



חיות מחול

לשמוע | לראות | לחשוב

פודקאסט על מחול עכשווי בישראל

איריס לנה וילי נתיב

[/https://www.hayotmahol.com](https://www.hayotmahol.com)

דשא סינטטי, רצפת בטון וכתר פלסטיק

עם

מיכל סממה

תמליל פרק 58

מגיבה: יעל ונציה

סדרת כוריאוגרפים מדברים

בהשתתפות

מיכל סממה כוריאוגרפית ופרפורמרית
יעל ונציה דרמטורגית

ההקלטות נערכו בפברואר-מרץ 2026
תמליל: חיות מחול
נוסח ציטוט:

(שם הדוברת) שם משפחה, שם פרטי. (2026).
דשא סינטטי, רצפת בטון וכתר פלסטיק [תמליל פרק 58]. חיות מחול, ילי נתיב ואיריס לנה.

קריין: אתם מאזינים ל'חיות מחול' - פודקאסט על המחול העכשווי בישראל.
'חיות מחול' עם איריס לנה וילי נתיב. והפעם עם מיכל סממה, כוריאוגרפית ופרפורמרית.

איריס: היי, ילי

ילי: היי, איריס

אנחנו פה עם מיכל סממה. פרפורמרית וכוריאוגרפית, או כוריאוגרפית ופרפורמרית. שלום, מיכל

מיכל: שלום

איריס: היי, מיכל

ילי: ממה נתחיל?

איריס: ממה נתחיל? מהדיון האם את פרפורמרית או כוריאוגרפית?

מיכל: תמיד השאלה ממה להתחיל. אני תמיד אומרת גם שאין התחלה אחת לעבודה. מאיפה התחלת?

זה תמיד כמה התחלות. תיכף נגיע גם לפרפורמרית או כוריאוגרפית, כי זה נראה לי קשור.

ילי: אולי תספרי לנו קצת על עצמך.

מיכל: זהו, אז הכל קשור, כי זה מתחיל מזה שאני ילדה רקדנית.

אני חושבת שמשם זה מתחיל, כל הסיפור.

ילדה רקדנית וגם קצת ילדה כוריאוגרפית. אבל אני אגיד ככה בכללי, שזה מתחיל באמת תמיד

מההווה, ומהעבר, מההווה האישי ומההווה הקולקטיבי, הלאומי, הפוליטי, ואותו דבר ביחס לעבר,

כי זה גם החיים שאנחנו חיים פה. וזה גם מתחיל מהשאלה של המדיום. זאת אומרת, המדיום של

המחול הולך איתי כל הזמן, כי אותו פגשתי ראשון, אותו פגשתי כילדה.

ילי: תספרי על זה קצת תרחיבי

מיכל: אני רקדתי לא מגיל צעיר מדי. זאת אחת הבעיות.

איריס: או שלא

מיכל: כן, או שלא. זאת אומרת, נכון, כי אולי זה כן באמת כבר הייתה איזושהי, אולי איזו דרגה של מודעות, או יכולת להסתכל, או לא מהילדות שהתחילו בנות ארבע. אבל קודם כל אני גדלתי בקיבוץ.

איריס: קיבוץ בית ניר

מיכל: קיבוץ בית ניר, נכון. קטן, לא ידוע במיוחד. בדרום. במזרח. ואתן יודעות, בקיבוצים כן היה את התופעה, את היצור הזה של האולפן למחול, והוא גם חלק מההיסטוריה של המחול הישראלי. זאת אומרת, במובן הזה אני מרגישה שבאמת, השייכות לאיזה גוף יותר גדול, אפילו אם בתור ילדה את לא יודעת את זה, אני באתי לרקוד. תראו, הזיכרון הראשון שלי אני חושבת מריקוד, האמת? אנחנו בכיתה ו', קראנו לזה "ערב", זה היה מסיבה כזאת שהילדים, ועדת תרבות ארגנה בבית ילדים. שלוש עשרה ילדים, ואנחנו רוקדים, ואני רוקדת, ואני אוהבת לרקוד.

ואיזו ילדה אחרת ניגשת אליי וגם אומרת לי, את רוקדת נורא יפה, תלמדי אותי. אז זה עוד לפני הדיסציפלינה, ואני חושבת שהיחסים האלה עם הדיסציפלינה, בין החופש לבין הדיסציפלינה של המחול, ואז גם המדיום של המחול זה יחסים שכל הזמן מתקיימים בעבודה. ואני חושבת שגם אם מסתכלים על העבודות שלי היום, יש בהם טקסט, ויש בהם שירה, הם גם מחזמר, לפעמים הם סטנד-אפ, ככה אני מתייחסת אליהם.

אבל כל הזמן אני חוזרת למחול, ואני גם ממש זוכרת, היה לי משפט יותר מאוחר, כבר בגיל שלושים, זהו, אני התגרשתי מהמחול, ובטח מעולם המחול הישראלי, ונסעתי לארצות הברית, והייתי בפרפורמנס, וכבר לפני זה הייתי בתיאטרון, אבל חזרתי. גם חזרתי כי יכולתי ובסוף קיבלו אותי, וגם כנראה שהייתה שם אמביציה חזקה, אבל החזרה היא תמיד, היא גם חזרה לחוויה המכוננת הזאת, למקור. ונדמה לי שזה דבר שבאמת כל הזמן מפעיל את העבודה שלי, הרי יכולתי, אני רוצה לכתוב מחזה. (את רוצה?) כן, אני כל הזמן כותבת, כל הזמן, כל העבודות האחרונות נוצרו עם הטקסטים, נכס, צאן, ברזל במוזיאון תל אביב, זה עבודה שמבחינתי כתבתי מחזה. הוא כתוב, הוא לא יודעת כמה עמודים הוא, והוא מבוסס על המילון העברי-עברי, אברהם אבן שושן 1989. ואחר כך הטקסט של קבוצת, לכל עבודה יש טקסט שקוראים לו "טקסט סופי" של ארבע אבות, ושל קבוצת, ושל נכס, צאן, ברזל, וגם עכשיו של קומבינציות שאני מדברת, חצי שעה אני מדברת, זה טקסט, זה מונולוג.

ילי: את עשית פעם לימודי מחול, מלבד בילדות

מיכל: כן.

איריס: תספרי מה

מיכל: זהו, אז רגע, אני אגיד לכן מאוד קודם על הילדות, אז הייתי ילדה באולפנה למחול, וגם למדתי תיאטרון. זה היה בכפר מנחם, אצל רבקה ברק

ילי: למדה איתי בביתה, את יודעת?

אני חייבת הרבה לרבקה. ורבקה, אגב, היה לה, אחד הריקודים שרקדנו, היה "ריקוד האינתיפאדה". זאת אומרת, היה משהו בחינוך הזה גם שלה. בכל זאת, השומר הצעיר זה שמאל ציוני, אבל היה משהו עם איזו אוריינטציה פוליטית. ואחר כך, אני קצת עשיתי כוריאוגרפיות בבית ספר, אז היה על "חד גדיא", שיר מחאה של חוה אלברשטיין. ואחר כך דווקא הייתי במגמה תיאטרון, אז במקום לקחת מונולוג כבר מתוך מחזה, החלטתי לכתוב מתוך כתבה... זה לגמרי קשור למה שאני עושה היום. לקחתי כתבה מ'ידיעות אחרונות' של חיילי יחידת אשחר בשטחים, בעצם הם מתלוננים שהם צריכים לשמור על מתנחלים, עד כמה שאני זוכרת כאילו באינתיפאדה

ילי: האינתיפאדה הראשונה

מיכל: האינתיפאדה הראשונה. ואני כותבת מתוך הטקסטים של החיילים, אני מחברת לעצמי מונולוג, וזה מין חייל שהשתגע, ויש שם איזה, קצת ברכטיאני כזה. אבל אז כבר שם אני מבינה שהייתה מין תודעה פוליטית כזאת, או בתוך היצירות הראשונות שלי כביכול.

איריס: את יכולה רק להשלים רגע לדברים שלמדת באולפנה. איזה גופי ידע מחוליים נתקלת בהם? מיכל: זהו, אז בעצם אנחנו למדנו את מה שאז למדו, הוא זה קלאסי, מודרני, וג'אז. זה לא היה היפ הופ עדיין, כן? זה היה ג'אז כאילו, ג'אז מודרני.

איריס: את זוכרת את המורים?

מיכל: אבישג, אתם יודעות מי זה? נפטרה אחר כך אבישג רבין, נדמה לי. מאוד מאוד אהבתי אותה, היא מאוד השפיעה עליי. הנה עכשיו *בְּקוֹמְבִּינְצִיּוֹת*, ניסיתי לשחזר את הקומבינציות ג'אז כאילו משהו בבסיס באמת הנאיבי הזה שלמדתי אצלה.

אז אני אף פעם לא הייתי רקדנית טובה. זאת אומרת, אבל הייתי פרפורמריט טובה. אני לא יודעת, זה מרגיש לי שזה היה כבר אז. משהו בנוכחות ובלהיות בתוך ההווה של הריקוד, אבל מבחינה טכנית כאילו לא הייתי רקדנית טובה

איריס: זה מה שאמרו לך או מה שחשבת על עצמך?

מיכל: לא חושבת שאמרו לי את זה, הם היו די רכות איתנו. חשבתי על עצמי, הרגשתי את זה.

כן, הרגשתי את זה בגוף. אז זה טראומטי.

ילי: כן?

מיכל: כן, זה הולך איתי תמיד. זאת אומרת, במובן הזה של השאלה של פרפורמריט או כוריאוגרפית.

החזרה הזאת למחול, תמיד. הייתי רוצה ויכולתי אולי לעשות גם דברים אחרים, אז למה אני תמיד

חוזרת לשם?

ילי: את רצית להיות רקדנית?

מיכל: זהו, אז אחר כך מאוד מהר הגעתי לסמינר הקיבוצים, לתואר הראשון, לא, כי זה היה ככה

מיד אחרי הצבא. ואני מניחה שגם ברור שרציתי להיות רקדנית. איזה ילדה רקדנית לא רוצה להיות

רקדנית? לא?

ילי: אני, (כן?) אני, כן.

מיכל: למה לא רצית?

ילי: אף פעם לא עניין אותי להיות רקדנית. עניין אותי להיות בסטודיו.

מיכל: אני מאוד אוהבת להופיע. אני מרגישה שיש משהו בסוף בביצוע, שהוא, את יודעת, הוא חלק

מהתהליך. הוא חלק מאוד חשוב בתהליך. שם קורה דבר מאוד משמעותי. כלומר, המון אני מבינה

על העבודה גם בתוך...

ילי: רואים גם שאת אוהבת. כן. את חיית במה. את חיית מופע.

מיכל: כן. אז זהו, זה כן היה בתור ילדה. אז אני חושבת שבמובן הזה גם רציתי להיות רקדנית.

אבל באמת, כשהגעתי לסמינר הקיבוצים, ללימודי מחול, תואר ראשון, וגם, זה גם היה כזה ממקום

של, טוב, אני אהיה מורה למחול. בכלל לא האמנתי. מה שלא היה לי זה את המחשבה שאני יכולה

להיות אמנית. כי משהו בחיים, גם אני חושבת בפריפריה. עד היום יש לי קנאה בילדים שלמדו בתל

אביב בבתי ספר לאומנויות. זה לא הייתה הכוונה כזאת. הסללה הייתה... לא יודעת. שאלה מה זה

הסללה של הקיבוץ. אבל אני כן זוכרת שהייתי בשיעור קומפוזיציה. ככה קראו לזה בסמינר אז, או

אולי עד היום.

ילי: עם מי?

