לכינונם.

במקביל למרחבים אלו, שכללתי ובחנתי את הנושא דרך עבודות נוף עם תהליכים מוסדרים ומתוכננים. למשל, במשך כארבע שנים הייתי תלמיד בשיטת גרינברג,<sup>3</sup> ובמקביל, למדתי להיות מדריך מוסמך של השיטה. למדתי רבות מהשיעורים והשקעתי זמן וממון רב בשכלול יכולתי במסגרתה. ברצוני להתמקד בשלב מסוים בשיעור (בי"שן") בו התלמיד נותן לגופו את החופש לעשות כרצונו.<sup>4</sup> שלב זה מאופיין פעמים רבות ברעד שעולה ועובר ברחבי הגוף. הרעד מתבטא בעוצמות שונות ומשתנות, וגם מיקומו בגוף משתנה ודינמי, וביכולתו להתמקד באזור אחד, במספר אזורים, או לעבור ביניהם לסירוגין. שלב זה מטבעו עצמאי ומתרחש, כך שניתן לראותו כספונטני ולא נשלט, אך לתודעת התלמיד תפקיד חשוב, וניתן לעצור את הרעד ואת המהלך כולו בקלות רבה.

המחקר הגופני־חוויתי־פנומנולוגי, על מורכבותו ועל הפוטנציאל הטמון בו, נאלץ להתמתן ולחכות לזמנו, כאשר את תשומת ליבי ואת זמני מילאו לימודי התואר השני בחוג למחשבת ישראל באוניברסיטה העברית בירושלים, בו התמקדתי בחקר מופעים של פחד ויראה בעיקר בכתבים קבליים עבריים במאה ה־13. בשנות לימודיי התלהבתי רבות מהכיוון המחקרי הבוחן את היחס בין המיתוס לבין הריטואל.<sup>5</sup> באופן טבעי, המחקר האקדמי כולל דרך למידה של טקסטים וכתיבה עליהם. מרבית הטקסטים שבחנתי כותבים על סוד היראה אל מול וביחס לתפקיד הפחד – מהותם, תפקידם ואופני התגלותם בעולם הספירות ובעולם החומר. מול כך יש לציין את נדירות הטקסטים המוקדשים להפעלות הריטואלית הגופנית המלוות את המהלך. במקביל לבחינה של כתבי קבלה מהמאה ה־20, בהם קיבל התיאור של המהלך הגופני מקום הולך וגדל, ניתן להניח שמידע זה הועבר באופן טבעי בעל־פה ודרך הדגמות ישירות, שלא עברו סיסטמטיציה טקסטואלית מאחדת. במקביל לנתון זה, מרתק לפגוש את הטקסט שלהלן **מספר היראה** – לרבנו יונה גירונדי ז"ל, ובו הוראות נופניות מפורטות לביצוע תפילת עמידה.<sup>6</sup>

*ובתפלתו מיושב אל יסמוך לאחריו, ולא יהא נוטה לצדדין דרך נאווה, אלא ישב וראשו כפוף, שלא יראה פני היושב נגדו חוץ לארבע אמותיו. ושני אציליו על עצם הירך מקום חיבורו לנוף מכאן ומכאן, ושתי ידיו תחת לבושו, הימנית על השמאלית כנגד טבורו. ואל יפשוט רגליו, אך יהיו שוקיו על עומדן, למען יהיה יותר ברעדה וביראה. וינענע כל גופו, לקיים (תהילים ל' ז) כל עצמתי תאמרנה.<sup>7</sup>*

מקור נוסף המיוחס לרבנו יונה מגרונדי מחדד את הצורך בהפעלות פנומנולוגית מכוונת המלווה ברעד כחלק מהתפילה: "יש על האדם לשער בנפשו בהיותו שאנן ושלו, איך ידאג לבבו ויירא ורעד יבא בו ביום המוות, בהיותו נכון לעלות ליתן את החשבון, ואיך יתודה בעת מותו בלב נשכר. וככה יעשה כל הימים, יתודה בלב נדכה, ויהיה מורא שמים עליו."<sup>8</sup>

נראה שעיקרי הדברים הם מחשבה מוסרית על חשבון נפש של האדם ביום מותו כנקודת מוצא לפעולתו בעולם בעודו בחייו. אך אני לומד מכאן על הצורך בלמידה פעילה של ההיפעלות הגופנית, המלווה ברעד לצורך יצירת חוויה מכוונת עם תפקיד מוגדר מראש – הגעה למצב המכונה "יראה". יש ליצור מצב זה מתוך מצב "שאנן ושלו", מצב ראשוני של השתהות מדיטטיבית, המקבילה ל"חימום" בשיעור מחול, הכולל מתווה כללי בלבד ולא הוראות מדויקות, כגון שימוש בנשימות בקצב מסוים, העלאת תשומת הלב וכו'. מהלך זה יום יומי, שכן המתפלל חוזר על המהלך מדי יום באופן עקיב.<sup>9</sup> עובדה זו מחייבת יצירת הרעד כל פעם מחדש, ולכן על המתפלל להצטייד ב"יארנו כלים" שיעזור לו לכוון זאת מחדש – דרך מחשבות מוסריות, הבנות מטפיזיות־קבליות על משמעות המהלך המקביל בעולם הספירות וכו' – ובו זמנית כלל הכלים עוברים דרך הגוף של המתפלל, שחווה את משמעות הדברים ומחולל את המצב הנדרש מחדש.

יעברו עוד שנים רבות לאחר שאסיים את השלב האקדמי של הלימודים ואחבר את הידע על סוד היראה והבנת תפקיד הרעד כאמצעי הכרחי להגעה למצב היראה של החוויה כולה, גם אינטלקטואלית וגם נופנית. כדרך הסוד – הדברים תמיד גלויים ומסוכמים בתמציתיות לפי דברי דוד המלך ב*תהילים*: "עֲבְדוּ אֶת יְהוָה בְּיִרְאָה וְיִלֹּו בְרָעָהָ" (תהילים ב', י"א).

### חקר הרעד במסגרת תוכנית של שיעורי המחול העכשווי לאנשים החיים עם פרקינסון בסטודיו יסמין גודר

זכיתי להיות שותף בפרויקט *Störung* /הפרעה החל מ־2015 במסגרת עבודתי כמפיק ומנהל אדמיניסטרטיבי בלהקתה של הכוריאוגרפית והרקדנית יסמין גודר. במסגרת פרויקט ייחודי זה, התנשבו הקווים המנחים הראשוניים לשיעורי מחול עכשווי לאנשים החיים עם מחלת הפרקינסון, שנפתחו לציבור החל משנת 2016 וממשיכים עד היום. סיגל ברגמן ושירי סבח טייכר, שהיו שותפות לפרויקט, מרחיבות עליו בכתבתן שבחוברת זו, וכאן ברצוני להתמקד במחקר האישי שלי השייך אליו – דרכו שכללתי את הכלים שבידי ואת הרקע העיוני־תאורטי בנושא השימוש ברעד במסגרת שיעורי המחול.

במסגרת פרויקט *Störung* /הפרעה נפגשנו עם רופאים וחוקרים אקדמאיים מישראל ומגרמניה, שניתן לסכם ולהכליל כי המחקרים, שנחשפתי אליהם, דומים מבחינת היחס לרעד כאל הפרעה ניורולוגית שיש לעצור.<sup>10</sup> במקביל, נחשפנו למחקרים פסיכולוגיים וסוציולוגיים, בהם יש דיון על המצוקות הנגרמות לחולים המזוהים עם מחלת הפרקינסון דרך הרעד הבלתי נשלט, שגורם למבוכה רבה ומכאן להסתגרות ולהתרחקות מהחברה, מהלך שמוביל לתחושת בידוד וריחוק, שמתעצם יחד עם ירידת רמת הדופמין והנטייה הכללית לדיכאון.

בפרויקט *Störung* /הפרעה התגבשו שתי הבנות עיקריות מהותיות שיש לבחון במקביל למחקר הרפואי־אקדמי הקיים. ההבנה הראשונה היא **עקרונ האמפתיה** כבסיס לכינון שיעורי החחול. האמפתיה מתאפשרת בזכות ההבנה העקרובית, שאנו נפגשים במסגרת השיעורים עם בני אדם, ולא עם המחלה. האמפתיה היא עקרונ המכונן את המבט של המורים, ובא לידי ביטוי גם במהלך האוריאני – קרי

מחול עכשיו | גיליון מס' 34 | אוגוסט 2018 | 35

מערך הלימוד המתמשך שהוכן מראש, וגם לבחינת והערכת המחול שהרקדנים מבצעים בזמן אמת של השיעור. במהלך השיעורים נפגשנו עם אנשים רבים מרקע מגוון עמם רקדנו יחד. בשיעורים השתתפו רקדנים מקצועיים ורקדנים לא מקצועיים, חלקם מאובחנים כחולי פרקינסון – בגילאים מגוונים (משנות ה־40 ועד שנות ה־80 לחייהם) ובשלבים שונים של ההבחנה הרפואית. ההבנה השנייה היא **עקרונ תקפותו המקצועית של גוף הידע שהצטבר אצל הרקדן** משנים של ניסיון מקצועי והתנסות אישית. ההבנה הזו רדיקלית בעצם ההכרזה על כך שאכן יש גוף ידע איכותני מבוסס ובעל ניסיון שאינו גוף אקדמי הנובע ממבחן כמותי. בהגדרתה, היוותה שנת הפרויקט מעבדה לציירת שיעורי מחול עכשווי לאנשים החיים עם פרקינסון. בין הנושאים החשובים והמגוונים שעלו וחזרו הוא היחס לתסמיני המחלה והנכחתם בשיעורים. למשל, התייחסות לדיכאון: האם לבחון אותו מבחינה מחולית באופן ישיר או דרך יצירת מהלך נגדי של הגברת שמחה וחדוות מגוף־נפש? שאלות דומות עלו גם ביחס למצב הקיפאון או להבדיל ממצב הדיסקיניזיה – איך רוקדים איתם? איך רוקדים אותם? מובן ששאלות אלו באו לידי ביטוי גם ביחס לרעד אצל המשתתפים: האם יש להתעלם ממנו ולנהוג ״בטבעיות״ כמו אינו קיים? בשיעורי המחול אצלנו התייחס הדבר לשאלה קונקרטיה, למשל, בתרגילי מראה, שהינם בסיס מדעי חשוב של הפעלת ניוורני המראה, מה קורה כאשר האישה/שמולך רועד? איך מרגיש ואיך משפיע הרעד של אנשים רועדים על הגוף הנפעל של ה״לא רועדים״ בתרגילים, בהם נוצר מנע? שאלות אלו ונוספות בנושא מהוות בעצמן שאלות מחקר מחוליות – פנומנולוגיות, שכולי תקווה כי יעוררו עניין ויבחנו בעתיד.

ברצוני להתמקד ברנע מסוים שהתרחש ב־18 בדצמבר 2015, במסגרת כנס מסכם של הפעילות שנערכה בתיאטרון פרייבורג. באותו יום נערך האירוע *Cluster*, בו הציגו הרקדנים והחוקרים האקדמאיים את המחקר שביצעו במהלך השנה. כחלק מהאירוע ערכה להקת *מתניקולה* (מתן זמיר וניקולא משיה) סדנה שנמשכה כשעה וחצי. הקהל הוזמן לאזור מוחשך על גבי במת התיאטרון, ולצלילם של יצירות מוזיקליות שבחרו זמיר ומשיה, והושמעו בווליום גבוה, יצרו מרחב של מועדון, בו המשתתפים הוזמנו לבוא ולרעד. רעידה בעמידה, רעידה בשכיבה על־גבי הפרקט, רעידה כחלק מכוריאוגרפיה אישית לא כתובה – כל אחד עבר את החוויה כרצונו ולפי יכולתו. לא הייתה מחויבות למשך הזמן בו המשתתף אמור היה לבוא ולרעד, וניתן היה להיכנס ולצאת מאזור הפעילות. מבחינתי, זה היה רגע מכונן מכמה סיבות: הראשונה, והברורה ביותר, הייתה עצם השתתפותי בסדנה והתמדתי בה במשך כשעה. ההשתתפות הפעילה בסדנה הזכירה לי את הידע שרכשתי במהלך השנים. אומנם הקפדתי לתרגל את הרעד במהלך תפילות ומדיטציות באופן אישי, אך לא במסגרת ריקוד קהילתי עם מוזיקה אקסטטית המנוגנת בווליום חזק. נזכרתי בכוח של הרעד הקיבוצי, בו כל מונדה מופרדת מראה לרעותה את רעידתה היא, וביחד מתהווה לו ים רועד.

למוחרת נערך מפגש סיכום, אשר במסגרתו נתבקשנו להציע נושאים לקבוצת דיון, ובהמשך להציג את הדיון בפני כלל השותפים. אני פתחתי קבוצה תחת הסלוגן **Parkinson's rocks!** – משחק מילים, הלוקח תופעה המודרת ונתפסת כהפרעה ומציג אותה כמעלה חשובה וכתתן חשוב שיש להתייחס אליו ברצינות. במהלך המפגש הקצר הצעתי למשתתפים ללמוד לרעד, ולחקור את המהלך של הרעד: איך יוצרים רעד? איך הוא מרגיש? מה היחס בין רעד נשלט לרעד לא נשלט? מה ניתן ללמוד מהרעד ועליו?

הופתעתי שהמדענים לא התנסו בעצמם ברעד עד לאותו יום, וגם כאשר חקרו את השפעתו מבחינה סוציולוגית (למשל, תחושת הבושה שברעד) לא חוו בעצמם רעד במקום ציבורי בעודם חשופים למבטי אנשים. כולי תקווה שהקוראים, שטרם התנסו בכך, יקבלו את ההצעה ויתנסו ברעד ביוזמתם. ההצעה, שהעליתי באותו הסיכום, היוותה את הבסיס להתבוננותי על נושא הרעד בשנת הפעילות הראשונה (2016), ובשנת הפעילות השנייה (2017) כבר העזתי להעביר בעצמי שיעורי מחול המבוססים על התנסויות מובנות ברעד במסגרת שיעורי המחול העכשווי לאנשים החיים עם פרקינסון. בחלק המסכם של החומר אני משתף בשיעור לדוגמה בנושא רעד ובשאלות ובמחשבות האישיות שעולות ממנו.

**סינופטיס קצר לשיעור מחול בנושא רעד**

מטרת השיעור לחקור דרך הנוף המחולל (the generating body) את הרעד כתנועה, זאת, גם דרך הגוף וגם דרך כלל ההוויה של הרקדן: תחושות, הרגשות, זיכרונות נלווים העולים במהלך או בעקבות הרעד.

השיעור מתחיל מחימום: התנסות אישית פרטנית מסודרת ברעד. תחילה, רעד בנפיים: מתחילים ביד שמאל ובזרניים רעד באצבעות, רעד במפרקים, רעד בכל היד. יש להתחיל ברעד עדין ו״שקט״ ולעבור לרעד מורגש ו״חזק״ ובחזרה. המהלך מאפשר לימוד של חיזוק הרעד באופן רצוני־מכוון וכך ניתן לשלוט בו. עקרון זה מחייב לחזור ו״להשקיט״ את פעולת ההרעדה לאחר כל מהלך של חיזוקה. מהלך זה יעשה לפי הסדר בנפיים: יד שמאל, יד ימין, רגל שמאל, רגל ימין. ניתן לשמור על הסדר בכיון השעון. בהמשך החימום, מתנסים ברעד של מרכז הגוף: בטן, סרעפת וחוליות הנוב. ההרעדה במרכז מערבת הוצאת קול. אם החימום מתרחש בשיבה, יש לקום ולחזור על המהלך, והפעם בעמידה. במהלך החימום יש לחזור ולהבחין באיכויות השונות של הרעד באזורים השונים ובמקצבים המגוונים; למתקדמים – ניתן להבחין כיצד רעד רצוני־מכוון באזור מסוים משפיע על רעד באזור אחר באופן אקראי, ולראות כיצד התודעה נעה בין האזורים השונים בהם מתקיים. לשלב החימום יש להתאים מוזיקה שקטה עד כדי כך שתהיה בלתי מורגשת, כגון ראגות (Raga) הודיות או מוזיקת אמביינט אלקטרונית (Ambient Electronic) רכה. אפשר גם בכלל ללא מוזיקה.

התנסות של הגוף המחולל ברעד כריקוד באופן פרטני ובאופן קבוצתי: בשלב זה יתנסו המחוללים בריקוד המשלב את הרעידות המגוונות באופן עצמאי יחד עם מוזיקה בעלת טמפו גבוה. ההתנסות תיעשה ביחידים ולאחר מכן בקבוצה, כאשר ציבור הרוקדים יוצרים ״מכונת רעד״ דרך מגע מכוון זה בזה. ניתן להתחיל בשימת ידיים על כתפי הרוקד שממול, כך שיווצר מעגל סגור. גם בשלב זה ניתן לעבוד לצד הכיסא ולאחוז בו – כאשר עובדים עם רעד בנפיים התחונות ומעוגיניים לקבל משענת כתמיכה בתחושת שיווי המשקל. אמצעי יעיל נוסף הוא רעידה עם הישענות על קיר תומך. לצורך הדגשת ההבדל בין רעידה פרטנית לרעידה ציבורית, יש להתנסות ברעד במבנה מסודר (למשל: המעגל שתואר) וברעידה פרטנית במרחב, ללא מבנה מקובע. שלב זה רציף ככל האפשר תוך כדי התמקדות עיקרית ביצירת הרעד וניוונו ופחות בעצירתו. כאן מומלצת מוזיקת טראנס שבטיית אקוסטית או אלקטרונית.

בשלב המסכם, יש לחזור למבנה מסודר של מעגל, להפסיק לרעד ולעמוד (או לשבת) ולחוש את הגוף לאחר רעידה ממושכת. ייתכן כי בשלב זה כבר מורגשת עייפות. יש להסב את תשומת ליבם של הרקדנים לתחושותיהם ולמצב הכללי בו הם נמצאים. אין צורך לבקש מהם לתאר זאת מילולית. השימוש בדיבור בשלב זה עשוי להוציא מהריכוז שנבנה. ניתן לסיים במדיטציה זו. לחלופין, ניתן לחזור וליצור הבניה של רעד מסודרת ומונחת, כמו בחימום, ולבדוק את ההבדל בין נקודת ההתחלה לרגע הסיום.

התגובות לשיעור זה מגוונות, אך כוללות כמה קווים מקבילים. מבחינה פיזית, מדובר בשיעור הדורש מאמץ גופני. הבניה של הרעד והפסקתו מאפשרת מנוחה וחידוש הכוח ויצרת השפעה מתמשכת, שעשויה להביא לתחושת עייפות, או, לחלופין, לתחושת עוררות מוגברת – תחושות שלעיתים מתחלפות ביניהן כהרף עין. דיווחים נוספים היו על תחושת שבטיות – אחדות של כלל המשתתפים לכדי תחושת גוף רועד אחד עם ריבוי איברים, תחושת ״ריקנות מבורכת״, בה אין שום רגש – חיובי או שלילי, ובעיקר תחושת אופוריה בעוצמות משתנות. דיווחים אלו מוכרים היטב מהתנסויות במסיבות טראנס ״מודרניות״ ובריטואלים שבטיים ״עתיקים״. השיעור הוא הצעה בין המסיבה לבין הריטואל באופן מוסדר ותחום בזמן.

**הערות**

<sup>1</sup>James Parkinson, “An Essay on the Shaking Palsy,” *Neuropsychiatry*־Clin Neurosci, 14, 2, Spring 2002.

<sup>2</sup>המידע מאתר עמותת הפרקינסון בישראל בעמוד ״רעד בידיים ומחלת הפרקינסון״ (צוטט ב־24.4.18): https://www.parkinsons.org.il/%D7

‫%D7%95%D7%A1%D7%A0%D7%99%D7%A7%D7%A8%D7%A4%D7%93%D7%99%D7%91%D7%-93%D7%A2%D7%A8%9F-%D7/9D%D7%99%D7%99

The Grinberg Method נוסדה על־ידי אבי גרינברג (נ׳ 1955). התנסיתי והתעמקתי בשיטות גוף־נפש נוספות, כגון trans healing therapy, ר״יקי ועוד; כל ההתנסויות היו מבורכות והביאו ללמידה ומחשבה, אך בשל קוצר המקום לא אוכל לפרט את תפקידן במהלך לימודי הרעד.

<sup>4</sup>ההבחנה בין ה״תלמיד״ – קרי האני החושב לבין ״גופו״ היא הבחנה דואליסטית חשובה, שיש להרחיב עליה במקום ובזמן אחר את הדיון ולדייק את הבנת מקורויתה הפילוסופיים והדתיים שלה לאורך הדורות – החל מפילוסופים פרה־סוקראטיים ועד רנה דקארט, כמו גם דיון על מהלכי הבחנות אלו בין גוף לנפש בדתות השונות.

<sup>5</sup>תאוריות של מיתוס מתחלקות בין גישות מופשטות וסימבוליות (הבלטת התוכן האידיאי של המיתוס, הנתפס ככלי להעברת אמיתות – קיומיות, פסיכולוגיות או פילוסופיות), לבין גישות ביצועיות יותר. הגישות הביצועיות מנתחות את המיתוס כפרקטיקה חברתית, הקשורה למעשים – פולחניים או פוליטיים – יותר מאשר לרעיונות. דיון במונחים של מיתוס וריטואל מצביע כמעט על כיוון של הקשרים פוליטיים, חברתיים והיסטוריים מדויקים של המיתוס (ראו יונתן גארב, כח ריטואל ומיתוס – הצעה מתודולוגית והשוואתית, מתוך: משה א. ואיתמר ג. (עורכים), המיתוס ביהדות היסטוריה, הגות, ספרות (ירושלים, תשס״ד) עמ׳ 53-72).

<sup>6</sup>הטקסט אינו נכלל רשמית כספר קבלי, אלא כספר מוסר והלכה. קצרה היריעה מלפרט כאן את המהלך ההיסטורי בו עולה תורת הסוד דרך מגוון סוגות טקסטואליות המנגישות את הידע הקבלי לציבור הולך וגדל.

<sup>7</sup>אני מביא את המשך המובאה לטובת הקוראים בעלי הכשרה בשיטות גוף, כגון קליין, אלכסנדר ופלדנקרייז, שמוזמנים לבחון את הטקסט מול יחסו לעבודה על החוליות והקשרן לנפיים:

ובקומו להתפלל, ויכון רגליו זו אלו זו, וישוח ראשו, וידחוק אציליו לגופו נגד חגורתו, וישים ידיו תחת לבושו, הימנית על השמאלית. ועושה שבע כריעות: ישחה בברכת ״אבות״ תחילה וסוף, ישחה ״בברוך אתה״ במהירות ויוקוף בשם בנחת, וישחה ב״מודים״ תחלה וסוף, ולא יותר בברכות.

אבל כשהוא פוסע שלש פסיעות, נותן שלום בשמאל בתחילה וכורע, לימין וכורע. לפניו וכורע ותהיה הכריעה כמו שאמרו חכמים (*ברכות* כח ב) עד שיתפקקו כל חוליות שבשדרה, ועד כדי שייראה איסר כנגד לבו, וזהו בשר ברוחב איסר בין פרק חוליות השדרה כנגד הלב. וכשאדם זקוף, מובלע ואינו נראה. וכשהוא שוחה, אז יתפרדו החוליות ונראה אותו־בשר. ואל יחזור מיד למקומו, פן ייחשב ככלב שב על קיאו...״

<sup>8</sup>ספר *שערי תשובה* – *שער שני* אות טו עמ׳ 36, הדרך השישית.

<sup>9</sup>ראו את דבריו של רבינו יונה גירונדי לאחר הדברים שצוטטו קודם, המדגישים את הצורך ביצירת סיסטמה שבה הדברים כל פעם מחדש יחוו כחדשים וראשוניים: ״ויסדר תפילתו, אך לא יעשנה קבע כאדם האומר חוק קבוע הוא עלי בכל יום, כך וכך תפלות מוטלות חובה עלי. אלא יעשנה תחנונים לפני המקום.״

<sup>10</sup>סקירה נרחבת על רעד כהפרעה ניורולוגית ניתן למצוא בעמוד ״רעד״ מאת ד״ר רון זבי (צוטט ב־24.4.18): http://www.neurology.93%D7%A2%D7%A8%co.il/%D7

**גיא הגלר**, משורר וחוקר עצמאי של מופעי ״פחד״ ו״יראה״ בתחומי ידע מגוונים, כגון בכתבים קבליים עבריים של המאה ה־13. בין השנים 2007-2018 עבד עם יסמין גודר כמנהל אדמיניסטרטיבי ומפיק של להקתה. כיום עובד כמנכ״ל תיאטרון הבית.

# כוח האיזון

## אוריה קדרי

## פרק מתוך הספר *ורטיגו* -

## כוריאוגרפיה של אנשים

## וחלומות<sup>1</sup>

רטיגו

*כוח האיזון* הוא ענף בעולמה של להקת *ורטיגו* המתמקד בעבודה משותפת בקונטקט אימפרוביזציה של רקדנים נכים ושאינם נכים. מושבו בכפר האמנות האקולוגי *של ורטיגו*, והוא כולל סדנאות לאנשים בעלי יכולות פיזיות שונות ותוכנית הכשרה למנחים בסדנאות מחול משולב.

כמו פיסות נוספות בפאזל הצבעוני של *ורטיגו*, גם זו החלה באוסף מפגשים מקריים מעבר לים. כבר בראשית ימיها של הלהקה, בשנת 1996, זכו נעה ועדי בפרס מטעם הקונסוליה הבריטית ונשלחו לשהות של חודש בלונדון כאורחים של להקות מחול בריטיות. בין שאר חוויותיהם באותו ביקור הם הוזמנו לצפות במופע של כוראוגרף יהודי בריטי בשם אדם בנגימין, מקימה של להקת *קאנדוקו*, שהייתה אז להקת מחול ראשונה מסוגה המשלבת רקדנים בעלי מוגבלויות ביצירות מחול מקצועי.

נעה מספרת כי היה זה אחד המופעים הכי מרגשים שנחשפה אליהם. היא חשה לכל אורכו כי היא ננגעת באופן עמוק ומעורר. תחושות בתוליות הצטרפו לתמונות ועברו המשָׁנה: המפגש עם המגבלה כערך היה בעל עוצמה והבהיר לה את מרכזיותו כרכיב בעולם התנועתי. כיוצרת, האמינה תמיד כי ככל שאדם, ורקדן בפרט, יקדים להכיר במגבלה שלו ולקבל אותה, הוא ייטיב להתפתח ולגדול. היצירה של *קאנדוקו* הייתה עדות חיה ויפהפייה לנטיית הלב ההיא. משהסתיים המופע יצאה בדמעות וניגשה עם עדי אל מאחורי הקלעים. הם הציגו את עצמם בפני הכוראוגרף אדם בנגימין, והוא הזמין אותם מיד להצטרף לארוחת ערב עם הלהקה. הערב כולו נחקק ביזכרונם כאירוע מכונן ומעורר השראה.

רנה, אחותה הצעירה ושותפתה לדרך של נעה, נחשפה גם היא במהלך שהותה הממושכת באירופה לעבודותיו של בנגימין. עבודתו האנושית והאמנותית ננעה בה עמוקות, ויצירותיו נרשמו ונשמרו בתודעתה. נדמה כי ההבנה שהתנסחה בעת ההיא אצל שתיהן במקביל הייתה כי באופן פרדוקסלי, יש הרבה מאוד חופש במרחב שבו אדם יודע את הגבול ומכיר במגבלה שלו. שתיהן היטיבו לראות כי היכלו של החופש הוא הרוח והמחשבה וכי לגוף, מעצם מהותו, יש קצה ליכולותיו. הן חשו עוד כי ההבנה הזאת מתעצמת ומתבארת אצלן במפגש הקרוב בין רקדנים נכים לרקדנים שאינם נכים, מרחב שבו קיומו של הגבול הפיזי ותיחומו נראה לעין ונוכח יותר, אך בולטת בו חירות מחשבתית המאפשרת להניע רחוק. רקדן מקצועי מן השורה מורגל לאתגר את עצמו כל העת, כדי להניע אל מעבר לקצה היכולת ואל האינסוף שבגוף. לא פעם תהא זו תנועה נגד הגוף, כמו ניסיון לאלף אותו על פי צורך. נדמה כי עבור אנשים באשר הם, ללא תלות במנעד יכולותיהם הפיזיות, קבלה מודעת של גבולות הגוף ושל מושג הקצה מעניקה חופש ושחרור גדולים מאוד.

בחלוף חמש שנים, בשנת 2000, כשהיו בסיוור הופעות של *ורטיגו* ביפן, הבחינו עדי ונעה בפרסום על סדנאות מחול לנכים שמנחה שם באותה עת אותו אדם בנגימין מבריטניה. הם נפגשו עמו והזמינו אותו לבוא ארצה ולחבור לעבודתם. היה זה הימור מקצועי גדול בנקודת הזמן ההיא. הלהקה הייתה אז בשלבים ראשוניים

של הכרה בחשיבותה האמנותית ובפעילותה בארץ ובעולם, וההחלטה להעלות מופע משותף עם רקדנים נכים עוררה התנגדות מכמה וכמה כיוונים. ביסודה הייתה מונחת דאגה אמיתית פן יסורו יוצרי *ורטינו* מדרך המלך שאך זה עתה החלו להלך בה. אולם, לנעה, עדי ורנה, באופן שמתגלה כאופייני מאוד, הייתה משיכה עזה לחלוק את המסע הזה, והם הקשיבו לקולות שעלו מתוכם, בעודם הודפים בעדינות את הקולות מן החוץ. הם הבינו כבר אז כי הם אינם מחפשים אחר כללי המשחק ה"נכון" והאליטיסטי. עוד הבינו שביטול מחיצות הוא חלק אינטגרלי מתפקידם בעולם, והתעקשו ליצור מציאות אמנותית וחברתית שמתחולל בה מפגש אנושי במבט ישיר ובלב פתוח.

הנחת היסוד המוסרית שהנחתה אותם הייתה כי אין דבר "פגום" כשם שאין דבר "שלם", וכי גם רקדן בעל מנבלה נופנית כלשהי הוא רקדן. ובמילותיו של אדם בנג'מין: "כל אחד יכול לרקוד".

*ברטינו* הבינו אז שהחיפוש האמנותי שלהם אינו מתחקה רק אחר הדבר הפנטסטי, המושלם, אלא אחר המפגש, אחר היופי שבאנושי, בחלקי, בפרום. אדם בנג'מין נענה להזמנתם של נעה ועדי ובא לארץ לפרק זמן שבמהלכו הנחה סדנאות משותפות לרקדנים נכים ולרקדני *ורטינו* הוותיקים. בעקבות ההתנסות הזאת יצר עם הלהקה את המופע *כוח האיזון*. תהליך המחקר בסטודיו התרכז בשאלות על מציאת איזון ואובדן יציבות בעולם חסר סדר, תנדוּתִי, לא פעם נטול פשר. השאלות נשאלו באופן מוחשי דרך הגוף, שהיטיב לשקף את המאבק לשימור שיווי המשקל הממשי והמטאפורי.

באחת מהסדנאות שהוביל אז בנג'מין, נפגשו חי כהן וטלי ורטהיים אנרניוניקי. היא – האחות השלישית לבית ורטהיים, רקדנית ומנחה סדנאות בקונטקט אימפרוביזציה. הוא – לשעבר עורך מוזיקה בגל"צ, בוגר בית הספר לקולנוע סם שפינל, מרותק לכיסא גלגלים מאז נפצע בבריכה של סבא שלו, כשהיה בן 13. הוא הגיע לגמרי במקרה, ללא רקע קודם בריקוד, לסדנה המשותפת של *ורטינו* ובסוף כל יום פגש את עצמו בפרות מפתיעה, נרגש ומלא. לראשונה, מעיד חי, התרחש בתוכו משהו לא שכלתני, חזק מאוד וחדש מאוד שמשך אותו להישאר ולהתמסר אליו.

לאחר מופע *כוח האיזון*, חברו חי וטלי למסע של חיפוש דרך משותפת. הם תרגמו את כתביו של בנג'מין לעברית, העמיקו בלימוד ותרגול בקונטקט אימפרוביזציה וחיברו יחד ריקוד שנקרא דואט אינטימי, המוצג בגרסאות שונות מאז ועד היום. לאורך השנים יצרו השניים עבודות נוספות: טריו עם הרקדנית מיה רשף, ריקוד המבוסס על שירי הייקו, והמתחקה אחר מבנים בגוף ובמרחב בחיפוש אחר תמונות שרירות צלולות ופשטות; Homezone, מופע משותף להם ולכוראוגרפית גרמניה נכה שיועד לקבוצה של רקדנים בעלי יכולות פיזיות שונות. חי הופיע בדואט נוסף עם רקדנית מצפון אירלנד; ועם אלכס שמורק, רקדנית עבר בורטינו, יצר כוראוגרפיה ללהקת מחול משולבת באתיופיה.

מאז אותו מפגש מכוּנן עם אדם בנג'מין ועם משנתו, הפך *כוח האיזון* משמו של מופע פרי עבודתו, לענף אמנותי וחברתי *ברטינו*, בהובלתם של טלי וחי. השניים ביקשו לחבר בין הכלי האמנותי של קונטקט אימפרוביזציה לעבודה עם אוכלוסיות מגוונות, ופיתחו לאורך השנים מודל עבודה זוני באמצעות כלים משפת הקונטקט, עבודה באלתור וליווי של תהליכי יצירה לבמה במחול משולב. בדרך הם למדו את איכויותיו הייחודיות של מחול סופונטי ואת רוי התקשורת הפיזית בין רקידים בעלי



רקדנים: טלי ורטהיים וחי כהן, צילום: אלעד דבי

Dancers: Tally Wertheim and Zahi Cohen, photo: Elad Debi

יכולות גופניות שונות. בשפת הקונטקט משתמשים במגע, בכיוון, ככוח הכבידה ובמומנטום כדי ליצור תנועה זורמת שמולידה הקשבה ומפגש פשוט. באמצעות הכלים הללו מצאו חי וטלי כי האפשרות של מישהו בעל מנבלה לתת משען, נוסכת ביטחון ויוצרת מרחב לשינוי תפיסתי ונייעות של תפקידים חברתיים.

הזיהוי המהותי ביותר היה, ועודנו, כי הבחירה של הגוף המוגבל לעבוד דרך המנבלה מומינה גם את הרוקד שאינו נכה לפגוש את המגבלות שלו, הגלויית והסמויות. לפעמים הגבול הפיזי שמציבה הנכות או הגבול הנפשי שמציבה התודעה משול לכלא, והמחשבה שזהו מצב בלתי הפיך, כמוה כסוהר בשעה היכולת לייצר תנועה מרחיבה, קונקרטית וסימבולית במקום הצר ביותר של הגוף והנפש, מחוללת התמרה.

