



חיות מחול

פודקאסט על מחול עכשווי בישראל

איריס לנה וילי נתיב

<https://www.hayotmahol.com/home>

דרמטורגיה במחול: שרירים של התבוננות והקשבה

פרק 34

בהשתתפות

יעל ביאגון-ציטרון במאית, דרמטורגית, ומנהלת אמנותית במרכז נווה שכטר
יעל ונציה דרמטורגית, מנטורית, מלווה אמנותית ורקדנית
יאיר ורדי יוצר תיאטרון ומנהל אמנותי של 'פסטיבל מדרום לאמנות רב תחומית באופקים', מרצה במחלקה לתרבות, יצירה והפקה במכללה האקדמית ספיר
נטלי צוקרמן יוצרת עצמאית, דרמטורגית, מנהלת אמנותית ומרצה בתחומי התיאטרון, המחול והפרפורמנס

הקלטת הפרק נערכה בנוכחות קהל במרכז כלים – גוף לעבודה כוריאוגרפית, בת ים, 2023

תמליל: גיא דולב

איריס: אנחנו שמחות להתארח במרכז כלים בבת ים, ולשוחח עם ארבע דרמטורגיות שפועלות בשדה המחול ושותפות למופעי מחול רבים ושונים שראינו בשנים האחרונות. זו תהיה שיחה על דרמטורגיה, המקצוע הצעיר הזה שגנבנו מהתיאטרון, ותנסה לעשות קצת סדר בדברים. מה זה המקצוע הזה שנוטים לערבב אותו עם ניהול חזרות, ניהול אמנותי, אוזן קשבת, תמיכה נפשית, ו/או שירותי הצלה, כמו שציננתם. זו תהיה שיחה על פרקטיקה, אתיקה ודיאלקטיקה.

ילי: אנחנו מתחילים עם ההיסטוריה הקצרצרה של הדרמטורגיה או "הידעתם ש?". אז המילה דרמטורגיה מקורה בשפה הגרמנית והיא הייתה קודם, לפני המילה דרמטורג. המשמעות המילולית של דרמטורג היא backformation, בתרגום לעברית 'מבנה אחורי'. מעניין. והיא הדרמטורגית, היא האדם האחראי על האמנות או הטכניקה של קומפוזיציה דרמטית וייצוג תיאטרלי, וזה נכון למאה ה-19, לפני שתפקידו של הבמאי היה במאי. לפי הכתובים, גוטהולד לסינג (Gotthold Lessing) הפך לדרמטורג הראשון כאשר באמצע המאה ה-18 נענה להזמנה לשמש כמבקר של התיאטרון הלאומי של המבורג, והשתמש בתפקיד כדי להעריך בפומבי, ובזלזול לא פעם, את איכות ההפקות ואת הטעמים של הקהל של המבורג. על פי המודל שלו, פעילותו של הדרמטורג התבססה על כתיבה וביקורת, והערכה, שתפקידה לדמיין עתיד טוב יותר לתיאטרון. הנטייה אם כך הייתה לראות בדרמטורג אידאליסט בעל חזון, שעוזר לבנות את עתיד התחום.

איריס: ומאתיים שנה מאוחר יותר נכנסה הדרמטורגיה באופן פעיל לחדר החזרות עם ברכט. הוא כתב דיאלוג בשנות ה-30, שנועד יום אחד להיות מבויס. ובטקסט הזה יש ארבע דמויות ראשיות. פילוסוף, שחקן, שחקנית ודרמטורג. וברכט כתב: "הדרמטורג מעמיד את עצמו לרשותו של הפילוסוף, ומבטיח ליישם את הידע והיכולות שלו, הדרמטורג, להפיכת התיאטרון לתיאטרון של הפילוסוף, של המחשבות". והוא סוג של מתרגם, והידע והיכולות שלו הם הכלים הפרשניים הדרושים כדי להפוך את התאוריה לפרקטיקה. הוא אומר שהדרמטורג מחולל חומרי גלם, עורך, מחבר, ונכנס לחדר החזרות גם כארכיביסט של תהליך ההפקה.

ילי: הראשון שטען לתואר דרמטורג בהקשר של המחול המודרני הוא כמובן ריימונד הוג (Raimund Hoghe), שהחל לעבוד עם פינה באוש בשנת 1979. במעט שכתב על תפקידו בחדר החזרות, הוא אפיין את מעורבותו כשיתוף שמאפשר חיפוש אחר מבנה, שייבנה מהמרכיבים הפוטנציאליים שהופקו בתהליך העבודה של באוש עם הרקדנים. במובן זה, הוא חלק עם באוש את האמונה שתמיד צריך לחפש צורה, צורה "שלוקחת את האישי מעבר לפרטי". בעקבות הוג,

הדרמטורג הפך מקובל יותר בתחום המחול האירופי והפרפורמנס, ותפס תאוצה מתחילת שנות ה-90. על המפנה הזה אנדרה לפקי (André Lepecki) אוהב לספר על איך אומרים לו לראשונה "אתה הדרמטורג", על סמך העבודה שעשה עם מג סטיוארט (Meg Stuart). דרמטורגית התיאטרון הפלמית מריאן ואן קרכובן (Marianne Van Kerkhoven) עבדה לראשונה עם אן תרזה דה קירסמקר (Anne Teresa De Keersmaecker), היידי גילפיין (Heidi Gilpin), חוקרת ותיאורטיקנית אמריקאית, החלה לעבוד עם וויליאם פורסיית (William Forsythe) בבלט פרנקפורט ב-1989, ובשנת 1995 הילדגרד דה וויסט (Hildegard De Vuyst) החלה לעבוד עם אלן פלאטל (Alain Platel). וכדי להביא אותנו למה שקורה היום אזכיר את "דרמטורגיה בחרדה" "Anxious Dramaturgy" של מרים ואן אימשוט (Myriam Van Imschoot) משנת 2003, שם היא אומרת, שדרמטורגיה הגיעה למצב בו היא חיונית מספיק כדי שתעבור דמוקרטיזציה, ולפיכך, ככל שהעבודה יותר קולבורטיבית כך התפקיד נעלם ונספג לתוך תהליכי העבודה עם האמנים. ואנחנו חושבות שזו נקודה מצוינת להתחיל את השיחה שלנו.

ילי: אנחנו מתחילות עם משהו שאנחנו קוראות לו שאלת בום-בום, וזאת שאלה שעונים עליה נורא בקצר. נגיד עד חמש מילים. מה זו דרמטורגיה בשבילכם? אחד אחרי השני, בום ילי: יעל ונציה

יעל ונציה: אני חושבת שהאפשרות לנהל דיאלוגים, עם הדיאלוגים שמתקיימים ביצירה, או שנרקמים ביצירה, בתוך החזקת מרחב שהוא גיהינום בין הלינולאום, ובין מה שקורה מחוץ ללינולאום. ושם בתוך המרחב הזה, אני מדברת מאוד מאוד באופן כללי, כי יש כמובן פיצולים ואפשרויות אינסופיות, אבל המקום הזה של ניהול דיאלוגים עם היוצר שמנהל דיאלוגים בתוך היצירה, וגם הבנת המרחב הזה שהוא זקוק לתיווך, כי יש שם דרמה בין מה שקורה פה לבין מה שקורה מחוץ ללינולאום

ילי: יעל

יעל ביאגון-ציטרון: עלה לי דימוי חדש. אני מרגישה שיש דימוי אחד שהוא המברשת של הארכיטקט שפוגשת אדריכלית

ילי: נטלי

נטלי צוקרמן: אני חושבת שבפרקטיקה של המקצוע הזה, אז בשבילי זה המפגש. כאילו זה אני אל מול החומר, אל מול האדם שאני עובדת איתו, האישה שאני עובדת, הכוריאוגרפית, ובחוויה הפנימית שלי דרמטורגיה זה תפיסת עולם ומשקפיים, שאני מניחה אותם על אפי כל הזמן

ילי: יאיר

יאיר ורדי: סד החמש מילים הוא סד נורא, נורא קשה, שהוא כמעט לא הגיוני לחשוב עליו אותו בכלל כשמדברים על דרמטורגיה. זה קודם כול. וזה אחלה פורמט אנחנו כאילו, זה טוב לנו לעשות פורמטים לדיבור על דרמטורגיה. אבל אחד הדברים שגם דיברתי עליהם בסדנא, אני חושב שזה, היא רופאת אלילים, למחשבות קונספטואליות

יעל ביאגון-ציטרון: אני מרגישה שזה בעצם היכולת, מבחינתי, הסיכום של מה שקרה פה הוא קצת מה זה דרמטורגיה. לתת את המילים שלך לרעיון מופשט. לקרקע אותו, לתת לו דימוי איריס: אז מה אתם עושים כשאתם עושים דרמטורגיה? מה אתם עושים? פרקטיקה. נכנסים לחדר, מדברים בטלפון, זום? איך זה עובד?