מיכל: עדי דגני. ממש, זה היה שיעור מספר שתיים בקומפוזיציה בחיי, ושכבתי על הרצפה כמו

חיפושית. היה לי דימוי של חיפושית. וברגע הזה אמרתי, זה מה שאני רוצה לעשות בחיים. אני

רוצה ליצור. וזה היה באמת בתוך מחול, ליצור בגוף. אז גם אני מרגישה איזה רגע מכונן כזה של

להיות חיפושית. כאילו ליצור, אבל מהמקום של החיפושית - מהמקום הנמוך, מהרצפה, מהזחילה. לא במקרה. זה חוזר לשם. הקטן, השולי, המובן מאליו. השקוף, זה שלא רואים אותו. זאת אומרת, אחר כך העבודות אולי נראות מאוד אחרת. הן גדולות, לפעמים הן כזה מין הצהרתיות גם. אבל זה כן איזה מקום ראשוני כזה שאני חושבת שאני חוזרת אליו. גם, מעניין למה. זאת אומרת, אגב, היחסים האלה עם להיות רקדנית, או פשוט להיות גוף. אני חושבת שברגע כבר היותר מודע לעצמו כיוצרת, היה הפסטיבל הזה של יאיר ורדי "מחול אחר" שהשתתפתי בו. אבל הרגשתי שמהו, המדיום לא... מציק לי. משהו עם המחול לא מסתדר.

אז הלכתי ללימודי תיאטרון, והיה אז "מנוע חיפוש" של איציק ג'ולי, ושם היה הכל. זה היה קצת "החזותי", אבל אחרת. זה היה בעצם יותר דגש של לימודי תיאטרון, ממש, ומשחק. נגיד, אז ידעתי, שחקנית אני לא רוצה להיות. היה שם הכל. כתיבה, וקולנוע, ופרפורמנס, ותנועה, ומחול, ומשחק, וזה היה מין אמירה כזאת, שאפשר לעשות הכל עם הגוף.

משם הבנתי שהמדיום הוא הגוף, או אפילו הייתי אומרת, המדיום, הכוח שלנו יש זה שאנחנו בן אדם, בת אדם, בת חווה, על במה, בלייב, לא משנה על במה, גם לא על במה, במופע, במפגש, עם הקבוצה הזאת, עם הקולקטיב, זה גם לא 'אחד על אחד' כמעט אף פעם, זה תמיד פוגש את הקבוצה. ילי: בעצם את מאוד מטריאליסטית בגישה שלך, עם חומר, חומריות, נכון?

מיכל: כן. אנחנו ממש משרטטות את המסע, אני חושבת, כי... אני עוד רוצה להתעקש, כי באמת כל העבודה שלי הרי זה מין התעקשות כזאת. מישהי ניגשה אליי ואמרה לי, את לא מרפה, איך אני אוהבת שאת לא מרפה, ואני ממש ככה קוראת לזה, להיטפל. אבל אני חושבת שזה כמו כל מחקר, כאילו בתור חוקר אתה... אני עדיין אומרת לעצמי, אבל רגע, מה הנקודה הזאת של הלחזור? למה את חוזרת לגוף? הנה, יכולת לעשות פיסול, אובייקטים. אבל אולי זאת השאלה. זאת אומרת, הלחזור לילדה הרקדנית, לא לוותר על זה, להתעקש על הגוף, להתעקש גם על הלייב פרפורמנס, אבל לא לעשות וידאו דאנס, לעשות את המופע החי. טוב, אולי בסוף תהיה תשובה.

אבל בכל אופן, אחרי "מנוע חיפוש" באמת מצאתי את עצמי, בגלל שנסעתי עם הבן זוג שלי לשעבר לדוקטורט שלו, מצאתי את עצמי בניו יורק, ובאתי קלולס לגמרי, בלי לדעת שום דבר, אבל כנראה עם איזו אמביציה באמת חזקה כן ליצור. ואיכשהו נכנסתי שם לעניינים מאוד מהר, כאילו היה רזידנסי של DTW-Movement Research, מה שהיה, New York Live Arts, וה Chocolate Factory, ונכנסתי לתוך הקבוצה המעניינת, שאותי עניינה, של האמנים שעובדים שם, שקוראים

לעצמם Downtown Dance, שבאמת עשו עבודות מחול גדולות וחשובות, אבל יותר בצד אקספרימנטלי, או לפחות שם, אני חושבת שפה אפילו לא הייתה את ההבחנה הזאת.

איריס: את יכולה למקם אותנו מבחינת שנים?

מיכל: כן, זה היה, אני נסעתי, ב-2010. פה קרו אז דברים חשובים, היה כלים, ענת דניאלי הקימה את כלים פחות או יותר אז. פסטיבל צוללן, שרק כשחזרתי ישר, ככה עדו לקח אותי ביד והכניס אותי לעניינים, אבל גם שם קרו דברים מעניינים, זה היה לי, עולם, כן, חדש ככה

ילי: בניו יורק. מי עוד היה איתך שם?

מיכל: הייתי מאוד, מאוד לבד. בגלל זה גם התחלתי לעשות סולואים. אני חושבת שהתחלה של הסולואים, הייתה גם, מתוך איזה רצון, להעמיק, במחקר שלי, להבין שם איזה משהו. אבל גם הייתי לבד, כי הגעתי לניו יורק והייתי לבד, וגם אם היו לי שם מפגשים מעניינים, הם לא היו, הם עוד לא הספיקו להיות, באמת, אז פשוט נכנסתי לסטודיו בעצם, עם הגוף שלי ועם אובייקטים.

ילי: אז מה מאפיין את העבודות שלך, בתקופה ההיא?

מיכל: היה באמת איזה, כמו שאת הגדרת, איזה הליכה לחומריות, של הגוף, ושל האובייקט, זאת אומרת, מה שהאובייקט משקף לגוף, ומה שהגוף משליך על האובייקט, נגיד, וגם איזה חיפוש אחרי אינטימיות ואיזה... היומיומיות, נגיד, של הגוף, הפרוזאיות.

ניו יורק הסתיימה עם אנדרטה לתרנגולת, שזה היה, כאילו עבודה מכוננת מבחינתי, והיא, במובן הזה של החומריות, במובן של, קודם כל, אנחנו גוש בשר. שלא יגידו לי משהו אחר. לפני שאנחנו יודעים לרקוד יפה, כאילו, הילדה הזאת שלא רקדה מספיק, אבל בסדר, כאילו, אני בשר, עור ועצמות, וכמו כל חיה אחרת, אגב, 'חיות המחול', במובן הזה, אנחנו, יש לנו גוף, כמו כל חיה...

ילי: בעצם אתה עושה undoing למחול, איזה סוג של ללכת אחורה.

מיכל: נכון

איריס: ולהרכיב אותו מחדש

מיכל: נכון. לפרק אותו למה שהוא מורכב ממנו, זאת אומרת, נחכה רגע עם כל השאלות האלה של התנועה. יש פשוט גוף!

ילי: יש לך עבודה שנקראת Still Life with 7 Stones. (נכון). שהיא ממש מהתחלה, 2011.

מיכל: היא הייתה הראשונה בניו יורק. אספתי שבע אבנים, ואז, באמת, הבן זוג שלי אומר לי, זה כל כך את, הלהסתובב בתיק עם השבע האבנים, כאילו, הסחיבה הזאת, המשימתיות הזאת. ויש שם, כבר יש שם את המשימה, להחזיק ביד את השבע האבנים שלא יפלו לי. להחזיק, שלא יפול! זה היה

עוד לפני ההליכה ממש אל הגוף. אבל כן היה שם כבר את היחסים עם האובייקט, שהם איפשרו שם איזה משהו שהוא יותר פרקטי. הגוף הוא מחזיק, הוא נושא, הוא בכלל נושא את האבנים. יש לו פעולה מסוימת, הוא צריך לעשות משהו. כן, יש לו משימה.

ילי: יש פה רפרנס מאוד ישיר לעולם של האמנות הפלסטית, סטיל לייף זו פרקטיקה עתיקת יומין. מיכל: יש פה כמה מדיומים, שהתייחסתי אליהם, טוב, אפשר להגיד שזה בכלל המדיום של הציור, אבל גם יש את, אבל זה בגוף. זה תלת ממדי, זה פיסול, וגם הדימוי, דווקא הצילום. אז עוד לא היינו מצלמים כל הזמן כמו היום, אבל התחלתי להסתכל על הדברים דרך הפריים. דרך פריימים. ונולד הכוח, כי אני ממש זוכרת את עצמי, חושבת אז, על הכוח של הדימוי, והדימוי הסטטי. יש דימוי סטטי, יש איזה תמונה, ואני עכשיו מפעילה אותה.

אז זה היה צד אחד, זה באמת מהצד של העיניים. ומהצד של הגוף, ושל, כמו שאמרת, של החומריות, היה את המגעיות, את החוש המישוש, או באמת הטקטיליטי. כי בעברית זה הולך לידיים, המישוש, אז זה לא מספק. אבל לחוש את הגוף. וגם בתוך היותי פרפורמרי, כל הזמן להיות באיזה, תוך כדי המופע, באיזה עמדה כלפי מה שאני עושה. כלומר, בתוך זה להיות במחשבה, להיות ברגש, במה אני מרגישה עכשיו? עם זה יצאתי מ"מנוע חיפוש". יש לי טקסט כתוב, יש טקסט כתוב, גם אם עשיתי, עברתי דרך כל מיני עבודות משך שהיו יותר, היום אני קוראת לזה זרם תודעה גופני, רוב העבודות הם טקסט כתוב שאני מפרשת אותו בכל הופעה, וגם הרקדנים. ואז השאלה היא לא השאלה של לבוא עם איזה רגש מוכן או עם איזה עמדה מוכנה, אלא איך עכשיו אני חשה ביחס לתנועה או לדימוי או ליחסים שלי עם הקהל. המבט שלי עלייך, בקהל, מה הוא עושה לי עכשיו, ואיך הוא מהדהד בחזרה אל תוך התנועה הכתובה, אל תוך הגוף שכבר כאילו יודע מה הוא עושה. אבל זה ככה העבודה כל הזמן ממשיכה להיחקר ולהיפרט לפרטים.

היה את הבאמת עבודה הזו דרך אובייקטים, דרך דימוי דרך המפגש האינטימי עם האובייקט. זה באיזשהו מקום לחזור לאינטימיות של הגוף, ליומיומיות שלו במובן של הרגעים של המבוכה, של הבושה של האשמה של... לא הרגעים הכי יפים של הגוף. כאילו אנדרטה לתרנגולת זה קצת כזה, בוא אני נביא לכם את כל המ... את כל המלוכלך, המכוער, למרות שיש שם כפפות ניקיון, כי בריקוד היה משהו נקי מדי, נכון? כאילו לי. זה סימן לי איזו שכבה שהיא לא לגמרי אמיתית, גם היום אני יכולה להגיד, ללכת לראות מחול ולהגיד בסדר, זה אפילו לא בעניין של נקי, אבל זה כאילו יכול להיות הכל. זה קצת מרפרף, זה כאילו נשאר חיצוני מדי. ואז אני אומרת, ההיטפלות הזאת, והללכת

אל המלוכלך... זה גם כדי באמת להגיע לשכבות יותר עמוקות, ואין מה לעשות, הגוף הוא גם כל הזמן ממשי, הוא מיני, הוא נולד, היא יולדת

ילי: ומדממת

מיכל: *בקומבינציות* הרי אני כל הזמן יושבת שם בישיבה שפופה, כריעה, איך שנרצה לקרוא... ישיבת היולדת, אבל הפנייה היא כל הזמן, הקהל, גוף שני זכר, אבל גם לאיזה גבר דמיוני כל הזמן מדברת ב"אתה". ואז אני אומרת לו, אתה יכול לדמיין שהיית יולד ככה? אני לא ילדתי ככה, אתה יכול? והשאלה הזאת, ההפניה הזאת לגוף הגברי - האם אתה יכול להזדהות רגע עם הלהיות הגוף הנשי הזה? זה היה מאוד נוכח שהעבודה התעסקה בנשיות בגוף נשי, לא במקרה זה *אנדרטה לתרנגולת* ולא לתרנגול.