הדגש בעבודה המשותפת הוא על מה שכן אפשר לעשות, לא על הליכה נגד הגוף או עימות עם קצוות. נקודת ההתחלה היא המפגש האנושי באופן שאיננו מבקש להסיר ממשולים נתונים, אלא לבנות נשר למציאות חלופית, כזו התומכת במבנה הפנימי הקיים. ערוצי ההקשבה עוקפים את אי היכולת הפיזית, והגוף הופך כלי ביטוי. עבור טלי וחי זו המשימה, שלא לומר השליחות שלהם בעולם, הם מבקשים לקיים ולמסור הלאה את אותה איכות ראשונית ונדירה שהשתמרה בתהליך העבודה מתחילתו ועד היום: הקשבה עדינה לשקט, לאינטימיות מביכה ונעימה. ברגעים הללו ההבדלים אינם נוכחים. הריכוז כולו מכוון אל המגע. מה הוא מחולל? מה אני מרגיש? הריקוד מתרחש לא פעם בעיניים עצומות, באופן שעוזר להתמקד במגע ובהקשבה ולוותר על שיפוט. הוא מייצר דו-שיח פשוט ונקי ממקום שיויוני ונטול פטרונות, משיב את האינטימיות על מקומה כאיכות טבעית וראשונית וככזה, מבטל כהרף את חלוקת התפקידים הקלאסית של תומך ונתמך, סועד ונסעד. בתוך השפה האמנותית של הקונטקט והשיח האנושי שנברא, הישענות היא חלק מהשפה והיא דו-כיוונית.

היום מקיים ענף *כוח האיזון* בכפר האמנות האקולוגי ומחוצה לו עשרות אירועים וסדנאות בשנה בהיקפים שונים: שיעורים שבועיים, סדנאות מתמשכות, מפגשים חד-פעמיים ותוכנית הכשרה למנחים. ביסודו מונחת האמונה כי תיקון עולם אינו קשור במעשה

חסד פטרוני כלפי מישהו חלש או נזקק, כי אם בהשבת הסדר על כנו ובאוקיינוס הגדול של הנפש שנמצא מעבר להגדרות שלנו על נכות ובריאות. פעם אחר פעם מבקשים חי וטלי אחר אותה תקשורת עדינה, כמעט נלחשת, שנולדת במגע הבלתי אמצעי בין בני אדם. הם מתעקשים לראות אופק בהיר ורחב מבעד למגבלות, למסננים ולמונחים המוכרים, תרים אחר המקום שהמחיצות בטלות בו, נשרות בזו אחר זו ונותר מפגש של אדם מול אדם. לב אל לב.

### הערות

<sup>1</sup> כוח האיזון (2001) / ניהול אמנותי: נעה ורטהיים ועדי שעל / בימוי: אדם בנג'מין, אנגליה / כוראוגרפיה: אדם בנג'מין בשיתוף רקדני להקת ורטינו / מוזיקה: אבי בללי / תלבושות: רונן חן

מתוך הספר *כוראוגרפיה של אנשים וחלומות*, כתיבה: אוריה קדרי, הוצאה לאור חדקרן, 2017

לרכישת הספר בהנחה מיוחדת היכנסו לאתר חדקרן והקלידו קוד הנחה: vertigo25



Final performance of Minds in Motion's Israel workshop, 2018

מופע סיום של מיינדס אין מושיין, ישראל, 2018

# שלום דרך תנועה

## אלכסנדרה זאסלב

בישראל קיימות יוזמות אמנותיות רבות, רובן פועלות לאחר שעות הלימודים. כך, למשל, פרויקט הצילום "בעיניים אחרות" של נבעת חביבה, או מקהלת הנוער הירושלמית, או הפקות התיאטרון לקידום נוער בסיכון ע"ש אתי הילסום (Hillsum). עד לאחרונה, התאוריה המקובלת ביישוב סכסוכים הייתה "תאוריית מגע" (contact theory) של הפסיכולוג גורדון אולפורט (Allport), המושתתת על חיפוש של מכנה משותף בין היריבים כדי לזהות מטרה משותפת שנותנת מענה לצרכים של שני הצדדים.

המטרה של המאמר הזה להציג את הפוטנציאל הטמון במחול לבניית נשר בין קהילות מסוכסכות על פי התוכנית של "מיינדס אין מושיין" (Minds in Motion), ולבחון את היעילות שלה בשימוש בריקוד ככלי לבניית שלום ביחסים בין יהודים לערבים ישראלים על בסיס מחקר של המפגש השנתי, שקיימתי בישראל. "מיינדס אין מושיין" היא עמותה ללא מטרת רווח שעוסקת בתנועה חינוכית, אשר הוקמה ב־1993, בריצימונד, וירגיניה, ומשלבת ריקוד בתוכנית הלימודים. היא בנויה לפי מודל שיצר זק דאמבואז (Amboise'd), הנקרא "המוסד למחול לאומי" ששילב מחול בבתי ספר בניו־יורק. התוכנית לא רק תורמת ומאתגרת את היכולות הפיזיים והפסיכולוגיים הנדרשים ללימוד מחול המבוסס על שפת תנועה יומיומית, אלא גם קשורה לנושאים כלליים הנלמדים בתוכנית הלימודים בבית הספר. מתוך עשרים וחמישה בתי הספר, ששולבו בתוכנית, כל תלמיד בכיתה ד' משתתף בה, שבסופה יופיע במופע סיום עם כל יתר התלמידים, זאת, בלי להתייחס לניסיונו הקודם או לכישוריו בריקוד.

י"זה יכול להתעלות ולפרוץ מחסומים רבים שדברים אחרים לא יכולים לעשות. זה יכול להיות פוליטי, דתי, ויש לו קשר חברתי. האמנות נחוצה היום יותר מתמיד." – אכרם קאן<sup>1</sup>

לעיתים קרובות אמנויות נתפסות כדבר שולי או כמותרות, אבל לא כמרכיב חיוני להקמת קהילה פעילה ויציבה. תפישה מוטעית זו לוקה בחוסר הבנה שהאמנויות הן מרכיב מרכזי בבניית תרבות של חברה, היות שהתרבות בונה את הזהויות, את הטקסים ואת האמונות המעצבות אנשים או אומה. האמנויות חיוניות כדי שנבין את עצמנו, את הסובב אותנו וכיצד אנו מתייחסים זה לזה. בשני העשורים האחרונים החלו לשלב אמנויות בתוכניות העוסקות בתחום יישוב סכסוכים, בעיקר במוזיקה, התיאטרון והאמנות החזותית. המחול שולב רק בפרויקטים, למרות יכולתו להעניק לתקשורת פלטפורמה ישירה, לא מילולית.

בניגוד לאמנויות אחרות, הריקוד מפגיש את הגוף של מספר אנשים באותו מרחב, אין צורך באביזרי עזר, כמו מברשות צבע או כלי נגינה, כי הכלי הוא הגוף עצמו. נוסף לכך, התקשורת במחול הינה בלתי־מילולית, אין צורך לדעת שפה מסוימת, או בתרגום משפה לשפה, כמו בתיאטרון או קולנוע. המחול הינו צורת הביטוי הראשונה למסורות וזהויות שבטיות, לטקסים ופולחנים, ולפיכך טומן בחובו את המרכיבים הבסיסיים הראשוניים שעשויים לעזור במציאת פתרונות לקהילות בסכסוך. הוא יעיל בהתמודדות עם חסמים פסיכולוגיים, שלעיתים קרובות נותרים ללא מענה על ידי נישות מסורתיות ביישוב סכסוכים.

ב־2009, הוועד המייעץ של קשרי ישראל ווירגינייה יזם שיתוף פעולה בין הערים התאומות ריצ'מונד לעמק־חפר, והועלה הרעיון לשלוח צוות של "מיינדס אין מויישן" ישראל. במהלך יישום התוכנית בוורגינייה התברר שהתוכנית נותנת תוצאות טובות בבניית גשר בין קהילות שונות, בה התלמידים הגיעו מרקע אתני וסוציז' כלכלי שונה, אך בישראל הדעות הקדומות, שדבקו באחר, היו משמעותיות במיוחד בגלל עוצמת הקונפליקט. מורים לריקוד הגיעו לעמק חפר במשך שנתיים ועבדו עם תלמידים מבית הספר היסודי בבית יצחק, כאשר במהלך השנה השלישית (2011) התוכנית הורחבה וכללה את תלמידי היסודי מבית הספר "אל־סלאם" שבעיר הערבית הסמוכה, קלנסווה. הרעיון היה של מנהלי שני בתי הספר שחשבו שזה מצב אבסורדי שצעירים משתי קהילות, הנמצאות כמה קילומטרים אחת מהשנייה, אינם מקיימים קשרים ביניהם. המטרה הייתה לא רק שילמדו ריקוד, אלא שהתוכנית של "מיינד אין מושיין" גם תפגש בין האוכלוסיות שמצאו עניין משותף ויעלו יחד מופע סיום.

הפרויקט כלל ארבע כיתות ד' מבית יצחק וארבע מבית הספר "אל־סלאם". בשבוע הראשון, התלמידים נפגשו כל יום במשך 45 דקות בבית ספרם, כאשר במהלך כל פגישה למדו ריקוד לפי תוכנית "מיינדס אין מושיין", שנועד למופע הסיום וכלל את הכוריאוגרפיה לריקוד הפתיחה, לריקוד הסיום וכן ריקוד משותף עם הקהל.

בשבוע השני ערכו התלמידים של שני בתי הספר את החזרות לחלופין בבית הספר של האחר, פעם בבית יצחק ופעם בקלנסווה. במהלך החזרות ובמופע התלמידים דיברו עברית, ערבית, כאשר המורים האחרים דיברו אנגלית. כשהתעורר צורך נעשה תרגום. במופע הסיום, התלמידים מבית יצחק ואל־סאלם חלקו את אותה במה, הופיעו באותה כוריאוגרפיה, שהייתה מבוססת על תלות אחד של השני ושיתפה את הקהל בחלק מהמופע.

עם סיום הסדנה, ערכתי סדרה של שאלונים וראיונות עם הורי התלמידים ומוריהם, כדי לבחון את מידת החשיבות שהתוכנית הותירה על כל אחד מהם מבחינת תנועה, הקשר בינה לבין מוזיקה והפנמה של התנועה כמדיום לביטוי. אחד המראוינים אמר שחשיבותו של התהליך בכך שיהוא שומר את ההומניות האנושית", שהכרחית להבנה של האחד את השני. במהלך הראיונות התברר כי התוכנית יעילה בגלל המבנה הפדגוגי שלה. היא מעודדת את התלמידים לשבור את הגבולות המוכרים של יכולתם ולהגיע למקומות חדשים, שלא ציפו כי יוכלו, וכך תורמת להגברת ביטחון עצמי. לפי התפישה של "מיינדס אין מויישן", עלינו לקבל את עצמנו לפני שאנו מוכנים לקבל את האחר. הגברת הביטחון העצמי היא תנאי בסיסי כדי להמשיך לבנות סובלנות לא רק כלפי המורים, אלא גם של המורים כלפי התלמידים. עוד טוענת התוכנית שכבוד הדדי הוא התשתית הנדרשת להערכה של האחר.

מרכיב נוסף חשוב בתוכנית היא ההסתכלות המקיפה או הטוטלית שלה. לא רק שאינה מבדילה בין אלה שיש להם רקע במחול לבין אלה שאין להם, אלא כל התלמידים מחויבים להשתתף בה, גם תלמידים עם מוגבלויות ובעלי צרכים מיוחדים. כך, למשל, כיתה של תלמידים בעלי צרכים מיוחדים מבית יצחק השתתפה בפרויקט, כאשר אחד התלמידים הופיע כסולן. בעוד שבסביבה אקדמית הנכות שלו הייתה יכולה לפגום בהישגיו, במסגרת התוכנית "מיינד אין מושיין" הוא הצטיין.

הצוות, שהפעיל את התוכנית, השתמש בניסיון ובידע שרכש בעבר בבחירת הכוריאוגרפיה של מופע הסיום. הדגש היה על כוריאוגרפיה שתיצור את מרבית ההזדמנויות לאינטראקציה בין התלמידים ותעודד תמיכה הדדית. בריקוד שנבחר התלמידים נדרשו להתקדם אחד אל השני במרחב, ללחוץ ידיים או ליצור כל סוג של קשר בלתי־מילולי ובתומון מלא. לכמה רקדנים היו צרכים לרקוד ביחד כקבוצה קטנה, או בזוגות. לכל כיתה היה תפקיד, והצלחת המופע הייתה תלויה בכך שכולם ישתפו פעולה. אחד המראוינים ציין שהרקדנים לא הפכו לחברים טובים דווקא, אבל גם לא נפרדו כורים כי היו שותפים לרגעים שהיו חשובים לשניהם.

נוסף לכך, המורים לימדו את הקהל משפט תנועתי שחוזר על עצמו, כדי שיצטרף לתלמידים על הבמה. הקהל לא רק חווה את עוצמת המחול, אלא גם ניתנה לו הזדמנות לחוש זאת פיזית בנוף. אחד המשתתפים אמר ש"שהיום האחרון היה מרגש בצורה משמעותית, הורים, אחים וחברים משתי הקהילות ישבו ביחד, אחד

לצד השני, ללא כל מחיצות לראות את ילדיהם. הילדים הנלהבים חזרו הביתה נרגשים ומחנכים את הוריהם. כולם רוקדים ביחד ואי אפשר לדעת מי שייך לאיזו קהילה". לדברי אחד המורים, המופע היה השיא של החוויה, כי סיפק הזדמנות אמיתית לשתי הקהילות להיות ביחד כאחת. החוקרת אמילי בוסוליי (Beausoleil), מסבירה (בתרגום חופשי): "המחול אמנות שעוסקת במערכות יחסים ובהומניות, ולכן מתאימה במיוחד לשימוש למחנכים מגשרים באזורים של קונפליקטים שבפעילותם הם נדרשים לעסוק בסוגיות שהן מעבר למוכר של שיתוף פעולה."<sup>2</sup>

חלק מהתצפיות שערכתי התמקדו גם ברגעים בהם הייתה תקשורת ממשית בין תלמידי שני בתי הספר. אף שרוב הזמן התלמידים העדיפו להישאר בחברת חברים/לכיתה, היו כאלה שניסו להתחבר לתלמידי בית הספר השני. כך, למשל, בין החזרות אחד התלמידים היהודים ניגש כדי ללחוץ יד לקבוצת התלמידים הערבים, והיו כאלה שבחרו להציג את עצמם לקבוצה השנייה ולנסות לומר כמה מילים. לאחר יום חזרות אחד, שתי בנות, ערבייה ויהודייה, הגיעו לאולם החזרות כשהן פוסעות יד ביד. רגע עוצמתי נוסף היה, כאמור, לראות את חברי שתי הקהילות יושבים אחד עם שני, וכן מנסים לתקשר ולהתרגש ביחד. דבריו של מנהל בית הספר "אל־סלאם" מדויקים מאוד, "זו הדרך להכיר אחד את השני, לא ניתן להיות חברים אם לא מנסים להכיר אחד את השני".

אני סבורה שהסדנה של "מיינדס אין מושיין" הצליחה כי עסקה בענייני ליבה רבים החיוניים לתהליך בניית שלום ועשתה שימוש באיכויות הייחודיות של הריקוד. בעקבות השתתפות בתוכנית, "האחר" הוגדר מחדש – לא רק הילד האחר, אלא גם כרקדן וחבר למטרה משותפת, ואפשר היה לראות כיצד כל אחד מהמשתתפים עבר חוויה מעצימה ומשמעותית באמצעות הריקוד ביחד. הריקוד לא רק העניק פלטפורמה משותפת לקשר עם שאיפות דומות, אלא גם אפשר לשתי קבוצות של צעירים להתחיל לצמוח יחד מחדש מנקודת אפס. נוצר מופע חזותי מרשים מריקוד על הבמה זה לצד זה, באוניסונו. המופע הצביע על האפשרות לחיים זה לצד זה ויצר שינוי שלא ניתן היה לעביר במילים. התרפיסטית לאמנות, מריאן ליבמן (Liebmann), הצהירה ש"הגוף הוא אוניברסלי והוא מרכיב מרכזי כדי להבין את עצמו והסביבה."<sup>3</sup>

הביטוי בתנועה, כאמור, מולד ומקדים את השפה המדוברת והכתובה. גם אם יש מקרים בהם תקשורת לא־מילולית אינה מובנת, תמיד תהדהד בתוכה הבנה עמוקה וטבעית הגדולה מזו שאי פעם תהיה למילים. ההזדמנות לרקדנים להיות מעורבים בחוויה גופנית מלאה – שמיעה, ראייה, כמו גם לחוש את האנרגיה של התלמידים האחרים סביבם – יוצרת הבנה שלעולם לא היה ניתן להגיע אליה בשיחה מילולית. התגלה שתקשורת בין אנשים בתנועה יוצרת אמפתיה (בתרגום חופשי): "כשאנשים לומדים את תנועות הריקוד ביחד, הם גם לומדים דרכים שונות להתייחסות, ותוך כדי התהליך הם מפתחים כלים משותפים חשובים למשמעות ותקשורת שיוצרים אמפטיה."<sup>4</sup> גם אם בשלב זה לא תמיד אפשר היה לראות אמפטיה אצל כל התלמידים, נטמנו הורעים לעבודה משותפת לעתיד.

כידוע, סמליות, מסורות וטקסיות של ריקוד חשובים להבנת הזהות התרבותית. מחול הדבקה הערבי וריקודי העם הישראליים מגלמים עוצמה של התרבות כאשר לכל אחת סמלים ומסורת משלה. לעיתים קרובות, המעשה הסמלי משמעותי יותר מהדיבור. החוקר הרברט פינגרט (Fingarette) מחדד את דבריו של קונפוציוס (Confucius): "לי מביא לידי ביטוי את השלמות המוסרית שמשיגים על ידי התייחסות בכבוד לשותף האחר. לפעול בהתאם לטקס מצביע על פתיחות כי הטקס פתוח לקהילה, כולם לוקחים בה חלק והיא לגמרי גלויה."<sup>5</sup>

התוכנית של "מיינדס אין מושיין" מביאה לידי ביטוי את האיכויות הטקסיות הקשורות למחול בכך שהיא יוצרת תוצר משותף, שהוא מעשה טקסי בעל משמעות סמלית. ההחלטה להופיע בשני היישובים מסמנת את הפעולה הסמלית של זיהוי השוויון בין שני אנשים, הזכות של שניהם להיות ולחיות שם.

לסיכום, הסדנה של "מיינדס אין מויישן" הוכיחה את היכולת של הריקוד להיות כלי חשוב בתהליך בניית שלום ובהגדרה חדשה של האחר. התוכנית נבנתה באופן

שהתלמידים היו חייבים ללמוד איך לסמוך אחד על השני, למדו לבנות מערכת יחסים אוניברסלית המבוססת על מחוות גופניות ורצון משותף. התוכנית יצרה אמפתיה, כבוד הדדי וביטחון עצמי, כאשר כל תלמיד נדרש להגיע מעבר לגבולות היכולת המוכרים לו. לימוד של ריקוד משותף מהווה מראה לתרבות של האחר, וצעד חשוב בדרך להבנתה וליצירת מערכת יחסים אמיתית.

ובאשר לעתיד? כדי ליצור מציאות חדשה, יש לתת מענה לאתגרים הבאים:

א) הרחבת התוכנית הקיימת על בסיס מה שנלמד, כדי שתמשיך להתקיים לאורך זמן ותשרוד את הקשיים הצפויים; ב) יצירת קשרים עם קהילות נוספות ובניית רשת בני נוער שכבר רכשו ניסיון וכישורים באמצעות הריקוד.

#### הערות

<sup>[</sup> Clark, Nick, "Akram Khan: Choreographer says dance is as important as maths and being a doctor." *The Independent*, 30 August 2015. https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/news/akram-khan-choreographer-says-dance-is-as-important-as-maths-and-being-a-doctor-10479046.html.

<sup>[</sup> Emily Beausoleil and Michelle LeBaron, "What Moves Us: Dance and Neuroscience Implications for Conflict Approaches." *Conflict Resolution Quarterly*, 21, April 2014. http://www.academia.edu/6215857/\_What\_Moves\_Us\_Dance\_and\_Neuroscience\_Implications\_for\_Conflict\_Approaches\_Conflict\_Resolution\_Quarterly\_13\_2\_

<sup>[</sup> Liebmann, Marian. *Arts Approaches to Conflict*. London: Jessica Kingsley, 1996: 271.

<sup>[</sup> Beausoleil, "What Moves Us: Dance and Neuroscience Implications for Conflict Approaches."

<sup>[</sup> Fingarette, Herbert. *Confucius: The Secular as Sacred*. Long Grove: Waveland, 1998: 16. https://www.youtube.com/watch?v=7KcyjWqmYwo

**אלכסנדרה זאסלב**, בוגרת אוניברסיטת באטלר בהצטיינות לימודי מחול. במהלך לימודיה השתתפה בתוכנית "מסע" בלהקת המחול הקיבוצית. לאחר סיום התואר שלה, רקדה בלהקת המחול "קמע" (2016-2017). סטודנטית לתואר שני באוניברסיטת תל־אביב בחוג לנישור ויישוב סכסוכים. אלכסנדרה עדיין פעילה בעיקר בתוכנית ה־"Minds in Motion" בישראל. באוקטובר הקרוב תציג את התזה שלה בכנס "Jews and Jewishness in the Dance Word" באוניברסיטת אריזונה.

# שִׁחְבָּרְה־לָהּ - מזרח ומערב נפגשים בתהליך עבודה

## תמי יצחקי

הודמן לי מפגש מרתק של זהויות ווויות בתהליך עבודה על דואט, שיצרתי לאנסמבל המחול של האקדמיה למוסיקה ולמחול. מלכתחילה הוזמנתי ליצור עבודה לסטודנטיות במסגרת פרויקט "גוף מחול מקום" העוסק במוצרה בעיר ירושלים. ירושלים, כידוע זה כמה אלפי שנים, היא מקום טעון, שלא לומר נפיץ. מה גם שנושא הדואט שהצעתי עסק בפרשנויות שונות לפסוק המוכר מספר תהילים "יְרוּשָׁלַם הַבְּנוּיָה־ׁׁ כְּעִיר, שִׁחְבָּרְה־לָּהּ יַחַדָּי", שמלכתחילה מזמן לנעת בעצב חשוף.

עבדתי במקביל עם שלושה קאסטים לדואט, כל זוג הוא עולם ומלואו של גווני־גוונים, אך לצורך הכתיבה אתמקד בזוג אחד שבמקרה היה מורכב מרקדנית ממזרח העיר לצד רקדנית ממערב העיר. כתבתי "במקרה", כי לא אני בחרתי את הסטודנטיות הללו (אף שבדיעבד זכיתי), אלא נטע פולברמכר מנהלת הלהקה. אני מדגישה זאת על מנת להבהיר שלא כיוונתי מלכתחילה לשידוך כזה, ייתכן שלו יכולתי לבחור, הייתי חוששת ליפול לקלישאות ולמסרים פוליטיים במובנם השטחי. אבל הנה לנו ירושלים, שמזמנת עבורנו צירופים אמיתיים ופשוטים, לא כבחירה אמנותית, אלא ככורך המציאות. איזה מזל!

כדי לשמור מעט על פרטיותן, לבקשתן, אקרא לסטודנטית ממזרח העיר בשם א; ולזו ממערב העיר בשם ב; מקווה שתצליחו לעקוב. א' היא מוסלמית פלסטינית ובי' היא יהודייה דתייה. שתיהן ירושלמיות מבית ועדיין מתגוררות בבית ההורים, ולמעשה הן ממש שכנות: זו גרה בקצה "בית־חניניה" וזו בקצה "פסגת זאבי", ורק כביש אחד רחב מפריד ביניהן. מי שמכיר את הגיאוגרפיה של ירושלים יודע שהשכונה שכיניתי "מערב העיר" למעשה נמצאת מזרחית לשכנתה (רק דוגמה לכך שהדברים אכן סבוכים במישורים רבים).

העבודה עצמה הייתה מורכבת משילובים של דיבור וריקוד, אך בשלב הראשון עבדנו על האספקט התנועתי בלבד. העיקרון המנחה היה פשוט: כף רגלה של האחת אינה יכולה לעזוב את הכתף של השנייה (ולעיתים להפך). מנחיה־הגוף והפרתונות התנועתיים שחולצו מערקון פשוט זה היו מורכבים ודינמיים, ויצרו חוסר סימטריה וחוסר נוחות מובנית ויחסי כוחות של היררכיה מתחלפת ללא הרף. זהו סוג של עבודת קונטקט קשה שבה חלוקת המשקל והאיזונים ההדדיים המתבקשים מייצרים לעיתים הכבדה וחוסר נוחות, ונחוצים הרבה קשב והכלה בין

הפרטנרים. לאורך התהליך מחפשים את האיזון העדין שמשתנה ללא הרף, נעים בין אי־סימטריה אחת לשנייה ומוציאים את ההרמוניה תוך כדי התנועה התמידית עצמה. שתי הרקדניות נעו כנוף אחד, מעין ציור כלאיים אבסורדי, אנדרונינוס מעוות, דמות בעלת ניחוח מייתי עם שני ראשים וכמה רגליים, שהתהלכה ברחבי הבמה בסרבול מה ושינתה את צורתה שוב ושוב. החיבור הגופני והאנרגטי (סליחה על הניואיינייות) בין אי לבי היה נפלא. הן עבדו בתיאום, בקשב, בהבנה הזדדית ואפילו בהרמוניה, והצליחו ליצטר מהלכים תנועתיים וירטואוזיים ומשוכללים בזרימה ובדיקוּר רב, הן תמיד היו הראשונות לבצע משימה שביקשתי ותמיד הדגימו ולימדו את האחרות.

הייתי יכולה לסיים את הדואט בזה עם הדימוי הפיוטי, ועם זאת הממשי של שניים שהם אחד, ושל הדינמיות והמורכבות שהמצב הזה יוצר. הייתי גם יכולה לסיים את המאמר בזה, ולומר כמה מילים על המפגש הנקי של גוף עם גוף החף מזהויות והיסטוריה, על המפגש האנושי שיש לו הרבה במשותף ויש בו הרבה אהבה, ואפילו על תחושת האחדות שחשים כשהתנועה זורמת נכון והדברים עובדים (שוב סליחה על הניואיינייות).

### ...אבל אז הגיע הטקסט

מדוע לשלב טקסט במופע מחול? מדוע להפגיש בין המופשטות של התנועה לקונקרטיות של המילים? מדוע לשלב בין האוניברסליות לספציפיות, בין האינטואיציה לרציונל? מדוע ליצור לצופה אינפורמציה רבת רבדים המפעילה מנגנוני עיבוד שונים כל־כך זה מזה? וכן שאלות רבות נוספות – כולן שאלות טובות, שהולכות ומתהדדות לאורך דרכי היצירתית ובכל פעם נשאלות מחדש. אך אין זה נושא המאמר והן דורשות מאמר עצמאי, ואולי אפילו גיליון שלם (רעיון לרות עורכת כתב העת?). רק כדי לא להתחמק לחלוטין מתשובה כלשהי, אומר רק שזו דרכי לבטא אינטגרציה של כיוונים שונים ואפילו מנוגדים הקיימים בתוכי ובעולמי. הרעיון היה שתוך כדי המהלך הפיזי תבצענה הרקדניות גם דיבור, מעין שיחה משונה, של שני טקסטים מקבילים, לעיתים לסירוגין ולעיתים גם בזמנית, האחד מפרט פרשנויות שונות לפסוק *מתהילים* והשני מפרט אודות התופעה הרפואית המכונה פיצול אישיות.

הטקסט הרפואי הציג את הפרעת הזוהת הדיסוציאטיבית, את הסימפטומים והגורמים, את המחלוקות לגבי הגדרתה ולגבי אופן הטיפול בה. לא אפרט כאן בנושא, אלא רק אציין שמדובר באדם בעל יותר מאישיות אחת, ומטרת הטיפול הינה היכרות וקשר בין הזוהיות השונות ועידוד שיתוף הפעולה ביניהן. והמבין יבין את הנמשל כאן. הטקסט הפרשני היה מורכב מציטוטים רבים המתייחסים לפסוק, ציטוטים מהגמרא ומרבנים מתקופות שונות לצד פרשנויות עכשוויות ואקטואליות. הרעיון היה, בין השאר, לשחרר את הפסוק מההקשר הפוליטי המובהק שלו, כאשר מאז 1967 נעשה בו שימוש מושאל ומנוכס על מנת לבטא את איחוד מזרח העיר ומערב העיר תחת ריבונות ישראלית. במקור, האמירה מיוחסת לתקופה אחרת לגמרי, כ־3000 שנה קודם לכן, לביטוי איחוד דרום העיר עם צפון העיר. הפרשנויות השונות יוצאות מהרובד הגיאוגרפי גם לרבדים נוספים, חברתיים, נפשיים ורוחניים, ומציעות אותו כביטוי לאיחוד הלבבות המתכוונים לאותו המקום, לאיחוד בין איברי הגוף השונים, לאיחוד רוחני של עולמות עליונים ותחתונים ועוד. אחד הפירושים מתייחס גם לירושלים האוטופית כ"ירושלום – עיר שלום", מקום המבטא מגע וחיבור בין ניגודים המבשר תקווה ושלום לעולם כולו.

הטקסטים נערכו ונוסחו לאחר מחקר ארוך ומחשבה רבה, תוך ניסיון להעז לגעת במצב אקטואלי כואב, מחד, אך לא ליפול למסרים פוליטיים־מפלגתיים מובהקים, מאידך. מובן שהפוליטי במובנו העמוק נוכח בעבודה, אך, מבחינתי, אין זו עבודה אקטיביסטית הנוקטת עמדה על המפה הפוליטית, אלא עבודה העוסקת במהויות ומבקשת להציף את המציאות המסובכת והאמביוולנטית על רבדיה השונים. השלום, או לחלופין הריפוי המוצע שם, הוא מושג של הכרה הדדית אמיתית ושל שותפות עמוקה, בלי קשר להסדר מדיני כזה או אחר.

הרקדניות קיבלו את הטקסטים במבוכת־מה ובהיסוס, עם קושי להכיל את "המסר" המורכב והלא־ברור, אך כתלמידות טובות וחרוצות הן שיתפו פעולה עם דרישותיי

והמשיכו בעבודה על השינון והביצוע. עם זאת, הרגשתי צורך לעצור את החזרה ואת העבודה הפעילה ולהיאסף יחד, למה שנקרא בתיאטרון "עבודת שולחן" (רק בלי שולחן, בכל זאת סטודיו...). היה לי חשוב שהן יבינו מה הן אומרות גם באופן נקודתי וגם באופן כללי, ושיזדהו עם הדבר. כמו כן, היה לי חשוב לשמוע מה הן חושבות ורואות, ולהיעזר בהן לפיצוח משותף של היצירה של כולנו.

להפתעתי, הן היו מופתעות, כי, לדבריהן, לא היו רגילות להיחשב כשותפות בתהליך היצירה, לקחת חלק בשיח שכזה ולהשמיע את קולן. הן הופתעו מהתייחסותי אליהן כ"אנשים חושבים", ולא רק כ"גופים נעים". עצם ההזמנה לשיחה כזו, עוד לפני העיסוק בתוכנה, היה בו רגע משמעותי בתהליך כולו. קודם כול, זה יצר שמחה ואמון בין כולנו, ובהמשך גם היכרות, הזדהות ושותפות. כמה פשוט, וכנראה לא מובן מאליי.

ובאמת קולות שונים נשמעו בשיחה הזו, ניסינו ביחד לברר כוונות, להסתנכרן. חלק מהנאמר עזר גם לחידוד, או, לחלופין, לעידון חלקים מהטקסט, העניינם החיצוניות שלהן עזרו לי לראות דברים שלעיתים קשה לראות מבפנים. שוחחנו שעות, הקדשנו לכך כמעט את כל זמן החזרה. עם זאת, שמתי לב שאי ממזרח העיר קצת מתחמקת מלהביע את עמדתה. היא הייתה עסוקה בלתרנגם את השיחה לסטודנטיות אורחות מארה"ב, שנכחו כמתלמדות, כך שהיה לה תירוץ. בשלב מסוים ביקשתי ממנה להפסיק לתרגם ולומר לנו מה היא חושבת, ואז בקצרה ובפשטות אמרה שהיא מסכימה לתוכן הטקסט ולאמירה הכללית שלו, אבל קשה לה שהדרך אליהם מגיעה רק מכיוון אחד.

בום!

קיבלתי כאן וואחד מראה.

הרי זה כל־כך נכון. כל הפרשנויות, ללא קשר לתוכנן, נובעות מהצד היהודי. גם כשהאמירה עוסקת בדואליות, גם כשהרב המצוטט מדבר על "ירושליים" במשקלה הווגי (כמו עיניים, מספריים), הרי זה עדיין רב יהודי שמסתמך על ספרי הקודש היהודים והשפה העברית.

המשכנו לדבר ולחשוב על זה ביחד: מצד אחד, עם השנים ניליתי כי ככל שאני אישית יותר וספציפית יותר ביצירה שלי, כך למעשה אני אוניברסלית יותר, שדווקא דרך הנקודה הקטנה והפרטית אני יכולה לנעת באמת רחבה – מעין אלכימיה כזו המתרחשת על הבמה. נוסף לכך, העיסוק שלי בטקסטים והשראות מעולם התוכן היהודי פותח בפניי אפשרות לעסוק בכל תוכן שהוא ולנעת בעולמות רבים הרלוונטיים לכולם. נקודת המבט הייחודית שלי היא חלק מהעוצמה של היצירה שלי, או כפי שאורה ברפמן כתבה פעם: "מקורות השראתה באים מעולם תוכן מוכר פחות לרבים מביננו, כולל אותי, ועם זאת מצא מסילות מפתיעות לליבי".

"את גם לא צריכה להיות האו"ם," הוסיפה נטע פולברכמכר, מנהלת הלהקה, שהצטרפה בינתיים לשיחתנו. כאמנית, אני לא אמורה להיות אובייקטיבית, אלא להביא את נקודת המבט הסובייקטיבית שלי ולהציע דרכה פריזמה לעולם ולחיים (הרי איני קריינית חדשות). מצד שני, כל זה אולי נכון לגבי עבודת סולו כאשר אני גם היוצרת וגם המבצעת. ואילו כאן אני עובדת עם עוד אנשים (לא רק "גופים נעים", כמור), והיצירה היא סך כל הדינמיקה והחומרים העולים מהמפגש ביני לבינם – היצירה מתהווה בינינו, בנקודות החיכוך וההרמוניה.

"זאת היצירה שלך," אמרה אי ממזרח העיר, "זאת צריכה להביא את מה שקרוב לליבך. אני פשוט לא בטוחה שזה יהיה נכון עבורי להשתתף בה". כך פחות או יותר הסתיימה השיחה המשותפת, שהותירה בכולנו הרבה מחשבות וחוסר ודאות. לא ידענו האם אי תחליט להשתתף או לא. התחלתי להצטער קצת על שסיכנתי כך את השתלשלות הדברים, וחששתי שאולי הפרזתי עם השיתוף וההסברים, שכנראה רק יצרו יותר בלבול וספקות בקרב הרקדניות. בסך־הכול, חשבתי, התבקשתי להניע לחזרות במשך כחודשיים וליצור עבור הסטודנטיות יצירה קצרה, לעבוד באופן מקצועי ואחראי ולהבטיח תוצר ראוי. ואילו כעת, נוצר משבר שבו אי השתתפותה של אי ישפיע על האווירה והמוטיבציה של הפרויקט כולו, וגם יהווה מראה לשבר גדול יותר וכואב יותר. נכנסתי לרחוב ללא מוצא, והפריקט כולו עלול היה ליפול, או להתפוצץ.