יאיר ורדי: אם את שואלת מה אני עושה? אני כל פעם עושה משהו אחר. כי הדבר הזה, מערכת היחסים הזו שבין דרמטורגיה ליצירה, היא משתנה בעקבות מי היא היצירה, ומי הוא היוצר ומי הם האנשים, אותם אנשים שנמצאים אתנו בחדר. כן? זאת אומרת גם מי הם הפרפורמרים, מי הם המעצבים, מי הם? על איזה לינולאום עובדים. האם עובדים בכלים או האם עובדים בסוזן דלל או האם עובדים בכלל במקלט של תמונע. אז הדבר הזה או התהליך הזה הוא כל פעם מאוד מאוד משתנה. לפעמים עובדים עם הפרפורמרים, לפעמים אסור לך לעבוד ולדבר עם הפרפורמרים, כי זה לא הגיוני בתהליך היצירה. לפעמים, לפני שנפגשנו דיברנו על תרגילי דרמטורגיה, איזה תרגילים אנחנו נותנים, והאם אנחנו נותנים תרגילים. אז אני אמרתי כן, אני נותן תרגילים, ואז נטלי אמרה לי אבל אתה בחיים לא נתת לי תרגילים בתור הדרמטורג שלי, אז על מה אתה מדבר כאילו? אז זה באמת זה מן משהו כזה מאוד מובילי ומאוד משתנה, מפרויקט לפרויקט. אני כן חושב שמה שכן ניתן להגדיר באופן כולל של מה שאנחנו עושים, אני חושב שזה הבום הזה שבאמת אמרנו פה. אני חושב שמנסים להבין איך רעיונות מופשטים נכנסים לדימוי ואפשר לעבוד איתם, איך מגיעים למקום הזה, מה מחפשים. מנסים לזהות מה זו העבודה הזאת או מה זה הדיאלוג הזה או מה זה הדבר הזה שקורה בסטודיו, מה הן המחשבות האלה, ואז המחשבות האלה מקבלות ביטוי ונהיות נהירות ובהירות. פגשתי את בויאנה צוואיץ' לפני המון, המון שנים. היא הייתה דרמטורגית של תהליך שעיצבתי לו תאורה. בויאנה צוואיץ' היא חוקרת ודרמטורגית וגם אצלי בסדנא קראנו מאמר שלה שקוראים לו "הדרמטורג האיגנורנטי", הבור. והיא אמרה, כשהיא דיברה על דרמטורגיה, היא אמרה: לא פתרנו כלום, בעבודה, אבל מה שכן פתרנו בתהליך הדרמטורגי זה לפחות שגם אני וגם היוצרות, וגם אתה בתור מעצב תאורה, הצלחנו לזהות

בנהירות ובבהירות מה אנחנו רוצות לפתור. לא מה פתרנו. אני חושב שזו הגדרה נורא נורא יפה
כאילו למה עושות

ילי: אז זה בעצם לשאול שאלות. נכון?

יאיר ורדי: זה לא רק לשאול שאלות

יעל ביאגון-ציטרון: זה כבר האמצעי. זאת אומרת המטרה הוגדרה, ואז האמצעי יכול להיות
תרגילים, שאילת שאלות

יאיר ורדי: זה לא רק לשאול שאלות, אגב, אולי זה לנסח בכלל איך שואלים שאלות

ילי: נטלי

נטלי צוקרמן: אמרת קודם ילי, דיברת על ריימונד הוג שעובד עם פינה באוש. ואני, זה מתחיל
אצלי משיחת טלפון. כאילו יש, אני עובדת בדרך כלל עם גלית ליס ועם ג'ייסון דנינו הולט,
בתיאטרון ובמחול, אבל אנחנו קצת נמצאים במין עמדה שזה מן מקצוע כזה שאנחנו נקראים
לדגל. כאילו זה מתחיל באיזה שיחת טלפון בכלל. הלוואי והיינו במדינה שהדרמטורגיה באמת
הייתה כל כך מעוגנת ומסודרת, והייתי יכולה לעבוד בזה כמקצוע, עם איזשהי להקה באופן קבוע.

זה כן גם אולי חשוב להגיד את זה בקונטקסט הישראלי

איריס: אני רוצה להגיד לך בהיבט הזה, שסטודנטים שואלים אותי הרבה פעמים מה זה
דרמטורגיה, האם אנחנו צריכים דרמטורג. ואני אף פעם לא יודעת לענות על כלום, אז בגלל זה
אנחנו עושים את השיחה הזאת

נטלי צוקרמן: כן, כן, אני מסכימה לגמרי. אז אני אגיד שזה מתחיל בשיחת טלפון. אני בדרך כלל
מבררת מה הם צריכים והאם אני הבן אדם המתאים לתהליך, כי באמת יש המון אספקטים של
דרמטורגיה, זאת אומרת אני יכולה למצוא את עצמי באמת מלווה באופן כמעט יומי לפעמים,
תלוי בתקציב. נכנסת לחדר חזרות, ממש כזה מלווה יד ביד, ואז אני גם הסבא וגם הסבתא וגם
האמא, התמיכה הנפשית, אבל גם באמת שואלת שאלות, משקפת את מה שאני רואה ומתקשרת.
שואלת הרבה שאלות את היוצר או היוצרת לגבי מה הם היו רוצים לדבר, ואז רואה מה באמת
קורה בפועל, ואז משקפת האם זה באמת נראה לי או לא נראה לי בהתאם למה שהם מדברים עליו.
אבל זה גם יכול להיות לפעמים משהו מאוד ספציפי, איזה צורך נגיד רק של שיחות בהתחלה.
בעבודתי עם ניב שינפלד ואורן לאור, אז בכלל הוזמנתי בעקבות המלצה, הם רצו לדבר על
אימרסיביות, על יצירה אימרסיבית, עוד לפני שהם ידעו בכלל לאן העבודה תיקח ובכלל לא דובר
על חדר חזרות. זאת אומרת הם ידעו שאני באה מתיאטרון ופרפורמנס ואני מתעסקת

באימרסיביות, משם התחלנו את השיחות. בעקבות הקשר שנוצר הוזמנתי לחדר החזרות ואז באמת עשינו איזושהי החלטה. כאילו יש אמנים שבאמת מאוד רוצים אותך בפנים ורוצים אותך להיות חלק מאוד משמעותי, ובאמת זה בדרך כלל יוצרים שאני ממשיכה לעבוד איתם, כמו גלית ליס, ודווקא ניב ואורן היינו מאוד כזה יש לנו את דרך העבודה שלנו, אבל אנחנו מאוד נשמח אם פעם בכמה זמן תבואי ותשקפי ותגידי וזה היה חוויה מהממת, אבל זאת חוויה מאוד שונה מלהיות כל יום בחדר חזרות. אז אני אומרת זה מאוד מאוד תלוי

ילי: איך את יודעת בשיחת הטלפון אם זה מתאים או לא?

נטלי צוקרמן: אני משתפת במה אני טובה ומה אני יכולה להביא לזה, ואני גם אומרת בואו נתחיל, נעשה שניים שלושה מפגשים, אם זה לא מתאים, אני לא איעלב. זה ממש בסדר להגיד, להיפרד בידידות, כאילו זה ממש... אני חושבת שזה נורא מרגיע את האמניות והאמנים שאני עובדת איתם. עוד לא קרה, אגב, שנפרדנו. אבל בדרך כלל הם מקבלים המלצות. כי אנחנו באמת, אנחנו גם דומים, אנחנו גם מאוד מאוד שונים, כל אחד מהנוכחים והנוכחות פה

יעל ביאגון-ציטרון: אני אתחיל מלהגיד שזה נורא כיף, כי בדרך כלל כל אחת מאתנו צריכה להסביר מה זה דרמטורגיה לבד, ואני מרגישה שעכשיו ממש שמעתי פרק א' במה הייתי עונה, ופרק ב' במה הייתי עונה ויש בזה משהו נורא נעים, ואפרופו חלק מדרמטורגיה בעיני מפיג בדידות. כן, נכון, בדיוק מה שאמרת, בדיוק מה שאמרת, זה המון ממה שהייתי עונה, אז תודה על זה. נותר לי רק להוסיף אספקט שאני לא יודעת אם הייתי מגיעה אליו אפילו אם הייתי מתחילה מלענות, בזה שאני מרגישה שהמון פעמים המשימה הראשונה, וזה מעניין למקצוע שרובנו מגיעים אליו קודם כול באמנים. מעטות ילדות בנות השמונה שאומרות שהחלום הבארי שלי הוא להיות דרמטורגית. אז אני אומרת את זה דווקא ביחס לאגו היוצר, שהתפקיד של דרמטורגית הוא קודם כול להקשיב. אין לך מה להגיד לפני ששמעת, וזה פוזיציה נורא מעניינת להתחיל ליצור ממנה. קודם כול את צריכה לשמוע ולראות המון. ואז, אם נכנסים לתהליך, את מתחילה משהו שהמורכבות שלו הוא גם הכוח שלו בעיני, שהוא בין, כאילו אפשר לקרוא לזה רפלקציה, במובן המשתקף, זאת אומרת אני אומרת מה אני רואה ומה אני מבינה מזה, ומה ההקשרים שקיימים בזה ואיזה סיפור זה מספר, ואני יכולה להעמיד פנים שזה צינור נקי כזה, אבל גם חלק מהכיף בזה זה שהוא לא. זה אך ורק מה שאני רואה ביצירה הזו. זה מה שתיקשר עם הקולטנים שיש לי במוח, ואני קוראת היצירה ככזו, ואת היוצרת כמי שזה מה שמעסיק אותה, ומאוד יכול להיות ששש דרמטורגיות אחרות יראו את זה בדבר אחר לגמרי, ושם גם הייחוד של דרמטורגית ספציפית