איריס: האובייקטים שאת משתמשת בהם מאוד מפתיעים כי הם רדי מייד הם... החתיכות דשא מיכל: אני חושבת שבשאת אומרת הם רדי מייד זה כבר ציטוט. כבר יש רפרנס להיסטוריה של האמנות. אז נכון זאת הייתה באמת הליכה לשם. דווקא התחלתי עם האבנים וזה גם היו מין חלוקי נחל שמצאתי בבשוויק, באזור נורא כזה תעשייתי של ניו יורק. אמרתי, מה זה עושה פה? זה גם הפריע לי. הפריע לי שזה לא אבן ירושלמית. והפריע לי שזה... מה, מה זה חלוקי?... הרפרנס הטבעי הזה לא הסתדר לי, אבל עבדתי אתו בכל זאת

ילי: הם כאילו היו displaced

מיכל: כן זה גם כן נחזיר למשהו כזה של תולדות האמנות של טבע דומם, כמו שקראתי לזה וגם הגוף כאיזה טבע דומם. אבל אחר כך כל האובייקטים, החפצים האלה, הם אובייקטים יותר תעשייתיים של צריכה המונית. ומה שעושה אותם סינגולריים זה היחסים שלי איתם. ממש אני אתן לכם דוגמה. הכפפות האלה של *אנדרטה לתרנגולת* שהתחילו בניו יורק ואחר כך חזרו לישראל, הבאתי אותן מהארץ לניו יורק. כי אמרו לי שצריך להביא סמרטוטי... לא חשבתי על זה אז אפילו שזה כזה הכי ישראלי גם להגיד לך אתה עובר לניו יורק אבל תיקח סמרטוטי רצפה כי אין אצלם כאלה רק אצלנו יש את האיכות הישראלית הנהדרת הזאת.

אז הבאתי כפפות והתחלתי לעבוד איתן, והם נהיו נורא נורא מסוימות. כי היה משהו באיך שהן נדבקו ליד, ובדיוק כל הספציפיות הזאת שנכנסת בשאתה עובד עם משהו לעומק. ואז הלכתי לחפש כאלה כפפות בחנות מתחת לבית בניו יורק, ולא היה. לא היה כאלה. הייתי צריכה להחליף אותם כי הם התחילו להיקרע ולהישחק מרוב עבודה. פתאום הייתי צריכה לעבוד עם הכפפות האמריקאיות, וזה לא, זה לא היה כמו כפפה ליד. רק הכפפה הישראלית היא כמו כפפה ליד

מיכל: אז כן, ואחר כך אחר כך באמת בשיקגו כבר, אני רציתי לעשות עבודה שגם ראיתם אותה אחר כך פה של *Walling*, פה קראנו לה *קיור צ'יר*, העירום הזה הזוחל על הקיר. אני רציתי להיות במפגש בין הקיר לרצפה, באבק בלכלוך. זה תמיד כמה התחלות. אמרתי, לא, אני הולכת לבית ספר לאומנות, לאומנות פלסטית, כי הרגשתי שזה כן הכיוון הזה של פרפורמנס והדימוי והפיסול וזה, הוא קורא לי. אבל הלכתי למחלקה לפרפורמנס בשיקגו ב- SAIC School of the Arts Institute of Chicago הבית ספר של המוזיאון בשיקגו. ידעתי שאני אמשיך, עוד פעם הקריאה הזאת למחול להמשיך לעבוד עם הגוף בלייב זה כן היה לי חשוב, אבל באופן אחר. ושם פגשתי את רצפת הבטון ואמרתי, יופי די עם רצפת המחול הזאת, זאת לא הרצפה של החיים, העולם לא, הגוף שלנו לא פוגש רוב הזמן ריצפות מחול. עכשיו אני, נגיד גם *בקומבינציות* אני משתוקקת לרצפת... כי היא מוציאה סאונד ובאמת יש לה כאלה יתרונות לרצפת המחול, כזאת רכה. אבל אנחנו רוב הזמן בבטון. ובטח בבית ספר לאומנות. קיבלתי סטודיו קטן עם ארון תעשייתי כזה, שגם אליו נכנסתי וגם בו הופעתי בערום שלוש שעות בתוך התא הקטן, עם מחשבות דווקא על צילום סוריאליסטי, ואיך רואים את הגוף שלי בתוך התא. אבל בעצם הייתה את המחשבה לעשות את העבודה הזאת על הקיר, אז הוא גם התחיל מהמדיום. אני לא רוקדת יותר על רצפות מחול, זה היה כאילו מין החלטה, זהו אין יותר ריצפות מחול, אני בבטון. הגוף פוגש בטון, כי הגוף פוגש באמת את העולם. וגם הייתה המחשבה שלי על הבטון הישראלי, מהברוטליזם ועד הקיר כאילו הגדר, החומה, במובן הזה זה היה פוליטי, אבל זה בהחלט היה לי כאיזשהו דימוי של העבודה הזאת של להיות עוד פעם, החיפושית הזאת, הזוחל הזה בערום, הדבר הכי הכי פגיע שנתקל בחומה, שנתקל בקיר. וגם העיסוק הזה בשולי, מה זה האבק הזה. הלבוא למובן מאליו. כי הגוף הוא מובן מאליו, כל האובייקטים האלה הם אובייקטים של המובן מאליו, אנחנו לא סופרים אותם, כאילו קונים אותם משתמשים בהם זורקים. עשיתי עבודה עם שקית אשפה, שזה גם מין מחשבה ארס-פואטית כזאת כאילו בסוף השקית אשפה היא בעצמה הרי נזרקה לפח, אני מסיימת וזורקת. אבל זה גם הגוף הוא כזה. הגוף המובן מאליו של הגוף זה הרי הגוף שרוב הזמן אנחנו נושאים, את הגוף המובן מאליו. ואז לפעמים נכנסים לסטודיו ועושים תנועות ומוציאים ממנו איזה וירטואוזיות. אבל רוב הזמן לא. לא ככה. אז כאילו היה לי מעניין מה זה הלפגוש את הלא ככה, ובכל זאת לעשות את זה וירטואוזי. ואז הזחילה הזאת, שהיא אומנם רק זחילה, אבל היא מאוד ממושכת, היא הייתה כל הזמן, עבדה גם, להתעכב בדימוי הסטטי אבל פחות בגלל הדימוי, יותר בגלל להגיע לקצה, להגיע לקצה של התנועה ולא לדעת. למה? כי המשימה

הייתה לזוז נורא לאט. בין הקיר לרצפה לזוז מאוד לאט, כל הזמן לחפש את המפגש של הגוף עם המקום הזה שהוא בין הקיר לרצפה, איפה שיושב האבק, ואסור לי ליפול שם. כאילו אני צריכה להגיע לכל מיני מצבים מורכבים אבל להמשיך להיות נורא איטית. אז הייתי נתקעת, הייתי אומרת, אוקיי תשתהי בואי תעצרי עד שהגוף ימצא פתרון הגוף מוצא תעצרי תעצרי בסוף הפתרון נמצא. זה גם קצת הפך להיות איזה מין שיטה כזאת, של לא, כלומר זה לא לעבוד... זה כן משהו יש משהו מאוד פרקטי משימתי, אבל זה גם לא יעיל בהכרח. זה לא היעילות הזאת של הקונטקט כזה שמחפשים. להפך. תתקעי. בואו נתקע, בואו נדחס, נגיע לקצה של הדברים ואז נצא משם בסוף.

איריס: מאוד מטאפורי

מיכל: בהקשר הזה זה העבר של הישראלי זה ללכת לעבר... העבר של המקום וההווה של המקום, העבר שלי והווה שלי, העבר של המדיום וההווה של המדיום.

איריס: את עובדת גם ככה גם עם הפרפורמרים בעבודות הקבוצתיות הגדולות האחרונות?

מיכל: כן. אבל מה זה ככה? זאת אומרת, דרך

איריס: משימות

מיכל: כן. כן. כן, זה גם הלך והתפתח. בגלל שהעבודה היא באמת בכמה שכבות, או נגיד של טקסט וגוף, ושירה גם, וקול, אז יש כמה פרקטיקות או פרוצדורות שאני תמיד, אגב, הם באמת התחילו מהעבודה הזאת עם האובייקטים

ילי: ב-2013

מיכל: הכתר פלסטיק, כאילו חיפשתי אותו בשיקגו, חיפשתי כתר פלסטיק, ולא היה. בסוף מצאתי משהו דומה, זה אגב לא כתר פלסטיק

איריס: את היחידה שחיפשה כתר פלסטיק באמריקה.

מיכל: אז חיפשתי כתר פלסטיק באמריקה. והיה לי את הוויז'ן, אני חוזרת לארץ, ואני עושה עבודה עם כיסאות כתר פלסטיק, כי זה באמת האובייקט הזה שהוא גם הכי ברקע. יש אותו בכל בית, כמעט, או בכל מרפסת, והוא גם האובייקט הממלכתי. הוא מבחינתי מייצג את הממלכתיות הישראלית, וגם הוא פלסטיק. הוא מה שיישאר אחרי שכולנו, האפוקליפסה של כולם. וגם הוא פשוט שייך למדיום של המופע, הוא המושבים של הקהל, על זה הקהל יושב.

ילי: לצערו

מיכל: כן. נכון. לא נוח

מיכל: אבל אני אוהבת שלא נוח

איריס: אבל יעיל

מיכל: זול

איריס: נערם בקלות

מיכל: תראי, הגוף הוא גם זול.

איריס: איזה עוד חפצים כאלה, או אובייקטים כאלה את יכולה לתאר כנשאים של זהויות, או

כמשמעותיים עבורך

מיכל: אז היה את הכתר פלסטיק, שהובילו בעצם לדשא מפלסטיק, ולמחסנים של כתר פלסטיק.

שאגב, נסעתי לכתר פלסטיק לבחור אותם, והם תרמו לנו אותם למוזיאון. *לנכס, צאן, ברזל*.

ילי: שהיה במוזיאון תל אביב

מיכל: כן, שהיה במוזיאון תל אביב, והיא באמת, תראו, *נכס, צאן, ברזל*, זה באמת היה, אוקיי, פה

אני אעשה את כל מה שרציתי לעשות. זה הגשמת החלומות. מהבחינה הזאת שזה גם עבודה שהיא

התחילה מפיסול. היא גם התחילה מכמה מקומות. היא התחילה מהמחסני כתר פלסטיק. זה באמת

היה מעבר. היה את כתר הפלסטיק הכיסאות. והיה לי כבר את הדשא מפלסטיק. שהוא גם, הרפרנס

הקדום הוא הדשא הגדול בקיבוץ. הדשא הגדול! זה מושג. אבל, עם האמריקניזציה, שכבר התחילה

שהייתי ילדה, ועל זה *נכס, צאן, ברזל*, שנות ה-80. ובטח ובטח היום, בכל מקום, יותר מאולי בכל

מקום אחר בעולם. לא יודעת, ככה זה מרגיש, שיש פה דשא מפלסטיק. אז זה כבר היה, ואז אמרתי,

אבל עכשיו זה יהיה בגדול יותר. יהיה מחסנים של כתר פלסטיק. רציתי לעשות משהו עם המחסנים

האלה, שהם כמו בתים, אבל הם שייכים לפריפריה. במובן הזה שהם באמת שייכים לפרוור הישראלי

איריס: והם תמיד בחצר האחורית

מיכל: בחצר האחורית

ילי: מכוערים

מיכל: וגם ממש אפשר לגור בהם. אני גם זוכרת שאנשים אמרו שבסוף כולנו נגור במחסנים האלה.

ילי: ככה אמרו?