רקדנית אי ממזרח העיר, מתוך 'שִׁבְרָה הַלֵּה' מאת תמי יצחקי, צילום: הדר אלפסי

לאחר כמה ימים, ביקשתי לשוחח עם אי בארבע עיניים ולנסות לחשוב יחד אתה מה יגרום לה להשתתף. היא הציעה שלצד הפרשנויות והציטוטים מתחום היהדות נוסיף מספר דומה של פרשנויות וציטוטים מתחום האסלאם, ונשזור אותם זה בזה. כך יצאנו אי ואני למסע משותף של חיפוש מקורות מהאסלאם על אודות העיר ירושלים, המתאימים לנושא הכללי. סיכמנו שכל אחת מאתנו תחקור ותברר בדרכה ולאחר כמה ימים ניפגש כדי לעבור על החומרים. במהלך אותם ימים צללתי לתוך עולם מרתק, שקרוב אליי אך אינו מוכר מספיק. השאלתי ספרים והתייצעתי עם מכרים מלומדים. פניתי, בין השאר, לידידה ותיקה פרופ' באוניברסיטה העברית מומחית לאסלאם בכלל ולסופיות בפרט, לא היה לי ספק שיהיו לה רעיונות טובים עבורי, אך לאחר שסיפרתי לה את המקרה, היא העדיפה לא להתערב כדי להימנע ממחזור של אותו המהלך עצמו: "אם אני, כמלומדת יהודייה, אביא את האינפוט שלי, יהיה זה שוב דיבור מבחוץ, פטרוני ומתנשא. הרי כל אחד תמיד מסתכל מתוך הפופיק של עצמו. הכי טוב שהחומרים יבואו מאי בעצמה". הבנתי שהיא צודקת, אך עדיין זה היה מתסכל מאוד, וגם לא יכולתי להעמיס את כל האחריות על אי לבדה. לכן המשכתי לעיין בספרים ולגלוש שעות על גבי שעות ברחבי הרשת, מתגלגלת בין אתרים שונים ומשונים, חלקם מאירי עיניים וחלקם הלומי אנינדה. גיליתי פנים שונות בדת הזו, וגם שמחתי להיזכר בימים בהם התעניינתי מאוד בסופוים בכלל ובמחול הסופי בפרט. הודות לאי ולהזמנה שהיא הציעה, נזכרתי כמה מושך ומרתק אותי לגלות הקשרים וחיבורים בין־דתיים, גילויים של שוני ושל אחדות, ועד כמה עשיר הוא המרחב הזה.

לאחר כשבוע נפגשנו רק אני ואי בבית קפה ושיתפנו זו את זו בטקסטים שמצאנו, מהקוראן ועד שירה עכשווית. לאי היה מוזר ומצחיק לשמוע אותי קוראת מהקוראן בעברית, וניסינו להשוות את התרגומים שלנו. היא גם תיקנה אותי בהגייה של שמות ומונחים מסוימים ששיבשתי, אך גם אז לא ממש הצלחתי לבטא אותם כראוי. אחת ההצעות של אי הייתה שיר של מחמוד דרוויש שנקרא (בתרגום לעברית) *תסריט מוכן מראש*. שיר נפלא זה מתייחס לסיטואציה אבסורדית שבה שני אויבים

תקועים יחדיו בתוך בור. עם זאת, לא יכולתי לכלול אותו כחלק מהטקסטים, כי גם השיר עצמו וגם מחברו הם פוליטיים במובן הפרופגנדי והנפיץ של המילה, ושעצם השימוש בו, בלי קשר לתוכנו, יהווה נקיטת עמדה, שתפגע ביצירה עצמה. בסופו של יום, בחרנו כמה ציטוטים מהקוראן, ממסדרים סופיים ומספרות שבחי ירושלים, שנשורו ונערכו לצד ציטוטים מהתנ"ך, התלמוד, רש"י ורבנים נוספים. אי ואני הצלחנו להניע להסכמה ושתינו הרגשנו שלמות עם הבחירות שעשינו. אי נשארה בפרויקט, והתגלתה בהמשך כפרפורמית מוכשרת וכבשת.

הפרטנרית בי שיננה את כל הטקסטים הפרשניים הללו ואמרה אותם בעברית (למעט שמות בערבית), בעוד תפקידה של אי היה לדבר אך ורק על אודות התופעה הרפואית באנגלית. עלתה התלבטות האם עדיף שאי תדבר בשפתה בערבית, אך יחד הגענו למסקנה שאין זה הדבר הנכון: כך היינו הופכים את אי לדמות "הרקדנית הערבייה", כדמות שטוחה, ומפסידים רבדים רבים של אישיותה ונוכחותה כאדם ספציפי ולא כמייצג מגזר. כמו כן, היינו מפסידים את הבנת הטקסט ע"י רובו המכריע של הקהל שאינו דובר ערבית, והיינו מקבלים השטחה נוספת כשהטקסט היה הופך לקישוט רקע סמלי במקום לתוכן של ממש. הדבר האחרון שרצינו, גם אני וגם אי, הוא ששייכותה המגזרית תהפוך לנושא היצירה בכללותה. מבחינתי, היצירה היא סך כל מרכיביה – כוריאוגרפיה, טקסט, ביצוע, קאסט וכו' – כאשר כל פרפורמר מביא כמובן את עולמו כחלק מאותו סך־הכול השלם, שלתקוותי, אמור להיות גדול מסך חלקיו.

אי היא ללא ספק רקדנית צעירה ומוכשרת מאוד, ואנחנו ללא ספק עוד נשמע עליה – תזכרו את השם (זאת בדיחה כמובן כי לא גיליתי לכם את שמה...). – והיא לא אמורה ולא מעוניינת לשאת על כתפיה הצרות את כל ההיסטוריה של עמה כל הזמן. חייה בשני העולמות הם גם כך מורכבים ופוליטיים בהכרח, אך, במקביל, היא אדם צעיר שמחפש את קולו ואת דרכו האישית כאמן, לא כשגריר. סביר להניח שחלק מהקהל זיהה משהו במבטא שלה באנגלית והבין את הזוהת הייחודית, אך



קרוב לוודאי שחלק גדול מן הקהל לא זיהה. כך וגם כך יש יתרונות וחסרונות לחוויה הכוללת של היצירה כולה, והיה לי חשוב לשמור על העדינות והמורכבות של היצירה ושנושא הדואליות ירפרר להקשרים שונים ולא יסתכם רק בדואליות פוליטית ספציפית. גם כשהזמינו אותנו לריאיון לתוכנית תרבות בטלוויזיה, סירבנו מאותה הסיבה בדיוק. ידענו שבתקשורת מחפשים את הדרמה ואת הקיצוניות, וידענו שלא נוכל לשמור שם על העדינות הזו.



רקדנית ב ממערב העיר, מתוךשִׁמְבֵּרֶהֶלָה מאת תמי יצחקי, צילום: הדר אלפסי

Joined by Tammy Izhaki, dancer B from west Jerusalem, photo: Hadar Alfasi

**כמה מילים על טקסט ותנועה**

כשחזרנו לסטודיו התחלנו במלאכת הטמעת הטקסט והתנועה לכדי ישות אחת. זוהי עבודה תובענית מאוד – גם לשנן היטב את הטקסט, גם לעבוד על אופן הגשתו וגם לרקוד בו־זמנית. למעשה זוהי התמחות בפני עצמה, ובתקופת החזרות הקצרה שלנו רק נגענו בקצה קצתה. יש רקדנים שהדבר טבעי להם ויש כאלו שזה אתגר גדול עבורם, יש ניואנסים רבים שיש לקחת בחשבון, יש נימות שונות בהקשרים שונים וישנן מלכודות רבות לאורך הדרך. גם מנהלת הלהקה וגם דפנה קרון, שליוותה דרמטורגית את הפרויקט כולו, הביעו את חששותיהן שמא המשימה גדולה מדי ושמה הרקדניות חסרות עדיין את הכלים להתמודדות מסוג זה. הרי בשיעורי המחול לאורך השנים לא ניתנת שום הכשרה בכיוון, ואילו כיום רקדן עכשווי נדרש לבצע משימות החורגות בהרבה מהכלים הניתנים בלימודי מחול השוטפים. עמוק במנירה אכן שמרתי תוכנית חלופית, לפיה נחליף את הדיבור החי בדיבור מוקלט מראש, אך קיוויתי מאוד שזה לא יקרה. לשמחתי הרבה, הרקדניות נענו לאתגר והתמסרו להזמנה במלוא המרץ, ובאמת העיוז לצאת מגדרן ולחפש את "הדמות המדברת" שהינן. יש לציין שרק במופעי ההרצה והבכורה זכיתי לראות את הדמויות הללו מתהוות בפועל, מול קהל חי ומניב, ועודן הולכות וממשיכות לדייק אותן, מהופעה להופעה.

כסיכום, אשמח לסיים בעיקר בהכרת תודה לרקדניות בכלל ולאִי בפרט, שהזכירו לי שלא משנה עד כמה אתכנן מראש, היצירה המתהווה תורה לי את הדרך תוך כדי הליכה בה, דרך שמשנתנה לפי מפגשים ולפי ניסים המתרחשים לאורכה. ובעיקר הן הזכירו לי שאכן לרוב צר עולמי כעולם נמלה, גם אם נדמה לי שלא כך הוא, אך לעיתים ניתן להרחיב מעט את העולם הזה כדי לראות ולהכיר את הזולת טוב יותר. לדעתי, כולנו הרחבנו את עולמנו בתהליך הזה וזכינו להזדמנות נדירה ויקרה מפו, וסיימנו אותו עם אהבה והערכה הדדית עמוקה. אני מאמינה שהמהות לפתרון המשבר לא הייתה ציטוט טקסטואלי כזה או אחר, אלא עצם האמון שנוצר בינינו, הודות ליכולת ההדדית שלנו לעצור רגע ולהקשיב זו לזו באמת. מתוך אותה הקשבה ביצענו התאמות בלי שאף אחת תוותר על עצמה ועל עקרונותיה.

הלואי שהיה ניתן ליישם את הדגם הזה גם במערכות אחרות: כל צד וגרסתו – כמעט פיצוץ – הקשבה – פתרון.

במערכות אחרות קשה יותר לבצע זאת, כי הן נסות יותר, גדולות יותר, מסובכות יותר ודרמטיות הרבה יותר. באתי ליצור עבודה על אודות ירושלים, ומצאתי את ירושלים יוצרת אותי, כי העיר הזו היא אכן מיקרוקוסמוס של קונפליקטים, וגם של פתרונות.

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

מנש צ'והן, ירושלים, 2017

# מניש צ'והן ממומבאי לגעתון

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

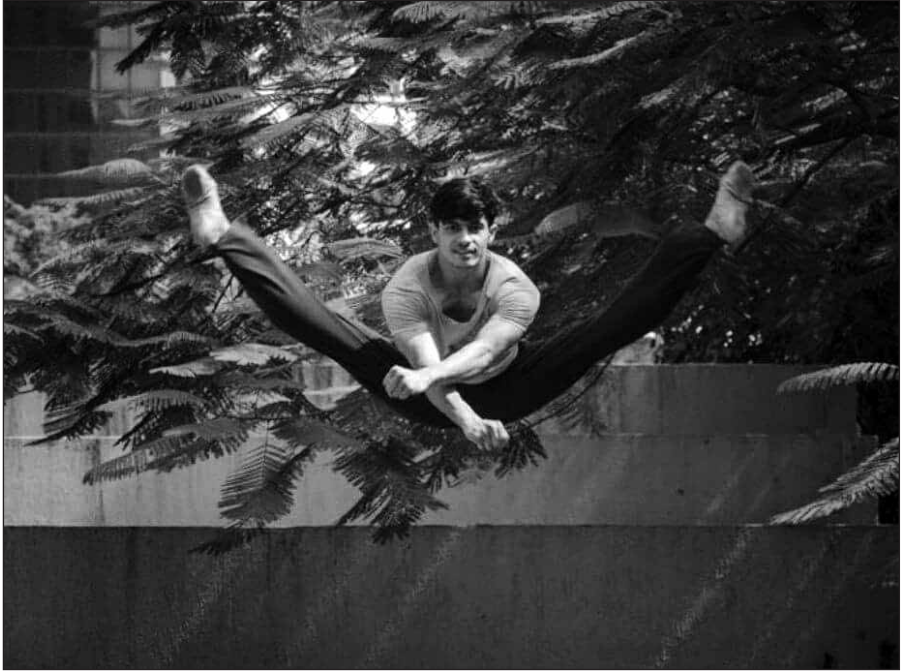
מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017

מניש צ'והן, ירושלים, 2017



Manish Chauhan

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

מניש צ'והן

ידם על רגלו ולנשקה (מנהג רווח של הפגנת כבוד), אך הוא ממחר לבטלם. בין כל אלו בלטו שני צעירים לבושי "shorts+butt", שכל היום מסתובבים בנעלי בלט, רציניים, כמעט לא מדברים: מניש צ'והן (Manish Chauhan), צעיר בן 21, ואמיר שאה (Amiruddin Shah), ילד בן 14, הם בני הטיפוחים של מאור, הוא גם מאמן אותם באופן אישי. הראשון, צ'והן, בעל כישרון יוצא דופן, סבלנות אינסופית, כיאה לבן התרבות ההודית, כשיתרונו הבולט הוא יכולתו להפיק מתרבויות שונות את המרב, אך גם לשמור על ייחודיותו ועל שייכותו. בהמשך אספר על פיתולי חייו. השני, שאה, בעל כישרון יוצא דופן ונתונים מרשימים. מאור הבחין בשאה כשהשתתף בשיעור אחר עם נעלי ספורט קרועות וביקש להכשיר אותו בעצמו, עד שקיבל מלגה לרויאל בלט בלונדון (Royal Ballet).

**מפגש ראשוני עם עיר הסרטים והמסחר - מומבאי**

בעודי בהלם תרבותי, מבינה רק חצאי משפטים, נשרפת ודומעת מכל ביס מזון, נחנקת מאבק ופיח, מנסה בקושי רב להבין ולדלות מידע מאנשים, שאינם מבינים את פשר השאלות שלי. מאור, כמורה ישראלי, ניחם אותי מעט, כיוון שלא הצלחתי להשתלב בהתנהלות האקדמיה, שהייתה מנוגדת לעקרונות עליהם חונכתי. בשני חדרי סטודיו מאולתרים, האקדמיה הפיקה אינסוף תכנים ריקודיים ולימודיים. אף אחד מהמסלולים הללו לא נראה מוקפד או עקבי, עם זאת, התגבשה עשייה מוצלחת והתוצאות היו יפות למדי.

המקום נדמה למעבדה לא חוקית. במשך כל שעות האור ואפילו אחריהן הרקדנים נמצאים בסטודיו שלמעשה נבנה כמקלט לבניין רב קומות, מתאמנים, לומדים ומלמדים. אין צורך בהכשרה להוראה על מנת להיות מורה, והתלמידים מתמסרים לכל בקשה או הוראה, אין ביקורת רציפה על הסטודיו וכל הנעשה בו. וזאת, בלי הפסקות מתוזמנות וללא שעות התחלה וסיום. עוברים משעת כושר לבלט, לאחר מכן מדיטציה מודרכת ותנועה מדיטטיבית. ואז, לפתע, מתחילים אימון של הנפות רגליים, יציבה וקפיצות. ברגע אחד עוסקים ביצירה המשלבת קרבה, אהבה ומגע, וברגע הבא עוברים לגי מסחרי, היפ הופ וכן הלאה. הכול מרגיש התחלתי; מרמת הביצוע, דרך שיטת ההוראה ועד המוטיבציה האדירה והחזון, שכולם ניוזנים ממנו לשעות של עבודה קשה. אבל, תוך כדי החום הכבד של מומבאי, הזיעה, חוסר החמצן, הלכלוך והצפיפות נוצרים מגוון דברים מופלאים, כאילו נבטו לנגד עיניי, שלטא ראו מבעד לערפילי האבק בעיר; יצירתיות, חיבור עמוק לתנועה, לתחושה ולריקוד. צעירים כישורניים העובדים קשה ומנתבים את כל תשומת ליבם לדבר שהם עושים.

כבר ביום הראשון מאור הזמין אותו להצטרף לשיעורים שלו ולאומנים הפרטיים, שהוא מעביר לשני הבנים. נעניתי בשמחה, הרי השיעור שלו היה היחיד שהכרתי את מהלכו. ככל שהייתי במחיצת השלושה (מאור, ציוהן ושאה), עזבתי את הנחותיי שהתקבעו בי כתלמידת מחול. גיליתי את היסודיות ואת ההשקעה של השלושה, המתאמנים ללא די'. מאור מכין עבורם תרגילים, מלמד אותם וריאציות מיצירות קלסיות, מסביר להם על מבנה הגוף, משמיע להם מוזיקה ומראה להם מחול. אחד אחד הוא מחזיק על הטרמפולינה ועובד איתם על קפיצות ועל מהירות הרגליים, בין היתר, מתרגל עמם אנגלית, וכדךr אגב ובהומור, מעשיר אותם וחולק עמם ידע כללי וחוויות אישיות. כך הם לומדים על עולם המחול המערבי, גיאוגרפיה ואקטואליה עולמית, ובהתאם ציוהן ושאה מתמסרים אליו לחלוטין, לא שואלים שאלות ולא מהססים, אלא רק **עושים**.

### תחרותית טובה

ציוהן מתגורר אצל מאור ונמצא עמו בכל שעות היממה. זה החל להתארגנויות הבוקר, כשהשניים מגיעים יחדיו לשיעור הבלט של הלהקה ב־8:30, וממשיכים בכל יום על־פי מערכת השיעורים של מאור, קואציינר פרטי, אימונים בחדר כושר, ארוחות, קניות וסידורים. באחת ההפסקות, או ליתר דיוק ההמתנות, ראיתי בחלון הסטודיו הקטן את ציוהן יחד עם צעירים וצעירות נוספים עושים מתיחות, נעזרים אחד בשני ועובדים יחדיו על אקרובטיקה, נמישות וצעדי בלט. נכנסתי מתוך סקרנות ותחילה התבוננתי, טרם ידעתי כיצד לגשת לקבוצה כזו, בעיקר כיוון שאיני דוברת את השפה.

בסבלנות אין קץ, ללא אינטרס נגלה לעין, כל אחד ואחת מהצעירים נח במקומו או מתעסק בעניינו. אחד עושה מדיטציה, שניים נמתחים, ארבעה עובדים על אקרובטיקה וקבוצה נוספת חוזרת על חומרים תנועתיים. לכולם יש מרחב, למרות הצפיפות, ובין כולם יש תקשורת למרות ההתעסקויות השונות. הם עוברים בין אחד לשני ומתאמנים. אין שום דבר חשוב יותר מעכשיו. ציוהן מסביר בסבלנות לצעירים נוספים ועוזר להם ללמוד, שלב אחר שלב, כיצד עושים סלטה

לאחור. לאחר מכן, הוא עוזר באסרטיביות וברכות לצעירה להתכונן לשיעור הבלט של מאור שיתחיל אחר הצהריים. את אותה אסרטיביות מכוון ציוהן כלפי עצמו כשהוא מתחיל להתאמן: פירוטא אחד, מייד אחריו הוא עובר לשני פירוטאים וכך הלאה. ללא עצירות, הוא עובר מתרגיל אחד לאחר, מעבודה עצמית לעבודה משותפת עד לשיעור הבא. התנהלות זו קסמה בעיניי. לא נראתה תחרות, אלא עבודה משותפת עם הבדלי יכולות, ידע וניסיון, ללא שיפוט וללא השוואה. כל אחד שואף להתקדם ולעזור לקדם את חבריו כמיטב יכולתו.

כעבור חודש של שיעורים ואימונים, הציע מאור ליצור ריקוד משותף לי ולציוהן. נענינו בשמחה רבה והתחלנו לעבוד. בעקבות העבודה המשותפת, היכרותנו העמיקה, מריקוד המחבר בין גוף, קצב ותחושה. תחילה, הרגשתי את המבוכה של ציוהן כאשר היה עלינו להתחבק ולגעת. זה ביטא את חוסר הביטחון, שנבע מחסך בתרגול והיכרות עם ריקוד המשתף אישה מתרבות זרה. במשך שהותי בעיר חשתי בשוני התרבותי בכל הקשור למגע בין גברים לנשים, לכן הכחתי שציוהן מעולם לא רקד לפני כן עם רקדנית, ועוד מתרבות זרה. כל זה עורר גם בי תחושות של מבוכה וחוסר ביטחון.

מאור לא נתן מקום לכך, והמשיך לכוון אותנו ליצירת הריקוד. ציוהן, שהינו בחור מתמיד שאינו מוותר על שלמות, דרש ממני בכל הזדמנות שנעבוד על הדואט שלנו. כך, ללא פשרות, שוב ושוב מנסים ומפענחים את הדרך שלנו בעבודה המשותפת: לומדים כיצד לאון בין הצורך שלי לדבר ולברר את פשר המשקל והתנועה, לבין צורת העבודה שלו – לעשות, לעשות עד שמצליח. מפעם לפעם היה עוצר וחושב לעצמו בקול, איך לפרק את הפעולות העוקבות זו אחר זו ולהבין את המכניקה שלהן עד הסוף. הוא לקח אותי אתו: לעשות, לפרק, להרכיב ולרקוד, כאשר במרחב שבין הפעולות היה מלחשש מבין שפתיי "טוב מניש, כל הכבוד מניש, אתה יכול לעשות את זה!". במשך היכרותנו הבנתי את פשר מלמוליו – הלוא הוא שבידיו האפשרות לעודד עצמו להאמין ביכולתו להצליח, בין שבפעולה יחידה ובין שבקריירה שלמה.

נסחפתי אחר השאפתנות הבלתי פוסקת של ציוהן, שבה כל זמן נתון הוא הזדמנות. הוא יודע לנצל כל רגע לשיפור הביצוע והיכולות שלו, כשכל עשייה כזו היא חלק בלתי נפרד ממה שצריך לעשות, גם אם תרגול זה אינו מתוכנן מראש. לא תמיד יכולתי להתמיד בשגרה כזו, היו רגעים במהלך היום שהרגשתי רעב שלא יכולתי להתעלם ממנו, עומס פיזי, ייאוש ובלבול. כדי להתמודד עם אלו, ניסיתי לתכנן מראש את סדר היום, זמני הארוחות והמנוחה, אך ללא הצלחה, כאשר חבריי ההודים נמצאו מהבוקר בסטודיו ואפשרו ליום להתסדר מעצמו.

בשהותי בקרבת מאור, ציוהן ושאה, יכולתי לראות שמשהו יוצא דופן קורה עם השלישייה הזו. שילוב מדויק של תחרותיות טובה בין שני "לדיוי" של מאור, אינטליגנציה גופנית והתמסרותם המוחלטת לעבודה קשה ולמאור עצמו. מורה פנומנלי שיודע לזהות פוטנציאל ולגלם אותו לפרפורמטיביות במהירות, דיוק והתמדה. הרי שיטת ההוראה של מאור יצירתית מאוד, מובנת ומחוללת פלאים בגוף הרקדנים. בינתיים, החלו הבנים לקבל מלגות והצעות ללימודי מחול מחוץ להודו, וסיפורם התפרסם ועניין את הציבור ההודי.

### הסיפור של ציוהן

כשציוהן היה קטן משפחתו עברה מהימאציל פראדש<sup>?</sup>, בה נמצאת משפחתו המורחבת, למומבאי, עיר הסרטים והמסחר. הם ביקשו להעניק חינוך טוב יותר לילדיהם, שנרכש בעיר. כדי לממן את חינוך ילדיהם, נאלצו הורויו לעבוד שעות רבות ולקחת הלוואה. ציוהן סיים את לימודי התיכון והחל ללמוד מדעים במכללה, אך נטיית ליבו הייתה לריקוד. הוא ראה בסרט בוליוודי שחקן עושה פליק־פלאק לאחור, ופעולו זה נחרט בזיכרונו. תחילה הבין שעליו להגמיש את הגו ורק לאחר מכן ללמוד את העברת המשקל בין הרגליים לידיים, דרך תנוחת גישר לעמידת ידיים, וכך עשה. מטרה אחר מטרה, באופן עצמאי, הוסיף לעצמו תרגילים נוספים: סיבוב על הראש, סלטות וכדומה. הואילו והרקע שלו לא כלל עבודה המלווה בגוף סבל מפגיעות ופצעים, אף שאלו לא הפריעו לו להמשיך להתאמן. כך הסתובב עם רגל שבורה, חבורות על גופו ושיערות שנתלשו מראשו, שעודדו אותו ללמוד פעלולים עם מגבלות גופניות.

דאגתו הייתה שיצטרכו הורויו לשלם על פגיעותיו ושאינו ממלא את תפקידו, כאמור, סטודנט למדעים. יתרה מזו, אימו הסבירה לו שיהתחבבי" החדש (ריקוד) שייך לעשירים, ושאסור לו לתת ללימודיו להיפגע מכך, הרי הם אמורים להבטיח לו עתיד טוב. עם זאת, התמכר לספוק הרב מהאימונים, והחל להידבק בחיידק הגוף והתנועה. הוא הצטרף לקבוצת צעירים שפגש בפארק בו התאמן, שלא היו שייכים לקסטה<sup>?</sup> שלו, למד מהם והתחרה איתם. בהמשך, הוזמן להופיע יחד עם קבוצת הריקוד של המכללה ולהרשים את הקהל ביכולותיו האקרובטיות, ולכך חיכה. ואכן נהנה להופיע, ובעיקר ממחיאות הכפיים והעבודה הקשה.

### תחילת הדרך בעולם הריקוד המקצועי

למרות כל הקשיים, ציוהן רצה להוכיח לעצמו, להוריו ולסובביו שהוא יכול להיות רקדן. זה מה שהוא רצה, כבר לא היה לו ספק בכך. הוא נרשם לתוכנית הריאליטי Dance India Dance, שהתבססה על מחול מודרני שלא נחשף אליו. למרות זאת, עבר את האודישנים אך לא את הניפוץ בתוכנית הראשונה. ציוהן לא התאכזב, אלא שמח על ההזדמנות להופיע בטלוויזיה וראה בכל הוכחה לכישורו. בתוכנית פגש את טריש באקשי (Dhirij Bakshi), מתמודד נוסף, שהשתומם כשגילה כי

ציוהן רוקד ללא הכשרה מקצועית, והמליץ לו ללכת ללמוד ולהעשיר את כישורו הנדיר. ביום הולדתו אסף את הכסף שקיבל ממשפחתו המורחבת ונרשם לתוכנית הכשרה בת שלושה חודשים באקדמיה לריקוד TheDanceWorx, כששמע שהשיעורים שם טובים והוא היה יכול לעמוד במחיר שלהם.

עבור המערבים TheDanceWorx הוא מוסד שהחורח האנושי שלו מגיע ממעמדות שונים, אך עבור ציוהן זה היה מקום שונה. הוא ראה רקדנים ותלמידים למחול לבושים בבגדים צמודים ומינימליים, בשיער פזור, דוברי אנגלית, המגיעים מבתים טובים ועשירים – מראה חדש וזוהר עברו שמשך אותו לשם. מלבד זאת, ידע ציוהן שהוא רוצה להכיר את העולם שמחוץ למדינתו ושמע שלובו, מנהל האקדמיה, שולח את רקדניו לברודוויי. הוא לא ידע איפה זה, אך תיאר אותה כמטרה אפשרית ומנצנצת.

במהלך ההכשרה עבד ציוהן קשה, על מנת לקבל מלגת לימודים לשנה. כשביקר לבני המלגה, נענה כי הדבר לוקח זמן ועליו להמשיך בשיעורים ולחכות. אולם אף שהמלגה טרם אושרה, הוזמן להצטרף לקבוצת הג'ז, וכך יכול היה לקחת שיעורי טכניקה בחינם. כעת, נתקל ציוהן במכשול שלא ציפה לו, כי נאלץ לרקוד עם רקדניות, וכיוון שלא היה רגיל למגע וקרבה כאלה נרתע. תחילה, ממלל לעצמו בזמן חזרה משפטי תפילה שיעורו לו להתרכז ולהתעלם מהרקדנית שרוקדת אתו וסביבו, אבל זו לא הועילה לאורך זמן ואף עוררה לעג. לבסוף, יצא מהקבוצה, אך המשיך להופיע איתה כשנוקקו ליכולות האקרובטיות שלו. במקביל, החל לקחת שיעורי בלט שלימד אחד מתלמידיו של מאור, כשהלהקה הייתה בסטור הופעות. המורה התעלם מהתלמיד החדש, שלא הכיר את טכניקת הבלט הקלסי, אך ציוהן לא ויתר ונעזר בתלמידות ותיקות ממנו, שהסבירו והדריכו אותו בריי הסגנון, לימים גם הוא ייקח על עצמו את התפקיד הזה בעזרה ובהדרכה של תלמידים מתחילים.

### היכרות עם עולם הבלט ועם יהודה מאור

כבר לפני שפגש את מאור שמע ציוהן מהתלמידים שמאור אדם נבوه, מפחיד וצועק. בפגישתם הראשונה ביקש מאור מציוהן לעשות developpe, ומייד התרשם מהקווים הארוכים הטבעיים של תנועתו, והוסיף יתניע מחר בבוקר לשיעור הבלט של להקת "Navdhara".

לאחר מכן, ויתר ציוהן על לימודיו במכללה ובהדרגה החסיר יותר ויותר שיעורים, כדי שיהיה לו זמן להשתתף בשיעור של מאור ללא ידיעת הוריו. ומאור, שמקיף על תלבושת נאותה בשיעור, ויתר לציוהן שלא יכול היה לקנות זאת והתייחס אליו בסבלנות.

ציוהן נעמד לצד הבר האחורי. רצה ללמוד, אך לא להיראות. מאור החל לדקלם מילים בצרפתית, ולתדהמת ציוהן, שאר הרקדנים הבינו וידעו מה לעשות. כשראה זאת, החליט שברצונו להיענות לאתגר ולהבין את שפת הבלט, אך לא שיער שלימים יהיה רקדן בלט וכיוון לבינוניות. לשם כך, כל יום למד מילה אחת "בבלט" וכתב אותה, שאל שאלות והתעניין. תוך כדי ראה שמאור קם מכיסאו, מגיע אל הבר האחורי, מתקן בעדינות את היציבה שלו וממשיך הלאה. מהר מאוד התאהב בבלט, והחל לוותר על ימי הלימודים, עד שנכשל בשני מבחנים. בכסף שנתנו לו הוריו לבחינת מועד בי שילם על חודשיים נוספים של שיעורי ריקוד (מקרה שעד היום הוא מסתיר מהוריו). חוץ מהכסף של הוריו, הלך להצטלם לפרסומות, והרוויח עוד סכומים קטנים שמימנו את הריקוד. ציוהן חשב שכך יוכיח להוריו שהוא מתפרנס והם אינם צריכים לדאוג לו, אך הם בכל זאת דאגו כיוון שזה לא היה עסק יציב.

באחד הימים, בעודו מתכוון לשיעור, ניגש אליו "מתמחה" ב־DanceWorx ואמר לו שלא יוכל להיכנס יותר לשיעור ללא נעלי בלט. זה היה רגע מכונן שהיווה את תחילת המשבר שלו, משבר המציאות. אחותו של ציוהן הייתה מאושפזת בבית חולים, כשאימם לצידה, אביהם עבד שעות רבות על מנת לממן את טיפוליה ואת

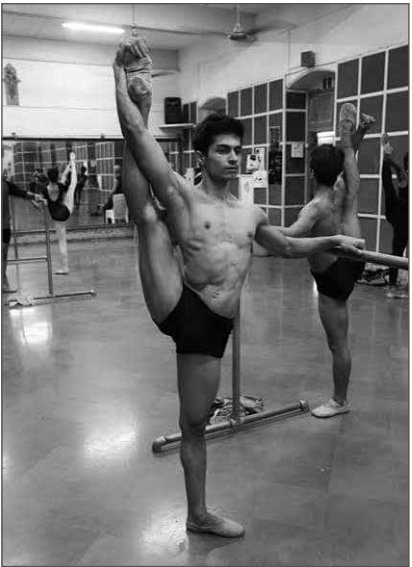
לימודיו, כאשר הרופאים חשבו שלא תחלים. ציוהן הרגיש שהדחף שלו לרקוד גובר, אך אינו יכול לממש זאת. הוא אינו יכול לקנות נעלי בלט ובגדים מתאימים או לשלם על שיעורים נוספים. יתרה מזו, חש אשמה על כך שאינו תומך במשפחתו בשעה קשה זו, ואף שיקר לבני לימודיו. ציוהן היה לכוד בצומת דרכים משמעותי ונקרע בתוכו – לא תלמיד טוב, לא רקדן טוב, לא אח וכן טוב למשפחתו. הדרישות של מאור היו נבחרות, וכן הדרישות להצלחה, אך, להפתעתו, מאור לא כעס על חיסוריו, אך גם לא היה רוצה. בליבו של ציוהן נוצר מאבק, עד שלבסוף הבינה אימו שהוא במצוקה וסיפקה לו נחמה. בעקבות שיחתם נחה נפשו, ציוהן הבין שהוריו אינם מאוכזבים והם תומכים בו להשגת מטרתויו.

ציוהן אסף בסטודיו נעלי בלט זרוקות וישנות ונתן אותן לאימו, שתפרה מהן נעלי בלט לפי מידת רגלו, כדי שיוכל להשתתף בשיעורים. הוא היה יוצא מוקדם בבוקר וחוצה את העיר ברכבת, על מנת להגיע בזמן לשיעור (חשוב לציין שנודלה של מומבאי נמעת פי חמש מירושלים), וכך עשה את דרכו בחזרה בסוף היום, לאחר שסיים לנקות את הסטודיו, כחלק ממימון שיעורי הריקוד. פעם אחת פספס את הרכבת ונאלץ לישון ברציף, כשעשה זאת הגיעה אליו חבורת שוודים, ובאורך פלא, למרות חששותיו, אירחו אותו במדורה שלהם והוא ישן עמם בבטחה עד הבוקר. פעמים אחרות נשאר לישון בסטודיו והתקלח עם דלי ניקוין. לבסוף, קיבל מלגה מלאה ונייחנה לו האפשרות לעשות כל שיעור שיחפוץ. במקביל, בניגוד לצפי הרופאים, אחותו החלימה ללא ניתוח, לכן חזר לשיעורי הבוקר של מאור והתמלא כוחות ומוטיבציה מחודשת.