מתחיל להיות מעניין. זאת אומרת אני, באמת, כמו איזה מראה, אבל שמישהו ייצר ויש לה מאפיינים מסוימים. וגם זה מתקשר בעיני לעניין ה- עם מי עובדים ועם מי לא עובדים, כי יש פה גם עניין של התאמה. אני לא שואפת להיות 'קנבס ריק' או אך ורק רפקלטור, ואני גם לא מחפשת דרך לביים בעצם. זאת אומרת זה בדיוק התפר המרטט הזה, שבין, כן אני בן אדם עם טעם ועם עמדות ודעות, אבל אני בשירות דבר שקודם כול מבקש להתגלות בפניי, ואז אנחנו נשחק איזה פינג פונג כזה של מה אני רואה בזה ואז מה זה שאני רואה בזה את זה גורם לו להיות, ואיך הוא מתחיל להתעצב ולהשתנות. וללוות את התהליך הזה

איריס: יעל ונציה

יעל ונציה: גם אצלי זה מתחיל משיחת טלפון, לפעמים אפילו מייל, ומשם, אם כמובן אנחנו רוצים לעבוד ביחד, מתחיל משהו נורא פרגמטי והוא לו"זים. וכבר בשלב הזה, מתחיל איזה שיתוף פעולה ומערכת יחסים מעניינת שיש לה כבר איזה, היא כבר אינדיקטיבית לגבי מה שהולך לקרות. ואז באמת כשאני נכנסת לסטודיו, זה גם מאוד תלוי באיזה שלב אני מוזמנת ליצירה. הרבה פעמים אני מוזמנת ממש בהתחלה, ואז ההתנהגות היא שונה לגמרי. זה דבר עדין מאוד וצריך ממש לברור את המילים בקפידה, אם בכלל. גם אם אני מתבקשת לדבר, אני הרבה פעמים, אם אני מצליחה, ואני מודה לאלוהים אם אני מצליחה, דווקא לא לדבר, ולתת לזה רגע להיות. יש יצירות שאני מוזמנת אליהן בשלב שכבר יש קצת חומר, וגם אז אני מסכימה עם הצורך הזה בלשבת, וקודם כול להקשיב. קודם כול להבין, אבל גם, אם זה, מקום... שיש שיר נורא יפה של אוקטביו פס, "ישנה וחמשת חושייך ערים". יש איזה מקום שבו אומר, "שמעיני כשומעת גשם, לא קשובה ולא פזורת נפש". זאת אומרת, להיות שם באיזה מקום שהוא לא תמיד אפשרי למצוא אותו, אבל שהוא מאוד דק, בין באמת להיות ערנית ויודעת מה קורה ועוקבת, לבין דווקא לתת לעוד דברים להיכנס פנימה, ואיך זה לא זורק אותך. אז המקומות האלה הם מקומות שדורשים הרבה מחשבה והתכוונות, ובתוכם גם למצוא את המרחק המתאים. יש שם איזו תנועה שבדרך כלל, עם היוצרים שאני עובדת איתם, היא מתאפשרת להיות... אם אני נמצאת הרבה בסטודיו, יש ימים שאני מאוד נוכחת, ויש ימים שאני ממש נעלמת. ואני הרבה פעמים יותר שמחה על המקומות שנעלמתי, והתאפשר משהו בלי שיש את הדיבור הזה או את ה... והתאפשר משהו, שקידם משהו, והיה, אולי לא היה אפשרי אם היה יותר מדי דיבורים, רפלקציות. אז זה מן מקום כזה שיש בו המון תנועה, הוא אף פעם לא דבר אחד, כל עבודה מייצרת מערך אחר של שרירי התבוננות בה, וגם מרמזת לי

כיצד להתבונן בה. ואם אני מספיק קשובה, וזה התפילה שלי, שאני כן אהיה מספיק קשובה ובהירה, אז אפשר למצוא את הדרך המסוימת בכל יצירה באופן שונה

ילי: אתם כותבים? יש יומני הדרמטורגים?

נטלי צוקרמן: לי יש ממש מחברת. זאת אומרת אני תמיד מסתובבת עם מחברת, פחות בפגישות הראשונות, אבל בטח כשאני נכנסת לחדר חזרות, אז כל דבר שאני צופה, כל דבר שיש לי בראש. זה הגיע למצב שהיום גם בהצגות או במופעי מחול אני יושבת עם מחברת ורושמת, כי אחרת המוח שלי צף בדברים, אז זה ממש כאילו פרקטיקה שאני מתרגלת אותה. אני יכולה להגיד שהיום גם כשאני צופה, אני מלמדת הוראה בסמינר הקיבוצים, אותו דבר. אני צופה בשיעור, אני כותבת בדיוק כמו כשאני צופה במופע ונותנת שיקוף אחרי זה. זאת אומרת לא סתם אמרתי דרמטורגיה זה משקפיים, כי ההתבוננות הזאתי והשיקוף, זה גם יכול להיות במערכות יחסים עם חברים, על סיטואציות. זאת אומרת זה ממש איזשהו כלי שאני מתרגלת אותו גם לעצמי. ויעל אמרה מילה בעיני סופר משמעותית. קודם דיברת על "הקשבה". זאת אומרת זה ממש, אני יכולה לחזור הביתה ולא לדבר עם אף אחד בבית אחרי חזרות כאלה. כי רמת ההקשבה והריכוז והלהיות באמת בשביל מישהו אחר, אז אחר כך בבית הדבר האחרון שבא לי להיות זה רק בשביל עצמי. כאילו זה באמת פעולה אקטיבית, אפילו פוליטית יש לציין, בעולמנו, והיא נורא נורא חשובה

יעל ביאגון-ציטרון: אני רוצה להוסיף משהו שעלה בעקבות מה שאת אמרת, שהוא אחת התובנות הכי מעניינות שהיו לי על תפקיד הדרמטורגית והיחסים עם היוצרים. זה דוגמא שנתתי פעם ש... בגלל שהגעתי מבימוי בעצם, אז הציפייה שלי מתפקיד של דרמטורגית זה את פה איתי באש ובמים מהבוקר עד הערב כי זה הכי נוח. ואז פעם, כבר כמה שנים בתוך חיי כדרמטורגית של מחול, נסעתי עם אחד היוצרים שאני עובדת איתם לרזידנסי בחו"ל. וכאילו אמרתי לעצמי טוב, משלמים לי כרטיס טיסה, מלינים אותי, נותנים לי פרדים ללחמנייה, 'אובייסלי' אני צריכה להיות פה כל יום כל היום, ואחרי בערך חמישה ימים הרגשתי שאני לא רואה כלום. כאילו אני איתו בחימום ובחזרה זה עשר עד שש, כי אנחנו חיים שם, מה עוד יש לנו לעשות, והוא לא מפסיק לעבוד על היצירה גם בערב וגם בהפסקת צהריים וזה וזה וזה, וקלטתי שהיכולות והחושים שלי, הכול פשוט נסתם, וכאילו פחדתי להגיד לו: "אחי, אנחנו צריכים קצת אוויר". כי בארץ לא הייתי מעלה על דעתי כמעט אף פעם לבוא לכל החזרות של מישהו, כי מה אתה צריך אותי שם. צריך אוויר ביחסים בינינו. ושם ממש היה רגע שהייתי צריכה להתבגר ולהגיד לו אני מבינה שכל הרעיון של רזידנסי הוא מיקסום זמן, אבל חלק מהמיקסום זמן הזה הוא שאתם נפגשים בבוקר

ואני מצטרפת, לא שיש לי מה לעשות, כן? אבל אני מצטרפת ב-12. כי אם אני איתך בחדר בשאתה בונה חומרים, אני במאית! יש לי מה להגיד. אבל למה שאני אהיה שם להגיד את זה. למה שתשאל אותי איך זה לפני שזה עשוי? תראה לי בשתיים מה עשית היום, ואז אפשר לדבר על זה. והרגשתי שזה ממש היה כמו איזה טקס התבגרות שלי של להבין שזה לא עניין של נחמדות או חייבות או שום דבר, זה עניין של לשמור על מערכת היחסים הזאת דינמית ואפקטיבית באופן שהיא צריכה להיות, ולא להתאהב, לא בריחוק גדול מדי ולא בקרבה צמודה מדי

יאיר ורדי: אני נורא רוצה להכניס לדיון את המילה "מהלך"

יעל ביאגון-ציטרון: קדימה!