מיכל: את לא יודעת, כשכל... הבטון הזה הוא מתכלה עם כל טיל. אולי בסוף זה. לא, לא רוצה

להיות.. דווקא אני בן אדם אופטימי, אבל בכל זאת זה מעניין המחשבה הזאת. זה גם דווקא,

המחסנים האלה הם קטנים, זה צריך איזו צפיפות שם. זה עוד פעם, זה חוזר לקשר עם הגוף.

מיכל: אז נכס, צאן, ברזל, הוא התחיל משם. אבל הוא גם התחיל מאובייקט אחר, ופה התחילה להיכנס, האובייקט הפך להיות השפה. התחלתי לחשוב על השפה כאובייקט.

ילי: תסבירי את זה

מיכל: בסוף התקופה בשיקגו, אני התחלתי, חזרתי לדבר. יצאתי מהשתיקה, התחלתי לכתוב, בוא נגיד. זה לא היה בדיוק לדבר. כתבתי, כי באנגלית לא ממש יכולתי לדבר, כי זה לא השפה שלי. יכולתי לדבר, אבל לא הרגשתי בה... לא יכולתי לעבוד איתה כחומר. כי החומר שאני מכירה הוא עברית. אבל כן כתבתי איזשהו טקסט, שלגמרי התייחס באיזשהו מקום לישראליות הזאת של האובייקטים. היה רעפים, רעפים אדומים כאלה. זה טרה קוטה, אבל, כאילו, שגם כזה הזכירו לי את הילדות, או איזה זיכרונות ילדות כזה מהגות. כן, זה לא דווקא ישראלי, אבל לא יודעת, זה התחבר לי. אז גם מצאתי את זה שם. היה דווקא איזה שטיח תעשייתי שטיח שחור, גם לניקוי רגליים. זה יותר שייך לתקופה. דווקא הבניינים החדשים, שתמיד יש איזה שטיח כזה. זה משהו יותר אוניברסלי, דווקא לא היה שייך לישראליות. אבל אחר כך באנדרטה לתרנגולת, כשהגעתי לארץ, אז הכנסתי את בימת הנאומים. וזו הייתה בימה כזאת, שהיא של פעם, לא הבימות האלה שיש היום שהן כאלה משוכללות. כמו שהיה בבית יד לבנים. שם רקדתי, אגב, אנחנו, האולפנה הייתה בתוך בית יד לבנים. אז זה ישראל! האומנות בתוך האנדרטה בעצם, נכון? האומנות באנדרטה. לא צריך להגיד יותר. כן, אז באנדרטה לתרנגולת נכנסה בימת הנאומים. ואני מקשרת את זה כן לשפה. כי הבמת הנאומים היא המקום שבו פתאום הרשיתי לעצמי לדבר שוב. והבמה הזאת שייכת לממלכתיות. והיה רגע מכונן שהיה גם בשיקגו ודרכו אני חושבת חזרתי לשפה, ולדיבור, ולסיפור, ולחלום. כי אנדרטה לתרנגולת בגרסה הישראלית נפתחת בזה שאני מספרת שהיה לי חלום, זה חלום אמיתי. תרתי משמע, אבל אני חולמת שביבי נתניהו ומירי רגב מגיעים להופעה שלי. אין אף אחד, רק הם. ואני זוחלת בין המושבים של הקהל. כאילו גם בחלום אני לא על הבמה. בין המושבים של הקהל, אני ערומה. והם מופיעים, מירי רגב הייתה אז שרת התרבות. וזהו, הם מסתכלים, ואני שם. ואני מתעוררת עם המשפט, לאות מחאה מחליטה להמשיך לזחול.

משפט אמיתי מהחלום. וזה כבר אחרי שהיה את העבודות זחילה של *Walling*, אבל זה כן מחזיר אותי לחיפושית הזאת. והמבט הזה אל השולי, אל הגוף בשוליות שלו, בסוף כאיזה סוג של מחאה גם, או איזה התנגדות. זה הכל בהפוך על הפוך. אבל דרך הסיפורים האלה שניסיתי לספר, היה שם באנדרטה לתרנגולת איזשהו מונולוג כזה מאוד פרוזאי. גם, שהוא קצת מטה כזה, על איך אני קונה את החפצים. אה, אני מחפשת מחסום להופעה שלי. אני רוצה שיהיה, היו באמת בסוף מחסומים

כאלה של העירייה. ואני מתקשרת לאיזו חברה של מחסומים, והם אומרים לי, באמת, זה לא חלום, זה אמיתי, אבל מה בדיוק את עושה? כי אנחנו לא רוצים להיות מעורבים בשום דבר פוליטי. אני לא אמרתי לה שזה פוליטי. אני רק אמרתי לה שאני רוצה מחסום, ושזה להופעה, והיא אמרה לי, אנחנו לא רוצים להיות מעורבים בשום דבר פוליטי. זה הפתעה שהמרחב הישראלי כאילו מודע, אבל כן, כי זה החיים שאנחנו חיים פה. אז באמת היו את המחסומים, והיה את הבמה, והכתר פלסטיק, והמחסנים, ונכנסתי חזרה לתוך השפה דרך הסיפורים האלה. ואז אמרתי, אוקיי, חזרתי לישראל, וואי, איפה אני ואיפה כולם? כולם מדברים על נדל"ן. כי בכלל לא מדברים על הפוליטי. זה כאילו היה אחרי הקורונה. כסף. כאילו איך מדברים על כסף? ואז התחלתי לחשוב, אני אקשיב לשפה הזאת שבה מדברים על כסף. ועל נדל"ן. כי גם היה לי איזה אישיו עם זה. מהקיבוץ אני מניחה גם. אבל אז מצאתי את המילונים ברחוב. וכמו שאמרתי, תהיה עבודה כולה במחסנים, ותהיה עבודה על כסף, אנחנו הולכים לקרוא את כל המילון. זה גם סיפור כזה יפה, רציתי את המילונים כמתנת יום הולדת. וזה היה יקר מדי, ולא ידעתי ופתאום בשבוע של היום הולדת שלי מצאתי ערימת מילונים ברחוב. עוד פעם, השולי, הזרוק ברחוב הזה, ואספתי אותם, רק ת'היה חסר. שמונה כרכים, אברהם אבן שושן 1989, בלי ת', בלי הסוף. הסוף לא ידוע. ואז הם עמדו אצלי בבית, וגם נהיה אבק וזה, ויום אחד אמרתי, אנחנו נקרא את כל המילון, זאת תהיה העבודה. כי חשבתי כזה עוד במושגים של פרפורמנס כזה, טוטלי. ואז אמרתי, לא, אנחנו לא נקרא את כל המילון, להפך, זאת תהיה העבודה הכי כתובה שעשיתי עד עכשיו, יהיו לה שכבות, ויהיה בה שירים, ויהיה בפלסטיק, ויהיה סטנד-אפ של כרמית, ויהיה, וגם מתוך איזו מחשבה שהקהל יבוא והוא לא יבין למה הוא בא. הוא הולך להיכנס, זה יהיה מצחיק, יהיה איזה דימוי כזה ישראלי קדום כזה.

ילי: נוסטלגי

מיכל: נוסטלגי, והמילון, וכרמית מתחילה איזה, באמת איזה מונולוג על כסף, על נדל"ן, על ההיסטוריה של המוזיאון. ואז נכנסים לתוך הגלריה, ופתאום מתחילה קריאה מהמילונים, משעמם. וזהו, וגם איזו שאלה של מה, ומה הגוף עושה פה. כי הוא כמעט נשכח, וזה גם מוזיאון. ואז אמרתי דווקא, עכשיו אנחנו קמים על הרגליים, עבודת הרגליים. מזה נכס, צאן, ברזל התחיל, אחר כך היה שם עוד כל מיני דברים, אבל היה איזה, די, אנחנו לא זוחלים יותר, כאילו, אנחנו חוזרים לחלוציות. עבודת הרגליים, עבודת הכפיים, הקריאה במילון.

ילי: מה מצאת במילון?

מיכל: תראי גם מצאתי, באמת את האוצר. את אוצר המילים.

ילי: במובן של העושר שלו, או הרוחב שלו?

איריס: או הסדירות שלו?

מיכל: אז זהו, זה, במובן של האקראיות. השיטתיות שבה, הסדר שלו, אין, כאילו, אין משמעות. נכון? כאילו, מבחינת איך שהמילון מסודר. וגם יכולנו לפתוח בכל מילה ולקרוא אותה, ואז, וואו, כמה משמעות יש. וכמה משמעות, בכלל משמעות, ומשמעות במובן המקומי.

ילי: במפגשים בין המילים, או במפגשים בין המילים לבין מה שאתם עשיתם?

מיכל: זה מה שנורא יפה, זה כאילו מתחיל כל מילה כשלעצמה, כל מילה, כל אות, כל מילה וכל הגדרה שלה, ואז זה להתחיל להבין את הקשרים.

איריס: זה היה אקראי? הפתיחה של המילון?

מיכל: בהתחלה התחלנו, כן. תראו, קודם כל, הבאתי את המילונים. בו זמנית הבאתי את הדשאים. הם כבר היו, אבל הבאנו אותם לזה. כאילו, ממש עבדנו, אני זוכרת, בהתחלה עם כרמית בוריאן, עומר עוזיאל, הצטרף אלינו קימ טייטלבוים. כרמית ועומר כבר עבדו איתי עוד מצוללן, מרטרוספקטיבה הכנסת אורחים, אבל אז הם עבדו, כל אחד היה לו סולו. ובנכס, צאן, ברזל התחלנו בעצם את העבודה הקבוצתית, ממש התחלנו בשני ערוצים. החזרה הראשונה הייתה בסלון של הבית שלי, באופן מוזר. אז התחלנו בגוף, עם הדשא גם, כן עם האובייקט, ואחר כך רק עם הגוף, עם הרגליים, ועם הקריאה במילון. כל פעם שהיינו עושים את הגוף, שמחו, סך הכל נהנו. הייתי אומרת קריאה במילון, אוי לא, מה את עושה לנו? מה זה השעמום הזה, בסוף הם מאוד נהנו. והתחלנו ממש בקריאה מאוד חופשית. פותחים, קוראים, ולאט לאט התחילו להעשות החיבורים, זה באמת מעניין, כי נוצר שם מין סוג של סיפור. זה כתוב, ממש יש פרקים. הפרק הראשון, זה בעל, בית, ואחר כך יש קרקע, ואחר כך יש אדמה, ואחר כך יש אדם. זאת אומרת, ממש יש שם איזה רצף כזה, שהוא גם מספר באיזה שהוא מקום את הסיפור הישראלי, וזה בתוך הסיפור הגדול, יש המון קטנות כאלה. יש שם חלק שלם, שהוא מתייחס, כן לסיפור של כסף, ושל עוני. בסופו של דבר, הייתה בחירה ספציפית, של כל מילה ומילה, ושל כל הגדרה והגדרה, ואיך הן נקשרות ביניהם, אז מהבחינה הזאת, זה טקסט שהוא, הוא כמעט, אני רוצה להגיד, עומד בפני עצמו.

איריס: תני עוד דוגמאות.

מיכל: אתן חושבות שאני זוכרת את כל הטקסט בעל פה? אני צריכה קצת ל... כי באמת יש שם גם ציטוטים, "דמעתי מקרקע נשמתי שאבתי" ביאליק. היה שם בעצם עוד פרוצדורה, שכל אחד קרא מאותיות מסוימות. עומר קורא את ק' ו-ר', וכרמית קוראת את ע' פ' צ'. אז גם החיבורים היו צריכים

להתבסס על האילוץ הזה. זה לא שפשוט עשיתי מה שרציתי, הייתי צריכה כל הזמן למצוא את המילים הנכונות ביחס למילון שממנו הם קוראים.

איריס: מה משה קרא?

מיכל: משה קרא מ', ממ"ד, לא, לא היה ממ"ד במילון, הכנסנו קצת.