כאשר התחיל ללמוד אצל מאור, זנח הכול והיה מכוון לדבר אחד, לבלט. עם יכולת של לימוד עצמי ותרגול שמאור מאפשר לו, ציוהן מקדיש את כל זמנו בעבודה למען שכלול הטכניקה והעשרת הידע בנושא הריקוד. למען אותה מטרה ביקש מהוריו להפסיק את לימודיו לשנה, כך יתמקד בריקוד. הוריו, שכבר הבינו כי בגם נדבק בבניף הריקוד, אפשרו לו גם הם לעסוק בכך. ציוהן הבין שעדיף לנסות, להשתטות ואפילו להיכשל, על מנת להצליח, כי הסביבה חולפת, ואם ייתן דעתו אליה יישאר מאחור ולא ילמד את מה שהוא רוצה. כעת, נשאר בסטודיו בזמני הפסקות, מתאמן וחוזר על תרגילים שלא הבין לחלוטין ללא עכבות, גם לא מהפער המעמדי. מאור, שהבחין בכך, נכנס לסטודיו והחל לאמן אותו "אחד על אחד" כנמול על ההשקעה והחריצות של ציוהן, וכך החל לקבל הכשרה צמודה מהמאסטר לבלט.

ב־2015 מאור הזמין את ציוהן לנקות את ביתו כדי להרוויח כסף, ובהמשך נשאר בביתו, הנימצא מרחק סביר מהסטודיו כדי לחסוך את הניסיעות הארוכות לביתו, וכך להרוויח זמן להשקעה נכונה בגוף. בתמורה, ציוהן עזר למאור בעבודות הבית. מרגע זה ספג ציוהן כל מה שהיה יכול ממורהו: שפת בלט, אופן ההתנהלות של שיעור במערב, זיהוי יצירות מוזיקליות ויצירות בלט, נחשף למחול והחל לחקור וללמוד להשתמש באינטרנט. כמו כן, מאור הדריך ועזר לקניית נעלי בלט ואבזורים נוספים המיועדים לאימון, כיוון את ציוהן כיצד להשקיע בחוכמה את הכסף שהרוויח בניקינות ובציולמי הפרסומות, וכן להכיר סגנונות ולהקות מחול שמעניינים אותו. בעזרת הגישה המרעבית של מאור, החל ציוהן להרגיש בנוח עם גופו ובעבודה עם רקדניות. מאור יצר, לפי יכולותיו של ציוהן, את הדואט *Autumn Leaves*, שקדנו אני והוא יחדיו. ציוהן: "האמנתי בו, כשהייתי אתו הרשיתי לעצמי להיכנע. בהודו



מניש ציוהן, הכפר הבינלאומי למחול בקיבוץ געתון Manish Chauhan, The International Dance Village in Kibbutz Ga'aton



מניש ציהן ויהודה מאור בכפר המחול הבינלאומי בקיבוץ געתון Manish Chuhan and Yehuda Maor in the International Dance Village at Kibbutz Ga'aton

יש משפט שאומר שאלוהים והמורה עומדים יחד, ראשית עלינו לכבד את המורה. הרי, דרכו הנענו לאלוהים. מי שאני ולאן שהנעתי זה בזכות המורים שלי, שהביאו לי ידע, עכשיו עליי להחליט איך עליי להשתמש בו."

באותה שנה קיבלו ציוהן ושאה מלגה לבית הספר בלבט "גנופרי", אך אשרת הכניסה לארה"ב לא אושרה. בעודם ממשיכים להתאמן, מצלמים ומעלים סרטונים לפייסבוק, התעניינות הקהל בשני הרקדנים הצעירים הלכה וגברה. מהר מאוד ביקשו לכתוב עליהם כתבות ועשו עליהם סרטון דוקומנטרי קצר (– 101 India Mumbai ballerino"). ציוהן קיבל הצעה לרקוד במקאו, סין, ומייד לאחר מכן הזמנה עם מלגה מלאה וויזה לארה"ב בלבט אורגון, פורטלנד, לשם נסע, והכול רק לאחר שנה וחצי של הכשרה מקצועית.

**פרויקט מסע, געתון, ישראל**

ציוהן למד ורקד בבלט אורגון שנה וחצי. כעת, בנוסף לתחושת התמיכה ממאור, הוריו ומדינתו הודו, מרים רם<sup>4</sup> מהווה תמיכה פיננסית בו ובשאה, כעת הוא יכול לבחור בצעדיו המקצועיים ללא חשש כלכלי. במהלך שהותו בפורטלנד השתוקק לנצל את מגוון יכולותיו, להיות חופשי מתבניות, למצוא ולהמציא את הריקוד שלו, לכן החליט שהיעד הבא הוא המחול המודרני. תוך כדי תהליך החיפוש למקום הבא בו ירקוד, נזכר באותם מכרים שהגיעו מישראל (יוקו הרדה, מאור, בי ובישראלים נוספים שהגיעו ל־DanceWorx), והדבר עורר בו עניין לנבי הלהקה הקיבוצית. בתגובה, הציע מאור את פרויקט מסע, שהיה אחד ממייסדיו. הפרויקט, כתוצר של שיתוף פעולה בין הסוכנות היהודית לכפר המחול געתון, מייצר הכשרה אינטנסיבית בתחומי כפר המחול, לימוד פרטואר הלהקה הקיבוצית ושל כוריאוגרפים נוספים לכ־30 רקדנים מארצות העולם. דניאל און, רקדנית לשעבר בלהקה, מנהלת היום את הפרויקט, רוני רונן מנהלת אדמיניסטרטיבית ועמוס באר מדריך חברתי. הרקדנים מקבלים חדרים ברחבי הקיבוץ ומשתלבים בנוף המקומי.

ציוהן הגיע לארץ בפברואר 2018 והצטרף לפרויקט מסע. כאשר שאלתי את ציוהן מהי התרשמותו מישראל, ענה כי יחסית לפורטלנד אינו מבחין בהבדל משמעותי בין הודו לישראל, אך עבורי הודו הייתה ועודנה שונה לחלוטין מישראל. לשאלתי לתוכניותיו לעתיד, ענה שלאחר תכנונים כושלים בחייו אינו מתכנן עוד ואינו חושב על בריחה מהמקום בו הוא נמצא, "החלל הוא איפה שאני נמצא, אני מתרכז במה שאני עושה, ואז אני יודע מה אני עושה. אני לא רוצה לדמיין את העתיד הרחוק, כי אני לא רוצה להישען על משהו שעוד לא כאן, אלא להיות במה שאני עושה עכשיו – כאמור, פרויקט מסע בקיבוצית. בלהקה הקיבוצית נוסעים לחוץ לארץ, מופיעים, יש מקום ליכולות שונות, ואני רוצה להיות שם."

אהבתו של ציוהן לריקוד, וכן אותה ראשוניות רעננה אליה נחשפתי בהודו, הזכירו לי את אותה בחירה אינסטינקטיבית כילדה בריקוד. את הדחף לביטוי תנועתי, את האדרנלין שמרפא כל מכאוב, עד שהריקוד הפך לחלק בלתי נפרד ממני. כחלק ממערכות ההכשרה והלימוד, אהבתי לריקוד לא פחתה, ויחד עם הכלים הרבים שקיבלתי, הצבתי גבולות לתחום המחול וניבשתי מסקנות לשאלה מיהי רקדנית עד שאלו יצרו עכבות. האפשרות לחוות את הריקוד כבסיס ראשוני לביטוי, ודחף לפריצת גבולות נופניים ללא השוואה חיצונית, עוררו בי הנאה צרופה מגילוי של תנועה בפשטותה, משקל, יציבה, עבודה מתוך שרירים ומנועים פנימיים ועמוקים יותר. ובעיקר, שילוב המחול המערבי, אליו הוכשרתי, עם סגנונות ריקוד שונים, למשל, אלו מבית הוריי, שנזנחו ככל שהעמקתי בהכשרתי. אבי עלה לארץ ממומבאי שבהודו, אחותו (דודתי) רקדה בצעירותה ריקוד הודי קלסי, ועד היום נהנים במשפחתי מצפייה בערוץ ההודי ובריקודים שמשודרים בו. אימי הגיעה לארץ מהעיר פס שבמרוקו, כשהוריה היו בחיים רקדו ריקודים סלונים, אולם אני נמשכת לריקוד המסורתי, ריקודי בטן. סגנונות אלו מוכרים לי מימי ילדותי, אז הייתי משחקת בתנועותיהם לצלילים שונים, והיום עליי לחפש את שורש התנועות החבויות בזיכרון נופי.

**הערות**

- <sup>↑</sup> אשלי לובו – מייסד ומנהל את האקדמיה לריקוד TheDanceWorx, כוריאוגרף בסרטים בוליוודיים וכוריאוגרף להקתו Navdhara.
- <sup>↑</sup> הימאצל פראדש – אחת המדינות, מתוך 92 מדינות, המרכיבות את הודו. מדינה כפרית־חקלאית הממוקמת בצפון הודו.
- <sup>↑</sup> קסטה – סדר חברתי המאפיין את הודו, הבנויה ממעמדות. על פי סדר זה, לכל אדם יש תפקיד שאליו נולד ועליו למלא אותו, לפיכך אי אפשר לעבור ממעמד אחד לאחר. כיום סדר זה מאבד מחשיבותו בעיקר בערים המתפתחות.
- <sup>↑</sup> מרים רם – מוציאה לאור. כתבה על סיפורם של שאה, ציוהן ומאור, והוא הגיע להוצאה לאור, והם נגעו לליבה. רם בקשר רציף עם השלושה, תומכת כלכלית ופותחת בפניהם הזדמנויות שלא התאפשרו לפני כן.

**חן מסיל**, הינה סטודנטית במכללת הגליל המערבי ללימודי תיאטרון בהתמחות בתיאטרון מחול. רוקדת בקבוצת המחול כרמלה בניהולה האמנותי של נעה שלה וכן בלהקת ביתא למחול אתיופי עכשווי בניהולה של דנה פדר.



מאסטר הטקס עם נבו אלינו יושב בכריעה כאשר באמארא עומד מאחור, ליד המקדש, ומקליט את זמרי הטקס המלווים את מסכת המוות המסתררת בצד שמאל. חוף השנהב, 1961, צילום א. א. דגן The Master of Ceremonies, with his back to us, kneels while Bamara stands in the back, next to the temple, recording the ritual's singers accompanying the spinning death mask on the left. Ivory Coast 1961, photo: A.A. Dagan

# זיכרונות מאפריקה: ריקוד-קהל-קהילה

## אסתר אמרד דגן

הכנס השנתי החמישי של האגודה הישראלית לחקר המחול, שארגנה ד"ר הניה רוטנברג, נערך ב־6.2.18, במכללה האקדמית גליל מערבי בעכו, כשנושאו היה "מחול – קהל – קהילה". המרצים, חוקרי מחול בישראל מקהילות שונות, הציגו בחינות חדשניות ועכשוויות המבוססות על ניסיונם במחול, בקהילתם, כשהמשתתפים היו הקהל. עבורי, הכנס, כולל שני מושביו, היה מרתק, מאיר עיניים ובמיוחד מעורר זיכרונות בלתי נשכחים מאפריקה.<sup>1</sup> במאמר זה אני מבקשת להציע הסתכלות נוספת, הפעם של "ריקוד-קהל-קהילה", וזאת, בעקבות זיכרונותיי מאפריקה.

**זיכרונותיי מאפריקה**

בין השנים 1961-1977 ביקרתי ברוב מדינות מערב, מזרח ומרכז אפריקה, בהן תיעדתי למעלה מ־1000 ריקודים בתהלוכות מסורתיות, טקסים ופולחנים, שאחד מהם היה פולחן ההזרעה של בני התאיתה (Tahita).<sup>2</sup>נוסף לכך, בתחילת שנות ה־60, כאשר רוב מדינות אפריקה קיבלו את עצמאותן, צמחו להקות לאומיות במטרה לייצג את ארצותיהם. ראיתי חלק מהן בפריז בין השנים 1959-1962, כשהייתי סטודנטית באקדמיה למחול קאנטורום (Cantorum), ואת רובן ראיתי בפסטיבל לאומנויות אפריקה, שנערך ב־1966 בדאקאר, סנגל, שחלקן תיעדתי.



A dance by a masked dancer of the Yakuba in the city of Mann 1961, photo: A. A. Dagan

ריקוד עם רקדן המסכה בן ה-Yakuba, בעיר Mann, 1961, צילום: א. א. דגן

### ריקוד/ מחול

ההבחנה בין ריקוד למחול הכרחית והתחדדה במהלך המחקר שבו נעשתה האנליזה ההשוואתית של 252 הריקודים שתיעדנו בטוגו מראה, כאשר חוץ מ־61 ריקודים שתיעדנו פעם אחת, כל השאר הופיעו בווריאציות שנעו מ־2 ועד 5.35 לדוגמה תיעדנו בכפר Keta-akoda את הריקוד של בני האואטצ'י (Ouatchi), שנקרא **גבקון** (*Gbekon*), ב־35 וריאציות. השאלה, מה הסיבות שמניעות את רקדני ה**גבקון** ליצור 35 וריאציות? התשובה: שינויים בתוכן, במיקום או בשניהם. השינוי בתוכן: מתבטא בשינויים בשיר, בלחן, במקצבים, בצעדות, בפורמציות, במין הרוקד – נקבה או זכר; יחיד או רבים. השינויים במיקום מתבטאים בניידות הריקוד – מכפר לכפר באותה קבוצה אתנית, לקבוצות אתניות אחרות, או כשנרקד בעיר הגדולה על הבמה. בכל המקרים ההכרה הפומבית בזכויות היוצרים של הריקוד משתמרת בשמו **גבקון**, שחוזר 35 פעמים.

בוויקיפדיה ההבחנה בין ריקוד למחול מראה כי **ריקוד הוא מידע הנושא משמעות** – ריפוי, ספורט או פולחן, כמו ריקוד הגשם, ואילו **המחול נתפש כאמנות להופעה** מול קהל ב: בלט, ניז, עכשווי ומודרני וכו'. כלומר הריקוד נוצר בחברה כדי להשיג מטרות קיומיות (שאינן בידור) – לבקש את הגנת הרוחות; תמיכת האבות; להזריע אדם ואדמה; למצוא בני זוג; להאיץ את קצב העבודה ועוד. לעומת זאת, מחול הוא מופע אמנותי על במה ומטרתו לבדר.

שרה לוי כינתה את להקת ענבל שהקימה: "תיאטרון **מחול**". למה? כי הייתה מבוססת על ריקודי עם תימניים הקשורים לאמנות, תפילות וכו'. בתהליך של מעבר הריקוד מהמסורת לבמה, המטרות שלמענן נוצר משמשות כהשראה ל**ריקוד הבמה**. גם במקורותינו יש הבחנה בין ריקוד למחול, "ההרים רקדו כאיילים, נבעות כבני צאן" (*תהילים*, פרק קי"ד, פסוק ד'): כבר אז ידעו שהאיילים ובני הצאן רקדו? כמובן. בעלי חיים באוויר, בים וביבשה רוקדים. <sup>[פגם: למה? נדי מרקד סביב אימו כדי למנוע ממנה ללכת וכך יוכל לינוק. טווס המתהדר בנוצותיו רוקד סביב הנקבה המיוחמת כדי לפתותה. כתיירת, ראיתי בשמורת טבע בטנזניה ריקוד חיזור של פיל. "היום", אמר לנו המדריך, "נראה את משפחת הפילים הגדולה ביותר בשמורה". כשהגענו והסתרנו, נגלה לפנינו עדר של עשרות פילים שעמדו שלווים ורגועים.</sup>

הבהיר שלא נראה ריקודים, כיוון שבאותה תקופה התנהל "פולחן המתים הגדול" שלא אוכל לראות. <sup>[פגם: למה? כי הוא מקודש, אסור על רוב הקהילה; אסור בתכלית האיסור לנשות הסנופי; ובוודאי אסור לאישה זרה לבנה כמוני. על שאלתי, איך מתעדים פולחנים חשובים, ענה: "בזיכרון שעובר בעל־פה מדור לדור". ניסיתי להסביר את חשיבות התיעוד בצילום ובהקלטה. נראה שהבין, אך העביר לי מידע שממנו התברר לי כי פולחן זה מתקיים אחת לשבע שנים; משתתפת בו רק חבורת הסתרים הפורו (Poro), שלומדים במשך שבע שנים בעודם מבודדים ביער הקדוש; הם מגיעים משבעה כפרים; מנהלים את הטקס שנמשך שבעה שבועות; ומופיעות בו שבע מסכות שונות ברוטציה (צילומים וי, ז, ח, ט). לשמחתי, באמארא שכנע את שבעת כהני הפורו בחשיבות נוכחותי, אך נתבקשתי לעבור טקס היטהרות ממושך. <sup>[פגם: לאחר ההיטהרות צילמתי והקלטתי; והתברר שההופעות ב"פולחן המתים הגדול" היו רב־תחומיות ורב־תכליתיות. משמע, רב־מטרות.</sup></sup>

### ריקוד ללא קהל וקהילה

בביקורי הראשון בקונאקרי (Conakry), בירת גינאה, ב־1961, ראיתי לראשונה מראה נפוץ בנמלי מערב אפריקה בשנות ה־60 – עשרות נברים שעמדו בשורה שהחלה סמוך ללוע של אונייה ונמשכה עד משאית במרחק של כ־100 מטר. מתחתית האונייה העלו מנופים ערמות של שקים, שנורקו אחד־אחד לנבר הראשון בשורה. השק עבר מיד ליד תוך שירה, רקיעות קצובות ומחיאית כף לאחר כל זריקה עד שהועמס על משאית. הסבלים, שהיו מקהילות שונות, ביצעו את עבודתם ללא קהל. מטרת הריקוד הקצוב עם השירה הייתה לייעל ולהאיץ את עבודת הסבלות. ב־1961, כשהלכתי עם באמארא בשביל עפר מונבה לכפר אחר, בשדות משני צידי השביל, נשים ניקשו את אדמתן בעזרת מעדרים. פתאום אחת צעקה ונהמה לסירוגין, עמדה בפישוך רב, התכופפה ותמכה בבטנה התפוחה. שלוש נשים רצו

אליה, האחת, רכבה על גבה ולחצה מטה על כתפיה. האחרות ליטפו והקיפו אותה בריקוד. הכורעת נהמה במקצבים מדודים שתאמו לשירתן. אחת הורידה גלימה מעליה ופרשה בין רגלי הכורעת כדי להניח את התינוק שנולד. בקריאות שמחה נעטף היילוד בגלימה והועבר עם אימו, כדי שתישבע לאחת התלוליות. כאן מטרת המיילדות הייתה לעזור ליולדת ללדת. באמארא ואני נתבקשנו להסתלק והסתתרנו מאחורי שיח. הלידה עברה והיילוד התברך בבואו ללא קהל וללא קהילה. חשוב להשוות את ריקוד הטיהוטי (Tihuti), שהיה חיקוי לתנועות הלידה שתיארתי לעיל. <sup>[פגם:</sup>

ב־1960, בוולטה העילית, כיום בורקינו פאסו, קיבלה עצמאות. חברות מסחריות צרפתיות הציעו לחקלאים לרכוש טרקטורים. החקלאים טענו שאינם יודעים להפעיל טרקטור ואין להם אמצעים לרכוש אותו. לצרפתים היו פתרונות: שלחו עם כל טרקטור מפעיל שילמד ואת עניין הכסף פתרו בחלוקתו לכמה שנים, כאשר התשלום הראשון יהיה לאחר שהשדות יניבו פרי. בביקורי ב־1961 בכפר של בני הלוֹבִי (Lobi) נקלעתי לחגיגה גדולה. הטרקטור הראשון עם הטרקטוריסט הצרפתי עמד בשדה מוכן לפעולה. כתריסר חקלאים הקיפו אותו ואת הטרקטור בשמחה ובהתלהבות, נגעו ונשקו לטרקטור לסירוגין תוך ריקוד ושירה קצובה סביבו. איש מבני הקהילה לא היה נוכח. מטרת ריקודם הייתה לקדש את האדמה ואת הטרקטור בטרם חרש תלם ראשון ולהבטיח הצלחה בפריין האדם והאדמה המקודשים.

ב־1974 הגעתי לקומאסי (Kumasi), עיר המחוז של בני האשאנטי (Ashanti) בגנאה. בפנישתי עם פסל ידוע ציינתי שהייתי רוצה לראות גם ריקודים. "ריקודים? אין בעיה," אמר. "זודתי המרפאה רוקדת כל היום". הוא סגר את מקום עבודתו והוביל אותי לביתה. בחצר מול פתח הבקתה, שנשמעה מתוכה שירה, ישבו נשים בשורה בשמש הקופחת וחיכו לתורן. "שבי כאן וחכי", פקד. ישבתי. בשובו, הסביר ששכנע את דודתו לאפשר לי לצפות בעבודתה, אך אסור לי לצלם, ובתנאי שהוא



ריקוד ה־Sandugu עם נשות ה־Senufu בכפר Lata בחוף השנהב, 1691, צילום: א.א. דגן

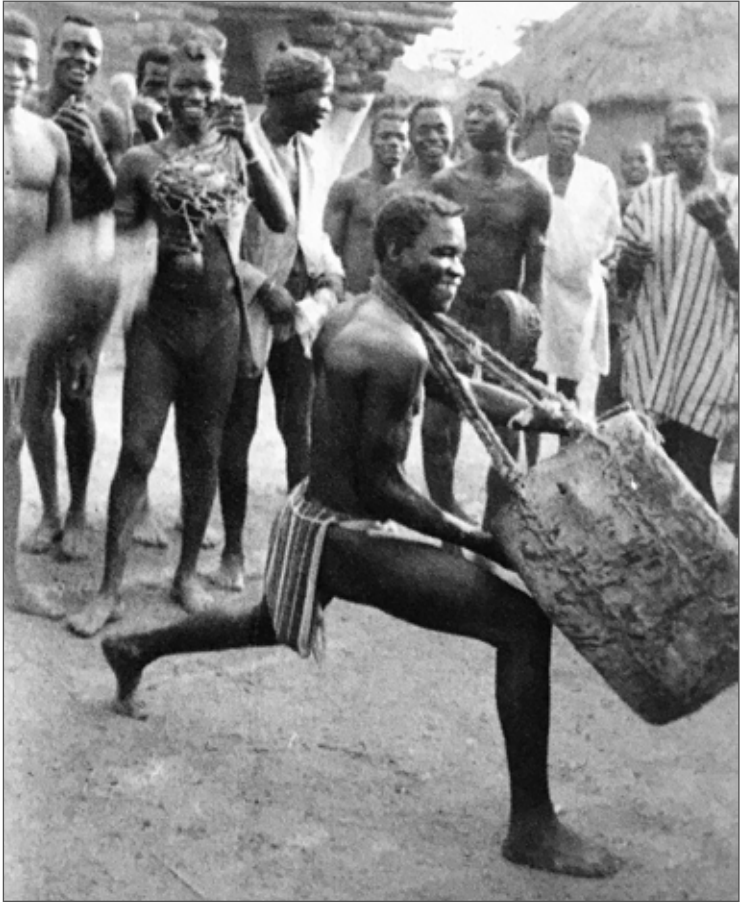
The Sandugu Dance by Senufu women in the village of Lata – Ivory Coast 1961, photo: A.A. Dagan

ישב לידי ויתרגם. הסכמתי. ישבנו כשלוש שעות, שבהן הופיעו שלוש נשים בנפרד, וכל אחת מהן ישבה על השטיח ומולה המרפאה. כשהמטופלת סיפרה באריכות על בעיית כאביה המרפאה הקשיבה. אחת התלוננה על כאבי גב, השנייה על סבלה מכאבי ראש בגלל בעלה הבוגד והשלישית על כאבים במרפקים. הטקס עם כולן היה דומה: השיחה ביניהן בעלה הבוגד והשלישית עד שהמרפאה קמה, עזרה לחולה לעמוד ותוך שירה וריקוד הקיפה את החולה עד שנם זו החלה לרקוד. השיר והריקוד סביב כל אחת היו שונים, ולדבריה, גם התרופות שסיפקה לכל אחת בשקית היו שונות. הריקוד סביב כל חולה התבצע בלי קהל ובלי קהילה. מטרתו הייתה לרפא כל אחת בנפרד – כפי שאנחנו מכנים היום תרפיה במחול (Dance Therapy).<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup>

דוגמה נוספת של ריקוד מרפא, שלא אשכח, ביצעו נשות הקיקויו (Kikuyu) המבוגרות בקניה. כעשר נשים שכבו על גבן על מחצלות, נופפו ידיים ורגליים והזמינו תריסר נשים, שעמדו לצדן, להצטרף לחגיגה. למה שקרה שם ניתן להגדיר כמשחק נלגולים שחור על עצמו מספר פעמים. העומדות אחת לאחת שכבו על השוכבות ובאמצעות רגליים, ידיים, צחוק וליטוף נלגלו את הנשים שעליהן מיד ליד, עד שהגיעו לסוף והצטרפו לשוכבות. לתדהמתי, נדחפתי גם אני! השוכבתי על השוכבת הראשונה, ושם איבדתי שליטה. הן העבירו אותי מאחת לשנייה תוך כדי דנדוגים, צביטות, התבדחוויות וצחוקים משעשעים, עד שהגעתי לסוף ונשכבתי גם אני על האדמה. זו הייתה תרפיה קבוצתית רב־תחומית ורב־תכליתית שמטרתה הייתה שחרור והנאה רק לנשים הבוגרות. חשוב לציין שבתרגיל שנתתי (במכון לפסיכותרפיה אנליטית בהרצליה), לפסיכולוגים ופסיכואנליטים ביקשתי מפסיכולוגים, נשים וגברים, לעשות אותו במדויק. התוצאות הדהימו! הם הנהו מהתרגיל מאוד והתעקשו שנפתח כל שיעור שלנו בתרגיל הנלגולים.

ב־1964, בשוק של אדיס אבבה, בירת אתיופיה, ראיתי כמה נערות יושבות על האדמה כשגופן נטוי קדימה, בעודן מסדרות בקערה צמחים שהציעו למכירה. על גבן החשוף ענק גדול וכבד מחרוזים צבעוניים המעוצב בצורה מרהיבה. "אלה ענקי הבתולות של בנות הסידאמו (Sidamo), שהגיעו מהכפר למכור את מרכולתן," אמרה הודית שעמדה לצידו. בספרייה הלאומית באדיס אבבה מצאתי עוד מידע על בני הסידאמו, אך לא על ענקי הבתולין. באחד הימים הגעתי לבדי באוטובוס לכפר סידאמו מנומנם בראשו של הר מדרום לבירה. כמה נשים סקרניות עקבו אחריי, התקרבו ודיברו בשפה שלא הבנתי, הן לא הבינו את תגובתי באנגלית. איך מתקשרים? כאן הגיעו לעזרתי שיעורי המימיקה. הצבעתי על גבה החשוף של אחת מהן וציריתי עליו באצבעי את ענק הבתולין שזכרתי. כנראה הבינו אותי. בצחוקים ובמחיאות הובילוני אל אחת הבקתות, הושיבו אותי על כיסא פלסטיק לבן, שהיה מקושט באניצי רפיה צבעוניים, שבדיעבד התברר כי הוא כיסא הכבוד המיועד רק לבעל. הן הניחו שני ענקי בתולין על ברכיי. אחת מהן הצמידה לגבי את ענק הבתולין שהכינה לבתה. הסברתי שאיני בתולה, אך כנראה לא הבינו והמשיכו לקפץ ולשיר סביבי עד שננררתי גם אני לריקוד. כשביקשתי לרכוש את הענק שעל גבי, התחיל משא ומתן עד שאחת מהן לקחה מידי את המצלמה והשאירה לי את ענק הבתולין לעצמי.<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> עסקת החליפין, שמטרתה, לדעתן, הייתה כדי לעזור לי למצוא חתן (צילום יי) תוך כדי ריקוד, התבצעה ללא קהל וללא קהילה.

באחד הימים, ב־1966, הגעתי במקרה לכפר מדרום לאגם צ'אד. ברחבה פגשתי את האנתרופולוג הצרפתי שהתגורר שם שנתיים ועבד על חקר בני הבר־ברי (Beri Beri), שהתגוררו שם.<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> הוא הציע לי להצטרף לטקס יוצא דופן, ואכן הצטרפתי. ברחבה עמדו כעשרה גברים צמודים בפישוק קל, פניהם צבועים בלבן ושחור; עטויים בגלימות עור קצרות עם אניצי רפיה, שהידלדלו בצפיפות עד לרצפה; תסרוקות לתפארת עדויות בשלל עגילים, נומים, צמידים ומחרוזות צבעוניות, כאשר כופפו ויישרו את ברכיהם בקצב השיר ששרו כשפניהם מופנים לכיוונים שונים כמחפשים. מאחת הסמטאות לפתע הופיעה אישה ובידה מטפחת לבנה, שסובבה סביב אצבעה. צעדה אל עבר הגברים, הקיפה אותם כמה פעמים, וכשבחרה את האחד עמו ברצונה לתנות אוהבים, זרקה את המטפחת מאחורי גבו כזמנימה והמשיכה לצעוד לכיוון בקתת אימה. הבחור המאושר, שוכה בהומנה, חטף את המטפחת ומדדה רץ אחריה, כשנכנסו לבקתה חסרת דלת. בחוץ עמדה אימה וצפתה במתרחש כשנכנסו בתה והמאהב לבקתה, היא רצה ומתחה וילון לסגירת הדלת וכשארה בחוץ, כדי לשמור שאיש לא יפריע להם. אם בבקתה



הרקדן המעופף מחבורת Poro משתמש בתנופת התוף מצד לצד, שמושך אותו תוך סיבוב מעלה בקפיצה של כמטר וחצי מעל פני האדמה. צילום: A.A.דגן

The flying dancer from the Poro group uses the swing of the drum from side to side, pulling himself up and up by jumping about 1.5 feet above the ground, photo: A. A. Dagan

הגבר מצא חן בעיני הנערה, היא קבעה פגישה נוספת. אם לא מצא חן בעיניה, הודיעה לאביה על כך, שיזמן מחדש לבחירתה את הגברים הלא נשואים כדי ששוב תבחר אחד מהם. מטרת הטקס הייתה למצוא בן זוג בתקווה שיישאר בעלה ולאקט אינטימי מסוג זה, קהל וקהילה הופכים למטרד.

שמעתי רבות על ציורי הקירות של בני הפון (Fon) בדרום דאהומי, כיום בנין (Benin). כשהגעתי לאבומיי (Abomey), עיר המחוז שלהם, נתקלתי בשלוש נשים עם דליים בצבעי סיד שונים שעמדו סמוך לקיר של בקתת חימר. על הקיר רשמו בלבן דמויות וחיות ומילאו אותן בצבעי הסיד השונים שבחרו. הן ליוו את פעולתן בשירה קצובה שהשתלבה באופן הרמוני בתנועות הציור. מטרת הריקוד הייתה להאיץ ולעדן את עבודתן, ולא נדרשו לקהל או קהילה. במסורת האוראלית של בני הפון מסופר על ציורי קירות בארמונו של המלך השלישי ועל קירות של מקדש קדום. מטרת ציורי הקירות הייתה לספר סיפור על השליטים ולתאר מוטיבים מקודשים, כדי לכבד ולהעריך את העבר.

### ריקוד שבו הקהל דמיני והקהילה מעורבת

באחד מששת ביקוריי בקאמרון הגעתי ליאונדה (Yaoundé) הבירה. אחד מעובדי השגרירות לקח אותי ביום ראשון לכנסייה. על הבמה עמדו שלושה כמרים שנדנדו בידיהם את כלי הקטורת ושרו. הקהל, שמילא את הכנסייה, עמד מתנועע בשירה תוך כדי הרמת ראש וידיים מעלה בקצב של שלושה רבעים וברבע הרביעי הורידו את ידיהם, התכופפו, מחאו כף תוך שירת המענה. המטרה הייתה להודות ולשבח את האל העליון הקהל על הגנתו. המתפללים שהתנצרו מקהילות שונות הפכו לקהילתם.

כמו התפילות ביאונדה, התפילות המלודיות של המתפללים בכותל בירושלים מלוות בתנועות: קדימה, אחורה, ימינה, שמאלה, מעלה ומטה או באלכסונים, שחוזרות על עצמן בקצב התפילות המתואמות לקצב הפנימי של המתפלל. הקהל? הוא האל במרומים. הקהילה מעורבת – של כל מתפלל שונה (אשכנזים, מזרחים וכו') שאינה

נוכחת בכותל. מטרת התפילות הנרקדות להודות ולבקש תחינה, עזרה וסליחה מבורא עולם. לריקודים בשני המקרים לא הייתה כוונה לבדר, לכן נחשבו כריקוד.

### ריקוד הקהל והקהילה כאחד

ב־1964 אחת החוויות המרגשות באתיופיה היו התהלוכות של בני האמהרה (Amhara), שיצאו מהכנסייה לכיוון הנהר. מאות אנשים, נשים וטף, במיטב בגדיהם החגיגיים והלבנים צעדו תוך שירה, ריקוד ונגינה. לאחר טבילה מטהרת, חזרו לכנסייה בתהלוכה ובריקוד. המטרה הקולקטיבית הייתה היטהרות שבה הרקדנים, הזמרים, המנגנים, הקהל והקהילה היו כאחד.

בחוף השנהב, ב־1961, נכנס בטעות נהג ג'יפ אל הכפר קריקומה (Krikuma), בו שמענו שירה עלייה של נשים ונברים. הגענו למקום בו הגברים עמדו בתעלה כשרגליהם טובלות עמוק בבוץ (צילום יי). כשמשכו אחת מרגליהם מעלה ותקעו אותה שוב בבוץ, לשו את החמר לעשיית לבנים לבניית ביתם. תוך כדי לישה, ניתוק ותקיעת הרגל לבוץ שרו בקצב מתואם ואחיד. נשים שעמדו סביב שרו כדי להאיץ את קצב עבודתם. תוך זמן קצר כל בני הכפר – נשים, ילדים וזקנים – הצטרפו להילולה כשהם שרים ורוקדים, כשנשים שפכו מהצד מים מדליים להקלת הלישה. מטרת הריקוד הייתה לעודד, להאיץ ולהלל את הלשים כשהקהל והקהילה משתתפים באופן פעיל באירוע, לעומת ריקוד הסבלים שנמל שבו לא נזקקו לקהל.