יאיר ורדי: אתן מדברות, ממש, אתן מדברות, וכל מה שאני חושב עליו זה כאילו המילה "מהלך" כי אני חושב שכאילו יש משהו... קודם כול, בהקדמה הנורא נורא יפה שעשיתם, מישהו שם דיבר על מהלך, או דיבר על מהלך העניינים, וכולנו מדברות כאן על מהלך העניינים. בין אם אנחנו מדברות על מהלך העניינים עם האמן או האמנית, או הפרויקט, אבל גם הדרמטורגיה בעצם עסוקה במהלך הפנימי של כל דבר. במהלך רעיוני, במהלך תנועתי, במהלך חומרי, במהלך... כן, מהלכים, מהלכים, מהלכים, מהלכים. אתמול עשיתי תאורה וכשאתה עושה תאורה, אחד הדברים שאני אוהב לפחות נורא נורא לשחק בהם זה התזמון של הקיואים. זאת אומרת לא מתי הקיואים מגיעים, אלא בכמה זמן הקיואים מגיעים. זאת אומרת, איך תמונת אור משתנה לתמונת אור אחרת שמשתנה לתמונת אור אחרת ובכמה זמן זה. איך היא מכתיבה את המהלך, ואיך היא מכתיבה את הקצב של העבודה. והמון המון שנים עוד לפני עוד לפני שבכלל הייתי דרמטורג, כי אני התחלתי להיות מעצב תאורה בגיל 18 ומשם התחלתי כאילו, נורא, כל הזמן שיחקתי עם הזמנים. הזמנים זה היה משהו שנורא עניין אותי ואז הבנתי עם השנים שאני בעצם, ברור, אני מגיע לתאורה ואני עושה תאורה כמו דרמטורג, אני מנסה לפתור מהליכים בתוך העבודה, וגם בתור תאורן זה נורא נחמד כי אף פעם לא מזמינים אותך בהתחלה, אתה לא יושב בהתחלה בסטודיואים, מזמינים אותך בסוף, אתה מגיע כמו איזה אציל כזה, יוצר שיכול לזהות את כל הבעיות בעבודה, ובא לפתור אותן. כאילו זה הקטע של מעצבי תאורה. בניגוד לכל דבר אחר, באמת התפקיד שלנו כדרמטורגיות זה להתבונן ולקלוט מה הדבר. עכשיו, אנחנו, אנחנו לא קנבס. כן? אנחנו לא קנבס ריק. אנחנו מתבוננות לראות מה הדבר מתוך הפוזיציה שלנו בעולם, ואז אנחנו יכולות להציע: זה שתי שניות, זה שבע שניות, זה עשרים שניות, או יכול להיות שזה בכלל ארבע דקות. ואני חושב שיש משהו במהלכים, ובלפענח מהלכים או למצוא את המיכלים של המהלכים האלה, שיצירות

עובדות בהם, הוא נורא נורא חשוב לתפקיד שלנו. ואגב, זה הופך... נטלי מדברת על תפיסה בוריאוגרפית של התבוננות במציאות, אז הכל זה מהלך, אסטרטגיה היא מהלך דרמטורגי. כאילו, כשאנחנו בוחנות את המציאות ומה קורה עכשיו, זה מהלכים דרמטורגים. אגב, לכן אני מאוד לא אופטימי. ואני היום ממש הבנתי את זה. אני לא אופטימי לגבי המציאות, בטח לא של ישראל, בטח שלא של עכשיו, כיוון שאני רואה את המהלכים הדרמטורגים שקורים. אני קורא אותם גם במהלכים הדרמטורגים המאוד מאוד קצרים, כן? מהלך דרמטורגי של יצירה אחת, או של סצנה אחת. ואני קורא אותם גם בתור מהלך דרמטורגי של יוצר שלם, זאת אומרת אנחנו הרי גם לא... כי אנחנו, כשנטלי עובדת עם ג'ייסון על חמש יצירות, היא קוראת מהלך דרמטורגי של ג'ייסון מתוך חמש יצירות. כשאני מלווה את נטלי כבר עשר שנים, אני קורא את המהלכים של נטלי בתוך עשר שנים. מהלכים דרמטורגים הם גם רגעיים וגם מהירים, והם גם נורא נורא ארוכים. כך גם אסטרטגיות של חברה, כך גם מהלכים דרמטורגים של רעיונות חברתיים, של הכשרה של כל מיני רעיונות. אז הדרמטורגיה היא גם, היא מהלך שניתן לזהות אותו ולשאול עליו שאלות ולבהר אותו, והיא לפעמים מאוד קשוחה, גם

נטלי צוקרמן: אני רק אגיד באנגלית, אתה מדבר על process מצד אחד, אבל אתה מדבר גם על structure מצד שני.

ילי: מה אתם חושבים על ההבדל בין ליווי אמנותי, ניהול אמנותי ודרמטורגיה?

איריס: ניהול חזרות

ילי: ניהול חזרות, 'עין שלישית'

איריס: יעל ונציה, זה שלך

יעל ונציה: אז מאחר ואני מאוד ותיקה, והייתי בכל האפשרויות שהמקצוע הזה, הכובעים של המקצוע הזה

איריס: תגידי איך קראת לעצמך פעם

יעל ונציה: הייתי מנהלת חזרות. אוקיי? ואחר כך הייתי מלווה אמנותית, שזה היה כבר באמצע שנות ה-90, כשאנחנו התחלנו להיות יותר קונספטואליים. ומשם והלאה כבר הדבר הבא זה שראיתי שאני דרמטורגית

איריס: לא הייתה 'עין חיצונית'? לא הייתה 'עין שלישית'?

יעל ונציה: 'עין חיצונית', ...אני אוהבת את המשמעות של 'עין חיצונית', אבל איפשהו זה נראה לי ביולוגי מדי. אני לא יודעת, קשה לי להזדהות איתו, למרות שאני מאוד יכולה להבין את

המשמעות שלו ואני מסכימה איתה, אבל זה נראה לי קצת מוזר לקרוא לעצמי ככה, אבל אני חייבת להגיד, יכול להיות שבגלל שאני עברתי את כל ההתפתחות של הדבר, כולל ההשתנות הגדולה שהייתה בשנות ה-90, אני לא מרגישה שזה היה לי מאוד חשוב, אני מודה באמת, ועד היום, כן

איריס: מה לא היה חשוב? תבהירי

יעל ונציה: לא היה לי חשוב הכותרת. היה לי חשוב התוכן. זה נשמע מתייפייף ותסלחו לי, לא להקיא, אבל התוכן הוא תוכן שיש בו משהו שמדויק לעבודה. זה נכון שהיום, זה יהיה לא מדויק לקרוא לי מנהלת חזרות אם אני מתעסקת במשהו אחר, כי יש כבר את ההפרדה הזו. אבל אני חושבת שכמה שנים אחורה זה באמת לא היה דבר שהעסיק אותי. היום הדברים הם יותר established ואז באמת יש הבדלים שהם משמעותיים. יש תוכן שיצוק לתוך כל אחד מהתפקידים האלה

יעל ביאגון-ציטרון: היה איזה רגע שהמציאות נתנה לי בהקשר של 'איך לקרוא לזה', שנורא נהניתי והתמיינתי לאיזה תוכנית, והיה מן ריאיון קבלה כזה, אווירה קצת עוינת, וזה היה לא לפני הרבה זמן, כשאני כבר לא רק עושה דרמטורגיה למחול ולתיאטרון, אלא בעצם גם לפרפורמנס, ובעצם עובדת גם עם אמנים פלסטיים ועם מוזיקאים ועם כל מיני סוגים שונים של אמנות, והם ישבו והסתכלו על הקורות חיים שלי, וניסו להגיד לי שזה מרשים, אבל האם אני לא מרגישה שאני קצת מפוזרת, על יותר מדי דברים ויותר מדי תחומים. ושני דברים קרו באותו רגע. גם הבנתי שאני לא הולכת להיות בתוכנית הזאת, וגם זה נתן לי את ההזדמנות לדבר בפני אנשים אינטליגנטים ושאני מעריכה, ולהגיד להם "מעניין שאתם שואלים, כי אני עכשיו מבינה שהדבר שאני עושה הוא דבר אחד. אני עובדת כל הזמן באותו דבר. לא משנה באיזה מקצוע, תחום, title, מה שזה לא יהיה. הריבוי הזה הוא בעצם האמצעי שלי לדייק עד כאב את הפעולה האחת שאני עושה, שהיא בהירות, או הבנה של מהלך או משהו כזה, אבל זה ההפך מפיזור. זה מיקוד רב מערכתי". אז זה נותן לי נגיד היום לענות על השאלה של אם זה ליווי או אם ניהול זה מכסת שעות, כאילו זה לא, אין איזה הבדל מהותי. אני מלווה- זה אומר שאני פחות בחזרות, אני דרמטורגית- זה אומר שאני בשוחות, אבל הפעולה היא כל הזמן אותה פעולה, אפילו לא רק בין פרויקטים, אלא בין תחומים ובין יוצרים וכולי.

נטלי צוקרמן: אני רוצה רגע להמשיך את מה שיעל אומרת, אני כאילו מסכימה ולא מסכימה. אני חושבת שזה כן משמעותי השעות, ומבחינת הפעולה יעל צודקת. אני כן חושבת שיש הבדל...

כשאני באמת מלווה צמוד את היוצר או את היוצרת אז אני בהחלט מתעקשת על ה'דרמטורגית', או על ה'דרמטורגיה'. אם אני באה פעם בכמה זמן, אני משתמשת באותם כלים, אבל אני באמת מייעצת. זאת אומרת אני, כאילו זה באמת איזו מערכת יחסים שונה. ניהול אמנותי מבחינתי, אני משתמשת בכלים הדרמטורגים, בבנייה של המהלך, בהתבוננות, בהסתכלות, אבל יש לזה השלכות אחרות, ויש לך אחריות והרבה היבטים אחרים שמתווספים. לגבי ניהול חזרות אני לא יכולה להעיד כי אני לא עוסקת בזה

איריס: זה מעניין ששלושתכן, יעל ביאגון, נטלי ויאיר, אתם שלושתכם גם מנהלים אמנותיים יאיר ורדי: אני מגיל 19 מרגיש את השאלה הזו ואת העיניים נועצות, תגיד לי אתה לא מתפזר? מה קורה? למה אתה בכל מקום וכל מקום? אגב, כשאני כותב את הביו שלי זה תמיד כזה, מעצב תאורה, זה, וגם אוצר וגם מרצה וגם... וכאילו עם השנים מתווספים עוד כל מיני דברים שאני עושה, ובעצם אני עושה דבר אחד. גם כשאני יוצר בין תחומי, כשאני יוצר עבודות של עצמי שכל פעם הן באיזה מדיום אחר, אבל אני עושה משהו פעולה אחת. יש לי המון כלים לעשות אותה או המון מרחבים שבה היא פועלת.