ילי: רציתי לשאול אם היה ממ"ד במילון, אבל לא יכול להיות שהיה.

איריס: מרחב מוגן

מיכל: מרחב מוגן דירתי. אחר כך הוא קורא, אחר כך הוא קורא את אדמה, את כל הרשימה של של אדמה. וכרמית בסוף קוראת מ-צ" את הצעד והצעדה והצעירה והצעקה והצער, צער גידול בנים. זה ממש יש כזה הסיום. צער גידול בנים. אין תופסים אדם בשעת צערו. ואז החיות משתלטות על המוזיאון. זאת אומרת, הדימוי הזה של ה... לא יודעת אם אתן זוכרות, אבל יש שם איזה מהלך של התפרקות. גם של הגוף שבאמת מתחיל על הרגליים ומסיים בעל חיים, עוד פעם חוזר לגוף של החיה. וגם מבחינת הטקסט יש שם מהלך שהוא מהסיפור, לפירוק, למילה, ולהגדרה, לפירוק של המילון, לשירה ולשירים, כי הם שרים שירים שאני כתבתי, שאנחנו כתבנו, שמבוססים על הקריאה במילון כמעט כולם. ובסוף זה מתפרק לחיות. יש שיר יש נעמי שמר "על הדבש ועל העוקץ", נגינה בחליל, והעבודה מסתיימת בעצם בגוף של חיה ובקול, קול שהוא חסר משמעות.

איריס: אני רוצה לשאול אותך על הפקת הקול ועל הצורת דיבור שבחרת בנכס, צאן, ברזל. זו צורת הקראה מאוד מסוימת קצת sec, בלי להטעין את המילים באינטונציות, וקצת דקלרטיבי

מיכל: מעניין. אולי גם המילון נותן איזו תחושה כזאת גם קצת ארכאית

איריס: קצת פורמליסטית?

מיכל: וגם ממלכתית מצד שני. זה הכל קצת 'פסוקו של יום' כזה. אני חושבת שמה שיצאתי איתו בסוף מאיציק ג'ולי, מ"מנוע חיפוש", לפעמים את לא יודעת אם זה מה שרצו ללמד אותך אבל זה מה שאני למדתי, זה הטקסט הכתוב ועליו עובדים עם מה שיש לי כרגע. זאת אומרת אני לא מספרת סיפור ולא זה לא רגש מסוים ולא...

ילי: אין דרמטיזציה של הטקסט

מיכל: יש אותה בהוויה של הרגע, בהווה. או במה שאני כרגע יכולה למסור מתוך ה... טקסט ויש גם דימוי. יש שם את הדימוי הזה של המילון של הפסוקו של יום של הממלכתיות הישראלית, ועל זה יש את הרגש שהוא דינמי, הוא כל הזמן משתנה. מהבחינה הזאת זה לא שהם יקראו את זה תמיד

אותו דבר או שידברו תמיד אותו דבר. כי באמת על שכבת הדימוי והטקסט והגוף יש את השכבה של רגש. כמו שיש את מה שאני חושבת על מה שאני עושה עכשיו, אני לא יכולה לא לחשוב כשאני על הבמה. כי אני גם אני חושבת! אני אפילו לפעמים חושבת, וואי זאתי וזאתי הגיעה, וזה מלחיץ אותי אז מה תעשי עם המתח הזה? אוקיי אז בואי תנשמי. כאילו אני ממש מדברת עם עצמי. וגם יש כל הזמן איזה רגש שאני מנסה לא ללחוץ אותו, אלא פשוט להבין איפה אני וגם לקוות שיהיה בסדר. איריס: ואיך את עוברת לקבוצת?

מיכל: זהו אז היה נורא כיף בנס, צאן, ברזל, שהיה בו איזה מין שילוב של מדיומים והרגשתי את החופש הזה. יש אנשים שמאוד אהבו אני חושבת את העבודה הזאת, בגלל שהיא כאילו לא ברור אפילו בדיוק באיזה מדיום היא. וגם אני אהבתי את זה וגם רציתי שזה יהיה. כי אני ממש זוכרת שזה היה מהלך מכוון של, אני לא אתן לכם להגדיר, אני אפתיע אתכם. אני גם אשעמם אתכם. זה גם יהיה מחול, זה גם יהיה זה, כאילו זה יהיה...

איריס: וגם צריך להגיד שזה היה בחלל של הגלריה

מיכל: זה היה במוזיאון

איריס: גם איפשר את זה שאנשים קמו וישבו והלכו והסתובבו

מיכל: זה היה שעה ורבע, שעה ורבע?

ילי: זה היה גם במסגרת התערוכה נכון או "דמיינו מוזיאון או הגוף הזוכר"

איריס: שרותי דירקטור הייתה האוצרת שלה

מיכל: כן נכון רותי הזמינה אותנו, וזה באמת היה הזדמנות פתאום לערבב את כל הערבוב הזה. כמו שאמרתי המילונים והמחסנים והשפה והגוף ולעשות משהו אחר. אני לא הייתי מסופקת לגמרי ממה שקרה שם בגוף. הרגשתי שדווקא שם לא נטפלתי מספיק כי היה המון. בעבודה הבאה גם הטקסט יהיה כתוב וגם הגוף יהיה לגמרי... אוקיי, זה מבחינת נגיד הצורה. מבחינת התוכן נכס, צאן, ברזל פתאום אני הבנתי שמה שאני חוקרת שם, זה גם היה קשור אפילו למוזיאון, והחלק הישן והחלק החדש, משהו בזה... נכנס שם העניין דרך המילון גם של שנות ה-80. הרגע הזה של האמריקניזציה, הפרטה, אולי גם זה שחזרתי מאמריקה כבר עם המחשבות האלה. והתחלנו באופן לא... עדיין פחות גלוי, יותר מרומז, לספר זיכרונות ילדות ללכת אחורה דרך המילון, המילון מבחינתי היה דרך לספר את הילדות שלי בעצם את הילדות סך הכל גם שלנו, זאת אומרת אנחנו כן פחות או יותר באותו גיל, כי קימ קצת יותר צעיר. קימ גם. הוא פתאום מדבר שם רוסית, כאילו הוא מביא מהעלייה של המשפחה שלו לארץ שהיא גם משנות ה-70. וכל אחד סיפר משהו מהסיפור האישי שלו. כל אחד

מספר משהו על סבא שלו על אבא שלו, בתוך *נכס, צאן, ברזל*, אחת המילים שהייתה זו הייתה המילה קבוצת. קבוצת ילדים קבוצת פועלים קבוצה נבחרת ופתאום היה לי דווקא המילה הזאת, גם, נטפלתי אליה. אוקיי קבוצת. השם הגיע *מנכס, צאן, ברזל*. וגם תחילת העבודה הגיעה *מנכס, צאן, ברזל*, כי כשנכנסנו לסטודיו *לקבוצת* אמרתי להם, אני לא יודעת איך להתחיל. בוא נתחיל מהסוף של *נכס, צאן, ברזל* נעשה טרילוגיה, סתם כאילו, ככה זה התחיל הטרילוגיה

ילי: שהעבודה השלישית היא

מיכל: היא *ארבע אבות* כן. אז *קבוצת* התחיל אמרתי אה אוקיי הסתכלנו פה על שנות השמונים עכשיו נסתכל על שנות השבעים

איריס: מי השתתף *בקבוצת* ?

מיכל: אז *קבוצת* זה קבוצת *נכס*: קימ טייטלבוים, כרמית בוריאן, עומר עוזיאל, משה שכטר אבשלום, והצטרפו אלינו איסאק צ'וקרון וקרן כרמון. תמיד סוף העבודה היא תחילתה של עבודה חדשה. אני זוכרת את הרגע במוזיאון אנחנו עוד שניה מופיעים, ואני אומרת, אוקיי. הטקסטים של הילדות של הקבוצה, והם יהיו אחוזים אחד בשני. הם לא יזוזו אחד מהשני. הם יהיו צמודים כל הזמן. זה יהיה הגוף המשותף הזה, הגוף הקבוצתי, הקולקטיב הזה, שהוא מתבטא בגוף.

לכל עבודה יש את המילון שלה את השפה שלה. מאיפה מגיעה השפה הזאת. ולכל עבודה יש עיקרון גופני, ושני הדברים האלה זאת השיטה.

ואז התחלנו את *קבוצת* בתור החיות.

אבל עכשיו הם כבר באמת חיות החווה בקיבוץ, והם גם מתחילים מתוך הקהל. זה באמת היה קצת הליכה הפוך, והולכים אל הבמה, והם יושבים בהתחלה, לפני שהם יושבים פשוט יושבים על הקהל. הצורה הייתה לפני התוכן, אבל אמרתי להם: אה אתם יושבים על הקהל כי הם ההורים שלכם, ועוד רגע הם שולחים אתכם לבית ילדים. הילדים האבודים האלה. הפרידה, הפרידה הזאת מההורים זה הפרידה שקורת *בקבוצת*. ואז הם הולכים לבמה, ומתחיל שם שיטוט. פתאום לחזור לבמה, זה כן התחיל בזהבה, אבל היה משהו בעבודה הזאת שהיא כבר הייתה עבודת במה, *קבוצת* הייתה בעצם לתל אביב דאנס, זה היה לי מדהים לעשות את זה בזהבה.

ילי: סוזן דלל

מיכל: סוזן דלל, כי הוא קצת נראה כמו בית ילדים. והיה שם את השעון הזה בתוך הגומחה בקיר, שכולנו היינו כאילו, מתי הלילה יעבור כבר. תמר אור עשתה אובייקטים, שהם קצת אובייקטים מהקיבוץ, יש שם, אנחנו קוראים לזה כאילו השמרטף, האינטרקום הזה, שהיינו קוראים בו

”שומרת”, הם באמת מגיעים לבמה, ונשכבים, וקוראים לשומרת. אז זה התחיל מזהבה, אבל היה משהו ב אם הנכס, צאן, ברזל משהו לא סיפק אותי. העיקרון הזה של אנחנו נהיה ביחד, הם, הרקדנים אחוזים אחד בשני, ונוציא מזה את כל מה שאפשר להוציא מזה מבחינת הגוף, או את כל מה שאני יודעת להוציא מזה. וגם העבודה הזאת היא בנויה ככה פרגמנטים וחלקי זיכרון, זה שברי זיכרון כאלה. זה לא עבודה של אובייקטים, זה עבודה שחזרה לגוף. בעבודה הזאת מבחינתי חזרתי למחול, וקצת מרגישה לי כמו איזה תצוגת תכלית כזאת, גם הטקסטים, גם הגוף הזה המשותף, והפרונטליות שלה. יש משהו בעבודה הזאת שנכון שהם הולכים לקהל, ואחר כך עוד סיבוב יש בקהל, ואנחנו חוקרים את המרחב, אבל זה המרחב של הבמה. זה כבר החזרה לבית הבנים, הבמה הגדולה. אחר כך עשינו את זה בתיאטרון הבית, וגם בזירה הבינתחומית בצוללן. הקיבוץ זה המקום הנאיבי, נגיד האוטוביוגרפי, והבמה כמקום הנאיבי של המדיום. אבל כן בתוך המסע שלי, כי הלכתי לגלריות, למרחב הציבורי, וזה וזה... בוא נחזור לבמה. ואני זוכרת שדווקא עדו אמר לי, אה זה ממש עבודת במה, היא ממש יכולה להיות פרונטלית, עדו פדר, וזה נכון. זה סימן איזה משהו. אז כאילו יש שם חזרה לילדות שלי ולילדות של המחול.

ילי: וארבע אבות?