### ריקוד בהיווצרות ספונטנית בלתי צפויה

ב־1961, בדרום חוף השנהב, אצל בני הבטה (Bete), צעדתי עם כמה מלווים לכפר קרוב והבחנתי בשני תופים שעונים על קיר של בקתה עזובה, מוקפים בעשבי בר ושיחים. לשאלתי, מדוע הם עוזבים ומוזנחים, אחד המלווים הסביר: "אלה התופים המדברים שלנו. הצרפטים אסרו עלינו להשתמש בהם, כיוון שלא הבינו את שפתם והעברנו באמצעותם ידיעות שלא מצאו חן בעיניהם."<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> אתם עצמאיים. האוכל לראותם?" שאלתי. בהתלהבות: "בוודאי, בוודאי!" אמר אחד מהם ונתן הוראה להביאם. כמה מהמלווים רצו, עקרו את העשבים סביב התופים, הביאו והניחו אותם לפניי, "זה תוף הזכר וזאת הנקבה". הראו. "האם מישהו זוכר את שפתם?" שאלתי. "כן, כן, אחד זקן מאוד. שלחנו לקרוא לו." לאחר כמה דקות, הופיע זקן כפוף, צולע, נתמך בבחור צעיר ובשובלי גלימתו ניקה את קורי העכביש, נשק וירק על העור היבש, שפשף את הרוק על עור התוף וצחק צחוק גדול כמגלה בן אבוד. ברנישות החל לתופף שפה שלא הבנתי. הכפריים הבינו והגיבו. תוך כמה דקות מאות גברים, נשים וטף הופיעו בתהלוכות מכל הסמטאות למקום שבו עמדנו. אחד המלווים תרגם לי את שפת התוף: "אישה לבנה! אישה לבנה! מבקרת בכפרנו! מבקרת בכפרנו! בואו לראות! בואו לראות!". בני הכפר, מעודדים על ידי זמרים ונגנים, פצחו בשירה וריקוד סביב המתופף. מטרת התקבצותם הבלתי־צפויה הייתה שמחת גילוי התופים המדברים וחידוש השימוש בהם – שמחה שעבורם הייתה בעלת ערך היסטורי שאיש בכפר לא היה מחמיץ!

### ריקוד עתיק שנשכח

ב־1973, כשעמדתי בראש משלחת של חוקרים לתיעוד הריקודים בטוגו, הגענו לבני הטאמברמה (Tamberma)<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> בצפון. חמישה זקנים שציפו לבואנו אמרו: "בעונה זו הגברים עובדים בשדות ואין ריקודים." התאכזבנו, ובדרכנו לצאת אחד הזקנים אמר: "אין לנו ריקודים עכשיו, אבל יש לנו סיפור על ריקוד עתיק." לוקו (Loku), המנהל האדמיניסטרטיבי שקרא את מחשבותיי, אמר: "אם תרשו לנו להקליט נישארי". לאחר התייעצות והסכמת הזקנים, הציב המקליט את מכשיר ההקלטה ואת המיקרופון. חשבנו שנקליט את אחד הזקנים עם הסיפור על הריקוד העתיק ונמשיך. טעינו! הקלטנו את הסיפור באותו ערב חמש פעמים כשכל אחד מהזקנים הוסיף, החסיר, תיקן או ביקר את המספרים לפניו. בלי מתרגם הבחנתי שאורך הסיפור של כל אחד מהם שונה ונע בין 2-12 דקות.<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> למותרת הקלטנו את אותם חמשת הזקנים מספרים את אותו סיפור, אך אורכם נע בין 5-20 דקות. כבר היו לנו עשר גרסאות ללא מתרגם. לאחר כחודש, כשמצאנו אנתרופולוג מאוניברסיטת לומה (Lome), ששפת אימו טאמברמה, מתרגמו התברר שמשפט אחד הופיע בכלום. לדעתו, משפט הליבה, שהיה: "אישה בשם טיהוטי (Tihuti) רכובה על אבן בצורת פאלוס ארוכה צנחה מן השמיים, נלחמה עם ראש לוחמינו, ניצחה והתחתנה עמו. אנחנו הצאצאים של ילדיהם." לימים התברר שכל ילדי

הטאמברמה יודעים את המיתוס הזה בעל פה. בפגישה אחד הזקנים הוסיף: "טיהוטי הוא גם שמו של הריקוד העתיק שנשכח. אשתי הראשונה עדיין יודעת לרקוד אותו."<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> היא הופיעה כפופה עם ניבנת, וכשקיבלה הוראה עמדה בפישוק גדול, התכופפה עד שגבה היה נמוך מברכיה, כשאגנה התקמר והתקער בקצב שהלך וגבר, היטלטל מימין לשמאל תוך נהימות וזעקה. היא הזכירה לי את היולדת בשדה שראיתי עשר שנים קודם לכן. נראה לי שמטרת ריקוד עתיק זה שנשכח (המבוסס על מיתוס) היה חיקוי של מצב לידה שהשתמר.

### מחול לקהל זר שאינו הקהילה

ב־1964 הצטרפתי לחבורת תיירים לביקור באחת משמורות הטבע בקניה. להפתעתי, הופיעה להקה של בני המאסאי (Maasai) שכללה נערים ונערות במלוא הדרם – לבושים בתלבושות צבעוניות, מאופרים, על צווארם תכשיטים צבעוניים ותסרוקות מהממות. הם הופיעו במחול כשהנערות מוחאות ומהללות את הנערים בשירתן. אחד מהם עבר בינינו עם כובע כדי לקבל תרומה על הזכות שנתנו לנו לצלם. נראה שמטרת הריקוד המקורית הייתה לחזר ולמצוא בני זוג. ברגע שהופיעו בפנינו, בעודם מנותקים מקהלם ומקהילתם, המטרה הייתה לבדר כדי לאסוף כסף בתמורה, לכן זה מחול.

ב־1982 הצטרפתי לביקור של חוקרים מטעם הסמיטסוניאן (Smithsonian Institute) לסיור באזור הבנדיאגרה (Bandiagara) במאלי, שבו גרו בני הדוגון (Dogon). התיישבנו למנוחה באחד הכפרים על צוק גבוה, כשלהקת רקדנים הופיעה בפנינו עם מסכות הסיורי (Sirige) הארוכות.<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> בהופעה שלפנינו הרחבה הייתה קטנה ולא אפשרה להם לאלתר, כפי שהתרגלו בהופעה מסורתית שבה באמצעות המסכה עיצבו חללים מקודשים דמיוניים סביבם. זה לא הפריע להם להופיע ולבדר אותנו. ישבנו בעודנו נפעמים מהאלתורים, שמחנו לרוקן את ארנקינו כדי לפצותם. מטרת הריקוד שהוצג בפנינו מבוססת על מנהג מסורתי, אבל עבורנו ועבורם זה היה מחול בידורי.

ביקורי בקונקרי, בירת נינאה ב־1961, האונייה עצרה ליומיים. שם ראיתי לראשונה את הסבלים הרוקדים. כשנלקחנו לרחבת העיר, חיכו לנו רקדני הבאגא (Baga) עם מסכות הכתפיים הענקיות והמרהיבות.<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> עבורן המדריך שלנו אסף טיפים. גם במקרה זה בוצע הריקוד המסורתי למטרת בידור והפך למחול.

לאחר ביקורי במעבדה של לואיס־ויליאמס (J.D. Lewis-Williams)<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> ביוהנסבורג, נלקחתי לאחד ממרכזי התרבות בעיר, שעל במתו הופיעו רקדני הזולו (Zulu) במחולות המלחמה הידועים שלהם. לריקודי מלחמה, שהיו נפוצים בחברות רבות באפריקה, הייתה מטרה – להכשיר את הצעירים בכל דרך אפשרית למלחמה שהם ישתתפו בה. לשם כך, התנועות בריקוד היו חיקוי של תנועות מלחמה אמיתיות שנרקדו בסביבה החברתית של הלוחמים לגאוות החברה. ריקודי המלחמה שראיתי ביוהנסבורג לא נרקדו בסביבה כזו ובהקשר החברתי המקורי שלהם, אלא כדי להפנין את גאוות בני הזולו, כשמטרתם הייתה לבדר קהל זר.

### סיכום

יתרונו של המאמר המבוסס על זיכרונות הוא גם מגרעתו. יש האומרים שזיכרונות מתעתעים ולכן אינם מהימנים, ולעומתם, אחרים מאמינים שאם בתודעת החברה הזיכרון משתמר במשך דורות והופך למיתוס – חשיבותו רבה כמו הטיהוטי. כשזיכרון משתמר בתודעת הפרט כחצי מאה, כמו אצלי, משמע שלאירוע הנוכר הייתה משמעות על הזוכר. הטיהוטי היה שם הניבורה, ושמו של ריקוד עתיק שנשכח וזכיתי לראות. מניסיוני, השפעה עמוקה עם האפריקאים, למדתי שכל פעילות פיזית, ריתמית או אחרת, של אדם או בעל חי, כוללת אלמנט תרפויטי. חשוב להדגיש שמאז ביקוריי באפריקה בשנות ה־60, ה־70 וה־80 חלו שינויים קיצוניים בעולם ובמיוחד באפריקה – חברתיים, כלכליים, תרבותיים, אקלימיים ואפילו גיאוגרפיים; שלא לדבר על אמצעי התקשורת והניו־מדיה, שמגבירים את תהליכי הגלובליזציה. דוגמה אחת מאפריקה, אגם צ'אד, שראיתי ב־1966, התייבש ברובו, הדייגים שהקיפו אותו פנו לתעסוקות ומקומות שונים. היום שחם של בני הבר־ברי אינו מופיע. לאן הם נעלמו? השינויים ממשיכים לתקוף את העולם כמעט באלימות. בסיום המאמר תקפה אותי תחושה מרוממת – נראה לי שכל היצורים ביקום רוקדים.

### הערות

<sup>1</sup>זיכרונות, שלעיתים מתעתעים משתמרים בזיכרון הפרטי במשך שנים כי חשיבותם נצרבת בתודעת הזוכר.

<sup>2</sup>על אחד מפולחני התאיתה כתבתי בכתב העת מחול עכשיו, 25 פברואר 2014, 47-52, כשכותרת המאמר הייתה: "ריקודי הפריון והתהלוכות בפולחן האבות של בני התאיתה, קניה".

<sup>3</sup>באמצע שנות ה־80 הכותרת לריאיון עם הדר סולמון, שפורסם בעיתון יהודי בטורונטו, הייתה: "ימה עושה יהודייה ישראלית באפריקה?". תהיות כאלה מלוות אותי עד היום.

<sup>4</sup>בטוגו ביקש ממני הנשיא איאדמה (*Ayadema*) להקים להקה לאומית שתייצג את ריקודי הארץ בעולם. סירבתי בטענה שחשוב לערוך מחקר מקיף עם אנשים וציוד מתאימים שיתעדו את ריקודי כל הקבוצות האתניות בטוגו. רק כשהושג תקציב מאונסק"ו כדי לממן את המחקר, נבחרו חמישה חוקרים, שני צלמים, שני מסרטים, שני מקליטים ומנהל אדמיניסטרטיבי, שהכנתי במשך שבוע, ולאחר מכן יצאנו עם המשלחת, כולל הציוד, בשתי משאיות. ביקרנו ב־72 כפרים של 28 קבוצות אתניות ותיעדנו 252 ריקודים. הכרונולוגיה מפורטת בספרי E. A. Dagan (1997). *The Spirit's Dance in Africa*, 1997, pp. 174-195.

<sup>5</sup>53 הווריאציות בריקוד ה־*Gbekon* מצביעות על הצורך בשינויים גם בתוכן וגם במיקום.

<sup>6</sup>בסרטים דוקומנטריים רבים, גם של *National Geographic*, ובמחקרים שפורסמו ועדיין מתפרסמים, תועדו ריקודי בעלי חיים. רק אחד מהם שראיתי מבין רבים – חיזור הפיל – מתואר במאמר זה.

<sup>7</sup>באמארא בעל לאישה ואב לילדים, גדול ממני בחמש־עשרה שנה; משכיל, דובר צרפתית, אנגלית רצוצה, מתפלל בערבית במסגד; ומדבר שלוש שפות מקומיות שאחת מהן היא ה־Senufo. חוכמתו, פתיחותו לעולם וסקרנותו הרשימו אותי ולא פעם תואר חכם כמו זקן. למדתי ממנו רבות. הוא היה עבורי הרבה יותר ממלווה – תרגם, עוד, הסביר, ייעץ ותיווך ביני לבין מארחי בצורה מבריקה. בזכותו, ראיתי גם את הפולחן הגדול וגם את הלידה בשדה.

<sup>8</sup>פרטים על ה־Senufo, על מנהגיהם, על ה־Poro ועל "פולחן המתים הגדול" הרב תחומי והרב תכליתי בספרי: E.A. Dagan (1992). *The Spirit's Image: The African Masking Tradition, Evolving Continuity*, Published by the Amrad Publication. pp. 54-95.

<sup>9</sup>לאורך טקס ההיטהרות, נתבקשתי לרכוש שני שוורים ועשרים ואחת תרנגולות. אני, באמארא ואחד מכהני ה־Poro הגענו לשוק, בו נבחרו שני פרים לבנים ועשרים ואחת תרנגולות ללא פגם, שהעמים והוביל הכהן למקום נסתר ביער. בטקס הטהרה השני שעברתי העניקו לי את הזכות לצלם ולהקליט את 'פולחן המתים הגדול' במשך שבוע.

<sup>10</sup>על הריקוד שתיעדתי ב־1973 אצל בני ה־Tamberma בטוגו, נאמר לי ששמו של הריקוד העתיק הוא *טיהוטי* ורק אישה אחת עדיין זוכרת אותו. כשהופיעה, עמדה פשוקת רגליים, לא זזה ממקומה וריקודה הזכיר לי את תנועות הלידה שראיתי ב־1961. חשוב לציין שכ־100 מ־252 ריקודים ב־Togo רקדו נשים, חלק מהן נשים בודדות, שרובן ביצעו ריקוד שמטרתו חיקוי הלידה. הלידה בחברות שונות באפריקה מסמלת הבאת חיים, פריון, המשכיות; ולכן מוטיב תנועות הלידה כל כך משמעותי.

<sup>11</sup>היום קיימים אמצעים רבים ונפרדים בעלי כוח תרפויטי – צחוק, צעקות, ציור, דרמה, מגעים ועוד. באפריקה הייתי עדה לאירועים תרפויטים שהיו רב־תחומיים ורב־תכליתיים ולא מפוצלים, כמו אצלנו במערב כיום.

<sup>12</sup>בכל ביקורי באפריקה, כשראיתי מוצגים חומריים מסורתיים ביקשתי לקנותם. במקרים רבים שילמתי עבורם ובמקרים אחרים סירבו למכור לי אותם, אך ביקשו תחליף. דוגמאות? אצל בני ה־Punu בנאבון ראיתי תוף מיוחד ביופוי, בצבעיו ובתבליטיו. הצעתי עבורו מחיר שסירבו לקבל. התחליף שביקשו היה מכונית פיאט שהייתה שייכת לשגרירות ועמדה לרשותי. נאלצתי לשלם לשגרירות עבורה, ורק כשמסרתי את מפתח הבעלות שמחו לתת לי את התוף, שכיום מוצג במוזיאון MOR בטורונטו ומופיע בספר: *Drums: The Heart Beat of Africa*. by E.A Dagan, Amrad Publication p. 128 (1993). ביקשתי לקנות מאחת מנשות האמהרה את השמלה הלבנה והרקומה לתפארת, המקובלת עליהן. היא לא רצתה כסף, אבל שמחה לתת לי אותה תמורת טרניו־סטור.

ביקשתי מאחד מצעירי הנאלה (Gala) במזרח אתיופיה, שפגשתי בשוק ב־Jijiga, לקנות את המסרקות המרשימות, שהיו תקועות בשיערו המקורזל. הוא סירב אך הצביע על שעון היד שלי. כשקיבל אותו, מסר לי את שלושת המסרקות, שגם הן מוצגות כיום במוזיאון MOR בטורונטו.

<sup>13</sup>לדעת האנתרופולוג הצרפתי, ששוחחתי אתו רבות, לא היה ספק שמקורם של בני ה־Berі Berі הוא עברי. הראיות: (א) אם מוסיפים לשמם את אותיות 'עי' יהפוך לעברי עברי". (ב) שפתם כוללת מילים עבריות רבות, כמו: 'מוים', 'שמויים', 'אלוהים', 'סבתי' ועוד. (ג) הם הקבוצה האתנית היחידה באזור שאוסרת על הצעירים להתחתן עם בני קבוצות אתניות אחרות. (ד) עורם בהיר יותר מעורם השחור של הסובבים אותם. (ה) בניגוד לקבוצות, שבהן ציידים ולוחמים נהרגו ולכל גבר היו כמה נשים פנויות, מכאן נוצרה המשפחה הפוליגמית, אצל ה־Berі Berі הגברים לא יצאו למלחמות. לכן היו עשרה גברים לאישה אחת. הראיה היא שבטקס שתואר האישה בחרה את בן הזוג.

<sup>14</sup>על התופים המדברים נכתב רבות, כולל בוויקיפדיה. מקצביהם מבוססים על המשקל והאינטונציה במילים המדוברות, לכן דיבור התופים בכל קבוצה אתנית שונה ואינו מובן לקבוצה אחרת. כפי שהמורס יכול להיות מובן רק למי שלומד אותו. לכן שמם של התופים המדברים שונה מקבוצה לקבוצה. בני ה־Akan מכנים אותו Ngoma. בני ה־Don Don – Wolof. בני ה־Gan Gan – Yoruba – Dan המאמר "The Baganda Talking Drums in Uganda" by C. Makumbi־ Kizza in *Drums the Heart of Beat of Africa*. By E.A Dagan (1993), pp. 174-178.

<sup>15</sup>הטאמברמה (Tamberma) היא קבוצה אתנית קטנה בצפון הארץ, פוליגמית, עם היסטוריה ארוכה של מלחמות. נראה שבמאה ה־18 התמקמו בצפון הארץ, ובגלל עברם רווי הדמים בנו לעצמם ארכיטקטורה יוצאת דופן של מצודות מלבניות עם חומות גבוהות שבתוכן מבנה דו־קומתי ללא מדרגות. בקומה העליונה התגוררו בני המשפחה ובבוקר, באמצעות סולם שהיה על הגג, ירדו לקומה התחתונה בה, מצד אחד, דיר ולול, ומצד שני, מחסן, חדר בישולים ובחצר בור מים שסביבו ישבו בני המשפחה לאכול לפני שהלכו לישון.

<sup>16</sup>כל אנשי המשלחת הטונוליים דיברו רק חמש שפות מקומיות. איש מהם לא ידע את שפת הטאמברה. על התרגומים להקלטות שעשינו שם היה אחראי חודש מאוחר יותר פרופ' מאוניברסיטת לום (Lome), ששפת אימו הייתה טאמברה.

<sup>17</sup>אישה ראשונה משמע היו לו עוד נשים. כמקובל בחברות פוליגמיות, הראשונה לרוב מבוגרת וכל הבאות אחריה צעירות יותר, לכן היא המכובדת, החשובה והשולטת בצעירות ממנה.

<sup>18</sup>מסכות הסיריני (Sirige) של בני הדוגון ידועות באורכן שנע בין 4-6 מטרים ונחשבות לארוכות ביותר בעולם. הם השתמשו באורך המסכה במטרה לעצב חללים מקודשים דמיוניים מעל גובה האדם.

<sup>19</sup>שמן של מסכות הכתף של בני הבאגא (Baga) ידוע בקרב חוקרים רבים העוסקים במסכות אפריקה, ביניהם האוצרת דורית שפיר במוזיאון ישראל בירושלים, שעובדת על תערוכת פסלי הבאגא מאוסף פרטי.

<sup>20</sup>J.D Lewis-Williams ניהל בומנו מעבדה שתיעדה מעל חצי מיליון גילופי סלעים בדרום אפריקה. ראו מאמרו: "The San Shamanic Dance and its Relation to Rock Art," in *The Spirit Dance in Africa*. by E.A Dagan (1997), pp. 36-41.

#### אסתר אמרד דגן, היא תלמידתן של גורית קדמן, שרה לוי־תנאי, גרטרוד קראוס ונועה אשכול. היא בוגרת סמינר למורים וכן למדה באקדמיה Schola Cantorum בפריז. תואר ראשון ושני באוניברסיטת תל־אביב. בשנים 1964-1973 ערכה סיורים ממושכים במרבית מדינות אפריקה ותיעדה את הריקודים ביבשת. חיברה 51 ספרים על האמנויות באפריקה, ובהם The Spirit's Dance in Africa (1997). ב־1978 עברה להתגורר בקנדה, שם הייתה מרצה מבוקשת במוזיאונים ובאוניברסיטאות. ב־2009 תרמה את האוסף הפרטי שלה, שכלל חפצי אמנות מאפריקה, ל־Royal Ontario Museum. ב־2102 חזרה לישראל והיא מרצה ומנחת סדנאות.



להקת בנגורה, ציורה מאת רחל וסבולה בבנגורה, רקדניות: סינל קצב ורינת לנגלי, צילום: יעקב סבאן

# הבלט האפריקאי במערב היבשת

## רחל בנגורה

סאמורי טורה (Samori Toure)<sup>2</sup> משבט המאליניקה (Malinke), שהיה אחד המנהיגים החזקים ביותר באפריקה ומלך על אימפריית וסולואו (Wassoulou Empire), התאחד עם שבטים נוספים, ובשנת 1890 הביס ונירש את הצרפתים מגבולות גינאה. טורה נלחם נגד כל הניסיונות להפוך את גינאה קונקרי למושבת עבדים, ונודע במעשי נקמה אכזריים ומעוררי צמרמורת נגד האדם הלבן. לבסוף, ב־1898 נכנע והצרפתים נכנסו לגינאה. באותה עת האנגלים שלטו בסירה לאונה והפורטוגלים שלטו בגינאה ביסאו (Guinea Bissau) ובליבריה, הגובלות בגינאה קונקרי.

לאחר מלחמת העולם השנייה, זכתה גינאה לעצמאות, והמפלגה הדמוקרטית, ובראשה סקו טורה (Seku Toure)<sup>3</sup>, צאצאו של סאמורי טורה, עלתה לשלטון ב־1957 ושנה לאחר מכן הפכה גינאה לרפובליקה. עד אז המדינה הייתה מחולקת לשבטים, שלכל אחד מהם מערכת ממשל קטנה משלה, עם שפה הייחודית לו.

התרבות באפריקה מבוססת על קצב ותנועה, שהם בעלי משמעות פיזית ורוחנית עמוקה עבור האדם. כמו כן, מלווים את האדם בכל תחומי חייו, כמו בעבודה, ברפואה, באירועים משמחים, בטקסים סודיים פולחניים ביער המקודש ובהעברת ידע ממקום למקום. בכל שבט באפריקה המערבית יש אמנים מתופפים ורקדנים, בכל שכונה יש מרכז קהילתי בו מתאמנים, וכן מועדי תחרויות מקומיות, שהמנצחים בהן יוצאים לתחרות ארצית ולתחרות כלל אפריקאית (troup federal). גינאה קונקרי פייתחה את הריקוד בחלק זה של העולם לרמות מעוררי הערכה בתמיכת המוסדות הממשלתיים.<sup>1</sup>

### למה גינאה קונקרי?

ההיסטוריה של גינאה קונקרי מסבירה את המעמד המכובד כיום של אמנות התיפוף והריקוד. בסוף המאה ה־19 רצו הצרפתים להשתלט על גינאה ולהפכה לקולוניה צרפתית.

סקו טורה איחד את כל השבטים, וכך זכה לממשלה רחבה ותומכת, כאשר לכל שבט היה ייצוג. הוא קבע את הסוסו (Susu) כשפה ראשונה, הטיף לתושבים לא להיות אדישים ועצלים והלהיב אותם לעבוד ולהתפתח. הם פיתחו את הארץ, סללו כבישים ובנו מערכת רכבות, בניינים מעניינים ומרשימים מבחינה אדריכלית. טורה היה מנהיג בעל רוח חופשית, מהפכן אמיתי ואדם נעלה, שמטרתו העיקרית הייתה להוכיח לעמו שאין להם צורך באדם הלבן, לא מדבשו ולא מעוקצו.

### להקת הבלט הלאומית של גינאה

סקו טורה היה מרקסיסט שהושפע מהשלטון הקומוניסטי בברית המועצות, ולכן הבלט האפריקאי במדינתו התפתח בהשראת הבלט הרוסי הקלסי.<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> טורה הזמין אמנים – זמרים מוזיקאים ורקדנים, והציע להקים להקת בלט לאומי שתייצג את המדינה בכל אירוע. כל שבט שלח ללהקה זו אמני עלילית המייצגים את תרבותו ואת אזורו, כולם היו חייבים להתמחות ולהתאמן בריקוד של כל התרבויות השונות, שהלהקה מציגה ומייצגת. כמו כן, נבנה היכל ענק למופעי הבלט בבירה קונקרי.

באותה תקופה זוהרת הרקדנים, המתופפים וכל שאר האמנים נחשבו כוכבים, קיבלו שכר גבוה, הייתה להם קליניקה פרטית, שהעניקה שירותים רפואיים לכל האמנים, מערכת שיווק משומנת, שפעלה מגינאה לכל העולם, מעצבי תלבושות מטובי החייטים עבדו בלעדית עבור הלהקה הלאומית, וכך כ־5000 משפחות התפרנסו סביב הבלט הלאומי. טובי הרקדנים הצטרפו לבלט הלאומי והופעותיו הפכו לשם דבר בכל העולם, ותרמו לפריצת מוזיקה וריקוד עולמיים (world music and dance). מאסטרים לתופף יודעו שם בכל העולם, שהחלו את דרכם בלהקה הלאומית, היו ממדי קייטה (Mamadi Keita) ופאמאדו קונטה (Famadou Konate).

אמני הבלט האפריקאי ייצגו את מדינתם בפסטיבלים הגדולים ביותר, הופעתם הציגה מורשת תרבות עשירה ומלאת חיים באופן אותנטי ואמיתי ואירועים מחיי היום יום של האפריקאים. בעיני בני עמם, נחשבים אמני הבלט האפריקאי שנרירים. עד היום הוציאה הלהקה מאות אמנים־מבצעים, אשר הופיעו בכל העולם. מדי שנה יצאו לסיור הופעות בארצות־הברית שנמשך כמה חודשים,



להקת בנגורה, שרת התוף מאת רחל וסכולה בנגורה, נגנים: יאיר השחר-קורה, סבולה בנגורה - דנ'מבה, אסף שטיינברג- באס, צילום: יעקב סבאן

להקת בנגורה, שרת התוף מאת רחל וסכולה בנגורה, נגנים: יאיר השחר-קורה, סבולה בנגורה - דנ'מבה, אסף שטיינברג- באס, צילום: יעקב סבאן

ושם השתלבו בהופעותיהם אמנים שונים, כמו מרים מקבה (Miriam Makeba), שהייתה גולה פוליטית ממדינתה בדרום אפריקה, ג'יימס בראון (James Brown) ואפילו מוחמד עלי (Muhammad Ali) אלוף האגרוף.

סקו טורה הוצא להורג ב־4 ביולי 1985, ולאחר מריבות עקובות מדם עלה לשלטון לנסנה קונטה (Lansana Conte), שהשתייך למפלגה ימנית והחל לצמצם את התמיכה הרחבה שזכו לה אנשי הבלט האפריקאי תחת שלטון טורה, ואף בתיאטרון נעשה שימוש לצורך אספות פוליטיות. הכוריאוגרף פודייבה, ששימש שר התרבות בממשלת סקו טורה, הושלך לכלא עם החלפת השלטון. את מקומו של קייטה תפס איטלו זמבו (Italo Zambo),<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> שהגיע מגינאה ביסאו, שהיה שחקן, רקדן ואקרובט מזהיר, ועמידו בנגורה (Amidou Bangoura) היה סגנו, רקדן ותיק בולט נוסף הוא קוקה סאלי (Koca Sale Dopibate).<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup>

תחת ניהולם של מנהל הלהקה איטלו זמבו, המנהל הטכני עמידו בנגורה (Hamidou Bangoura) והכוריאוגרף מוחמד קמוקו סנו (Mohamed Kemoko Sano) יצרה הלהקה כ־40 בלטים העוסקים בקשר בין מסורת הריקוד עם מוזיקה וסיפור סיפורים. בין היצירות הבולטות של הלהקה הלאומית ניתן למנות את: *מאלי סניו* (Malissadio) מאת קומקו סנו, שביטא אמון וביטחון, ובו מוצגת בובת היפופוטם ענקית חלולה, שמדי פעם הרקדנים קופצים אל תוך לועה ויוצאים מהצד השני; *פעמון האמאנה* (*The bell of Hamana*), העוסק בהגנה על הסביבה;<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> *סילו – דרך החיים* (*silo – the path of life*), שעוסק בצורך בחינוך טוב לדור הצעיר בהתייחס לאחריות שתוטל עליו בעתיד.<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup>

עד 1984 פעילות הלהקה הייתה במימון ממשלתי מלא כל עוד טורה עמד בשלטון. כעת, לאחר שהסתיימה התמיכה הממשלתית, החלו האמנים לעזוב את הלהקה הלאומית לטובת הקמת להקות מסחריות פרטיות בכל רחבי אפריקה ואירופה. עד היום להקת הבלט האפריקאי עדיין קיימת באופן פרטי בגינאה, אך כיום המצב שונה בהרבה וכנראה מעורר דאגה.<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup>

בניגוד ללהקה הלאומית, להקת הבלט הפרטית אינה נתמכת תקציבית ממשלתית ומסתמכת על תיירות, מופעים בבתי מלון, ארגון סדנאות בינלאומיות וכנסים ללימוד והשתלמות רקדנים ומתופפים מכל העולם, מופעים בשמחות פרטיות ומופעים בינלאומיים מול מפיקים פרטיים. בדרך כלל הלהקה מציגה עלילה מודרנית יותר שלא קשורה בהכרח להיסטוריה, וכמובן שאין בה גוון "לאומי", למשל, *Oumou ni gabori* שפירושה "אני מוכן למות למענך אהובתי".<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup>

### מאפיינים של הבלט האפריקאי

בהתחלה מתקיים או נוצר סיפור, כאשר היצירה פותחת באקספוזיציה, בדרך כלל הבלט האפריקאי מספר את ההיסטוריה העתיקה של השבט או הארץ, פורש את המסורת ואת התרבות של השבטים השונים, סיפור על מלך, דמות מנהיגה סמכותית. כך, למשל, יצירת הבלט *זיכרונות ממנדינג* (*Mémoire du Manding*)<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> מספרת על חייו של סונדיאטה קייטה, מלך מאלי שנולד עם שיתוק וסבל מלעג הסובבים אותו בילדותו. הוא התגבר על נכותו בזכות עץ הבננה שבו נאחו ומתח את עצמו עד שהחל ללכת והיה מלך טוב לאנשיו. דוגמה נוספת היא הבלט *מורשת* (*Heritage*)<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> על הקרע והאיחוד הפוליטי בין מאלי לגינאה. היצירה מתארת את ההיסטוריה של הבאלאפון – קסילופון עץ אפריקאי, סוג של תוף עם מלודיה, ושניהם – התוף והבאלאפון – משמשים באפריקה לתקשור ולריפוי. בלט חשוב נוסף הוא *היתומה* (L'orphilin) של הכוריאוגרף פודייבה קייטה.<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> זהו סיפור עצוב על ילדה שהתייתמה גם מהוריה הביולוגיים וגם מהוריה המאמצים, וכל אנשי הכפר מתנכלים לה באלימות, רודפים אחריה ומנצלים אותה, ואף שיצאה לנדודים וברחה מהכפר המשיכה לסבול מרדיפות אכזריות מצד צבא הקולוניה. היצירה חשובה בשל החשיפה של מצב הנשים הבודדות בחברה, ניכור ונידוי אנשים ללא ייחוס חברתי והתאכזרות המשטר הקולוניאליסטי. היצירה זיכתה את פודייבה קייטה בתואר "מהפכן". יצירה נוספת חשובה של קייטה היא *חצות* (*Minuit*).<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup>

הריקודים משולבים לאורך כל הסיפור לפי נרטיב, כאשר הריקוד האגרנטי מתפרץ להלמות תופים. הריקוד מאופיין בתנועות חזקות, בדרך כלל בנייתורים גבוהים עם ברכיים כפופות. חוזה נפתח ונסגר בקימור הגב העליון, ידיים מונפות, מבצעות מעגלים רחבים או מתנפנפות כככפיים. אגן מעכס, עמוד שדרה משנה זווית במהירות מכפיוף לפתיחה.

בריקודים שלובים קטעי סולו, כאשר בדרך כלל הרקדנים פותחים חצי גורן וכל אחד נכנס למרצ ומבצע סולו עם יכולת טכנית מבריקה, וגם כאן מצטרף הסולן המתופף, שמלהיב את הרקדן. נוצר קשר עם הרקדניות המטלטלות את גופן ונותנות לשיערן להתעופף, יורדות לנשר, או מבצעות שפנט, ומרעידות את כל הגוף בחן ובעוצמה. בעוד הנשים מבצעות ריקודים חושניים עם הרבה ענטוט (Twerking), הנברים מבצעים אקרובטיקה עם לנגולים, קפיצות גבוהות ופירימיות אנושיות. סולן מתופף קובע מתי להחליף תנועה על ידי הסימן – סינגל (blockage), כך מושגת התאמה מלאה בין הרקדנים, הסולן מבטא את התנועה שהרקדן מבצע – מיומנות נרכשת.

בבלט האפריקאי יש הרבה הומור, כמו רקדן שכביכול מתעלף או פנעג ונופל, וכולם נבהלים מאוד, ולאחר מכן מרים את ראשו וצוחק, או חלילן שמנגן באצבעות הרגליים על החליל בעמידה בלתי אפשרית, אפילו מריבות משפחתיות יכולות להיות רגע של קומדיה בבלט האפריקאי – חגיגה לאדם ולאדמה.

### סיפור של בלט Heritage

בעבר מאלי וגינאה היו ארץ אחת. זו הייתה תקופת מלחמה בין שבטי הסוסו (Susu) למנדינג (mandingue).
אמן הגריו בלה פסק קוייטה (Bala Fassake Kouyate), שחי בחצר המלכותית של אימפריית מנדינגו בעיר ניאני (Niani) של המלך מנדה (Mande), הגיע בשליחותו למלך הסוסו כשהוא מלווה בכסיכת המנדינגו, אותה הציע המלך מנדה לסומאאורו קנטה לאות ידידות, שיתוף פעולה ושבידת נשק. במהלך שליחות חשובה זו, בה תפקידו היה לגרום לנישואין של המלך והנסיכה, ניסה בלה פסק קוייטה (משחק האמן הנפלא קוקה סאלי) למצוא סודות חשובים בחצר המלך סומאאורו קנטה, אשר יעזרו למלכו מנדה להתגבר על איומי הסוסו להשתלט על המנדינגו. הוא יודע שסודות כמוסים ועוצמתיים של סומאאורו קנטה נמצאים במערה מסתורית בעיר, ביניהם כלי מוזיקה בשם באלאפון, שהמלך סומאאורו קנטה קיבל מהאם המכשפה. בבאלאפון ניגן המלך טרם צאתו לקרבות ובשובו בניצחון לאות תודה לרוח השוכנת במערה ומשמשת לו הגנה ושמירה. הוא מתקשר איתה ומאמין שהיא מעניקה כוח לצבאו. באלה פסק מחליט לקחת את הכלי הקסום. הוא נכנס למערה, לוקח את הבאלאפון ומוצא עצמו מותקף על ידי הרוחות, המנגות על הבאלאפון. המלך מגיע ומוצא אותו שם, הנסיכה מדברת על ליבו של המלך, והוא מוקסם ממנה ומשירתה, לכן מסכים לתת לבלה פסק קוייטה הזדמנות לנגן. לאחר שהוא רואה את החיבור בין הגריו המוכשר לבין הכלי, הוא מסכים להעניק את הבאלאפון לבלה פסק, ואף קורא לכלי על שמו – קוייטה. בלה פסק חוזר לארצו עם הכלי הקסום. עד היום שמו הסודי של הבאלאפון הוא קוייטה (Kouyate).