ניהול אמנותי ודרמטורגיה, למרות שבטח בארץ, שזה גם תופעה ישראלית מאוד, זה מאוד דומה. אנחנו בעצם עושים כאילו בעצם כמעט אין בזה הפרדה. אבל למזלנו בשנים האחרונות יש הפרדה. ואני חושב שכן צריך לדבר עליה. האחריות היא נורא נורא שונה בסופו של דבר. כשאני עושה ניהול אמנותי אני צריך דרמטורג לפסטיבל שלי, כן? כאילו זאת אומרת למרות שאני משתמש באמצעים הדרמטורגים שלי ואני יודע וזה המקצוע שלי, ואני חושב דרמטורגית. כשאני בונה מהלך של פסטיבל, אני בעצם גם בונה את המהלך, אני גם יוצר אותו, אני גם צריך שמישהו רגע יסתכל עליו ויגיד לי: "תקשיב, אז פה זה לא בהיר כל כך או אולי צריך לחשוב על זה ככה". וכמובן שאני גם עושה דרמטורגיה לעבודות שאני מלווה, כיוון שזה חלק מהדבר, אבל א' אני תמיד שמח שיש דרמטורג לעבודה, שזה התפקיד שלו, ואני יכול לבוא בתור מנהל אמנותי ולחשוב דרמטורגית על בכלל המהלך שהם בונים ביחד, ולהיות עוד איזו עין חיצונית. כשאני בא לעבוד עם יוצר, האחריות, זו אחריות של היוצר על היצירה שלו. אני בא בתור נותן שירות, בתור שותף, בתור חבר, לא בתור מטפל. אני לא מטפל כשאני עושה דרמטורגיה. אני מטפל ברעיונות, אני לא מטפל באנשים. כמובן שעושים יחסים, וזה חשוב להגיד רגע, ואני חושב שאסור לנו להתבלבל פה, אבל זה כזה פתחתי סוגריים, אבל האחריות על היצירה היא של היוצר. כשאני מנהל אמנותי, עדיין האחריות על היצירות הם של היוצרים, אבל יש לי עוד אחריות. אני אחראי

על הפסטיבל, אני אחראי על הקהל, אני אחראי על מה שקורה שם. וזה מערכת יחסים מאוד מאוד אחרת. וגם פה, אני פותח תמרור אזהרה לכולם בתוך הדבר הזה: מנהלים אמנותיים לא יכולים להיות הדרמטורגים של היצירות שלהם, יש פה מערך שלכם, יש פה איזשהו מערך יחסים שונה ואינטרסים שונים. וצריך להגיד את זה. וכאילו כן בא לי לפתוח את זה ולהגיד: זה מקצוע אחר. זה מקצוע אחר והוא צריך גם להישאר אחר. שוב, אני מתאר פה איזה מערך כוחות. אין מערך כוחות, הכול בסדר. אבל כן צריך לשים לב לזה

איריס: דווקא אני רוצה כן שאולי ניכנס אולי טיפה יותר לבאמת מערכי כוחות. לאתיקה של המקצוע, לדיסקרטיות שנדרשת, לסוג הכוונון, לסוג ה... מה נלקח מחוץ לחדר החזרות לתוך חדר החזרות? איך זה עובד כל הדבר הזה?

יעל ונציה: כשראיתי את השאלות שהעליתם במייל, אחד מהם היה להביא דוגמא של תהליך, ואיפשהו הרגשתי לא בנוח עם זה. אני חושבת שיש משהו כן דיסקרטי בתוך חדר החזרות. אני אומרת את זה לא ממקום טהרני או מתייפייף או בטח לא ממקום טיפולי ש"אנחנו לא מוציאים את הסודות מחוץ לחדר הטיפולים", ממש לא מתוך המקום הזה. אלא יש איזה תחושה כמו... שברגע שמוציאים את זה, הצבעים נעלמים. זאת אומרת אני לא אדייק שם משהו. אני אחטא לאמת. יכול להיות שאם זה היה בסביבת הכוריאוגרפית או הכוריאוגרף שאני עובדת איתה, אז אולי היה שם משהו שלפחות היה מביא איזה אמת שהיא מתוך הסטודיו, או יחד עם הרקדנים. הייתי מרגישה שיש פה איזה דיוק של משהו, אבל לספר על תהליך? אני לא עושה את זה אף פעם. גם לא בחיים הפרטיים. אני לא מדברת על זה, וזה משהו שאני משתדלת מאוד לשמור עליו, כדי שאני אוכל להמשיך להיות באופן ברור, צלול בתוך תהליך

ילי: איך אתם מטפלים ביחסי הכוח, כי תמיד יש, נכון?

יעל ביאגון-ציטרון: כן. זו שאלה שמעסיקה, הרבה מאיתנו גם, בגלל הרבה התחלנו אמנים ורובנו הגענו להוראה. כי אי אפשר לעבוד באמנים. וחלק מהעניין של הוראה, כאילו יצא לי לעשות באמת מגיל מאוד צעיר ללמד תיאטרון, גם לכזה נוער בסיכון או מתמודדי נפש, או כל מיני כאלה. ושם, בגלל שאמנות וטיפול נורא אוהבים כזה להתמזמז, אבל הם בעצם לא בזוגיות ובעצם זה נורא גבולי, היה המון מקום לבלבול, ובמיוחד כשעבדתי עם קבוצות כזה שפיזית הייתה מטפלת בחדר, שהיא לא אני, זה הכריח אותי כל הזמן להבין מה גבול המגבלה של הדבר הזה, כמה אמנות, ובאמת כמו שנאמר קודם, אני מטפלת באמנות לא בבני אדם. אני יודעת לעזור להם לדבר על אמנות ממקום בריא, לעשות אמנות שהיא יש בה איזה מהלך יפה ומחזק וכולי, אני לא יכולה

לפתור את הבעיות שלהם. ואני מרגישה שבגלל שאני גדלתי כמין היפית תיאטרון כזאת של סימביוזה מלאה, ישנים ביחד, חיים ביחד, כזה תיכון אמנויות. משהו שהוא מן "האמנות היא החיים החיים הם האמנות, אין שום צורך בהפרדה", תמיד בתור הבימאית שזה גם יותר נוח, כי יכולה לצפות מכולם לחלוק את ההתרגשות שלי. וזה גם יצר אצלי המון אי נעימויות לאורך החיים. שאני נורא ציפיתי מאנשים שהדבר יהיה חשוב להם כמו שהוא חשוב לי, והופתעתי מאוד לגלות שלפעמים הם רוצים ללכת הביתה בסוף החזרה. והלימודים מאוד עזרו לי להבין את הצורך בגבולות וגם ההתבגרות. ואני חייבת להגיד שבשנים האחרונות, אני מרגישה שגרף ההתפתחות של הכישרון שלי הגיע לשיאו, באיזשהו מובן, לפני זמן מה, וכל מה שאני משתפרת בו מאז זה יחסי אנוש. זאת אומרת מה שהופך אותי לאשת מקצוע טובה יותר בעשור האחרון. את החושים שלי, את האינטואיציות שלי, בסדר, באתי שכללתי, עשיתי. היום זה רק איך לייצר מרחב שאני מרגישה שהוא הוגן, אתי, שמור, מוגן, אני מוגנת בו, היוצרת או היוצר שאני עובדת איתם, הצוות, המשתתפות, רקדנים, רקדניות, פרפורמרים. ולא במובן הממשטר של זה, אלא במובן של גם, כמו שאני לא יכולה להיות בבוקר בחזרה, אני מגיעה אחרי הצהריים. או להבין, שאם פעם היה נורא חשוב לי באמת להיות שבע שעות בחזרה, להבין שהיחידת זמן הכי יעילה שלי היא שעה וחצי. ושזה אולי לא נעים לקחת שכר של חזרה שלמה על שעה וחצי, אבל זה הדבר הכי יעיל שיש לי להציע, כי אחרי שעה וחצי אני מרגישה שאני מתחילה לחזור על עצמי. או שאמן מתקשר אליי בשתיים עשרה וחצי בלילה כי עלה לו רעיון, אני לא עונה. כי אני לא החברה הכי טובה שלו. אני נותנת שירות, והשעות קבלה שלי הן בשעות משרד. זה גם היה דבר שהייתי באיזה פסטיבל, עבדתי שם, ואיכשהו יצא שהפגישות צוות היו בין תשע וחצי בערב לאחת בלילה במקום עם אלכוהול. ואמרתי כאילו, למה? אנחנו לא חברים, אני מחבבת אתכם, אבל אנחנו לא. אני בשעות המשרד באה לעבוד. אפשר לדבר איתי בשמונה בערב אם יש איזה מצב חירום, אבל... וזה הכול דברים שכאילו השנים לימדו אותי לייצר מצב. כי אנשים שופכים בינינו את החרדות שלהם, פחדים שלהם, התקוות שלהם, ונוצר מצב שכאילו יכולה להיווצר אשליה שאנחנו In this together, ואנחנו in this together, בשעות הקבלה. וזה דבר שהרבה פעמים מייצר אי נעימות ביני לבין אמנים באיזשהו שלב בדרך, הדבר הזה של אני באה לעשות מה שבעיני טוב ליצירה, ואנחנו אולי אפילו לא נסכים לפעמים מה טוב ליצירה וזו תהיה שיחה טובה לנהל נטלי צוקרמן: אני רוצה להגיד שני דברים על יחסי כוחות. אחד, אני לא יודעת הכי טוב. זאת אומרת, הרבה פעמים אני יכולה להגיע לחזרה ולראות משהו ואני ממש כזה, אני מרגישה שאני