מיכל: וארבע אבות, אחרי כל הדיבור הזה בעברית, וכל המילון, וכל השפה הזאת של הקיבוץ, אמרתי, אני הולכת ללפני השפה. אבא שלי בכלל לא, הוא לא גדל בעברית. הוא מטוניס, הוא הגיע לפה בכלל בגלל המלחמה ב-67, הם ברחו מטוניס לצרפת, ואז הגיעו לכאן. הוא באמת גדל בערבית וצרפתית, שפת האם שלו זה ערבית. והם דיברו גם צרפתית בבית ספר. אבל אבא שלי, הזיכרון המכונן שלו, לפחות מה שהוא סיפר לי או מה שהוא גאה בו, זה שהוא למד ביאליק בבית ספר היהודי ”שלום רב שובך, ציפורה נחמדת”, שאחר כך תליה פז שרה את זה בארבע אבות, אבל משם זה התחיל. זאת אומרת, אמרתי, אני אלך לפני השפה. ויש שם רגע שהם בביליל של שפות של ערבית, צרפתית, כל אחת והשפות שהיא יודעת ומביאה מהבית. תמר בכלל, באה מאנגלית, אבל...

איריס: את יכולה גם לספר על זה שזו עבודה מוזמנת

מיכל: נכון, אז בעצם, בארבע אבות, האנסמבל, שהוקם על ידי תליה פז ומשה שכטר אבשלום, שהיה להם באמת הרבה שנים רעיון לעשות קבוצה ולשתף פעולה עם כל מיני כוריאוגרפים, בעצם אנסמבל של רקדנים, איך נקרא להם? ותיקים? זקנים, מבוגרים, זקנים. בא לי להגיד כבר זקנים, אבל הם לא כאלה זקנים, ממש לא. (הם מזדקנים), הם מנוסים. עוד פעם, לי זה, חוץ מאיסק ממילא, אצלי כולם כאלה זקנים בקבוצת. אז אני באמת לא הרגשתי, זה מצחיק, עכשיו אני חושבת על זה,

אני עושה לזה אנליזה, אה אתם רוצים הגוף המבוגר? אז בואו נלך לגוף הבאמת מבוגר, לגוף של האבות. כי הם לא הרגישו לי כזה גוף מבוגר. בכל זאת, גם אם קצת יש קרחצנים. תמר שלך, טליה פז, משה שכטר אבשלום, שרון צוקרמן, והם הזמינו אותי לעשות להם בעצם את העבודה הראשונה של האנסמבל, ואני כנראה לא יכולתי אחרת, הייתי חייבת לעשות את החלק השלישי בטריולוגיה וללכת רגע לאבא שלי. אבל את יודעת, אבא שלי בסוף, בקושי היה, מבחינת הסיפור שלו, הוא בקושי היה על הבמה, אבל היה את כל האבות שלהם. ושם באמת התחלנו מהגוף של האבות ומהשפה של האבות, ומהקולות של האבות. כאילו עבדנו כזה מאוד שיטתי על להחיות, להוות את האבות, ולעשות מין טרנספורמציה כזאת אליהם, וגם להיות בתוך החיבוק של אבא, ובתוך החיכוך של אבא, זאת אומרת מבחינת הגוף.

בנס, צאן, ברזל היה טיול בשכונה, ו*בקבוצת* היה טיול בקיבוץ, והטיול בקיבוץ הוא הופך להיות טיול בתיאטרון, בעצם חקירה של התיאטרון, ובאמצעות *אבות* היה טיול בארץ. ברגע שהתחלנו לחקור את האבות של טליה, ושל תמר, ושל שרון, ושל משה, כל אחד מהם הביא בעצם יותר מההורים שלי. אני ספגתי את זה מהקיבוץ, את הנושא הזה של אהבת הארץ והיציאה לטיולים, וזה נכנס. הם מתחילים מחוץ לבמה, הבמה היא מן העלייה לארץ. למרות שהם בסופו של דבר התחילו על הבמה, אף אחד בטח לא הבין את זה חוץ ממני, אבל חשבתי על, עוד פעם דווקא בתוך המחקר של המדיום, על התקופה הזאת שעוד הייתה תפאורה. לא יודעת, זה נראה לי כאילו בת-שבע עוד בשנים של...

ילי: בת דור

מיכל: כן, בת-שבע, בת דור, השנים של הרפרטואר. כאילו זה היה כזה שנים שאנחנו גדלנו ועוד לפני, והיה אמנים שציירו את התפאורה, והיה כסף כנראה, כאילו היה בעיקר כסף. לא יודעת, זה היה גם, זה היה כאילו האופנה הזאת. אמרתי אז תהיה תפאורה, והתפאורה הזאת תהיה הלנדסקייפ הישראלי. נסיעה לירושלים או לקיבוץ, זה כזה הנוף הבראשיתי, הצבעים שלו, זה הצבעים שהם לובשים, אבל זה יהיה בגוף. עוד פעם, העיקרון הזה של, את הטבע הזה הם יעשו בגוף שלהם. אי אפשר לחזור אחורה לעידן תפאורה, אבל כן אפשר לצטט אותה דרך הגוף. אז כאילו אולי באמת הציטוט הזה דרך הגוף.

איריס: יש שם גם משהו מבחינה בימתית שאת מטפלת בו באופן כמעט ספקטקלי. התאורה והתפאורה והתלבושות והמוזיקה, את מטפלת בכל כך הרבה מרכיבים של המדיום, עם נפח מאוד גדול.

מיכל: תראי, היה לי הכבוד לעבוד עם במבי. זה גם היה רעיון של טליה, והוא באמת בגלל שאני צריכה מניעים מתוך העבודה, ופתאום אמרתי, אה, במבי, זה בדיוק זה. זה הילדות, זה אהבת הארץ, זה ללכת אחורה אל התפאורה, זה התאורה של במבי. הוא מבחינתי שייך לשנים, הוא לא כזה זקן, אבל כאילו הוא שייך לי להסתכל על המחול, עוד לא כיוצרת בעצמי. לפני השפה, כמו שאמרתי. לפני העברית, אבל גם לפני שפת המחול.

בכל השנים האלה בניו יורק, אחד העקרונות היה, אל תעשו לי תאורה! אני רק אדליק את האור, אני לא צריכה אתכם. יש רק גוף, יש אובייקט! אל תעשו לי את כל העטיפה החיצונית הזאת. ואחרי זה היה באמת כבר התפתחויות. במוזיאון לא. אבל תמר אור, פתאום כן עשינו משהו שהוא קשור לקיבוץ והאובייקטים וזה, ואז במבי. איריס: במבי זה גרנדיוזי.

מיכל: אני אמרתי לו, יהיו 11 קיזאים. וזה נגמר ב-70 כמעט. רציתי שהם ירדו מהבמה, ויעלו ליציע, ומשם יתחילו את הטיול. הם הטבע, הם הנוף, הם אגב מאוד אהבו להיות הטבע. הם כבר מתחילים טיפה לעשות טרנספורמציה לאבות בסוף, עם הקולות, והשיעולים וההתעטשויות והקרכצנים, מתגלגלים, יוצאים, ואז הם צריכים לעבור ליציע. אז אמרתי, אוקיי, מה נעשה ברגע הזה? יהיה מופע אור קולי. כמו עוד איזה מדיום בתוך העבודה. ואלעד שניידרמן, שהכרתי אותו מנעה דר, היא עובדת אתו שנים, הוא גם עשה לי ככה, עבד איתי על סאונדים במשך השנים. בהתחלה עבדנו ממש הכי גנרי מספוטיפיי, עם מוזיקה, עם צלילים מהטבע. טליה אמרה לי, אני צריכה סאונד. אני בכלל לא שמה מוזיקה. כאילו, לפעמים אני בסוף שמה מוזיקה בעבודות, אבל הם רדי מייד, זה העניין. גם באנדרטה לתרנגולת, היה שם את ביבי ופרס שרים בטקס קורס קצינים, את "ארצנו הקטנטונת" עם רמי קליינשטיין. אז הייתה מוזיקה, אבל היא לא מוזיקה שאני אשים ברקע. טליה הייתה צריכה רקע. אז שמתי טרקים של טבע. ואז אמרתי לאלעד, שניצור האת הטיול. את הטיול בסאונד. יש רגע שהם בים, והם במדבר, והם ליד המדורה.

הטיול הישראלי דרך הסאונד. אהבת הארץ רק כעבודת סאונד עכשיו. והיה ספר שעבדנו אתו, של עזריה אלון, שממנו גם היו טקסטים, שהוא באמת מן טיול כזה בארץ. ובמבי עשה את התאורה. זה היה נורא כיף לשתול את הרגע הזה שאין בו גוף בכלל, בתוך העבודה. זה כאילו היה גם חומר של אור וצליל, אבל גם אילוסטרטיבי כמעט. דימוי כזה מאוד... איריס: זה היה רגע תיאטרוני מופלא. כן. וגם חשבתי לעצמי שהסכמת להיות על במה. (נכון, נכון). למה שהבמה נותנת.

מיכל: כן, זה באמת גם בזכות... זה התחיל מזה שהם אמרו, זה יהיה באולם בסוזן דלל. אז האולם בסוזן דלל, זה באמת מבחינתי, עוד פעם אם חוזרים אחורה, זה האולם שפתאום הגעתי אליו, לא בתור ילדה, בתור ילדה ראיתי רק בבית הבנים בכפר מנחם, בתור נערה, וקצת יותר מנערה, והיה שם במבי, והיה שם בת-שבע, והיה הרמת מסך. וגם בסמינר שאני הייתי סטודנטית הופענו עליו, וזה היה... זה היה טראומטי. אני שנאתי את האולם הזה בעצם. עכשיו אפשר להתוודות. אז זה גם איזה... בעצם לחזור, ולחזור באיזה אהבה, וכן, בהסכמה ובשמחה ובהתענגות, אבל עדיין עם הקריצה. בוא נראה מה נעשה לאולם הזה, נצא, ניכנס, הם אמרו לי, מה את רוצה, להוציא אותנו ולהכניס אותנו? אבל זה מה שאני זוכרת מהבמה, בתור ילדה, בתור נערה, את המאחורי הקלעים של סוזן דלל, אגב, את זה אני מספרת באנדרטה לתרנגולת, עם החלונות העגולים, שנראים כמו בספינה, ספינת השוטים, זה כבר היה באנדרטה, באנדרטה לתרנגולת, אני מספרת על הבמה של סוזן דלל, וזה באמת היה עליה, וזה עדיין היה טראומטי בשבילי, גם בהרמת מסך, אבל כשפגשתי אותה בארבע אבות כבר באתי אחרת, זה התהליך שאני עברתי, פתאום ידעתי מה לעשות איתה, ואיך לשחק בה, ואיך לעשות עליה מניפולציה, וזה, איך להיות איתה באינטימיות, כאילו זה, זאת הדרך

איריס: סוס טרויאני של מעוז המחול.

מיכל: נכון, אבל זה גם באהבה, כי.. בשנאה ואהבה כי זה גם באינטימיות בסוף, לעמוד שם ביציע, לקרוא לאבא מהקהל. לקרוא לאבא, האבא, האבות שלנו, זה באמת גם במבי, כאילו במונן הזה של תאורה, הוא האבא של כולם פה. אם קבוצת היה מין חזרה לתיאטרון, זה היה כבר חזרה לתיאטרון ומותר לי גם לשחק אתו, אני יכולה להשתולל אתו, אני יכולה לעשות מה שבא לי ולא להתנגד כל כך.

את נכס, צאן, ברזל עשינו בוורדה, בת שבע מארחת. והרחבה של סוזן דלל, שהיא מקסימה, אבל תמיד היה לי נורא קשה להגיע אליה, אני שם התאהבתי בה מחדש, אפשר להגיד, כי עשינו שם גם את המונולוג של כרמית

ילי: בחוץ?