### הקשר בין המקצבים לקהילה

הריקודים במערב אפריקה מאופיינים בקשר המתאים בין תנועה למקצב, כאשר כל מקצב וכל תנועה קשורים לחיים או לסיפורי המסורת. אביא כמה דוגמאות למקצבים מחיי היום יום:

**הקונקובה** (Konkoba)<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> ממריץ את עבודת השדה, מאופיין בתנועות עבודה, קציר או אפילו דיג. נהוג היה לשלוח מתופפים לשדה כדי שילוו את עבודות החקלאים. מקצב **הדונדונבה** (Doundounba)<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> לנברים הצעירים לאחר טקס חניכה – מילה, הוא אנרנטי, גברי וחזק. משמש את הקהילה בקבלת הנברים הצעירים וחזרתם לשבט.

מקצב **המאמיה** (Mamaya)<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> מיועד לנשים בגורת ומשמש לקבלות פנים של מנהיגים רמי מעלה. זהו ריקוד איטי עם תלבושות מלכותיות.

מקצב **הנאלו** (Nalo) מיועד לריפוי נשים עקרות, משמש את טקסי הפיניה (Finiya) – קוסמת מהיער אליה מגיעות נשים שאינן מצליחות להתעבר.

### מקצבים לריקודים ממסורת של שבטים שונים:

**סורסורנה** (Sorsornet)<sup>[</sup><sup>דרוש מקור]</sup> – ריקוד יער מקודש של שבט הבגה (Baga), המשמש לזימון אלים ותקשור. התרבות מספרת שפעם היו הולכים ליער כדי לסגוד לדמות אנדית בשם קאקילמבה (Kakilambe) שבהתחלה התגלתה בגודל קטן, ולאחר מכן גדלה יותר ויותר על רקע של הלמות התופים והריקוד. לאחר שגדלה לגובה מקסימלי, הדמות ענתה על שאלות בני השבט שנקשרו למציאות. כל אלה שסבבו את הדמות הוו הצלילו בכל – בריאות, שפע ואהבה. לאחר זמן מה, הפסיקה הדמות להופיע והאדם בנה בעצמו בובה שגדלה בעצמה (שני רקדנים בתוך שמלה ענקית הרימו אותה בעזרת מקלות במבוק). המסכות והבובות בבלט האפריקאי מייצגים אלים שונים, אבות קדמונים (ancestors).



# גדי ביטון - האיש וההרקדה

מראיין רועי בדרשי

A photo from the movie *Gadi King of Israel*, photo: Ido Weisman

תמונה מתוך הסרט *גדי מלך ישראל*, צילום: עידו ויסמן

עלו שאלות, כנון: האם יש מקום ללהקות המחול הישראלי ולהרקדות בתרבות הישראלית, או האם זהו טרנד שחולף? לאחרונה אף הופק סרט דוקומנטרי על גדי - "גדי מלך ישראל" בבימויו של עידו ויסמן כחלק מפרויקט "דוקו דאנס 2018", בניהולה האמנותי ובהפקתה של יעל פרלוב. הפרויקט מציג מחול כאמצעי לביטוי אישי וחברתי, מביע גם כאב או מחאה ומורכב משלושה סרטים קצרים שהוצגו ביוני 2018, במסגרת הפסטיבל הבינלאומי לסרטי סטודנטים.

**גדי ביטון, כוריאוגרף, מנהל אמנותי, יוזם ומפיק, מרקיד וחבר בוועדות שונות במשרד התרבות ובמוסדות שונים נוספים. ספר לי על עצמך. איך הגעת למחול? מה אתה עושה כעת?**

גדי ביטון - אני סבור שהשם מוכר לרוב הקוראים כאן. אני יכול לומר שגדי ביטון הוא אימפריה של מחול ישראלי - מרקיד אלפי רוקדים, מפיק כנסי מחול רבים, מנהל סדנאות וקורסים למרקידים, שופט בתחרויות מחול, ולאחרונה אף הקים מדור חדש במשרד התרבות. גדי מלא להט, תשוקה, אהבה ורצון לקדם את תחום המחול בכלל ואת תחום המחול הישראלי בפרט. הוא אישיות כריזמטית וכובשת בעל סיפור חיים מרגש - ילד חרדי מחונן, אשר היה רחוק שנות אור ממחול, אבל בסופו של דבר הפך לאחד מאישיות המחול החשובות בישראל. בשיחה שניהלנו אחד על אחד בביתו הוא פתח את ליבו ושיתף אותי בעשייה המקצועית שלו בתחום ריקודי עם ובפעולותיו לקידום תחום המחול. בחרתי לשתף את הקוראים בעשייה שלו. איני מנסה להגדיר מהו מחול פולקלור ישראלי, אך בשיחתנו

חסר ניסיון. הקטע לקוח מתוך מורשת - <https://www.youtube.com/watch?v=BFjXKdHMSrE&index=1&list=PLAB428C5DA35DC155&t=0s>.  
 The bell of Hamana - <https://books.google.co.il/books?id=mb6SD8KfWftYC&pg=PA28&dq=Hamana%27s+Bell+african+ballet&hl=iw&sa=X&ved=0ahUKEwik6vrdivPaAhUsDJoKHQDAAJ0Q6AEIKDAA#v=onepage&q=Hamana's%20Bell%20african%20ballet&f=false>.  
 Silo - the path of life - <https://www.allmusic.com/album/les-ballets-africains-mw0000058095>.  
 תיאור הלהקה בתקופת הוהב ועל מצבה כיום. ראו כתבה משנת 2004 ב־Daily Mirror <http://www.dailymail.co.uk/wires/afp/article-3790324/Guineas-world-famous-/dance-troupe-fades-uncertain-future.html>.  
 Oumou nigabori - <https://www.youtube.com/watch?v=GI9XwUANHcM>.  
 Mémoire du Manding - <http://www.youtube.com/watch?v=uotP2-lanZM>.  
 Heritage - <http://www.youtube.com/watch?v=52gKDpoTNds>, <http://www.youtube.com/watch?v=yGt4LUuX6pQ>.  
 L'orphilin - [https://en.wikipedia.org/wiki/Ballet\\_Merveilles](https://en.wikipedia.org/wiki/Ballet_Merveilles).  
 Minuit - <https://www.youtube.com/watch?v=gfd5I1vztE&feature=share>.  
 (Konkoba) - <http://www.paulnas.eu/wap/konkoba.html>.  
 Dundunba - <https://www.youtube.com/watch?v=2zwbvOF2BeQ>.  
 Mamayan - <http://www.paulnas.eu/wap/mamaya.html>, <https://www.youtube.com/watch?v=Tn0spqiwj9Q>.  
 Sorsornet - <http://tontinkan.net/wp/sorsornet/>.  
 Sabar - <https://muntuworld.org/en/sabar-from-senegal/>, <https://www.youtube.com/watch?v=Nji3vIV8sMQ>.  
 חלק מלהקות בלט אפריקאי הפועלות כיום במערב אפריקה: Kankouran, Fata-la Djoliba, Nimba, Nimbaya, Les Merveilles de Guinée, Gbassikolo.

רחל בנגורה, למדה בלט של מיה ארבטובה ומחול מודרני וג'ז אצל מורים שונים בתל-אביב. למדה תכשיטנות, גרפיקה ועיצוב במכון הטכנולוגי בחולון, והייתה המעצבת הראשית ברשת ראש אינדיאני. ב־1988 נילתה לראשונה על פסטיבל אפריקני בפארק אשכול והחלה ללמוד תיפוף. התגוררה מספר שנים בלונדון והופיעה בהרכבים אפריקניים, ובהם: Ayoub Ogada Black Steel, S.E. Roggi, וחיברה שיטת לימוד לתוף הדגמבה - סולם משפטי של יסוד הקצב. נסעה למערב אפריקה ושם נישאה לסבולה בנגורה. לאחר 10 שנים, הגיעו לישראל והקימו יחד את להקת בנגורה ואת "בית בנגורה" בכרכור - מרכז לתיפוף של ריקוד אפריקאי ויצירה.

מקצב הסבאר (Sabar)<sup>20</sup> של שבט האולוף משמש לכמיהה, לפיריון אצל בני אדם ולאדמה - ריקוד חושני ביותר שכיום מתעצם וגדל על ידי מורים מיוחדים בכל רחבי אירופה.  
 מקצב המוהל (circumciser) משמש בטקסי מילה המתאים לריקוד קופצני ומפתיע עם חרב.

כיום, להקות בלט אפריקאי רבות פועלות באפריקה ובעולם הרחב מתוך אמון והבנה לקצב ולריקוד המערב אפריקאי, המכבדות סיפורי מסורת ידועים ומוסיפות חומרים משלהן, רעיונות חדשים, כוריאוגרפיות שונות, לעיתים ללא מימון והכרה בקיומן מצד התרבות המקומית ולעיתים בניבוי ותמיכה רבה מצד הממסד.<sup>21</sup>

## להקת בנגורה - בלט אפריקאי בישראל

סבולה בנגורה (Saboula Bangoura) ורחל פיש ייסדו את הלהקה בשנת 2000. סבולה הוא מאסטר לתיפוף ומחבר מוזיקלי מנינאה קונאקרי, ורחל כוריאוגרפית ומתופפת. הם פגשו בכנס לימוד בגמביה ובחרו לשלב את חייהם, נישאו זה לזו ועברו להתגורר בישראל. בין היצירות הבולטות של הלהקה: ADAMAWA (2015) מספר את סיפור בראשית המקראי לפי פירוש חדש, שלפיו אדם וחוה נוצרו כשהיו מחוברים נב אל נב ונפרדו רק לאחר שחוה אכלה את התפוח. בסוף המופע יש סצנה בה אלת הטבע שופכת חול מקערה על אדם וחוה. בהמשך, משלימה איתם ומעניקה להם את הזכות לשמחת חיים. יצירה נוספת היא *כישוף אפריקאי* (2017) העוסקת במיסטיקה אפריקאית, ובמרכזה דיבוק ונירוש שדים. חומר מפורט על יצירות הלהקה מצויות באתר שלה [www.bangoura.co.il](http://www.bangoura.co.il).

## הערות

<sup>1</sup> ראו: הבלט האפריקאי - [https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_Ballets\\_Africains](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Ballets_Africains).  
<sup>2</sup> Samori Toure - [https://en.wikipedia.org/wiki/Samori\\_Toure](https://en.wikipedia.org/wiki/Samori_Toure).  
<sup>3</sup> Sekou Toure - [https://en.wikipedia.org/wiki/Ahmed\\_S%C3%A9kou\\_Tour%C3%A9](https://en.wikipedia.org/wiki/Ahmed_S%C3%A9kou_Tour%C3%A9).  
<sup>4</sup> קו מחבר בין הבלט האפריקאי לבין הבלט הרוסי הקלסי - [http://www.broadstreetreview.com/dance/russian\\_and\\_african\\_dancers\\_a\\_cmmon\\_thread](http://www.broadstreetreview.com/dance/russian_and_african_dancers_a_cmmon_thread).  
<sup>5</sup> Fodéba Keïta - [https://en.wikipedia.org/wiki/Fod%C3%A9ba\\_Ke%C3%Afta](https://en.wikipedia.org/wiki/Fod%C3%A9ba_Ke%C3%Afta).  
<sup>6</sup> Italo Zambo <http://www.guineeconakry.info/article/detail/italo-zambo-1938-2004-Il-y-a-12-ans-lartiste-nous-quittait/>.  
<sup>7</sup> Koca Sale Dioubate - לא נמצאו קורות חיים מפורטים, אלא רק בהערה במאמרים על הבלט. בחרתי בקטע nalaK noloK, המשקף אותו יותר מכל כמנטור - מטפל, מוזיקאי, נגן מהנשמה, המעצים ומחנך את הנער־תלמיד המתופפים לאחר שהמאסטר נוזף בו בחומרה על קלות ראשו, שהעז לנגן בעודו



קודם כול, אני יושב ראש המדור לריקודי עם ופולקלור ישראלי. זהו מדור חדש שלא היה קיים בעבר ומוקם בימים אלה. במקביל, מוניתי להיות יושב ראש מדור זמר עברי, שמשיק לתחום המחול הישראלי. וללא קשר לפעילויות הללו, אני חבר במועצה הישראלית לתרבות ואמנות. תפקיד המועצה לייעץ לממשלה ולשרת התרבות והספורט בתחומי התרבות והאמנות, וכן לפעול לקידום חיי היצירה והרוח בישראל. כל סוגיה נדרשת לאישור ולהמלצת המועצה לפני שהשרה יכולה להחליט.

### מה הקשר בין המועצה הישראלית לתרבות ואמנות לבין המדורים השונים?

המועצה הוו נמצאת מעל המדורים. כל חבר במועצה הוא חבר במדורים אחרים בתחומי התרבות והאמנות, והוא מעביר את ההמלצות הלאה. בתפקידיי במועצות במשרד התרבות, אני מנסה לייצר הזדמנויות לחשיפה והבאת האמנות לקהילות שאין להן הזדמנות לנעת בנושא, ואני תמיד מספר שילד צריך הזדמנות כדי שהאמנות תיגע בו כפי שהיא נגעה בי. אם יש לילד את החיידק הזה, החיים יכולים להוביל אותו למקום אחר. אני חושב שזהו סוד הדבר ובמיוחד במחול בגלל כל הסטיגמות הקיימות. קשה מאוד לנרום למישהו לרקוד, ובמיוחד לבנים. אם יש לך הזדמנות להיחשף לזה, קיבלת את ההזדמנות להצליח. באחד המדורים שהייתי העלינו הפקת אופרה בפריפריה. אם שלושה אנשים שחוו זאת בסוף המופע נישבו בקסם הזה, אז הרווחנו. אני מרגיש שזה הדבר החשוב ביותר שאני, כאיש מחול ישראלי וריקודי עם, נכנס למשרד התרבות. סוף סוף החליטו להתייחס אלינו ברצינות אחרי שנים של עבודה ועשייה. שנים רבות הסתובבתי במסדרונות הללו, התחננתי, צעקתי, התלוננתי ואיימתי... נקטתי בכל דרך אפשרית ולבסוף זה קרה, כמעט בדרך נס שלא הייתי מדמיין לעצמי.

### בוא ניקח צעד אחורה... נדבר עליך. בעבר היית במסלול מסוים מאוד שלא קשור למחול.

התחלתי בדרך קצת מוזרה. אני מגיע במקור ממשפחה מאוד דתית, חרדית. רוב חיי למדתי בישיבה, וכמו באגדות, ראיתי אנשים רוקדים ברחוב – ונשביתי. הייתי נוהג לחמוק מהישיבה, ואף התחלתי לקחת שיעורים בריקוד. נתפסתי, נענשתי והוגלתי. במגזר החרדי, בחג הפורים קיים מנהג "משנכנס אדר מרבין בשמחה". היינו נוהגים לרקוד באמצע השיעור. אני זוכר את זה כאילו זה היה אתמול. כולם רקדו, אבל העירו לי על כך שמשוהו לא בסדר אתי כשאני רוקד. זה לא היה נראה כפי שאחרים רוקדים – היה משהו משוגע בהתלהבות שלי. אני עפתי, רקדתי אחרת. משם זה התחיל.

לאחר הלימודים בתיכון, הייתי אמור להמשיך לישיבה נבוהה, אך "ברחתי" והתניסתי לצבא. במקביל, התחלתי לחפש מקום שאוכל לרקוד בו. בתקופה זו היה קורס מרקידים בצבא. רקדו בבסיסי צה"ל – ואני מנסה להחזיר כעת עטרה ליושנה במסגרת תפקידי השונים. רקדתי בצבא בלהקת מחול ישראלי של חיל האוויר, ובמקביל עברתי קורס מרקידים לחיילים. כשהגעתי, בזמנו, לריקודים בהרקדה שנערכה בשכונה של אחותי, המרקיד בחן אותי, אך אני ידעתי לרקוד רק את הריקודים שהוקלטו על חמש קסטות שלימדו אותי בצבא. הוא שאל אותי אם אני רוצה ללמד ריקוד, ולימדתי ריקוד שידעתי מהצבא. המרקיד טס לחו"ל לחודשיים והציע לי להחליף אותו. היו לי שבועיים לארגן את כל הציוד, ועשיתי זאת. כשהוא חזר, הרוקדים והוא ביקשו ממני להישאר. הוא ביקש שאחליף אותו בביכורי העתים במרתון ריקודי עם בימי שישי. כשמנהל המקום ראה אותי, הוא ביקש ממני ללכת הביתה כי נראיתי לו ילד. בבושת פנים העמסתי את הציוד לאוטו. כשראה זאת, יצא אליי וקרא לי להרקיד כדי לתת לי הזדמנות. בסיום ההרקדה באותו הלילה הוא שאל אם אני מוכן להרקיד ערב קבוע בכל שבוע – זה היה מכובד מאוד בשנים האלה. מאז הכול היסטוריה ורק התפתח וגדל. הכול קרה ממזל.

**בעיניי, מרקיד הוא מורה למחול לכל דבר. ספר לי עליך כמורה למחול.**
אתחיל ואומר שוה הבסיס האמיתי שבזכותו אני נמצא בתחום. אני לא מוותר על שלושה ערבים בשבוע שבהם אני עורך הרקדות. זה מה שמחבר אותי לתחום וממלא אותי נפשית, כי עם כל הקושי שבלהיות מורה אתה זוכה לקבל מהתלמידים שלך הערכה גדולה. אבא שלי היה מנהל של תלמוד תורה בבית ספר יהודי במרוקו, אימא שלי מורה לצרפתית, וכך כל תשעת אחיי – כולם מורים. יש

לי אח מורה לנהיגה, אח מורה למכונאות ימית, אחות מורה ליוגה, אחות מנהלת תיכון, אח מנהל פנימייה צבאית ועוד ועוד... כולנו מורים למשהו. הכיף האמיתי הוא שאנשים המגיעים לאחר יום קשה וטרוד הולכים הביתה שופעי מחמאות ואומרים לי שהצלתי להם את היום וגרמתי להם לחייך. שלא נדבר על מצבים קיצוניים של אנשים חולים או עם צרות קשות – במקום זה הם משחררים ופורקים את המועקות שלהם.

אני מופיע שלוש פעמים בשבוע, 30 שנה. זו אחריות מטורפת. קשה לרצות אלף איש כל הזמן. אני יכול לראות מישהו שעושה פראץ או מסתובב והולך לשבת כשאני מלמד. זה משפיע עליי, ויכול להיות שזה בכלל לא קשור אליי. קשה לי להירגע מזה כי כל הזמן אני חי את מה שקורה סביבי. בדרך לאחת ההרקדות סיפרתי לתלמידה, מקורס המרקידים באוניברסיטת תל־אביב שבניהולי, שאני נמצא בלחץ מפני שאינני בטוח אם יגיע קהל להרקדה, כי נורא חם. התלמידה לא הבינה למה אני מתכוון – איך ייתכן שאני לחוץ לפני הרקדות. בבקרים של ההרקדות אני מתעורר בן אדם אחר. מהבוקר הבטן שלי מתהפכת, כי אני בלחץ ממה שיהיה בהרקדה. כשתפגוש אותי בבקרים אחרים אני כמו ציפור דרוו.

כשאני נוסע ללמד בעולם, לעיתים אני מגיע לרגעים של הסתגרות וכבי ללא הכרה. אני מתפרק מרוב המתח שמצטבר אצלי מהאחריות כלפי הקהל. האם אתה מסוגל לחשוב על זה שאני נכנס למעגל עם אלף איש באותו רגע, שעזבו את שגרת יומם על כל המשתמע מכך, הגיעו לאלום ואני זה שאמור לנרום להם ליהנות. אני צריך ללמד אותם ריקוד ולגרום להם לחוש את החוויה הכי טובה שהייתה להם בשבוע האחרון. אנשים טסים שעות בארה"ב כדי לפגוש אותי לארבעה ימים, משלמים ממיטב כספם. אני לא יכול להסביר לך איזו אחריות כבדה זו. אני לא יודע אם זמר נמצא בסיטואציה כזו...

מורה למחול מודרני נותן שיעור והולך, אני, לעומת זאת, מופיע בפני הקהל – רוקד, עולה לבמה, מפטפט איתם, מספר להם על אמנות ועל סתם ענייני חולין. אני אמור להיות האמן שרוצים לדבר אתו, ורוצים להתחכך בו, ועדיין צריך להיות המורה. אלה יחסים מסובכים מאוד וזה מקצוע לא פשוט. אני יכול לומר שעבור הקהל ההרקדות הם תחום התרבות שהם בחרו לצרוך לא פעם, כי זה מה שהם יכולים להרשות לעצמם מבחינה כלכלית, ולכן אני מרגיש שליחות מאוד גדולה בעניין הזה.

### תאפיין לי אותך כמורה.

אני יכול לומר על עצמי, אולי בחוסר צניעות, כשאני מלמד סדנאות אני אחוז "אמוק" כמורה, ואגרום לתלמיד שמולי "להתעלף" ממני. בסוף הסדנה המשתתף ירגיש שהוא בחיים לא עבר כזאת חוויה. תמיד אמצא ערך מוסף בתוכן שאני מביא לריקוד. זה יכול להיות מושרש בתהליך היצירה שלי שקשור לטקסט, למילה או לפרשנות שאני נותן. תוסיף לכך את הידע הכללי שלי בנושא הציונות, הישראליות, האתניות, והידע שלי במקרא ובכתובים, ששונה ממה שיש לאנשים אחרים. כל אלה יחד כמעט תמיד יגרמו לאנשים שעוברים אתי שיעור להרגיש שזה אינו שיעור רגיל, אלא יש בו הרבה מעבר לצעדים שאני מלמד. כשאני נמצא בהרקדה זו אופרה אחרת. אני לא יכול למשוך את הזמן יותר מדי, אבל תמיד יהיה דיאלוג עם הקהל עם תוספות ופרשנויות. אני מקפיד לתת לרוקדים תחושה שלריקוד יש משמעות וערך מוסף. אבי היה אומר לי: "אם אתה פגשת בן אדם ולא אמרת לו דבר שהוא לא יודע, זה כאילו לא פגשת אותו". אני לא יודע איך זה נשמע, אך המשפט הזה של אבי חקוק בזיכרון שלי ולעולם לא אשכח אותו.

### האם אתה מורה עקשן?

אני מאמין ב"חנוך לנער על פי דרכו". לעולם לא אתייחס לשני תלמידים כאילו הם אותו הדבר. כל אדם במעגל הוא אחר ויש לו אישיות משלו. אני מאוד מושפע מכך ברצון שלי לכבוש אותו כמורה. אם אראה מישהו שלא אז כל כך טוב, אעביר לו את חדוות הריקוד ולא את הצעד, כדי שהוא יגיע להתעלות נפש. אם יש מישהו שנראה לי למדן ומוכשר, אז יהיה חשוב לי להבהיר לו, למשל, שצעד ההורה בתוך הריקוד בכלל הגיע מרומניה. אני לא עקשן אלא חקרן.

### נשמע שיש לך עין חדה במעגל של אלף איש...

זה הכוח שלי כמורה. לראות מישהו שאוהב ריקוד מסוים, להשמיע אותו ולרקוד אתו בשיא ההתלהבות, ותוך כדי להפוך אותו לאדם שמח. זה בדמי כל הזמן. לרוב,

מרקידים מכינים את ההרקדה מראש ומדי פעם משנים את סדר הריקודים. אצלי אין ולא היה ערב אחד שידעתי מה אני אנגן מראש. אני אפילו לא יודע מהו השיר הבא. האנשים שסובבים אותי תמיד נמצאים בהיכון כי אינם יודעים מה יהיה השיר הבא, ואצלי כל ההרקדה מתבצעת ברצף – אין רגע ללא מוזיקה. אני ממתין כדי להרגיש מה צריך להיות הריקוד הבא דרך האנשים. אני כל הזמן ער לסיטואציה בשטח. אני מסיים ערב של הרקדה כשאני מותש נפשית.

### כשאתה מלמד מרקידים אינך מבקש מהם להיות מוכנים?

לא. אני מזמין מורים אחרים ללמד בקורסים, שחוקים ממני בצד המתודי. אני לא מלמד הרבה שיעורים. כשאני מגיע, אני אומר לאנשים לעזוב את מה שלימדו אותם. באמנות אין חוקים. ככה אני חי. בהרקדה אני מסוגל להריץ אנשים חצי שעה ללא הפסקה, כי אני מרגיש שהאש נדלקת. חלק גדול מהאסיסטנטים שלי אימצו את השיטה הזאת, אבל יש לכך גם מחיר. יכולות להיות נפילות, אבל זה מחיר שאני מוכן לשלם בשביל החופש שלי לעשות מה שאני מרגיש. יכול להיות שאם הייתי מתוכנן מאוד הייתי מרקיד טוב יותר.



A photo from the movie Gadi King of Israel, photo: Ido Weisman

תמונה מתוך הסרט נדי מלך ישראל, צילום: עידו יוסמן

### מהו מקור התכונה הזו שלך?

זה בא מהרבה מקומות. אם לא הייתי עושה את הדברים האלה, לא הייתי נשאר בתחום. אני משתעמם מהר. אני חייב שיהיה לי עניין ומשהו שירגש אותי. ברגע שאני מיישם משהו באותו רגע אמצא את עצמי חושב כבר על הדבר הבא. אני מאמין שזה בא מהילדות, מהרצון לא להשתעמם. אני חושב שאני בן אדם של אמביציות מאוד מוגזמות. אני כל הזמן צריך לעשות דברים, להיות ממש טוב כל הזמן. מצד שני, זה הרצון לחדשנות. כשאני פוגש במשהו מעניין, מייד אני תוהה מדוע זה אינו קיים בתחום ריקודי עם.

החינוך אצלנו בבית היה מאוד קפדני. אם הייתי מגיע עם ציון 95 בתעודה אמללו אותי. נדרשנו להיות הטובים ביותר. כל אחיי ואני ילדים מחוננים, ואף פעם לא היו מרוצים מאתנו. אני כל הזמן מרגיש לא מספיק טוב. ההורים שלי אף פעם לא סיפרו שאני עוסק בריקודים. עד היום אימי, שעדיין חיה, אומרת שאני עוסק במחשבים. תמיד התייחסו להרקדות כדבר לא רצוי ובעולם המחול אפילו מזלזלים בה. אני רוצה לקחת את התחום למקום שאני אוכל להתנאות במה שאני עושה.

### אתה מצליח ליהנות ממה שאתה עושה?

מאוד. אבל לא פעם אני מגיע לרגעים של כעס, והכעס הכי גדול שיש לי הוא כלפי אנשי המחול.

### בוא נחכה עם זה רגע. ספר לי עליך כיוצר.

הדבר הראשון שעולה לי בראש זה סבל. אני מאוד סובל כשאני יוצר ריקודי עם.

### אבל אתה יצרת מאות ריקודים!

אני לא יכול לא ליצור כי אני לא שולט בה. אחרי הסבל יש סיפוק לא נורמלי, יש רגעים קסומים.

### היכן אתה יוצר?

אני יוצר בעיקר בדמיון. אני יודע שבריקודי עם זה אינו עובד ככה, אך איני מסוגל לשים מוזיקה ולרקוד. אני מאוד מחובר לטקסט. אם הטקסט לא מגרה אותי, לא אוכל ליצור ריקוד לשיר הזה.

### הטקסט נותן לך השראה לבניית הצעדים?

כן. זה כמו תא, שמתפצל ומתפצל. אני רואה בראשי תמונה ולאט לאט היא מתפרשת לצעדים ואחר כך אני יכול לדמיון את הכוריאוגרפיה וכיצד תיראה הקבוצה. מאוד חשוב לי שהריקוד יהיה אסתטי. אני רואה אחריות בעשייה שלי בתחום וגם פועל מהמקום הזה, הן מבחינה כוריאוגרפית והן בבחירת השירים.

אני מתבייש כשאני עובר בהרקדות ושומע שירים של ריקודים שאינם מתאימים לריקודי עם. כיוצר, אני יכול לומר שהגעתי לרגעים של אכזבות קשות מאוד כשניסיתי ללמד ריקוד שלא עבר אל אנשים. כשאתה מחבר משהו שנראה לך כמו יצירת מופת, אך אף אחד אינו מצליח לרקוד אותו – זה דבר מאוד משמעותי. חווייתי רגעים שבהם אנשים בכו מאושר, והיו רגעים שאנשים מחאו כפיים בהתלהבות ובהתרגשות. אני רועד מפחד לפני שאני מלמד ריקוד חדש שיצרתי.

**אתה מקפיד ליצור? זה חשוב לך כמו שאתה מתעקש ללמד?**

עד לפני שנתיים זה היה מאוד אינסטינקטיבי. רק לפעמים נאלצתי ליצור. כבר לפני שנתיים קבעתי לעצמי סדר עבודה – לפחות חצי יום של יצירה בשבוע. כעת אני מתעסק אך ורק ביצירה. אם, לדוגמה, שלומי שבת מגיע אליי להופעה ומבקש שירקדו את השיר החדש שלו, ואני רוצה ליצור ריקוד עבורו, אשקיע ביצירה כמה ימים עד שאעמיד אותה.

**לניסיתי שמזמינים ריקוד מכוריאוגרף...**

בתחום שלנו זה אינו עובד כך ולכן איני עונה לכללים הנהוגים בו. ריקוד עם אמור להיות תחביב של אנשים ולא כלי או אמצעי שאמורים לחיות ממנו. כשהתחלתי לעסוק בתחום הוא היה שונה. כיום, רוב המרקידים מתקיימים מריקודי עם, זו העבודה שלהם. פעם זה היה תחביב של אנשים. אני "מסחרתי" את התחום הזה.

**מסחרת?**

האמנתי שאם התחום ימשיך להיות כמו שהיה כאשר נכנסתי לעסוק בו הוא לא ישרוד. תחום ריקודי העם הישראלי היה נישה קטנה מאוד של קבוצת רוקדים קטנה שרוקדים ריקודים עתיקים. התנועה שלנו לא דומה לשום תנועה, והיא חוצה גבולות, בועטת ונושמת בזכות המסחור שעשיתי. זה נשמע נורא, אבל אני משווה את זה, לדוגמה, למישהו שאומר שהוא שייך לתעשיית המוזיקה. תעשייה לא קשורה לאמנות, כביכול.

**אולי נקרא לזה מיסוד?**

לא. מיסוד זהו תוצר לוואי. אני גרמתי לזה להיות תעשייתי. אני יכול לומר שאני שייך לתעשיית ריקודי עם. אני הבנתי שאם לא נעשה מזה עסק ולא נתמקצע בזה זה לא יימשך.

**אז נקרא לזה מיקצוע...**

כן. הבנתי שאם לא אמקצע את תחום ריקודי העם, כבר לא יהיו פה ריקודי עם. כיוונתי ויריתי הכי גבוה שאני יכול. הפסדתי כספים והשקעתי בלי חשבון כדי שנתאים את ריקודי העם לעולם העכשווי. כשאני למדתי, הפעלתי אקורדיוניסט, היום אני מלמד אנשים כיצד לעבוד בעורת מחשב. ישבתי שעות עם מתכנתים כדי שהמחשב יענה על הדרישות של מדריך ריקודי עם וישרת אותו כראוי. קורס המרקידים שאני מנהל כולל גם שיעורים בפיתוח קול, מימיקה ושימוש ווקלי במיקרופון. הבאתי לקורס שיעורי שיווק, פרסום יחסי ציבור, פיתוח יחסי עבודה, ראיית חשבון, בחירת אולם, ניסוח חווה ועוד – מי חשב על זה פעם? אם לא היינו מלמדים את המורים החדשים את הנושאים האלה, לא היה סיכוי שהתחום ישרוד. המורים רוכשים כלים שמעולם לא ניתנו לנו. ההתמקצעות בתחום היא מקור גאוותי.

כשאתה מדבר במשפט אחד על אמנות וכסף, לכאורה, נראה שיש סתירה. במהלך שנים הייתי צריך להתנצל מפני שאני חושב שהרקדה צריכה לעלות יותר, אחרת לא אוכל לספק לקהל את הדרוש לו. גם אצלנו חשוב שתהיה תאורה שתיתן תחושה של יוקרתיות. לקח המון זמן עד שזה הופנם, היה מאבק. לא כולם יישרו עם זה קו אבל לאט לאט זה מתקדם לכיוון הרצוי.

**מה דעתך על המצב של המחול הישראלי כיום?**

בתחום ריקודי עם והמחול הישראלי המצב היום לא טוב. הרבה מכירים את ההרקדות שלי באוניברסיטת תל־אביב וטוענים שתחום ריקודי עם משגשג, מאחר שזו הרקדה מלאה. אבל אני אומר שאנחנו נמצאים במצב הפוך ובכניסה נוראית ומתמדת – אם לא יחול שינוי בקרוב לא יישאר זכר לריקודי עם. בין תל־אביב

לבאר שבע יש חוג אחד בלבד המונה 150-200 איש ונערך באשדוד. כשהייתי צעיר היו הרקדות בדימונה, בשדרות, בנתיבות, בקריית מלאכי ובכל הקיבוצים שבאזור. היום אין. מי שרוקד נוסע לבאר שבע, לאשדוד, לרחובות וכן הלאה. מגיעים מרקידים מהדרום לתל־אביב ופותחים עוד הרקדות ומצפרים עוד אנשים. לאט לאט אתה רואה שמשהו לא בסדר קורה.

המצב בצפון קצת טוב יותר בזכות פסטיבל כרמיאל, שמשאיר את התחום הזה חי יותר בתודעה, אבל עדיין בכל אזור הכנרת והעמק רוקדים פחות. אנשים מגיעים לרקוד בעיקר לחיפה. אך למרקידים באזור חיפה אין מספיק משתתפים. לכן על אותה עונה מתחלקים רבים ולכל אחד נותר נתח זעום בלבד. בכל הפריפריה, בכל האמצע, אין הרקדות. בתל־אביב אנחנו שורדים לא משום שיש בה יותר רוקדים, אלא משום שחוגים קטנים נסגרים והרוקדים מעדיפים להצטרף לחוגים הגדולים. ברוב להקות המחול הישראלי כמות הבנים הרוקדים פחתה מאוד. זה לא כמו שהיה פעם. הלהקות נעשו קטנות. כוריאוגרף שהחזיק חמש להקות גדולות, מעלה היום להקות קטנות יחד לכרמיאל כקבוצה גדולה אחת. מעניין לבדוק כיצד מתפצלת עונת התרבות במדינה, לא מבחינת התקציבים, אלא כמה אנשים רואים בתחביב שלהם את תחום המחול או התיאטרון, כמה אנשים הולכים לאופרה, למשל.