יודעת מה חסר פה. אבל מן כזה ידיעה ברורה. ואז אני אדבר עם האמן או האמנית ואני רואה שזה לא... it doesn't resonate with them. ואז אני מזכירה לעצמי, אבל אני אומרת את זה זה, ואני אומרת את זה כמובן לתלמידים ולסטודנטים וזה, ואני אומרת: "זאת היצירה שלכם אתם יודעים הכי טוב. זה שאני עוד לא הצלחתי לראות את מה שקורה אצלכם בראש, התפקיד שלי זה להגיע אליכם, לא ההפך". אני משקפת שאנחנו עוד לא שמה. והמבט הזה, של לא לחשוב שאת יודעת הכי טוב, בואו, לחיים בכלל זה דבר מדהים, אבל בטח בתהליך כזה. ופתאום אמנים מפתיעים אותי, אמניות מפתיעות אותי, וזה מה זה חוויה כייפית, זה דבר אחד. כלומר, אפרופו יחסי כוחות. והדבר השני, אני, כשהתחלתי לעבוד כדרמטורגית, זה ממש משהו שיעל קודם אמרה ובעיני צריך ממש להתייחס אליו, הייתי מבלה המון שעות בחדר החזרות, ומצאתי את עצמי לאורך השנים הרבה פעמים בתפקיד כמעט הבימאית, הכוריאוגרפית ואז לא משנה, זה נעצר מכל מיני סיבות כאלה ואחרות, והיום אני מאוד, היום אני יודעת, זה באמת עם הזמן, הרעיונות שלי והעולמות שלי הם ליצירה שלי. בגלל שאני יוצרת, כן? גם יש פה הבדל אם אתה יוצר או לא יוצר אני חושבת, הם ליצירה שלי. זה לא רלוונטי ליצירה שלך. לכן אני חושבת שמה שיעל אומרת, המרחב הזה לא להיות כל הזמן בחדר החזרות, לבוא לנקודות ספציפיות שאז אני נדרשת בהן, מאוד גם מגן עליי, אבל גם מגן על האמן ועל היוצר בסיטואציה הזאת. ואז באמת, מערכת יחסי הכוחות היא הרבה יותר ברורה, כל עוד זה מוגדר, אפרופו, ולשוחח על זה. להגיד את זה. אני מרגישה שאני... זה too much בשבילי, כאילו אני מאוד משתדלת לתמלל את זה. ואני גם יכולה להגיד, ואני יכולה לתת אולי דוגמא מחדר חזרות דווקא מלפני כמה שנים, בלי שמות, אני בזה מסכימה שצריך לדעת מתי אתה יכול לשתף ומתי לא, עבדתי עם איזושהי כוריאוגרפית ועם הרקדנים, והיא מאוד רצתה שאני אקח חלק פעיל גם בשיחה מול הרקדנים עצמם. וזה לפעמים עובד, כן? לפעמים זה מתאים, תלוי מה מערכת היחסים, והיה מאוד ברור שאחד הרקדנים, הוא מאוד מחבב אותי ביום יום, אבל כל אמירה שלי הייתה, ראית את ההתנגדות. באותו רגע היה ברור, זה לא אישי, שאני משחררת, אני מעבירה את המושכות לכוריאוגרפית. אני מאוד משתדלת להיות במקומות שנעים לי. שאני מרגישה בטוחה. שאני מרגישה שמי שאני עובדת מולו בטוח. ואני חושבת שככל שמדברים על זה, וככל שזה חלק מהשיח אז... חייבים לפרק את המתיחויות האלה, כן? אז כל הזמן חייבים להיות במודעות למערכי כוחות הללו

יעל ביאגון-ציטרון: אני רוצה להוסיף משהו אחד שמבחינתי היה מהפכני, וזה שדיברנו על זה בזמנו, על איפה נכנסים בתהליך ויש את השלב כזה "שירותי גרר וחילוץ", שזה בדרך כלל הפקה

קצת חולה, קצת מורכבת, יש איזה לפעמים איבה בין הפרפורמרים ליוצרת כבר, כאילו מן... יש אווירה של תאונה, ואת מגיעה כזה עם כל הכלים וזה. והייתה איזו הפקה שהגעתי אליה בשלב הזה, מן שבועיים שלושה לפני פרימיירה, ואני זוכרת שישבתי, והם כזה ישבו על הרצפה והם הסתכלו עליי בפרצוף של גורו בסצאנג, כאילו מן... כן. רק תגידי שהיא טועה ושאני צודקת ושזה לא טוב. כאילו מן זה. ופתאום היה שם רגע שמאוד הדהד לי אתיקה חזק, כי אמרתי אני בפודיציה מאוד מאוד גבולית. כאילו אני נישאת על גלי ה"מושיעה", ויש איזו תחושה שמה שאני לא אגיד עכשיו, יהיה כאילו תרופה ומזור וגאוני וחדש, רק כי אני חדשה. כאילו היוצרת אולי אומרת את זה כבר חודשיים, אבל אין להם כוח לשמוע את זה ממנה, ואם אני אומרת את זה, או אם אני אומרת משהו אחר, אם אני סותרת אותה, אז פתאום... וזה אזור כל כך עדין וכל כך רגיש, והמשקל שהמילים שלך מקבלות ברגע הזה הוא עצום. וממש הרגשתי שאני יכולה לביים את זה עכשיו עשר דקות, כאילו לסגור את העניין. או אני יכולה לפתור את זה, או לא לפתור את זה או להחריף את המצב, כאילו פתאום הרגשתי כמה כוח לפעמים יש בפודיציה הזאת החיצונית. וממש הרגשתי, גם מהצד של כאילו כבימאית, כיוצרת, כמנהלת אמנותית, כמה כוח יש ברגע הזה, והרגשתי פתאום איזה צורך עז להיות צנועה, ולשקול את מילותיי, ולהיות ערה לסיטואציה שאני נמצאת בה, ולסייג דברים מסוימים, ולנסח אותם בצורה שמשאירה את כל הסוכנות בידיים שלהם, ולא להתפתות ל"יאללה, חבר'ה, באתי לעשות פה סדר, ואם תסמכו עליי יהיה טוב". יחד עם זה שאני כן צריכה לתת להם זריקה של אופטימיות, ושיבינו שיהיה בסדר. תהיה יצירה. אבל, האזור, כאילו פתאום הבנתי איך אנשים מחליקים משם למחוזות קשים יותר

יאיר ורדי: בשבועות האחרונים חזרתי לקרוא אריסטו. כן חזרתי רגע לקרוא אריסטו. נו, ראשון הדרמטורגים, או מי שבכלל עיגן בפעם הראשונה מה זה דיאלוג. כן? כי מעניין דיאלוג, אנחנו רגע בתקופה קריטית שצריך להתעניין שוב פעם בדיאלוג. ובתשובה על מערך הכוחות, או על מערכי הכוחות, אריסטו פותר את זה נורא, נורא יפה. הוא אומר שדיאלוג טוב הוא דיאלוג בין שני כוחות שווים ערך, וככה הוא, הדרמה של הדיאלוג יכולה להימשך ולהימשך והיא לעולם לא נגמרת וגם לא נפתרת. או, היא נפתרת, אבל היא נפתרת על ידי שיחה, שיחה, שיחה, שיחה, שיחה, ששני הצדדים בדיאלוג מבינים שהם שווים כוחות. שני הצדדים בדיאלוג מבינים שבשביל לנהל דיאלוג הם לא יכולים להיעלם. הם חייבים להיות נוכחים. ושני הצדדים בדיאלוג חייבים לקבל את זה שהם חייבים לחיות ביחד. כלומר, הם חייבים לקיים את הדיאלוג הזה. ואז אם מסתכלים באמת על הדבר הזה כמערך כוחות, זה נורא מעניין ואפשר גם לשמר אותו ואפשר גם

להבין איך מכבדים אותו. אגב, זה גם מערך כוחות, אתה יודע, בין יוצר לדרמטורגית, בין יוצרת לפרפורמרים שלה, ובין מנהלים אמנותיים לאמנים. זאת אומרת כאילו אני זוכר שבאיזה אחד מהראיונות שראיינו אותי וניסו להבין מערך כוחות בין המנהל האמנותי וזה וזה וזה, אמרתי "זה נורא נחמד להיות כאילו מנהל אמנותי ולייצר פלטפורמות ואני מודע לזה שיש לי כוח בפלטפורמות שאני מייצר, ומי יופיע ומי לא יופיע, ומצד שני אמרתי כן, אבל אם אף אמן לא ירצה, או אמנית ירצו להופיע בפסטיבלים שלי, אני אשאר כזה עם קירות לבנים שאין בהם יצירות". אז זאת אומרת מערכי כוחות, בטח כאילו בתהליכי היצירה צריך נורא נורא לזכור, אנחנו שווי ערך, אנחנו רוצים להיות שווי ערך, זאת אומרת אנחנו רוצים להיות כאילו עם אנשים שיש להם כוח עלינו ולנו יש עליהם, בקטע טוב

ילי: זה נכנס לשיחה? אומרים את זה בחדר החזרות?