מיכל: בחוץ. כל פעם בעצם המונולוג של כרמית, וקצת הטקסטים של המילון של ההתחלה, כי זה בעצם הפתיחה של העבודה, זה מין המבוא. אז כל פעם התאמנו אותו למקום, זה כאילו סייט ספסיפיק, אבל זה בעצם היסטורי-ספסיפיק, כי היה צריך להתאים את זה להיסטוריה של המקום. וההיסטוריה של סוזן דלל היא גם שסבתא שלי למדה שם בבית ספר לבנות. הבית ספר הפך להיות

המקום אימונים של ההגנה, אז כאילו יש שם גם את ההיסטוריה הזאת של מוסד חינוך, שהוא גם מוסד צבאי. עשינו את זה שם כבר אחרי השביעי באוקטובר, אז זה לגמרי עוד יותר נכנס לתוך העבודה, בעצם *נכס, צאן, ברזל* הופיע במוזיאון תל אביב בינואר 2023, ינואר ופברואר 2023. זאת אומרת אנחנו עשרה חודשים לפני, תשעה חודשים, בדיוק ביום שהעברתי את המחסנים מהסטודיו למוזיאון היה ההפגנה הראשונה של הרפורמה

איריס: של ההפיכה המשפטית

מיכל: כן, והמטריות בהבימה הלכנו אחרי החזרה. ובתוך העבודה כבר באמת היה הממ"ד, הוא היה *נכס, צאן, ברזל* במקור.

איריס: הוא היה מוכן

מיכל: וכרמית דופקת על העולם שלנו עם הדלת המדהימה של התיאטרון של המוזיאון, והיא צועקת, היא אומרת זה הממ"ד, אני אעשה את זה, בטון מזוין. כאילו עשינו צחוקים. ואז אחר כך היינו צריכות לחזור לטקסט הזה, וזה גם היה איזה שאלה, שלא לדבר על זה שכרמית מניר יצחק, והסיפור הוא מאוד מאוד גם אישי. זהו, בכל מקום פה ההיסטוריה המדממת היא שקועה בכל מבנה, וגם בסוזן דלל, וגם יש שם פרדס, ואבא של כרמית הוא היה פרדסן, ופתאום יכולנו לשיר את "פרדס ליד השוקת", שזה נגיד לא היה בגרסה הראשונה, אבל הוא נכנס שם. וזה שיר שאני, זה ממש היחסים עם המקום, "פרדס ליד השוקת", יהורם גאון, זה יחסי שנאה-אהבה. זה שיר כזה ששרנו בשיעורי מוזיקה. ושיעורי מוזיקה זה, זה כל הבסיס של *קבוצת*, של הטקסטים והשירים של *קבוצת*, זה שיעורי המוזיקה. ואני גם בתור ילדה שלא ידעה לשיר, ושהיו צחוקים עליי שהקול שלי צרוד ואני מזייפת. אז זה גם היה להתרגש מהשיר הזאת, ואם זאת לדעת שאני כזה ביחסי דחייה אתו, זה היחסי דחייה האהבה, זה היחסים עם המקום, לא? כאילו, הנוסטלגיה והביקורת בו זמנית, ההצטרפות של שניהם, זה העבודות.

ילי: ואז יש סולו, עוד פעם. בום.

מיכל: כן. הסולו, הוא התחיל בתור רעיון באמת של עבודה קבוצתית גם, והוא יהיה עבודה קבוצתית. בימים האלה הוא מתהווה לעבודה הקבוצתית הבאה.

ילי: של *קומבינציות* ?

מיכל: לא ידעתי לאן אני אלך אחרי *ארבע אבות*, אבל הייתה שיחה במסגרת טיץ' או צוללן, שעדו ארגן, והייתה לי שיחה בעצם עם הלל

ילי: קוגן

מיכל: כן, הוא ראיין אותי, אבל זו שיחה עם הלל, בסוף גם חליתי בדברת, כאילו, פתאום אני למדתי לדבר. הנקודת מוצא הייתה שהלל שאל אותי, כמו שאני מספרת, את לא עושה קומבינציות, נכון? הוא התכוון, נראה לי בקטע טוב, גם הוא לא עושה, או משהו כזה, זאת אומרת, זה כזה, זה לא, זה לא השפה, השפה שלך היא לא השפה הזו, אה, עוד פעם, נקרא לה נאיבית, תמימה, מודרנית, התנועה הטהורה, תנועה אחרי תנועה, בוא נבנה אותה עכשיו לאיזה רצף וזה מה שנקוד, כאילו, לא. אבל פתאום כשהוא שאל אותי, אז אמרתי, אה, זה הקריאה הזאת, לחזור עוד יותר... לא רק לילדות באמת במובן של המקום, אלא של הילדות הזאת, של להיות הילדת המחול. כי כן, ברור שזה מה שאת לומדת, קומבינציות. היום כבר מבינים שהדיסציפלינה בגיל כל כך צעיר, אז יש מחול יצירתי היום לילדות, אבל לנו לא היה. זה באמת ישר היה ללמוד קומבינציות של מודרני וג'אז.

אז המשמוע הזה של הגוף, המשטור שלו, זה התחבר לי באמת, עם מה שהתחלנו פה, עם הלימודים, נגיד אחר כך שכבר כאילו התחלתי את ההשכלה המחולית היותר גבוהה, אבל שהיא גם הייתה בסמינר, עדיין, אותו כזה הסוג השיעורים, והיחס לגוף, כאילו מהילדות ועד שנות ה-20. ואז חשבתי לשים ביחד את שנות ה-20 שלי כרקדנית וכבן אדם. הבן אדמיות של הגוף והגופניות של הבן אדם, נראה לי זה המדיום, זה מבחינתי, זה לא רק המחול, זה כל המכלול הזה.

ככה התחלתי עם *קומבינציות*, וחשבתי שנעשה אותה כעבודה קבוצתית, ונעשה אותה כעבודה קבוצתית. עדו פדר הזמין אותי לעשות רזידנסי, שהוא עושה בשיתוף פעולה עם בת-שבע. ונכנסתי לסטודיו, ותוך שבועיים היה מין דראפט כזה של... מבחינתי כל העבודות האלה שדיברתי עליהן יש משהו בצורה שלהן, שהם מין פרגמנטים כאלה, ויש טקסט, ויש איזה, האריג, מה שהן קוראת לו האריג, הלטוות את האריג, זה החיים, כאילו, זה המחשבה שלי. אנחנו כל הזמן זדים מדבר לדבר לדבר, כאילו יש משהו, אז ככה גם העבודות נראות, וככה גם הטקסט הזה, הארוך של *קומבינציות*, הוא לנסות לתפוס את הכל. את הטיפול שאני נמצאת בו, את הפרידה, שיחות עם גברים, גם שיחות עם נשים, קפיצות לאמא שלי, לזיכרונות, למחול, וכל הזמן דרך איזה פירוק של איזה מחשבה של פילוסופיה של הלשון, כאילו, על הפירוק של המילה הזאת, קומבינציות.

כי זה גם איזה קפסולה כזאת. בתוך המילה קומבינציות יש את כל אוצר המילים. יש שם קיום, יש שם יקום, יש שם מוות, יש שם קיבוץ. כל המילים ש... אני יכולה לדבר רק במילה הזאת, וכולנו פחות או יותר. ואז שם יש הפרדה מהגוף. הגוף השפוף, הישיבת הכריעה, שהיא ישיבת הבית. פתאום שם נוצרה הפרדה בין הטקסט לגוף, שעד אז עבדתי נורא קשה לחבר אותם.

ילי: למה זה ישיבת הבית?

מיכל: זהו, אז הישיבת כריעה הזאת, שהיא העיקרון של העבודה, היא באמת הישיבה שככה אני יושבת.

ילי: אה, שלך.

מיכל: כאילו אמרתי בוא ניקח את המאפיין הכי יסודי שלי בגוף. מה התנועה, זהו, איזה תנועה אני אקח, או איזה מנח גופני.

ילי: איפה את מרגישה בבית בגוף

מיכל: כן, זה תמיד מצחיק אותי, שאני לא משנה, בתחנת רכבת, הכי... מתיישבת ככה, גם אם מלוכלך באמצע הרחוב, נוח לי שם.

איריס: עמדת מוצא

ילי: וואי, זה כל כך לא נוח שם

מיכל: כן, זה תלוי, כאילו, זה כמו שאמרת, זה האכילסים

ילי: הברכיים שלי כאבו לראות אותך.

מיכל: אבל לא, זהו, זה גם קשור לאמא שלי, האכילסים הארוכים והגמישות הזאת. אבל כי זה גם משהו בישיבה הזאת הנמוכה. קודם כל להסתכל על המחול מגובה הרצפה.

ילי: היא גם ישיבה לא מערבית

מיכל: נכון, אני גם אומרת שם שקראנו לה ישיבה בדואית, נכון, זה. זה מעניין, הקרבה הזאת לקרקע, לאדמה.

איריס: אנחנו קראנו לזה ישיבת כובסת

מיכל: כן, אני גם, זה הקופה הכובסת, ישיבת קריאה, ישיבת תפילה, ישיבת כניעה, ישיבה שפופה. פעם היינו יושבות ככה ללדת, ישיבת, יש בה משהו חייתי, באמת קופי כזה. אז כל המכלול הזה שהוא, הוא לא רקדני, אבל הוא כן צריך שם איזו יכולת.

ילי: היא מקצרת את הרגליים.

מיכל: נכון

ילי: בעצם אין רגליים כמעט.

איריס: אבל זה מאוד וירטואוזי.

ילי: זה קשה, ממש קשה. איך את עולה ויורדת וזזה עם זה, כמו ציפור את נראית.

מיכל: כן, אמרו לי גם שזה הדימוי הזה של הציפור. אבל הציפור שלא עפה. הציפור הפצועה.

איריס: אז העבודה הבאה זה *קומבינציות* לקבוצה?

מיכל: כן, שם אני לא יודעת אם תהיה את ההפרדה נגיד מהטקסט. אבל זה כסף לא לדעת. התלמידות של סמינר קיבוצים שעשיתי להם עבודה עכשיו, הם התחילו לקרוא לזה שיטת סממה. ואז אמרתי אה אוקיי, כאילו מישהו פה הכריז שיש שיטה, ובעצם יש לי את הדבר הזה שלי שאני עושה. אבל אז גם נבהלתי, כאילו רגע יש שיטה, בואי, זה לא מעניין אם יש שיטה. זה מצד אחד כל פעם להמציא מחדש ולהתייחס למשהו חדש, ולהתייחס לקהל אחרת. ומצד שני זה גם תמיד אותו דבר, כי זה מה שאני יודעת לעשות.

ילי: כן, יש פרוצדורות, יש כלים

מיכל: כן, יש עקרונות

ילי: יש מחסן

מיכל: אבל גם, היה לי עיקרון שאני אעשה רק סולואים, ואני לא אעבוד יותר עם רקדנים, ואז חזרתי לארץ, ומיד העיקרון הזה התבטל. אבל בעבודה החדשה, אם אני הייתי ככה בישיבה השפופה הזאת, יש את השאלה, האם נבנה את הקומבינציה? זה המתח.

איריס: אנחנו במתח

מיכל: התחילו להגיד לי, אה, אנחנו חשבנו שפשוט כזה נרקוד ביוניסון, אמרתי, רגע, שנייה, בואו נגיע לזה, איך נגיע. ואז אני, כאילו, עכשיו יש לי את הזרם תודעה גופני, זה נכנס מהעבודת הסולו. ככה אני אוספת את התנועה בעצם, או מרכיבה אותה. וזה באמת בתהליכים ארוכים, אפילו גם בקבוצת, שזה היה צריך פתאום לאסוף את החומר התנועתי ביחד.

ועכשיו, אחרי שאני עושה עם עצמי את הזרם תודעה הגופני הזה, אז איך זה קורה עם קבוצה? ובכלל, האם הם יכולים לרקוד ביחד? האם יש זרם תודעה משותף?