**לדעתי, לא מעט אנשים הולכים לאופרה.**

אני חושב שמעט.

**אני חושב שהמחול הוא התחום שמקבל הכי פחות תקציבים, יש לו הכי פחות קהל.**

גם אם אתה מחשיב את המחול העממי?

**כן. ישראל היא מעצמת מחול איפה שלא תסתכל, מריקודי עם ועד המחול המודרני האמנותי. הישראלי הממוצע לא הולך לראות מופעי מחול, כי זה לא מושרש בתרבות שלנו.**

בוא נעזוב רגע את המחול המקצועי. אם היו תקציבים מכובדים במחול הפולקלור הישראלי, והממסד היה תומך בו כראוי, אני חושב שהייו מובילים בעולם. ומשום מה, הפולקלור הישראלי לא פורץ דרך. יש הרבה רקדנים שמחפשים עבודה, יש לנו פולקלור מגוון, יש יוצרים לא רעים, יש לאומה שלנו סיפור מעניין, ואני שואל למה זה לא קורה? מתוך השליחות שאני חש, אני חושב שאני יכול לשפר את "שרשרת המזון". זה צריך לכלול מילדים ועד מבוגרים. אני תוהה מדוע אין להקות מחול בצבא כמו שיש להקות זמר? מדוע שלא ירקדו בצבא? מדוע שלהקה כאת לא תסייר בין הבסיסים, תרקוד ותרקיד? צריך להקים להקה מקצועית שתתמחה בפולקלור ישראלי. להקת מחול ישראלי, כמו "לורד אוף דה דאנס" ו"להקת מוסיבי", שמייצגים את הפולקלור שלהם ומסתובבים בכל העולם. ילד מוכשר בלהקת מחול ישראלי יתקדם ללהקת מחול מקצועית מודרנית. הוא לא יכול להמשיך מקצועית בתחום המחול הישראלי. אין בתחום לאן לצפות.

**ספר לי על המדור שהקמת.**

הקמתי ויזמתי מדור למחול ישראלי לאחר ההחלטה של שרת התרבות והספורט מירי רגב, שיש לה חיבה גדולה לתחום, כי היא הייתה רקדנית ריקודי עם. המדור צריך להתוות את הדרך בה אנחנו רוצים ללכת. דרך שתהווה דוגמה בשטח לכל העוסקים במלאכה, להציע רעיונות וגם לפעול באופן שאנחנו היינו רוצים ללכת בה – ללוות את הילד מהרגע שהוא מביע רצון לרקוד ועד שגייע ללהקה המובחרת שלנו ושלאורכה של הדרך הזאת ימצא הילד מענה לשאיפותיו. שלא ייווצרו תקופות שבהן אין אפשרות לרקוד כפי שוה היום, כאשר הרקדן מתנייס לצבא או מתחיל ללמוד בתיכון, ואז צצה הבושה לרקוד. המטרה שכל הזמן המחול יהיה בסדר היום שלנו. אני מקווה שהשטח יביא פעילות והמדור יפעל כראוי וינצל את התקציב שקיבל.

**אתה חושב שמשרד התרבות פועל לקידום המחול בארץ?**

כשאנחנו מדברים על משרד, על תקציבים וכו', אנחנו לא כל כך מבינים את מה שקורה. כשאתה נמצא שם אתה מבין שיש סדר יום. מטפלים במה שדחוף. אם אתה לא באינדה כרגע ואינך לוחץ מספיק, אז הם יטפלו בנושא אחר. אנשים דואגים לתרבות ולנו אין מי שידאג. לצערך, אנחנו לא עושים מספיק.

לדוגמה באופרה יש מושג שנקרא "ידיד האופרה", ויש אגודת ידידים כמעט לכל התיאטראות. כל עשירי המדינה יושבים כחברים בעמותות האלה. הם נהנים מהתואר הזה – זה נשמע מצוין. אני לא נייסתי עשרה אנשים שינידו שהם חברים בעמותה לקידום ריקודי העם במדינת ישראל. אני מנסה שנים.

**גם אני לא הצלחתי, לא רק בריקודי עם.**

לדעתי, אם תהיה כאן להקת פולקלור בינלאומית של מדינת ישראל, אנשים ירצו להשתתף בה. תחום המחול הישראלי לא נראה רציני מספיק, משדר עממיות. אין את הניצוצות והתהילה הזאת שבזכותם תשכנע את האנשים האלה, שירצו להיות חלק בעמותה כזאת. לצערך, לא קיים שיתוף פעולה בין תחום המחול הפולקלוריסטי לבין המחול האמנותי מקצועי. בעבר ניסיתי כמה פעמים ליצור שיתופי פעולה ונענתי בשלילה.

ישבתי בוועדה שעסקה בשכר המינימום של רקדנים וניסיתי ליצור שיתוף פעולה עם להקות מחול מקצועיות שמעסיקות רקדנים במשכורות נמוכות, ולכן הרקדנים נאלצים למלצר על מנת להתקיים. הצעתי לכוריאוגרפים להזמין את הרקדנים ללמד מחול ישראלי בבתי ספר כהשלמת הכנסה. בתחום המחול הישראלי אין רקדנים מספיק טובים שיהוו מודל לחיקוי לתלמידים בבתי הספר שירצו לרקוד כמוהם. הכוריאוגרפים ענו לי שזה לא לרמה שלהם. למה שהרקדנים ילחמו כדי לחיות בכבוד? שילמדו בבתי ספר למחול, שיעשו לתלמידים חשק לרקוד. אבל אי אפשר ללמד ריקודים של הלהקות המקצועיות בבתי ספר. זה לא יעבוד. אפשר ללמד פולקלור ישראלי כי בסופו של דבר אתה מביא תרבות ישראלית, וזה תואם את הרמה של התלמידים. כשנביא מורים שנראים טוב, רוקדים טוב – זה יהיה רווח משותף. הם יעבדו אצלנו ולא יצטרכו למלצר.

**אתה פגוע מהיחס הזה?**

לא, אבל אני חושב שאנחנו הרסניים וזו הסיבה שאנחנו לא מצליחים. אף אחד לא נותן כבוד לשני. רוב אנשי המחול מעולם לא השתתפו בהרקדה וזה אינו מוכר להם. כשאיש מחול בכיר הגיע לפסטיבל שלי באילת כדי לשפוט בתחרות, שאלתי אותו אם הוא רוצה לנאום בפני הקהל. הוא אמר שאין לו מה להניד מלבד העובדה שהוא המום שיש כל כך הרבה קהל. הוא ראה 2,500 איש שצופים באותו זמן במופע של הלהקות העממיות. הוא לא היה מודע לכך שיש כל כך הרבה קהל למחול במדינת ישראל. אני רוצה שנעזור אחד לשני. אם להקה מסיימת תבוא להתארח בהרקדה שלי בנאמבר אחד, אוכל לעזור לה להביא קהל להופעות שלה ולמלא אולמות. אני רוצה להזמין את הלהקות לעשות סדנאות אצלי בפסטיבלים, וכך לספק לרקדנים שלהן עבודה. ליצור שיתופי פעולה כך ששני הצדדים מרוויחים. אבל לא הצלחתי. שלחתי מיילים ולא חזרו אליי. מצד שני, גם הכוריאוגרפים והרקדנים של להקות המחול הישראליות אינם מגיעים להרקדות. הם לא מבינים שברגע שהם יגיעו כל ההורים בהרקדות יביאו את הילדים שלהם ללהקות, ותתחיל סינרניה. זה לא יקרה ביום, כי הרסנו את זה לפני זמן רב. צריך להשקיע בזה זמן ולאט לאט כולנו נשתבח. אין לנו מספיק כבוד לתחום ולא מקבלים מספיק כבוד לתחום, אבל אני בן אדם אחד ואני לא יכול לעשות את זה לבד. זה תהליך והממסד מאוד קשוח, אבל זה החלום שלי. באופן אישי, אני לא צריך את זה. העסק שלי מתפקד, אבל אני רואה את זה קורה ורואה לאן זה הולך. אני לא מדבר מכאב אישי אלא מכאב על התחום.

**אבל עם זאת, אתה מאוד מעורב בזה אישית...**

נראה שזאת הבעיה שלי. רוב הזמן אני עסוק בקידום תחום ריקודי עם. אפילו שזה לא במסגרת עבודתי. אני מגיע, עולה לבמה, נותן את עצמי והולך, ולמחרת בבוקר קם כדי לראות ולבדוק מה עוד אפשר לעשות כדי שריקודי עם ישרדו. זה מה שאני עושה.

רועי בדרשי, מפיק ומורה למחול. בוגר מגמת המחול של תיכון עירוני אי לאמנויות תל־אביב, למד ב"מסלול להכשרת רקדנים" – תל־אביב – יפו. כיום הוא המפיק והמנהל האדמיניסטרטיבי של "המסלול" ועובד עם כוריאוגרפים עצמאיים. מלמד ויוצר מחול ישראלי ומודרני בלהקות המחול הייצוגיות של עיריית נבעתיים. בימים אלה לומד ל־B.e.d בסמינר הקיבוצים במסלול למורים בפועל.



Tamar Ben-Ami

תמר בן עמי

# כוריאוגרפית ישראלית פורצת את 'חומות ברלין'

## טליה פרלשטיין ותמר בר שלום מראיינות את תמר בן עמי

לפני כשלושים שנה, כאשר ריכזתי את מגמת המחול השש שנתית הראשונה בארץ, בבית הספר התיכון שלייד האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, הונמתי את תמר בן עמי כדי שתהיה הכוריאוגרפית של הסדנה למחול מודרני. תמר יצרה לתלמידי המגמה יצירות שאתן יצאנו לתחרויות בחוץ לארץ. בשנת 1990 יצאנו לכרונינגן (Groningen) שבהולנד עם יצירתה של תמר *במעגל סגור*, אשר יצרה לתלמידי המגמה. ביצירה כיכב חופש שכטר, שלימים רקד בלהקת בת שבע וכיום הוא אמן בעל שם עולמי, מנהל אמנותי והכוריאוגרף של להקתו Hofesh Shechter Company הפועלת בלונדון. בשנת 2016, חופש הוכתר כאחד מ־100 האנשים המשפיעים ביותר בתיאטרון, ומוזמן ליצור ללהקות המחול החשובות ברחבי העולם. בשנת 1991 חיידשה תמר את יצירתה *שיחות בנוף ראשון*

עבור התלמידה רוני חבר, וייצגה את מנמת המחול שלנו בכנס הבינלאומי של בתי ספר למחול בלאבול (La Bolle) שבצרפת. לימים רקדה רוני בלהקת בת שבע הצעירה, בה הכירה את ניא ויצמן, ומשנת 2002 הם יוצרים ומנהלים את להקתם Club Guy & Roni בכרונינגן שבהולנד. בשנת 1992 הוזמנה תמר להצטרף לסגל בית הספר הממלכתי לבלט בברלין (State Ballet School Berlin) להכשרת רקדנים מקצועיים ועברה להתגורר בגרמניה. ביקשתי לראיינה לרנל הגעתה לארץ, כשופטת בתחרות מטעם הפיקוח על המחול במשרד החינוך לתלמידים מצטיינים הלומדים במגמות מחול בתוכנית מורחבת של 10 יחידות לימוד.

**טליה:** לא אחת אמרת לי כי *שיחות בגוף ראשון* לא היה עוד ריקוד, אלא ה־DNA לתהליך היצירה שלך ככוריאוגרפית. מה הופך ריקוד זה ל"קוד הנגטי" בעיצוב חיך המקצועיים?

**תמר:** *שיחות בגוף ראשון* היא עבודה שיצרתי לרקדנית סאלי־אן פרידלנדר ב־1986. האתגר שלי הוא להפוך את הקווים הקלסיים אל השונה מהקלסי. למעשה, עם זה התחלתי את הפירוק שלי מקלסי למודרני, לפרוץ את הגבולות של רקדן בעל טכניקה קלסית, ברורה מאוד ובעלת חוקים, למקום אחר, ולחבר ביניהם.



קטיה וונציה בסולו שיצרה עבורה תמי בן עמי לתחרות המחול בלוזאן 1991, שזכתה בה במקום הראשון. כיום, וונציה סולנית ראשת בלהקת הבלט ציריך, הופיעה בארץ בתפקיד אנה קרנינה, יוליה ברומאו ויוליה לפי כוריאוגרפיה של כריסטיאן שפוק. וונציה נבחרה לאחרונה לאחת מ־10 הרקדניות המובילות בעולם, צילום: אנריקו נאוורסט.

Katya Wünsche dances Sawak created for her by Tami Ben-Ami for the 1999 Lausanne Dance Competition, and for which the dancer won First Prize. Wünsche is currently principal soloist for the Zurich Ballet and is considered one of the 10 best dancers in the world, photo: Enriko Nawart

העיסוק בגוף הוביל אותי ביצירה הזו. זו עבודה על שיח בין איברים, עבורי, הם בעלי נשמה. המהות בעבודה היא השיח בין ליבות האיברים; אצבע לאצבע, רגל ליד, אף לברך, עין לכתף, וזה בעצם יצר סוג של שפה תנועתית. היצירה מורכבת מאוד ותובענית מבחינה טכנית ורגשית. כי הגוף אינו רק גוף, אלא גוף־נפש־רוח, וזה הרבה מעבר לצורה. הקשר של עין לכף רגל, כאשר למעשה אנו מאנישים את איברי הגוף, הדילוגים בין האיברים נעשים מורכבים. זה מתפתח, "חבר מביא חבר", כמו שאמרתי, איבר מביא איבר, איברים אשר ספוגים ברשמי החיים. היה לי חשוב מאוד ליצור את הריקוד שיעמוד בפני עצמו, שלא יהיה תלוי במוזיקה או באבזורים. בתהליך היצירה עבדנו עם מטרונום ולא השתמשתי במוזיקה, כדי להגיע לזק ולעירום, לא לזיף. האתגר היה ליצור הוויה תנועתית שתעמוד בפני עצמה. הרשמים המרגשים מחוותיי בסיני, יצורי הים והמדבר הזינו מטאפורית את היצירה. לאחר מכן אמוץ פלסנר כתב את המוזיקה בהשראת התנועה.

**טליה:** נלגולו של הריקוד הביא אותך לפרק הבא בחיך המקצועיים האמנותיים. ספרי לי איך כל זה קרה?

**תמר:** במשך השנים הריקוד עבר שינויים לפי האנשים שרקדו אותו ולמשך זמן הריקוד, שאפשרה המסגרת בה הועלה. בכלל לא פשוט להיכנס לנעלי הריקוד הזה. בשנת 1991, הריקוד הועלה בביצועה של רוני חבר בכנס הבינלאומי של בתי הספר למחול בלאבול שבצרפת. הריקוד הוגבל לשש דקות, וזה היה כמו ליצור מחדש, כי הכוונה הייתה להוציא מכך את התמצית, וזה היה נפלא, אתגר ליוצר. לחרוש את זה ולהניד לעצמי מה יותר נכון להביא לבמה, מה השורש, המהות של הריקוד. החיים נמצאים במקום שבו אתה מציב את הגבולות, שם הם הכי מתחוללים. שם, בכנס, פגשתי את הופר אולף (Hoffer Olaf), מורה מבית ספר ממלכתי לבלט שבברלין, והחלפנו טלפונים. כשנה לאחר מכן הזמין אותי הבמאי זייד לזין, לשעבר מנהל תיאטרון הבימה, ליצור כוריאוגרפיה למחזה *נטו* של יהושוע סובול במגדבורג שבגרמניה. שבוע לפני שסיימתי את הפרויקט הרמתי טלפון לאולף, כי רציתי להכיר את בית הספר. בשיחה הוא אמר לי: "את לא באה לבקר, את באה ליצור". הוא ביקש ממני להעמיד יצירה לערב הגאלה לחגיגות 40 שנה לבית הספר. חשוב להבין, זהו בית ספר ענק הקשור באינפויה ללהקת בלט האופרה של מזרח ברלין, שהכשיר את טובי הרקדנים על ברכי מסורת הבלט הקלסי. אומנם מדובר בכשלוש שנים לאחר האיורע המכונן של נפילת החומות

בין ברלין המזרחית למערבית, אבל במציאות מזרח היה מזרח ומערב היה מערב. לקח הרבה זמן עד שהמזרח אכן התחבר. אז באתי למקום בתולי בהחלט, בוודאי במובן המודרני. באתי למקום שמבוסס על קלטיקה; הבלט הקלסי, הטכניקה הקלסית בשיטת ואגנובה, רפרטואר קלסי, והם היו צמאים לכל הבהוב מודרני שהגיע. זו בהחלט הייתה זכות עבורי. במשך שלושה שבועות יצרתי יצירה מודרנית במהותה עם אנשים שלא רק שלא היה לי שום קשר בשפה המילולית איתם, אלא גם שפת האם המחולית שהם ינקו ממנה, ועליה התחנכו והתמקצעו, הבלט הקלסי המסורתי. איתם העליתי את היצירה *Streams* שזכתה להצלחה אדירה, והביקורות בעיתונים כינו אותה 'האור החדש'. מנהל בית הספר פרופי מרטין פוטקה (Putke) מייד הציע לי, "תבואי ליצור, תלמדי בבית הספר." זו הצעה שהיה לי קשה לסרב לה. שם יכולתי לממש את חלומתיי, לספק את הרצון היצירתי שלי, את התשוקה הכוריאוגרפית שלי וגם לחקור באופן אותנטי את דרכי ביצירה, הדרך שלי בין קלסי למודרני, בתנאים וברמה שלא הכרתי עד אז. אין ספק שזו הייתה הזדמנות שלא יכולתי לדמיין מתנה!

**טליה:** מהי תרומתך לפריצת 'חומות' המודל הקלסי להכשרת הרקדן בבית הספר בברלין?

**תמר:** החינוך המסורתי מכשיר את הרקדן הקלסי לשאוף להגיע לפוזיציות מושלמות המתאימות לקווים המוחלטים במרחב המייצגים את היופי האידיאלי, ולשוות לתנועתו תחושה של קלילות וריחוף. אני מאמינה

מאוד בחשיבות הבלט הקלסי המעניק יכולת שליטה מקסימלית בתנועות נופו בתהליך הכשרת הרקדן המקצועי, עם זאת, אני רוצה את המעבר. לא מעניין אותי רק להגיע לביצוע מושלם על פי דגם ומערכת סטנדרטיים חיצונית, אלא מה מובנו של קו זה? איך הרקדן חש אותו מבפנים? מה הקו הזה אומר לו כשאני מפרקת אותו? כשהגעתי, הצעתי להם רוח אחרת אשר פותחת את החומות שבין הקו החיצוני האידיאי לבין קו פנימי בו אין יפה מוחלט. הרקדן נדרש להקשיב פנימה ולהתבונן לתוך עצמו, על מנת למצוא את התנועה שלו, וזרכה להכיר את עצמו. כלומר הרקדן נדרש למצוא את החיבור שבין העולם הפנימי־אישי לתנועה של גופו. כאשר הרקדן מרגיש שאין יפה ולא יפה, אין השוואות, הוא נמצא בקו הפנימי שלו. ברגעים אלה של חיבור בין הגוף לנפש נפתחות החומות, ומתאפשר הביטוי התנועתי האישי הייחודי לרקדן. זהו סוג של ראשוניות, כי דברים חדשים מתרחשים.

**טליה:** כיצד מימשת את תפיסתך זו לכלל מעשה במסגרת תוכנית הלימודים?

**תמר:** באמצעות שיעורי אימפרוביזציה שהכשירו את הקרקע לכוריאוגרפיות

שיצרתי שם, והתנסות בשיעורי המודרני בשפות תנועה שונות. בתוכנית ההוראה שלי בשיעורי המחול המודרני הקניתי לתלמידים יסודות של ידע תנועתי רחב, מגוון ומדויק. הלימוד התבסס על טכניקות שונות המאפשרות תנועה באופנים רבים, כגון: גרהאם; לימון; קניינגהם וריליס, אשר חידדו את ההבנה הגופנית ושיפרו את היכולת הטכנית. לדעתי, חשוב שהרקדן יעשיר את מודעותו הגופנית ויתנסה במגוון שפות תנועה משורשי תרבות שונים, בדיוק כפי שהמוזיקאי לומד בהכשרתו מגוון רב של יצירות מזאנרים שונים. כך התלמיד מפתח לא רק את הטכניקה הביצועית, אלא גם מרחיב את עולמו האמנותי והיצירתי. חשוב היה לי להוציא את הרקדן הכי פתוח ורב גווני, העיקר שלא יהיה נעול. יש כאלה שינידו, ולפעמים אני יכולה להסכים, שאם הרקדן נבנה בטכניקה הקלסית בלבד, ורק היא סובבת את עולמו, הרבה יותר קשה לפרק קווים אלו שנטבעו ב־DNA שלו. לכן היה לי כל כך חשוב להיכנס לראשית תהליך ההכשרה בבית הספר, וללמד אימפרוביזציה כבר מהכיתות הראשונות. בשיעורים אלה הזמנתי אותם להיפגש עם עצמם במקום שבו הם נמצאים, כאן ועכשיו. שם אפשרתי להם להיפתח ולהכיר את הכי ראשוני שלהם.

**טליה:** חלק חשוב מתפקידך התבטא ביצירת כוריאוגרפיה מודרנית לתלמידי בית הספר ולסולנים, אשר ייצגו אותו בתחרויות בינלאומיות.

**תמר:** נכון מאוד. כפי שאמרתי, הזמנתי לראשונה לבית הספר כדי ליצור כוריאוגרפיה. ודאי שהיה ברור כי אני הכוריאוגרפית המודרנית של בית הספר. אפשר לומר שזה היה כמו **'לפרוץ את חומות'** האיזאה המסורתית הקלסית הטבועה שם. מדי שנה יצרתי ריקודים לקבוצות גדולות של כ־25 רקדנים. השתדלתי לשתף ביצירה כמה שיותר תלמידים כדי לקדם אותם ללא היררכיה ביניהם, להבדיל מהיצירות הקלסיות שמעצימות את הסולנים הנבחרים. היה לי חשוב להוציא כמה שיותר מכל אחד באופן אישי. נוסף לכך, יצרתי קטעי סולו לרקדנים שיצאו לתחרויות בינלאומיות, כמו ל־Prix de Lausanne, שרובן אף זכו במדליות זהב.<sup>1</sup> (ראו צילום של קטיה וונציה)

אני מרשה לעצמי לייחס את זה גם לעובדה שאני יודעת להוציא מהרקדנים את המיטב שלהם, על פי האישיות המסוימת של כל אחד מהם, יכולותיו ומקורות יניקתו. למשל, הייתה לי תלמידה שהייתה טובה מאוד בפירואטים, ולכן בחרתי להתמקד במוטיב תנועתי זה בכוריאוגרפיה שיצרתי לה לתחרות. ביצירה פירקתי את מוטיב הפירואטים לתנועות שלא ניתן לראות ולחוות ברפרטואר הבלט הקלסי, הפחתי בה רוח אחרת. אני תמיד בוחנת מי המבצע שעומד מולי בתהליך יצירתי חדש או בגלגול של יצירה קיימת. אני מתייחסת ליכולות שלו, למי הוא, ומיהו עבורי תוך ניסיון להיטיב להכיל אחד את השני. כמה שנשנה נשנה, וזה יהיה נכון כי אנחנו תמיד נבראים מחדש, בהתייחסויות שלנו. כך היה ביצירותיי *מעגל סגור*, *כפתור בריבוע*, *שיחות בגוף ראשון*, כשעבדתי בארץ, וכך גם ביצירותיי בברלין.

**טליה:** תרשי לי להתחבר כעת ל"כאן ועכשיו" שלך. זו השנה השנייה בה את מוזמנת לשפוט בתחרות "לתלמידים מצטיינים במחול" מטעם משרד החינוך. ככוריאוגרפית בעלת שם בינלאומי, ולאור ניסיוןך רב השנים בהכשרת רקדנים מקצועיים בארץ ובברלין, האם תוכלי לספר לי על התרשמותך מהתחרות הראשונה לרקדנים מצטיינים שנערכה בשנה שעברה בארץ?

**תמר:** קודם כול, התחרות הינה יוזמה מבורכת אשר מאפשרת לתת במה למצטיינים שבתלמידי מגמות המחול בכיתה יב' המתעתדים להיות 'אמני העתיד'. ללא ספק אלו תלמידים בעלי מוטיבציה פנימית חזקה, יצירתיים, אוהבי אמנות המחול ובעלי רצון להתעלות ולהתמקצע בתחום זה. הם משקיעים בהגשמת חלומותיהם תוך כדי תשוקה והתמדה.

המושג 'רקדן־יוצר' ישראלי בעיניי. נדמה לי שזה גם פועל יוצא של תוכניות הלימודים במגמות המחול בארץ, המעודדות במקביל את פיתוח **הרקדן היוצר** על שני תחומיו. גישה זו באה לידי ביטוי בתחרות זו, המעלה על נס את היכולת הפרפורמרית, כמו את יכולת היצירה והביטוי האישי, כל אחת בפני עצמה.

לא בכדי ישראל נחשבת אימפריה של מחול. נציגיה משתלבים בלהקות שונות בעולם כיוצרים וכמבצעים, ואף זוכים בפרסים ויקרתיים, ומשפיעים על תומנת המחול בעולם. בעיניי, מה שמייחד את התלמידים היוצרים בארץ זו פייות בלתי אמצעית, להט ותשוקה, והעובדה שהם לא מפחדים להביע זעקה או ביקורת. אני חושבת כי הסיבה לכך נעוצה, בין השאר, בהוויה הקיומית הישראלית שמולידה

מעורבות חברתית־פוליטית על מורכבותה ועל רגישותה. אין כמעט עידון לשמו. יש טמפרמנט מזרח תיכוני מבורך שניכר בבחירה המוזיקלית ובאפיון התנועתי. באירופה, לעומת זאת, מושרש הבלט הקלסי אשר צמח מתרבות המקום. המיומנות הקלסית המושרשת בהם מעניקה מנעד תנועתי רחב ויכולת תנועתית מגוונת. עם זאת, בעיניי, רקדנים טובים שולטים בטכניקה הקלסית, אך לא נותנים לה לנהל אותם ביצירה ובביטוי האישי. בארץ אני אכן פוגשת רקדנים יוצרים עם יכולת ביטוי אישית פורצת גבולות של שפה והעזה.

**טליה:** לקראת סיום הראיון, מהי משאלת ליברך לעתידו של החינוך לאמנות המחול בארץ?

**תמר:** חשוב לי לומר שאני שמחה שמשרד החינוך מאיר באור הזרקורים ומעודד הצטיינות באמנות המחול, ולא רק בתחומי המדעים. זאת ועוד, מתגמל בפרסים את הזוכים כדי שיוכלו להעמיק את התמקצעותם. אני מקווה כי יזומה זו היא ביטוי לשינוי גורף בנישה המבינה כי נדרשים עידוד, תמיכה, הכרה והשקעה כספית, על מנת לאפשר בסיס רחב של 'אמנות לכל' כמנוף לצמיחת תרבות יצירה בישראל, בד בבד עם טיפוח המצוינות.

### הערות

<sup>1</sup>-תמר יצרה ריקודים לרקדני בית הספר לתחרויות בינלאומיות במשך כשני עשורים (1992-2011).

<sup>2</sup>-*אשל*, ר. (2016). *מחול פורש כנפיים* – *יצירה ישראלית לבמה* 1920-2000. בהוצאת יומני מחול, עמ' 356-357.

**ד"ר טליה פרלשטיין**, חוקרת ומרצה על המחול האמנותי והחינוך למחול בישראל. הייתה במשך שנים רבות חברה בוועדות ציבוריות מרכזיות בישראל בנושאי תוכניות לימודים במחול ורפרטואר. ממייסדי המסלול האקדמי למחול ולתנועה במכללת אורות ישראל, ועומדת בראשו מאז הקמתו ב־1998. מייסדת ומנהלת ננה להקת מחול. ממייסדי מגמת המחול הראשונה השש־שנתית בתיכון האקדמיה בירושלים. הייתה מרכזת המגמה בשנים 1980-2000. ניהלה את הספרייה הישראלית למחול בספריית בית אריאלה בתל־אביב בשנים 1997-2006. מחקריה פורסמו בכתבי עת, בין היתר, ב*מחול עכשיו*; *Research in Dance Education; Israel* *Affairs; Universal Journal of Educational Research; Dance Chronicle*.

**תמר בר שלום**, בוגרת מכללת 'אורות ישראל' במסלול למחול ותנועה ובעלת תואר ראשון B.Sc בהנדסת תעשייה וניהול מהטכניון.

<div><span><span></span></span></div>	<div><b>תמר בן עמי</b>, ילידת חיפה (1946) ותלמידתה של ירדנה כהן, למדה באקדמיה למוזיקה ומחול ע"ש רובין בירושלים (1964-1967). במהלך לימודיה הושפעה מנרטוד קראוס, שהעבירה את שיעורי הכוריאוגרפיה באקדמיה ונתנה לה, לדבריה, "כוח ומעוף". את האשנב לפן האנליטי של המחול, שהתבסס על כתב התנועה "אשכול־זכמן", קיבלה מעמוס חץ. במהלך שירותה הצבאי (1969-1967) הייתה בלהקת חיל־הים לצד כוכבים לעתיד, כמו ריקי גל, שלמה ארצי ורבקה זוהר.</div>
<div>תמר יצרה את יצירותיה הראשונות כשלימדה ב"אולפן מנשה" (1983-1978) בהנהלת עדה לויט. יצירתה <i>קולות מן הטבע</i> זכתה בפרס בתחרות הכוריאוגרפיה ע"ש נרטוד קראוס באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים בניהולה של פרופי חסיה לוי־אגרון. יצירותיה <i>כף רגל לי ראש</i> (1983) ו<i>כפתור בריבוע</i> (1986) הועלו במסגרת הסדנאות בלהקת בת־שבע. את יצירת 'הדגל', כפי שתמר מכנה, <i>שיחות בגוף ראשון</i> (1985) יצרה לרקדנית סאלי אן־פרידלנד ולמוזיקה של אמוץ פלסנר. במסגרת פסטיבל ישראל (1988), העלתה את יצירותיה <i>ניבריש</i> ו<i>פעימה</i> למוזיקה של דוד נרא. בשנת 1990 זכתה במקום הראשון על יצירתה <i>שיחות בגוף ראשון</i> בתחרות הבינלאומית השלישית לווידאודאנס (Grand Prix International Video Danse)<sup>2</sup>. המשך פעילותה מופיע בריאיון.</div>	

# ביקורות משולחנה של רות אשל

**פּונו, כוריאוגרפיה, עיצוב תלבושות וחלל: ענבל פינטו/ מוזיקה מקורית ועריכת פס קול: מאיה בלזיצמן/ משתתפים: אלמוג בן־חורין, תומס וולסכוט, אופיר ינאי, מרתה־לואזיה ינקובסקה, מורן מילר, צבי פישון, גיזי קמין/ מרכז סוזן דלל 3.5.2018**

כל פעם שאני הולכת לראות מופע של להקת המחול ענבל פינטו ואבשלום פולק אני מתרגשת כמו ילדה ההולכת לצפות בקרקס או קוסם. מה אראה הפעם? מעולם לא התאכזבתי. לפי התכנייה, היצירה פונה לעבר שמתערר לתחייה. זה עבר של נוסטלגיה ועצבותה המתאים לצלילים המלנכוליים של המוזיקה של שופן, הפותח את היצירה אבל גם עבר עשיר בריקודים של זיכרונות שמחים למקצבי טנגו, ולס ואפילו מחול ספרדי – הכול במעטפת של הומור עדין, בטוב טעם ובמוזיקליות. זו יצירה של יוצרת מנוסה, שלא איבדה את תום הגילוי, של פתרון לא צפוי. נראה שהיא בוחרת נושא תנועתי ומשחקת אותו, מגלה את החבוי בו ובהמשך משייפת ומגלפת. היא עושה את הבחירות הקפדניות שלה.

יש מסך קדמי, כמו בקרקס, התלוי על מוט ועליו מצויר נוף פסטורלי של נבעות מוריקות שכנראה מצביעות על אירופה. לא נוף דרמטי של צוקים, אלא כזה שמשררה אווירה של חלום רגוע. לכאורה, הכול טוב. כשנפתח המסך מתגלה חדר ללא חלונות ופתחים, כתלוי אפורים ואולי זה בונקר. האנשים לכודים. בתווך עומד פסנתר ביתי של תחילת המאה הקודמת, כפי שהיה מקובל למקם באמצע הסלון של משפחה שוחרת תרבות. המסך נפתח ונסגר, כמו זיכרונות הנקטעים לשניות, אנו יוצאים מהחלום ושוב חוזרים אליו. בהתחלה ציפיתי שפינטו תפליג למחוזות שונים דמיוניים, אבל היא בחרה להתמקד בזיכרון של מקום אחד, מקום תחום ללא מוצא, שלא מרפה ממנה. לגלות אותו על כל טפחיו. בבונקר, על כתליו האפורים בולטות הרקדניות בשמלות אדומות, ואילו הגברים בבגדים אפורים מתמזגים בתוכו.

היצירה כוללת מוטיב של שכפול המעצים את התחושה שמדובר בזיכרונות שאולי מתעתעים – היה או לא היה ומה בדיוק היה. המסך חצוי במרכזו כאשר שני הצדדים זהים, מתעתעים כמו השתקפות במים? בקטע הפתיחה המקסים רקדנית יוצאת מהמחבוא מאחורי הפסנתר, חוזרת ויוצאת ופתאום הבמה מתמלאת בעוד רקדניות, שהן כפילות שלה. העין מתבלבלת ומתחילה לספור את הרקדניות. את מי ראינו ואת מי לא ובעצם כמה הן? מה אמיתי ומהו הזיכרון המתעתע.

ביצירה שזורים רגעים קסומים, אבל זה שנחרט בזיכרוני הוא ריקוד עם שמלה שקופה גדולה בנורה של צינור ארוך בצבע קוקטייל של צבעי המסך. הרקדנים ואוחזים בקצוותיה, מותחים אותה ויוצרים מעין מנהרה שלתוכה הם נשאבים ונפלטים בסחרור חלומי. בסצנה אחרת אחת הרקדניות פורטת על הפסנתר, ובסיומו כל הרקדניות מתארננות סביב ועל הפסנתר כמתנינות בסבלנות לצילום משפחתי ופתאום נשמעת רייה, והרקדניות מתחילות לרקוד כאילו הן עשיות מזוכיות ומתפרקות לרסיסים ואולי מעלה על הדעת את זיכרון ליל הבדולח בנרמניה.