יאיר ורדי: אני לא חושב. ניסיתי עכשיו לחשוב, אני לא חושב שהיה לי אי פעם ריב עם אמן או אמנית שליוויתי. כאילו ריב ברמת ה- "אנחנו לא שווי ערך, אתה משתיק אותי, את משתיקה אותי", אני לא חושב שהגעתי לדבר כזה. כן פעם אחת אחרי כמה מפגשים הבנו שאני לא הבן אדם המתאים לתפקיד, ואז החליפו אותי, ביעל ונציה וזה היה נהדר. נורא שמחתי על זה. נורא נורא שמחתי על זיהוי נורא נכון, אגב אחרי המון שנים שעבדנו ביחד. וזה בסדר, כאילו, אבל לא היה ריב. לא הגעתי לריב

יעל ביאגון-ציטרון: לי קרה הפוך, שהייתי צריכה להגיד למישהי שעבדתי איתה שאני צריכה אותה יותר, פחות חומר בידיי. כאילו אמרתי לה שאני צריכה שתדעי את היצירה יותר טוב ממני. אני צריכה שתביני על מה היא, יותר טוב ממני. כאילו אני לא יכולה לבוא ולהסביר לך על מה היצירה שלך, במיוחד כשזה עבודה אחת על אחת. אמרתי "את צריכה לפתח איזו יציבות ואיזה חוסן שאת עובדת בלעדיי, את חושבת בלעדיי, ואני לא מסבירה לך על מה העבודה שלך"

נטלי צוקרמן: אני חושבת שזו נקודה נורא משמעותית, קצת שכחתי ממנה, אבל אני חושבת שזה לא קורה לי הרבה, אבל יש סיטואציות שבהן אני מצטרפת באמת לאיזשהו תהליך ואני מרגישה שבאמת האמנית או האמן כל כך אבודים ולא יודעים, ואז אני פתאום נדרשת, לא ללוות ולעזור, אלא לפתור, להגיד ולעשות. ואני חושבת ששמה גם נוצר איזה מן, עוד פעם המערך כוחות הזה, של רגע איך... אני אומרת לו "זה התפקיד שלך". זה הדבר שאני חושבת לי הכי קשה לומר, כי זה, כאילו אני חושפת את זה שהיוצרת במצוקה בצורה שהיא לא יודעת איך באמת להתקדם או להמשיך. ולפעמים אני יכולה לעשות טלפון נגיד ליאיר ולהגיד "וואי, אני לא יודעת איך לעזור".

כי זה לא לשקף או לדבר על תהליכים. זה ממש מסתכלים עליי, תגידי לי מה לעשות, תפתרי לי את הבעיה, וגם זה, זה לא קורה הרבה, אבל כשזה קורה, זה דיאלוג שאנחנו צריכות נורא לעמוד מולו

איריס: יעלי, יעל ונציה, את רוצה להוסיף על זה?

יעל ונציה: אני לא חושבת שיש לי איזשהם עקרונות מובילים, חוץ מהעובדה שאני רוצה שיהיו יחסים בריאים, ככל שאני יכולה להבין מה הם יחסים בריאים. מעבר לזה, יש מקום לתנועה בפנים. וכן, לפעמים זה לא סטרילי. וזה גם יכול להיות גמיש ואלסטי ולחזור למקומות יותר שפויים

יאיר ורדי: ולהוסיף, אין שום סיבה לעשות אמנות בעולם, באמת, אם לא מנהלים יחסים בריאים. הרי אין בזה כסף, אין בזה מעמד, אין בזה באמת כלום חוץ מ-שיהיה לנו נעים, בריא, מעניין, שווה ערך וטוב. הרבה פעמים שוכחים את זה, אבל באמת אחרת בשביל מה לעשות את זה? כי גם אם עושים דברים ברע זה יוצא רע, תמיד

יעל ונציה: האמת שזה בלתי אפשרי לעשות את זה ברע. אי אפשר, זה לא... אני יכולה להגיד שכל מי שאני עובדת איתו אני עובדת איתו בטוב, עד טוב מאוד עד מצוין, כי זה לא יכול לקרות אם זה יהיה פחות מזה

ילי: אני יושבת פה ואני חושבת על חינוך ועל פדגוגיה ועל הוראה, או... איך ניכנס כל המרכיב הזה. אני רוצה לשאול אתכם שלימדתם מה זה היה בשבילכם ללמד ולהפוך את הדבר הזה לתהליך פדגוגי?

יעל ונציה: אני חושבת שאני לפעמים מתקשה לארגן מתודות, או לארגן שיטות מסוימות שאומרת אוקיי, זאת הדרך המסוימת. אני חושבת שנתקלתי בזה כשלימדתי כוריאוגרפיה, קומפוזיציה, ושם כאילו אני כל הזמן הרגשתי שהציפייה ממני היא להביא איזו שיטה. ואמרתי, טוב, כל המורים האחרים בסטודיואים יש להם את השיטה שלהם, רק אני הולכת ומתפזרת לי בעולם ונפגשת עם אנשים שעות בסטודיו כדי לפענח איתם, כי אחרת אני לא מצליחה להבין איך באמת ללמד את הדבר. ואני חושבת שיש משהו, בגלל שכל יצירה היא כל כך שונה, ובעצם מה שאני רוצה ללמד כשאני מלמדת קומפוזיציה, זה את האפשרות שלך לפענח ולהבין את האזור שבו אתה נמצא. וגם דרמטורגים, אני חושבת שהדבר המשמעותי בלימוד הוא גם הפרקטיס של הדבר עם ותוך זה כמובן רפרנסים, ויש הרבה דברים שאפשר להגיד על זה, אבל כשאני עושה מנטורינג במסלול על עבודות, אני מחייבת אותם, גם את הרקדנים האחרים, להיכנס לסטודיו, להסתכל על

עבודות של חברים שלהם ולדבר, ולהתחיל ללמוד לנסח מחשבות או להתחיל להבין מה זה לשבת ולהתבונן בצד הזה של הלינולאום על עבודה שקורית פה, ויש שם כמובן כמו שאמרתי בהתחלה איזו דרמה שבחיים לא תיפגש. והניסיון לתווך הוא כישלון ידוע מראש, אבל אנחנו שם

ילי: אז איך היה בשבילכם ללמד?

יעל ביאגון-ציטרון: אני במובנים מסוימים מרגישה שאני חבה את רוב העשייה שלי להוראה. זה יחסים אמביוולנטיים, כי חצי רוצים חצי חייבים לעשות את זה בהרבה מהמקרים, ואני גם מקפידה לא ללמד תקופות מסוימות ולחזור ללמד בתקופות אחרות, אבל בעצם ההוראה והבימוי קרו אצלי בערך באותן שנים, ואני מרגישה שבזכות ההוראה אני יודעת איך להיות דרמטורגית. זאת אומרת ידעתי בערך איך להיות במאית, כי מותר להיות איזה במאי שאתה רוצה להיות, כל עוד אנשים עושים מה שאת רוצה זה... אבל כדי להיות דרמטורגית את צריכה לוודא שאת מובנת, ושאת מצליחה לתקשר. את פוגשת בן אדם איפה שאפשר לפגוש אותו וכולי. וההוראה אצלי נורא סידרה את זה במובן של- זה לא מה בא לי מה מעניין אותי איך כיף לי לעשות את כל הדברים, ובאילו שאנשים ישתפו עם זה פעולה, אלא יש לי אחריות, ואני גם תחת ביקורת. תלמידים יכולים להגיד לא הבנו, ואני צריכה למצוא דרך חדשה או- זה היה מעליב מה שאמרתי, או- זה היה מדהים מה שאמרתי. ובאילו הפידבק הזה של ההוראה שהוא לא יחסים שוויוניים, אבל להפך, אני כמעט בשירות שלהם לחלוטין, ניסח את אוצר המילים שלי, את האופן שבו אני חושבת, והמון מזה אני מזהה שבשאיני צריכה השראה בדרמטורגיה או ביצירה, ההוראה מאפשרת לי את זה. כי בעצם מה שאני עושה היום בהוראה זה לנסח דרמטורגיה, ולהמציא אופנים שבהם מסתכלים על זה, ולהמציא תרגילים, וללמד אנשים גם, רוב מה שאני עושה היום זה ללמד אנשים איך להתבונן, ואיך להקשיב, ואיך לתת פידבק. כי זה הדבר הכי חשוב ליוצר בעיני, יותר מכישרון או אמביציה. תביני מה את רואה ואז נמשיך הלאה. תפרקי את זה לגורמים, תביני מה מעשה היצירה. וזה דבר שמבחינתי אני חבה להוראה, כי בבימוי או בדרמטורגיה זה היה אינטואיטיבי אבל זה לא קיבל מילים. ומשימת המורה מבחינתי היא להמשיג ולתת, ולתקשר את זה לאנשים ולתת להם את הדבר הזה את המתנה הזאת להתלהב ממהו ביחד. אז זה מבחינתי הקשר הוא, אין זהות בין השניים, אבל זה המקור מים שממנו אני מנתבת לדרמטורגיה ולבימוי.