מיכל: זה לא רק הדיבור. תמיד יש את הנשימה שלפני המשפט ואחריה, את הקול הקטן הזה שיוצא לפני שהמילה מתחילה, ואת ההמהום בסוף המילה, אז לנסות את זה, זה האקסטנציה, הגוף מוביל לשם ובחזרה משם לתוך הגוף.

איריס: מיכל סממה

ילי: תודה רבה

מיכל: תודה רבה רבה איזה כיף

ילי: וואו, איזה מסע עשינו.

הזמנו את הדרמטורגית יעל ונציה להגיב על השיחה

יעל ונציה: "אף פעם אין התחלה אחת לעבודות שלי" אומרת מיכל בשיחה, וגם אין התחלה אחת לשיחה שלה אתכן - איריס וילי. אז מאיפה להתחיל להגיב לשיחה הזאת על הכוריאוגרפית מיכל סממה אני שואלת את עצמי. האם להתחיל מהיותה רקדנית בשנות ה-80 שנולדה בקיבוץ בית ניר השייך לשמאל הציוני? האם להתחיל מזה שהייתה נערה רקדנית וגם קצת כוריאוגרפית לדבריה באולפנה למחול בכפר מנחם?

אולי מהפרקטיקה הפרפורמטיבית המיוחדת שלה, או מהוויתור הזמני שלה על רצפת המחול? ואולי מה שאני שואלת הוא, האם ניתן לנסח את מה שנאמר בשיחה שלכן עם מיכל כדעת. האם ניתן לעיין בה כפי שמעיינים בכל תופעה בעלת משקל, כזו שלא ניתן להבין בה הכל ויש להפוך בה ולהקשיב לה שוב ושוב כי הכל נמצא בה, וניתן להתייחס לדברים הנאמרים בה באופן אישי וכללי. וכן, גם כאן יהיו מספר התחלות.

אז התחלה מס. 1 - השולי

"שירה עוזרת לנו להבין מה יכול לקרות כשאנחנו שמים לב לחיים שלנו", כתב המשורר האירי פדריג או'טומה ואני חושבת שהאמירה הזו מקבלת משמעות כשאנחנו מקשיבים לדבריה של מיכל בשיחה. המבט של מיכל סממה אינו מבקש את הנשגב המרוחק חסר הפשר; היא נטפלת דווקא אל המובן מאליו, אל מה שגלוי לעין עד כדי עיוורון. היא משהה את המבט והגוף בחיבור שבין הקיר לבטון במקום שבו מצטבר אבק, על כפפות הגומי לשטיפת כלים, על גבי שטיח ניגוב הרגליים בבניסה לבית, על כיסאות כתר הגנרים, מחסני הפלסטיק הדשא הסינטטי וכו' - אובייקטים שהם לכאורה שקופים ולא חשובים ביומיום שלנו.

מיכל דוחסת את הגוף אל תוך החומרים השוליים הללו ומפגישה אותם איתם עד שהם מתחילים לנצנץ בפאר בזכות תשומת הלב שהיא מעניקה להם. הגוף שלה, שאינו מבקש להיות גרנדיוזי או וירטואוזי במובן הקלאסי, מוצא את הווירטואוזיות שלו או של הרקדנים שלה, דווקא בתוך העניין שהיא מוצאת בפשוט ובשולי. תשומת הלב הזו גורמת לשולי "לנצנץ באור יקרות", לא מתוך התייפיופות, אלא מתוך הכרה עמוקה בקיומו, ומאפשרת לנו - הצופים, להבחין מה קורה לנו כשאנו שמים לב לדבר מה שעד כה לא ראינו, וגם אם ראינו היינו עוורים לגביו.

התחלה 2 - המקום

"מקום פירושו לא רק התחלה אלא גם סיום. יש לסיים אותו להופכו למסוים בעל צורה מסוימת. זה מה שממקם מקום, שם נקודה, מתחיל פרספקטיבה, יוצר עולם, בורא דמות, מקדם עלילה".

כך כתב זלי גורביץ' בספרו "על המקום". בשנות ה-80 ישראל עברה מהפכה תרבותית: מהאתוס של הקיבוץ והשיכון הציבורי אל הליברליזם והפרטת המרחב. הפריפריה של מעמד הביניים ערי הלוויין ויישובי ה"בנה ביתך", הפכה לזירה שבה כל אחד ניסה לייצר לעצמו נחלה פרטית. זהו העשור שבו הפלסטיק הפסיק להיות חומר "זול" והפך לפתרון של סדר וניקיון. המחסן בחצר הפך לסמל סטטוס של מי שיש לו "עודף" - רכוש, צעצועים, כלי עבודה - וזקוק למקום לאחסן אותו.

ביצירה *נכס, צאן, ברזל* ממוקמים 4 מחסני כתר פלסטיק בתוך חלל סגור שבתוכו מתקיים המופע במוזיאון תל אביב. כשמציבים מחסן כזה בתוך הגלריה במוזיאון הוא מפסיק להיות רק פתרון לאחסון הכסאות ויריעות הדשא הסינטטי שיופיעו מאוחר יותר בעבודה, והופך למונומנט שמגדיר את גבולות הראייה והופך את החלל למקום, ואת המקום למסוים.

המחסנים שהותקנו מראש ייצרו בחלל מוזיאון תל אביב סביבת מגורים ישראלית גנרית המעצבת את החלל כחוץ שהוכנס פנימה. השימוש במחסנים מסמן את הרגע שבו הישראליות הפסיקה לחלום על מרחבים ציבוריים פתוחים - כמו למשל "הדשא הגדול" בקיבוץ של מיכל והתחילה לגדר את עצמה. המחסנים של סממה הם מונומנטים של יומיום שמעצבים את הבמה כמרחב של בעלות פרטית בעידן של שפע.

התחלה מס. 3 - מקומיות

טשרניחובסקי כתב: "האדם אינו אלא קרקע ארץ קטנה, האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו". בהרצאה שלו "קווים להגדרתה של מקומיות", מציע אריאל הירשפלד קריאה חדשה למשפט האלמותי - "האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו".

לפי הירשפלד, המולדת לא מסבירה את האדם כפי שרובינו נפרש את המשפט, ההיפך הוא הנכון. הוא אומר - "האדם מסביר את זיקתו לדבר שהוא קורא לו מולדת". על פי הרצאתו של אריאל הירשפלד, "מקומיות" אינה מצב סטטי של לידה במקום, כפי שמתאר המושג "ילידיות", אלא מערכת יחסים דינמית, חיה ומורכבת שהאדם טווה עם סביבתו. הירשפלד מדגיש כי האדם הוא שמסביר את זיקתו למקום ולא להפך. כשמתבוננים בעבודתה של מיכל סממה דרך הפריזמה הזו, המקומיות שלה מתגלה כפעולה אקטיבית של "התמקמות" (Placing).

סממה, כיוצרת שמרבה לעבוד במרחבים חוץ-בימתיים וב-Site-specific, מיישמת את המקומיות כסוג של דיאלוג גופני. בעבודותיה, היא אינה רק "נמצאת" במקום, היא חוקרת את החומרים שלו

– הבטון, המדרכה, המבנה הארכיטקטוני, ההיסטוריה שלו, והופכת אותם לשותפים בתחביר התנועתי. הכל רלוונטי ונילקח בחשבון. היא הופכת את המקום ל"מולדת" רגעית, כזו שנוצרת מתוך מגע וחיכוך, ולא מתוך אידאולוגיה מופשטת.

סממה מייצגת דגם של "מקומיות נודדת"; היא פועלת בישראל ומחוצה לה, ובכל מקום היא מבקשת לחשוף את הזיקה האותנטית, הלא-מניפולטיבית, שבין האדם למרחב. היא איננה משתמשת במקום ברקע דקורטיבי, אלא כשותף משמעותי ליצירה.

מיכל מגלמת את המקומיות. היא המסרבת להתייחס למקום כאל מובן מאליו. היא נכנסת אל תוך המרחב הציבורי או הביתי ומפרקת את מערכת היחסים העדינה שמתרחשת בו. בעבודות שלה היא מדגימה כיצד המקומיות אינה גורל של לידה, אלא יצירה מתמשכת של שייכות, כזו שנבנית מתוך הקשבה עמוקה ל"נוף".

ולבסוף, התחלה 4 – הגעגוע

"נוסטלגיה היא סוג של חלושאעס" אומר זלי גורביץ בהרצאתו על נוסטלגיה, סוג של התרפקות על משהו שהיה ואיננו עוד. בנוסטלגיה אין רגש יש רגשנות, והנוסטלגיקון הוא בעצם מקונן. על אף עיסוקה המוצהר של סממה בעבר ובהווה כצירי זמן שתמיד יתקיימו בעבודותיה – ההווה הפרטי והציבורי והעבר הפרטי והקולקטיבי, העיסוק שלה בעבר אינו נוסטלגיה. היחסים של מיכל אל המקום הם יחסים מפוקחים ומורכבים של אהבה-שנאה. היא מפרקת את העבר באמצעות שפה, שירים וגוף, ומעל לכל אלה מרחף ענן של געגוע. געגוע שאינו נוסטלגיה לעבר דמיוני, אלא מתח בלתי פתור עם ה"מקום". בעוד שהתרבות שבה גדלה חינכה לגעגוע סנטימנטלי למה שאין לנו – אם אנחנו כאן נתגעגע למולדת בגלות, ואם אנחנו בגלות נתגעגע לארץ. ובעצם אלו געגועים למשהו חמקמק שאולי לא קיים. שאיננו. סממה "נטפלת" דווקא למה שישנו: לפלסטיק, לאבק ולחומרים השקופים של היומיום הישראלי. האווירה השורה בעבודתה אינה של התרפקות, אלא של דחיסת הגוף אל תוך המציאות הארעית, ובכך היא הופכת את מילון אבן שושן המיתולוגי שהיה בכל בית, את השירים שהם פס הקול של הישראליות ששרים הרקדנים בקבוצת, ואת הטקסטים בארבע אבות, למנוע שחוקר את ה"כאן" וה"עכשיו", ולא לקינה סנטימנטלית על מצבנו ההווה.

תודה למיכל סממה וליעל ונציה.

קריין: המוזיקה המושמעת בפרק היא מתוך העבודות *נכס, צאן, ברזל* משנת 2023, קבוצת משנת 2024 *ארבע אבות* משנת 2025 ו*קומבינציות* משנת 2025.

בביצוע הפרפורמרים: משה שכטר אבשלום, עומר עוזיאל, כרמית בוריאן, קימ טייטלבאום, קרן כרמון, איסק צ'וקרון, טליה פז, תמר שלף, שרון צוקרמן וייזר ומיכל סממה.

תודות לזהר זלץ מאולפני אשל על ההקלטה והעריכה

סטרימינג: שמע פודקאסטים ויצירות סאונד

הפקה – איריס לנה וילי נתיב

אנחנו מזמינות אותכם ואתכן לבקר באתר הפודקאסט חיות מחול', שם תמצאו תצלומים, הפניות לחומרים נוספים ולהירשם לניוזלטר 'חיות מחול'

איריס לנה היא חוקרת מחול, מרצה על היבטים עיוניים של המחול בסמינר הקיבוצים, מנהלת פרויקטים של ארכיונים דיגיטליים, ויוזמת ומובילה פלטפורמות שיח ותוכן. ניהלה את פרויקט הקמת ארכיון להקת בת-שבע, ואת תחום המחול בפרויקט שימור דיגיטלי של אוספי מחול בספרייה הלאומית.

ילי נתיב היא מורה למחול, מרצה וחוקרת מחול בהקשרים סוציולוגיים ואנתרופולוגיים. היא חוקרת נלווית במרכז עזריאלי ללימודי ישראל במדרשת בן גוריון אונ' בן גוריון בנגב וכותבת על חינוך לאומניות, סוציולוגיה של הגוף, התנועה והמופע, ועל מחול והחברה הישראלית. ילי היא יושבת ראש עמותת הכוריאוגרפים.