הרקדנים טובים, נעים לראותם רוקדים כאשר הגוף מרגיש בנוח עם לקסיקון התנועה המדויק לפרטי פרטים של פינטו, ויש גם את צבי פישון המיתולוגי, עם



להקת ענבל פינטו ואבשלום פולק, פּונו מאת ענבל פינטו, רקדנית: אופיר ינאי, צילום: חותם מורחי Inbal Pinto Dance &amp; Avshlom Pollak Dance Company, Fugue by Inbal Pinto, dancer: Ofir Yannai, photo: Rotem Mizrachi

הנוכחות המסקרנת של אדם מבוגר, דק גזרה, עם פנים השומרות סוד, ויש בו שילוב של ליצן, פנטומימאי ורקדן. הוא המנצח על המופע ותפקידו לפתוח ולסגור את המסך, ותוך כדי ידיים ורגליים פורצות דרך חריכי המסך, המסייעות לו להוריד את הזיקט, את הנעליים ואת הכובע, כמו משרתים אנונימיים סמויים, אבל אולי גם של אנשים לכודים הפושטים איבריהם החוצה כדי לברוח. זה מצחיק ועצוב כאחד כאשר כל סגירת ופתיחת מסך מלווה בסיפורן תנועתי חדש ומפתיע.

פּונו מצטרפת לפנינים במחרוזת היפה של הלהקה. היא אינה יהלום בוהק, כמו *אויסטר*, *בומביקס מורי* או *פרח קיר*, ונושאת אופי קאמרי, מקרינה צניעות וחן. כשאתה יוצא מהאולם, אתה רוצה לראות עוד.

**הבלט הישראלי, ביל סולוס, כרמן Nova מאת שרון אייל וגיא בכר, מוזיקה מקורית: אורי ליכטיק וקטעים מאופרה כרמן של ביהו, עיצוב תלבושות: רבקה הייטינג ואייל, עיצוב תאורה: אלון כהן, משכן לאמנויות הבמה, בית האופרה, תל־אביב – יפו, 16.5.2018**

המפגש בין אייל ובכר, עם שפת התנועה המיוחדת שלהם עם הבלט הישראלי, עורר אצלי סקרנות גדולה. הרי מדובר במפגש של היפוכים: בראשון הגוף הוא מכל שבו מתחוללים רחשושים, אימפולסים, תנועה אינטרוברטיית החוזרת על עצמה המניעה לטרנס שבטי, ואילו הבלט הקלטי והנאוקלסי עוסק בקווים ארוכים של הגוף, בבהירות ואלגנטיות. היו לי ציפיות שהמפגש יוליד את הרחבת השפה התנועתית של אייל וישאיר את הרקדניות על הבהונות. לשחק ולגלות מה קורה, ליצור מעין נאו־בלט בנוסח אייל/ בכר. אך נראה שזה לא האתגר

שחיששו וייתכן שהאתגר הגדול, מבחינתם, היה שרקדני הבלט ירקדו את השפה התנועתית הכל כך זרה להם, וכאן התוצאה מעוררת התפעלות. לו הייתי מקבלת טריילר ללא כיתוב, הייתי חושבת שמדובר בלהקת אייל־בכר או להקת בת־שבע. אכן קשה להאמין. צפייה נוספת הייתה מגלה שמדובר בלהקת בלט בזכות עיצוב השרירים של הרקדנים בטכניקה המאפיינת אותו, הגוף עם הפרופורציות הנכונות המתאימות, הרקדניות שלכולן שיער ארוך אסוף אחורנית. הסתכלות מעמיקה נוספת הייתה מגלה את איכות הקפיצות הגבוהות עם אחקת הגוף האסוף, האטיטויד שנעשה בו שימוש פה ושם ואפילו שני gabriol batterie של גברים. בהתחלה חשתי אכזבה, הרי יש רק להקת בלט גדולה אחת בישראל ולמה להפוך אותה ללהקת מחול מודרני, אבל ככל שהיצירה נמשכה, הלכתי שבי אחריה ואחר הכישרון הכוריאוגרפי הענק של אייל, וחשבתי שאם התוצאה טובה, יש להסתפק בכך.

המופע פתח בביל *סולו* במחרוזת ריקודי סולו. הראשון היה נפלא בביצוע של ולדימיר דורוחין. השליטה הנהדרת בגוף עם היכולות של הבלט בשילוב השפה של אייל בהקו במלוא יופיים. בהמשך, למרות הביצועים המשובחים של הרקדנים הנוספים, העניין דעך, אולי כי רמת העניין הכוריאוגרפית והביצועים לא הגיעו לדרגת הסולו הראשון, ואולי התאורה הייתה חשוכה מדי. גם חשבתי שחבל להקדיש את הבמה הגדולה של המשכן לריקודי סולו. ייתכן שהשיקול נבע ממילוי זמן של תוכנית שלמה.

הבכורה של *כרמן NOVA*, שעמדה במרכז התוכנית, היא יצירה קבוצתית מופשטת ואם מישהו חיפש את הליברט הדרמתי של אהבה והרצח המוכר של "כרמן", לא



הבלט הישראלי, כרמן NOVA מאת שרון אייל וגיא בכר, צילום: אירה ונגדי טשלצ'יק The Israel Ballet, Nova Carmen by Sharon Eyal and Guy Behar, photo: ArieH Vigandi Tashlitzky

ימצא אותו. ניתן לחלק את היצירה לשלושה חלקים: הקטע של הריקוד השבטי למוזיקת התיפוף של ליכטיק, הקטע המרכזי למוזיקה של ביוה והחלק האחרון החוזר למוזיקה של ליכטיק. החלקים הראשון והשלישי הזכירו ריקודים קודמים של אייל, ובהם מאפיינים, כמו קבוצה צפופה הרוקדת יחד בתוך בועת חלל מחושמלת, תשוקה אדירה דחוסה שממתניה לרגע המימוש שנראה כי לא יגיע, שבטיות וחייתיות.

הגברים במכנסיים קצרים והרקדניות בבגד גוף ללא שרוולים, וכולם עם גרביים ארוכים המגיעים עד הברכיים. הבגדים השחורים נבלעים בשחור של הכתלים העמוקים, כאשר התאורה מבליטה את לובן עשרות הירכיים והטורסו החשוף של הגברים. מצאתי עניין לגלות בתוך המוכר, לכאורה, ניואנסים חדשים או אולי ראייה מעמיקה יותר, ואכן מצאתי. למשל, מנוע התנועה הממוקם בבטן התחתונה שמקרינה על שאר חלקי הגוף, התנועה המתקדמת בהליכה ממושכת על הכריות כשהעקבים מונבחים, הירכיים הצמודות הנעות בעצבנות מצד לצד בטוויסטים מהירים, אימפולסים של ניפוח וכיווץ הטורסו של הגברים, מרפקים כפופים לצדדים הנעים במהירות, כאשר הקבוצה נראית כחבורת ציפורים נרגשת לקראת מסע ארוך. המיומנות הכוריאוגרפית הולידה שפע של ניואנסים, חניגת קליידוסקופ של פרטים מדויקים משתנים.

החלק השני למוזיקה של ביוה מפתיע והוא בעיניי שיא התוכנית. הופתעתי שהחומרים השבטיים, כאילו מעולם אחר, מתאימים להפליא למוזיקה של ביוה והופכים לאנושיים יותר, מוכרים. גם בחומרים התנועתיים חל שינוי והם התפרשו יותר לחלל. בלט סולו נפלא של כרמן עומרי, מעין פלמנקו בנוסח אייל וכמה דואטים מצוינים של עמית ירדני ועומרי משעל, לעיתים הם נראים כמתנוששים בזירה, או אוחזים ידיים ומתקדמים במעגל תוך הרמת ברכיים. לשניות בודדות צדה את עיני רקדנית בתנועה מהירה, כמו מפרפרת, ונראה היה שעוד מעט תוציא את נשמתה. ושוב, המחול חזר למוזיקה של ליכטיק לאותו עולם שבטי אחר, כאילו המוזיקה של ביוה חשפה בפנינו, לדקות ספורות, רובד נוסף, קסום וסמוי, אולי עתיק יותר במחול של אותו שבט. רקדני הבלט הישראלי נראים נפלא והיצירה מרתקת בשפתה התנועתית.

**להקת המחול הקיבוצית, אָסְלוּם (Asylum), כוריאוגרפיה, עיצוב במה ותאורה: רמי באר, עיצוב תלבושות: לילך חצבני ובאר, היכל אמנויות הבמה הרצליה, 27.6.2018**

רמי באר הוא כוריאוגרף הקשוב למציאות ובעל ניסיון רב שנים בטיפול בה. בכישרון רב הוא מוצא דרך להעביר אותה תהליך הפשטה, וכך מצליח לא להיגרר אחרי מלכודת "הבנת יתר", פותח מרחב לפירושים שונים ולא פחות חשוב בעיניי, יוצר קומפוזיציה של מחול העומדת בזכות עצמה.

הנושא קשה ועוסק במצבם של האנשים המצויים במחנה בו הם מחפשים מחסה, מסתור או מקלט. מיותר להאריך במילים עד כמה הנושא אקטואלי למציאות היום יומית בעולם: סוריה, בורמה והפליטים שהגיעו לישראל. נושא שאינו מאבד מהאקטואליות, לובש ופושט צורה בכל הזמנים. במהלך היצירה מושמע שיר הילדים "נסתובבה כל היום, עד אשר נמצא מקום", שיר פעוטות שעבר עיוותים עד שבקושי ניתן להבין את המילים, ודומני שהוא סוג של מפתח להבנת היצירה. מסתובבים, הולכים, הולכים, אבל גם המקום שמצאו הוא מלכוד.

עמוד גבוה מזדקר בפינה השמאלית האחורית של הבמה ועליו תלויים ארבעה רמקולים גדולים מאיימים ופנס גדול – האמצעים הנדרשים כדי לשלוט במחנה – להשמיע פקודות ולפקוח עין גדולה על המתרחש. המסך האחורי שחור, ובצידי הבמה עשרות מחיצות שחורות בגובה האנשים, אולי המגורים של מבקשי המקלט, ואלה חסרי גוון אישי ופרטי. זו במה נזירית, נקייה ומנוכרת וגם הרקדנים בבגדים קצרים צמודים לגוף בצבע שחור. מפקד המחנה מרטיץ הארייני רוקד ועל גבו נושא מגפון. התנועה שלו גדולה, זורמת, ואילו יתר הרקדנים מאופיינים בתנועה מהירה, זוויתית, קרובה לגוף, ועם זאת, מאופקת. למה איפוק? אולי אין זה מקום בו אפשר

למשש את ההתפרצות הרגשית ויש ללמוד לאצור אותה פנימה. כמעט אין מגע בין הרקדנים, מה שמעצים את תחושת הבדידות.

באר הוא אמן בשימוש בחומרים תנועתיים פשוטים ועילים מאוד ביצירה לקבוצה גדולה ומתקדמת, תחילה היא ביוניסונו ותוך קומפוזיציה תפורה עילא דעילא מתפרקת בהמשך. מתוך הקבוצה האחידה אחוזת התזיית נפלט רקדן, או רקדנית, שבחומרים תנועתיים שונים מנסה למרוד עד שנשאב לקבוצה. החומרים התנועתיים של הסולואים והדואטים מורכבים, שפע של פרטים מדויקים מאוד.

הרמה הטכנית של הלהקה נבואה, במיוחד הגברים מצוינים. צד את עיניו הרקדן ג'ין וואן סוק בגלל האגרניה הפנימית שלו על סף התפרצות, שהוא אוזק שלא תישטף החוצה, כשהמתח של הניגודים יוצר הקרנה בימתית חזקה. הדואטים ביצירה מעטים, רובם של נברים, וביזכרוני נשאר חותם של דואט שנרקד כולו בתנועה במרחב ללא הפסקה, שיוצר תחושת היעדר שקט, חוסר ביטחון. גם כאן אין מגע בין הרקדנים, אין אחיזה. דואט מצוין נוסף הוא לצלילי פעמון, כמו בערים הגדולות ההיסטוריות באירופה, כאשר הרקדנים הופכים למעין בובות מכניות, פתרון מוכר, ובכל זאת הבחירות הכוריאוגרפיות היו מסקרנות והביצוע מעולה. היה גם דואט עם הרקדנית הנהדרת שני כהן, והייתי רוצה לראות אותה חוקדת יותר. רגע מפתיע היה כאשר נפתח פתח במסך האחורי והתגלתה שיירה מתקדמת של רקדנים, כמו מבקש היוצר לומר, "מה שאתם רואים זה רק פיסה קטנה ממקום הרבה יותר גדול שאין אנו יודעים את גבולותיו". קטע קצר ומרגש במיוחד, שהיה מנוגד לכל השאר, הציג רקדנית (אולי רקדן, קשה לזהות) מתקדמת עם הגב לקהל כשדבוקה למסך האחורי, הפנס מאיר את עור הגוף והבשר כל כך רגיש, עדין, מכמיר לב.

באר עיצב את התאורה והפתרונות מוטמעים בכוריאוגרפיה כחלק אינטגרלי, שמעניק לה ערך מוסף של עמקות והבנה. זה ריקוד של יוצר בשל, מאסטר בקומפוזיציה הקשוב למציאות.



להקת המחול הקיבוצית, אָסלוּם מאת רמי באר, רקדנים: סו ג'ון קים ואיליה ניקורב, צילום: איל הירש Kibbutz Contemporary Dance Company, Asylum by Rami Be'er, dancers: Su Jeong Kim, Ilya Nikurov, photo: Eyal Hirsh

ד״ר **רות אשל**, היסטוריונית מחול, רקדנית, כוריאוגרפית ומבקרת מחול. הופיעה ברסטילים אוונגרדיים (1977-1986), מייסדת וכוריאוגרפית של להקות המחול האתיופי העכשוויות "אסקטסה" ו"ביתא". במאית הסרט הדוקומנטרי *כתפיים וקודות* שפתח את פסטיבל הסרטים הבינלאומי באדיס־אבבה (2012). מבקרת מחול של עיתון הארץ (1991-2017), עורכת כתב העת *מחול עכשיו* (החל מ' 1991 ואילך). מחברת הספרים *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל* (1991) ו*מחול פורש כפיים – יצירה ישראלית לבמה 1920-2000* (2017). אשל ייסדה את האתר יומני מחול www.israeldance-diaries.co.il עם אלפי מאמרים של מיטב הכותבים משנת 1975 ואילך.
כלת פרס מפעל חיים של שרת התרבות (2012) ושל איגוד אמני ישראל 2018.

## גמר תחרות תלמידים מצטיינים במחול וערב עבודות נבחרות במחול תשע״ח

### הילה קובריגרוֹ־פנחסי

במערכת החינוך נלמד המחול כתחום התמחות במגמות מחול מדן ועד אילת. הלימודים כוללים: תאוריה, ביצוע מעשי ויצירה, ומאפשרים ומנחים את התלמידים להביא את יכולותיהם לכדי מיצוי. ביום שני, י"ד בניסן תשע"ח, ה־28.5.18, התקיים גמר תחרות תלמידים מצטיינים במחול וערב עבודות נבחרות במחול תשע"ח באלמא, זכרון יעקב.

“ערב עבודות נבחרות” מהווה מסורת של 25 שנה הכוללת הופעה של מגמות נבחרות ומצטיינות על במה אחת. השנה 11 מגמות מצטיינות נבחרו להופיע ביצירות רפרטואריות בראי חגיגות 70 שנה למדינת ישראל: תלמה ילון, תיכון האקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים, אורט בנימינה, על יסודי משגב, עירוני א' תל־אביב, עירוני א' מודיעין, "מוסינזון" הוד השרון, "אלון למדעים ואמנויות" רמת השרון, "רעות לאמנויות" חיפה, **תיכון "היובל"** הרצליה ותיכון "בן צבי" קריית אנוו.

לראשונה השנה, במסגרת הערב, נערך גמר התחרות תלמידים מצטיינים במחול, שכללה שתי קטגוריות: קטגוריית ביצוע, לה הורשו להגיש מועמדות רק מצטיינים בבחינת הבגרות – רסיטל, וקטגוריית כוריאוגרפיה, לה הורשו להגיש מועמדות רק מצטיינים יתרה בבחינת הבגרות בכוריאוגרפיה. נבחרו שלושה מעשרות תלמידים בכל קטגוריה שהופיעו במופע הגמר. ועדת השיפוט האמנותית כללה את: רינה שיינפלד, מאטה מוראיי, טליה פז, סהר עזימי ותמר בן עמי.

**הזוכים בתחום הביצוע:**

- מקום ראשון: הדר פינקלשטיין, תיכון האקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים.
- מקום שני: שלי קדוש, עירוני א' תל־אביב.
- מקום שלישי: נועה טולדנו, תיכון האקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים.

**הזוכים בתחום הכוריאוגרפיה:**

- מקום ראשון: יהב סבג ביצירתו *A (Hu)Men*, עירוני א' תל־אביב.
- מקום שני: שלי קדוש ביצירתה *הקול בראש*, עירוני א' תל־אביב.
- מקום שלישי: נועה ברוחפמן ביצירתה *דיקון*, "הרצוג" כפר סבא.

זוכי התחרות יקבלו פרס כספי מכובד מטעם משרד החינוך ובנוסף פרסים מנותני החסויות: מלגת לימודים לשנה מהפקולטה למחול באקדמיה למוסיקה ומחול וירושלים ומהמסלול למחול במכללת סמינר הקיבוצים. בקטגוריית ביצוע: התשתלמות מקצועית במסגרת בת שבכ, התלמדות בלהקה הקיבוצית הצעירה, סדרת Masterclass ואודישן ללהקת המחול ורטינו ובקטגוריית כוריאוגרפיה ליווי והתלוות לכוריאוגרף מקצועי במסגרת "נלים־גוף לעבודה כוריאוגרפית".

**הילה קובריגרוֹ־פנחסי**, מנהלת תחום דעת (מחול), המזכירות הפדגוגית, משרד החינוך.



A-(HU)MEN מאת יהב סבג - זוכה המקום הראשון בקטגוריית כוריאוגרפיה, עירוני א' תל־אביב, רכות: דלית הרמתי

A-(HU)MEN by Yahav Sabag winner of the First place in Choreography Category, Aleph High School of Arts, Tel Aviv. Head of the Dance Department: Dalit Haramati



לידת הפניקס מאת נועה ורטהיים, העמדה: ובה זק, מגמת המחול: על יסודי משגב, רכות: רקפת בנימיני

Birth of the phoenix by Noa Wertheim, Misgav High School, Head of the Dance Department: Rakefet Benyamini



Castrati מאת נאצ'ו דואטו, העמדה: אפרת הנדלר, מגמת המחול: עירוני א', מודיעין, רכות: יהודית דנון אוזמו Castrati by Nacho Duato, Ironi Alef Modiin High School, Head of the Dance Department: Yehudit Danon Ozmo



סולו מתוך 4 of a kind מאת אלדד בן־ששון, בביצוע נועה טולדנו – זוכת הפרס השלישי בקטגוריית ביצוע מחול מודרני, מגמת המחול תיכון האקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים, רכות: אווי ליפשיץ שטרנברג וזיווה שוחט Noa Toledano winner of the Third place in Modern Dance category, performing a solo from 4 of a kind by Eldad Ben-Sasson, The Jerusalem Academy of Music and Dance High School, Head of the Dance Department: Evy Lifshitz Sternberg &amp; Ziva Shohat


 סולו מתוך *סוסים בשמים* מאת רמי באר, ביצוע: הדר פינקלשטיין – זוכת הפרס הראשון בקטגוריית ביצוע מחול מודרני, מגמת המחול תיכון האקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים, רכות: אווי ליפשיץ שטרנברג וזיווה שוחט

Hadar Finkelstein winner of the First place in Modern Dance category, performing a solo from Horses in the Sky by Rami Be'er, The Jerusalem Academy of Music and Dance High School, Head of the Dance Department: Evy Lifshitz Sternberg &amp; Ziva Shohat

סולו מתוך Slug מאת אבשלום פולק, ביצוע: שלי קדוש – זוכת הפרס השני בקטגוריית ביצוע מחול מודרני וכוריאוגרפיה, מגמת המחול: עירוני א' תל־אביב, רכות: דלית הרמתי

Shelly Kadosh winner of the Second place in both categories: Choreography and Modern Dance, peforming a solo from Slug by Avshalom Pollak, Aleph High School of Arts, Tel Aviv, Head of the Dance Department: Dalit Haramati



כל הצילומים של אורן מנצורה All pictures by Oren Mansura

# פסטיבל מונפלייה

## יולי 2018

### רות אשל



להקת הבלט הלאומי של ספרד, Artifact Suite מאת ביל פורסייט, צילום: ג'וז ואלינה

Compania nacional de danza, Artifact Suite by Bill Forsythe, photo: Jesus Vallinas

באך. כשהמסך נפתח, מתנלה תמונה מרשימה של הבמה הענקית ועליה מוצבים כל 30 רקדני קור דה בלט, כמו חיילים בפתיחת משחק שחמט, בשני טורים, לאורך צידי הבמה. לעומת הריקוד המורכב והמאתגר טכנית של הסולנים במרכז הבמה, התנועה של קור דה בלט פשוטה, אחידה והחלטית, כמו פסיקות של כורוס יווני המניבות לדואטים. אבל החלק המעניין של היצירה הוא חלקה השני, המוקדש לקור דה בלט דווקא וכל כמה דקות המסך היורד קוטע את היצירה, אבל המוזיקה ממשיכה ואפשר לדמיין מה מתחולל על הבמה. כשהמסך עולה, מפת הבמה מעוצבת אחרת לגמרי על ידי הרקדנים שמדגישה את הדרך שהוסתרה מעינינו. בחלקה השני של היצירה המוזיקה נשמעת כרצף של אקורדים החוזרים על עצמם בווליום נמוך, בעוד עשרות הרקדנים מתקדמים במהירות בחלל ללא הפסקה. מפתיע שהמאסה המתנועעת לא יצרה תנועה כוחנית של ביחד, אלא נוצרה אווירה קסומה של מארג עשיר מתוך העשייה, המעלה על הדעת אוושה חרישית של רוח מתחת למעטה הגג הצלילי והמעומעם של האקורדים.

ראיתי גם את התוכנית של בלט הקפיטול, שהיא הצדעה לכוריאוגרפים ישראלים. מדובר בלהקת בלט קלסי של רקדנים צעירים בתחילת דרכם בניהולו האמנותי של קאדר בטארבי (Belarbi) מהעיר טולוז. בטארבי ביקר בארץ כמה פעמים, התרשם מהמחול הישראלי ואתגר את להקתו וגם את הכוריאוגרפים במפגש בין יוצרים עכשוויים ללהקת בלט קלסי. רועי אסף מסר לביצוע את יצירתו *אדם*, שזכורה לי כשהועלתה בלהקת בת שבע. בריקוד בונה הכוריאוגרף מקרא של לקסיקון תנועה ודיבור השייכים לחלקי גוף בודדים, כאשר בהמשך הוא מרחיב על בסיסה למשפטי דיבור ותנועה. השכלתנות, הימדעית<sup>[דרושה הבהרה]</sup> כביכול, יוצרת מצבים מצחיקים המועצמת על ידי מוזיקה אימפרסיוניסטית של קלוד דביסי המלווה את הריקוד ביצירתו *אחר הצהריים של פאון*. זאת יצירה נהדרת של אסף וראיתי אותה בבכורה בלהקת בת־שבע. הפעם נראתה פחות טוב, כי אולי ערך בה שינויים לטובת הייבכורה<sup>[דרושה הבהרה]</sup> הצרפתית, או כי בוצעה על ידי רקדנים פחות מיומנים. באשר לרקדני הקפיטול, זה היה אתגר מעניין. יסמין נודר יצרה לאותה תוכנית סולו *Mighty Real* שהייתי מתארת כאסופה של מוטיבים תנועתיים המאפיינים את סגנונה. היא בחרה

ברקדנית ממוצא אסייתי, אולי סקרן אותה המפגש בין העדינות התרבותית שלה לחומרים התנועתיים מלאי מתח "כישופי נודרדי". הסולו בוצע בדויקנות, אבל היה חסר את העוצמה והכוח המוכרים מיצירותיה של נודר. את הריקוד השלישי בתוכנית יצר הלל קוגן, שהיה היחיד שהיה בבכורה. קוגן התבסס על שיחות שניהל עם הרקדנים על רקע משפחתי, חייהם כרקדנים בלהקת בלט, הציפיות שלהם ששימשו כתפאורה קולית ליצירה. התרשמתי מהאומץ שלו לעבור תהליך יצירתי עם רקדנים חסרי רקע משותף, שהוגבל לתקופת חזרות של כשלושה שבועות בלבד. באחד הקטעים הרקדניות חוצות את הבמה מצד לצד בארבסק, חוזרות וחוצות שוב ושוב, כמו בבלט *נייל*, כל זה משעמם וחסר יצירתיות למבצעות, ואתה חושב כמה שנים הן הקדישו מחייהן לאימונים המפרכים של הבלט כדי להצטרף לקור דה בלט של הלהקה כדי לעשות זאת! והנה ספק ביקורת או ספק בדיחה חביבה, הן חוזרות לבמה, ממשיכות להתקדם בארבסק כשהן מעשנות סיגריה, כאילו ניהלו שיחת בנות בבית קפה. הריקוד שיקף את הייחוד של המפגש ואת הפליאה של קוגן מהרקדנים המקדישים את חייהם לאמנות היררכית זו.

מוד לה פלאדק (Maud le Pladec) ממרכז הכוריאוגרפי הלאומי שבאורלאין יצרה ללהקתה את *Twenty-seven perspectives*, לסימפוניה הלא נמורה של שוברט. היא חיברה מחזרות משפטים תנועתיים החוזרים על עצמם בוואריאציות שונות שהרקדנים ביצעו בהרכבים ובמיקומים שונים על הבמה. לא מצאתי עניין רב בחומרים התנועתיים, שלדעתי, שייכים למחול העכשווי, אבל פחות זורמים ובעלי מרכיב יותר צורני. את החלק הדרמטי באותה תוכנית סיפק מזג אוויר, כאשר החום הקשה במהלך המופע נקטע על ידי קילוח דק של גשם, שהפך את הלינולאום למגלשה מסוכנת לרקדנים. תחילה, הודיעו על ביטול ההמשך, אבל בסופו של דבר, אחרי ניגוב הבמה עם סמרטוט הרקדנים הופיעו בעודם מעודדים ממחיאות הכפיים של הקהל.

אנה תרזה דה קירשמקר העלתה את *Mitten wir im Leben sind* למוזיקה של שש סוויטות של באך בביצוע חי של הנגן ז'אן־גוהן קואראס (Jean-Guhen Queyras). במהלך היצירה כל אחד מחמש הרקדנים הופיע בסולו, ולקראת סוף היצירה התאחדו הקולות יחד כדי לבטא את ההרמוניה המוזיקלית. מעניין לעקוב אחר משפטי התנועה שביטאו את "רוח" המוזיקה בלי לאבד את הקשר

למבנה המוזיקלי הנאמן לכללי הסוויטה. כאן, המפגש יצר דווקא מסגרת שבה תנועה נשמה והקרינה תחושת חופש. בריקוד סיבובים רבים שלעיתים מתכתבים עם המעגלים המצוירים על הרצפה ובביצוע הרקדנים מסיימים את הסיבוב במין פרימה של קשר מהודק, ההופך להדהוד של מה שהיה וכבר גולשים כדי לצאת למסע המשותף החדש בין הגוף הרוקד לבין המוזיקה. בביצוע בלט הדיוק, היכולת להגיע למהירויות גבוהות ובה בעת הגוף היה משהו רפוי, לעולם אינו מתנוח, כאילו מבקש להותיר את המנהרות האנרגיות שבגוף פתוחות. היצירה התארכה מדי, אבל שייכת לריקודים שברצונך לראות שנית, כדי לחשוף עוד רבדים בחוכמתה.



ז'אן-פול מונטאנארי, מנהל פסטיבל מונפלייה Jean-Paul Montanari, director of Montpellier Danse

הקירות המחברים בין הגג לרצפה. הורסת את מה שבנתה? למה? והיא קורעת בדיוק חלקים מהקירות עד שהצריף נראה כמו מקדש יווני עתיק שבסיסיו עמודים. כשסיימה התיישבה בפאתי הבמה, על ערמת הקרטונים, ומהתקרה התחיל לרדת מטר של גשם, שכיסה את תקרת הצריף הקורסת מכובד המים. האם אלה האלים שנענו לפולחן הבנייה? ואולי אלה האלים הכועסים על בני האדם? והמים מציפים את כל הבמה, וערמת הקרטונים עליו יושבת מנארד נראית כאי ששרד בעולם שעבר מבול. הבמה מתמלאת בערפל, והיופי מעתיק את הנשימה של השרידים של מה שנבנה, האורות משתקפים במים והנה הכול עומד להיכלות. לאחר המופע קראתי בתכנייה שהיוצרת התייחסה לפליטים באירופה, לצירפים ולסכנה הקרבה שלפני המבול שהיבשת תעבור, ועלו בדעתי יצירות של חוני המעגל משנות ה־80, שבנה מייצגים גדולים ולאחר מכן שרף אותם.



Phia Menard dances her creation Maison Mere, photo: Jean Luc Beajault

בת הים מאת ובביצוע פיה מנארד, צילום: ז'אן־לוק בוזולה

---

# Table of Contents

---

Editor's foreword 1

## Dance and community

- Dance-Audience-Community: Annual dance conference of the Israeli Association for Dance Research / Stav Bar-Nahum Frank 3
- Dancing body – society dances [its] culture: Sociology and anthropology of the body / Yehonatan Hershberg 5
- Community dance practice: An academic program for dance students / Naama Spitzer 7
- Dance in the Kibbutz Movement: A social, educational and artistic expression / Naomi Bahat-Ratzon 10
- Hebrew secularism and kibbutz holidays / Muki Tsur 13
- Peepdance* – The body as the last refuge for freedom – Dance performances inside peep cells in the public space / Talia Freed 16
- Dancer in the Community – Dance makes change / Ilanit Tadmor 22
- Conferences and dance meetings among children in elementary school as a connection to the community and society / Michal Hershkovitz Michaeli & Einat Duak 27
- Smadar Weiss talks with Dalia Chaimsky on “Ma’ase Gil” – (third age dance project Ma’ase Gil) 30
- A community in movement - Thoughts following three years of contemporary dance activity for people living with Parkinson’s disease in the Yasmin Godder studio / Sigal Bergman, Shiri Sabach Teicher 32
- A short introduction to the phenomenology of tremor / Guy Hugler 34
- Vertigo Dance Company – The power of balance / Uriah Kadari 37
- Peace in Motion / Alexandra Zaslav 39
- Joined* - when East and West meet in on a creative process / Tammy Izhaki 41
- Manish Chuhan from Mumbai to Ga’aton / Chen Mesil 45
- Memories from Africa: Dance-Audience-Community / Esther Dagan 49
- African Ballet in West Africa / Rachel Bangoura 55
- Roy Bedarshi interviews Gadi Biton 59
- ## Spotlighting the artist
- An Israeli choreographer shatters the Berlin Wall – Talia Perlshtein and Tamar Bar-Shalom interview Tamar Ben-Ami 56
- Ruth Eshel’s dance reviews: *Fugue* by Inbal Pinto, *Asylum* by Rami Be’er, *Nova Carmen* by Sharon Eyal & Gai Behar 66
- Excellence in Dance Education – Selected events / Hila Covrigaro 68
- Festival Montpellier 2018 / Ruth Eshel 70
- Table of Contents 72

---

Dance Today (Mahol Akhshav) - The Dance Magazine of Israel, Issue no. 34, August 2018 / On the cover: *Peepdance* – the body is the last space for freedom: Dance performance inside peep cells in the public space by Nimrod Freed, dancers: Noa Shavit (top photo), Miriam Engel, Tebogo Munyai (lower photo) Photos: Gadi Dagon (top photo), Talia Freed (lower photo) / Editor: Dr. Ruth Eshel, eshel.ruth@gmail.com / Editorial Board: Dr. Ruth Eshel, Nava Zukerman, Yonat Rotman, Dr. Einav Rosenblit, Ronit Ziv / Graphic Design: Dor Cohen / Text Editing: Lea Hoval / Printing and Binding: Photoline / Publishers: Tmuna Theatre / Address: 8, Shonzino Street, Tel Aviv 61575 / Tel: 972-3-5611211 / Fax: 972-3-5629456 / E-mail: kupa@tmu-na.org.il / Sales: Tmuna Theatre box office / Tel: 972-3-5611211 / The editors are not responsible for the advertisements’ content © All rights reserved ISSN 1565-1568

Published with  
the assistance of:



משרד  
התרבות  
והספורט

# ספרים חדשים • ספרים חדשים • ספרים חדשים



## תאורת במה ועוד... / דן רדלר

ספר עיון רחב יריעה, העוסק בהתפתחות הרעיונית האמנותית והטכנולוגית של תאורת הבמה ובתרומתה לשינוי התיאטרון מהמאה הרביעית לפני הספירה ועד לימינו. המאה ה-21 מאופיינת בשינויים דרמטיים בתחום תאורת המופע. הבנת התפיסה החזותית של אור וצבע נהייתה חשובה מתמיד. הספר נכתב על ידי מעצב תאורה וממייסדי ענף תאורת הבמה בארץ שעיצב תאורה לרבות מלהקות המחול בישראל וביניהן להקת משה אפרתי, חופש שכטר ולהקת המחול הקיבוצית. 428 עמודים. הוצאת ספרי ניב, מחיר הספר: 98 ₪

## ימי תמ"ר - תיאטרון מחול רמלה / גליה ליוור

ימי תמ"ר הוא סיפורה של להקת מחול חלוצית. בשנת 1983 עזבו חמישה רקדנים צעירים את להקת בת שבע ויצאו לדרך עצמאית, בחיפוש אחר דרכים חדשות לביטוי ויצירה והקימו להקה משלהם, תמ"ר - רמלה. הספר נכתב על ידי גליה ליוור רקדנית הלהקה והיא חושפת תהליכי היצירה, היחסים בין הרקדנים, אהבות ויכוחים, דרכי הוראה, יצירת המחול הפוליטי וסיפורים אישיים של רקדנים ותלמידים למחול ברמלה. 194 עמודים, צבעונים - הוצאה לאור, מחיר הספר: 79 ₪



## נקודות מגע / הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי

הספר מציע מסגרת מחקרית לעיון ודיון ביחסי יהודים-ערבים כפי שהם משתקפים במחול החל מסוף המאה ה-19 ועד ראשית המאה ה-21, מתוך מבט רב-תחומי של לימודי מחול, סוציולוגיה, אנתרופולוגיה, היסטוריה, חינוך, חקר תרבות וחקר אמנות. בין הכותבים: דינה רוגינסקי, טובי פנסטר, אילנית תדמור, הניה רוטנברג, יעל (ילי) נתיב, שרי אלרון, נעמי גיקסון, גיא באום. הספר כולל נספח של להקות דבקה בישראל וברשות הפלסטינית וכן כרונולוגיה של ריקודים תיאטריים העוסקים בסכסוך הישראלי-פלסטיני, במדינת ישראל. 325 עמודים, הוצאת רסלינג, מחיר הספר: 86 ₪



# בגלל הדיוק

www.magicfloor.co.il



משטח  
דינאמי  
מתקדם  
למחול  
ולתנועה

☆ ההגנה המושלמת לשלד שלך

מג'יק פלור

ציוד למחול

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

טל: 04-8670236 • magicfloor1990@gmail.com