נטלי צוקרמן: החוויה הדרמטורגית, או החוויה של מבנים, ההתבוננות על מבנה למשל, זה משהו שהוא, אני מרגישה שיותר מלמדים כן התבוננות וביקורת, אבל מי שלא לומד כתיבה נגיד, איך אוספים מבנים, זה כמעט ולא נוגעים בזה. ובזה אני מרגישה שפה אני מאוד מתחברת ליעל,

דווקא כן בהוראה ה'פורטה' מתחיל לצאת החוצה. התחלתי קודם להגיד את זה אבל כשאני מלמדת הוראה, ואני מלמדת איך ללמד תיאטרון בתיכון, וזה לא משנה אם מחול או תיאטרון או זה, אני מבקשת לכתוב את מערכי השיעור כמו מונולוג. כמו מחזה, ולתמלל כל מילה שהמורה הולך לומר. סטודנטים שונאים אותי שנאת מוות בהתחלה, ומוקירים אותי בסוף רובם, אני מקווה. אבל באמת, רק אז אני אומרת להם, כשאני קוראת את מערך השיעור בצורה הזאתי, אני מבינה את מהלך המחשבה שלכם. והם, מה שקורה להם, זה שהם פתאום צריכים להידרש האם מה שאני אומר הוא מובן? זאת אומרת אפרופו הרצון שלי עכשיו לכתוב את הדברים כדי שיהיה להם סדר והיגיון, אצלנו זה כבר בא באופן כמעט טבעי. אבל כשאתה מתחיל, זה משהו שהוא מאוד מאוד קשה לעשות אותו. וכשעשיתי את עכו האחרון בתור יוצרת, ג'ייסון דנינו הולט ליווה אותי, ואז אמרתי לו, לקראת הסוף הייתי בבלגן, הייתי בפנים, היינו בחוץ, מה זה בלגן אטומי, ואמרתי לו: "אבל אני דרמטורגית, עשיתי לעצמי את ה... איך אני?" אז הוא אומר לי: "את לא דרמטורגית כשאת יוצרת. כאילו, את צריכה את העין החיצונית, כאילו אין... לא משנה כמה שחשבת שאת יכולה להיות, את לא". מה שכן היה לי, ובזכות זה היה קל לג'ייסון לבוא ולעזור, זה המקומות האלה שיש לי כבר התבוננות ויכולת להתבונן על מהלכים. מה ההיגיון של מהלך, איך אני בונה אותו? ואני מרגישה ששמה, בתי הספר וההכשרות, גם במחול וגם בתיאטרון, בטח ביצירה מקורית של תיאטרון, לא נותנים את הכלים, והלוואי ויתנו

יאיר ורדי: יש שני דברים שמלווים אותי בשנים האחרונות בהוראה, ושאני נורא מקפיד עליהם לא משנה איפה אני מלמד. אחד - אני דורש מהתלמידים, מהסטודנטים להגיד, לאסוף, מה מעניין אותם ומה לא מעניין אותם מהדברים שנלמדים. ממש מכריח אותם לזהות את זה, כפרקטיקה כל שיעור. כל שיעור. מה מעניין אותך ומה לא מעניין אותך. כיוון שאני חושב שזה הדבר הכי בסיסי בלזהות מהלכים אצלך. ברגע שיש לי רשימה של חמש דברים שמעניינים אותי וחמישה דברים שלא מעניינים אותי, אני כבר יכול למצוא מכנים משותפים, ואז להבין מי אני, מה מעניין אותי באמת, כאילו מי אני איך אני עובד. כן? איך אני מתחיל לעבוד. והדבר השני זה שאני מבקש לנהל יומן למידה. אני מבקש בתוך הדבר הזה לנהל מה למדתי. מה אני לומד. איך אני מובל ממקום למקום. זאת אומרת אני מבקש לשרטט את המהלך הדרמטורגי של הלמידה, ומלמד את זה, ומלמד איך עושים את זה

איריס: אתה ציינת את הלימודים שלך באנגליה, ומעניין אותי אם אתם יכולים למקם את עצמכם ביחס לאנשים, ממי למדתם? מי היו המנטורים שלכם? ממי אתם לומדים, בין אם זה ספרים או

מישהו שנתקלתם בו, מישהו שעבדתם איתו? איפה פיתחתם את מה שאתם מנסחים פה היום? מה שאתם עושים?

יאייר ורדי: מכיתה ז' אני מבין שכל מה שאני יודע, הוא מכל האנשים שפגשתי. הייתה לי מורה למתמטיקה, שהמורה למתמטיקה הזו, היא שברה לי את הלב כי היא הורידה אותי מחמש יחידות לשלוש, אחד הדברים שאני פשוט זוכר, שהיא הייתה עומדת במרפסת של החטיבת ביניים בבאר טוביה, מעשנת סיגריה עד שכל האפר שלה מחזיק בסיגריה. זה מה שאני זוכר ממנה באמת. אני זוכר שהיא כאילו מן לימדה אותי בשיעורים שלה, לחשוב לוגית. היא לימדה אותי את זה. אני יודע על דרמטורגיה הרבה מאוד דברים מהמורה שלי לאנגלית שלימדה אותי איך אני לומד אנגלית בכיתה ד'. ואיך למדתי? איך התחלתי להיות מנהל אמנותי? ישבתי ליד נאוה צוקרמן. זה מה שעשיתי. למדתי בסמינר הקיבוצים ועשיתי תואר ראשון ועשיתי תואר שני, וחזרתי ועבדתי עם המון אמנים וליוו אותי דרמטורגים. גופי הידע שלנו הם כל המסגרות שבהן היינו, וכל האנשים שאותם פגשנו

נטלי צוקרמן: האהבה שלי לגאומטריה ולמבניות, וגם כנראה משהו במבנה האישיות שלי שמחפש היגיון ולפצח דברים, אני חושבת שהוא שמה מימים ימימה. אני חושבת שקרו שני דברים. אחד, המפגש שלי עם מלני ברסון, עשיתי את הסטאז' שלי אצל הלהקה של ענבל פינטו ואבשלום פולק אז, ומלני הייתה מנהלת החזרות, ואני בשקיקה התבוננתי בה. באמת, אני חייבת לה הרבה. הנה, הזדמנות גם לתת את הקרדיט, ואני חושבת שמבחינת עולם המחול זה פתח לי ככה איזשהו צוהר ויכולת, אבל בסופו של דבר, דווקא בגלל שהשתמשתי בזה כיוצרת, אני חושבת שהתחלתי להיות דרמטורגית כשהבנתי מה אני עושה כיוצרת. ואז קרו כל מיני דברים. קרה "גוף האחר", היצירה שלי, שהיא פרפורמנס אוטוביוגרפי, ואז דנה רוטנברג ראתה את זה ולקחה אותי ל"48 שעות", והכרתי את רותם תש"ח ורננה, והתחלתי משם. וגלית ליס ראתה הגוף האחר ואמרה: אה את זה אני רוצה, את האיכות הזאת, אני אזמין אותה לחדר חזרות שלי. וג'ייסון פגשתי אותו כשעבדנו אצל לילך דקל אבנרי, לקראת עכו, ואז מתוך חבורת... זאת אומרת זה באמת דברים מאוד, כזה קצת מזל, פלוס האישיות, כנראה. זה גם כנראה רץ במשפחה. שרון צוקרמן, בת דודה שלי, אז גם כנראה, משהו כנראה אישיותי-משפחתי. אבל אני חושבת שבהחלט המקום של היצירה שלי וההבנה על הגוף שלי את הדברים, וגם כמורה, נראה לי שמשמה הכלים, ולכן גם אנשים בוחרים אותי לדברים מאוד מאוד מסוימים לעבודה

יעל ביאגון-ציטרון: אני הולכת לעשות את זה בפורמט טיפה אחר, שקוראים לו הטופ פייב של הרגע. אז אחד זה שאנחנו במורים, נכון? כאילו השראות מורים? אז יצא נסיבתית שביליתי חודשים מהילדות שלי בלהעמיד פנים שאני חולה, או בחופש הגדול, בבית הספר לתיאטרון חזותי. אז כאילו מן "נשים ערומות שואגות עם כזה כתמי סלק על הירכיים" – זה היה התוכנית קיץ שלי. אז ללא ספק זה היה מן "אוקיי, אמנות זה דבר מאוד רחב", כאילו תיאטרון, חזותי, זה היה בית ספר ראשון. באמת, זה היה בגלל שאבא שלי ניהל בזמנו את בית הספר לתיאטרון חזותי, וממנו גם זכיתי גם ללמוד רגע שאני – זה מקום שני, שאני ממש זוכרת שהוא, ראינו שני ביצועים של השיר Feelings, אחד הכאילו מקורי יותר, והשני המאוד מוכר וכבר שחוק של נינה סימון, והיינו איזו קבוצה של אנשים וכולם מן צחקו על ההבדל בין הדברים, והוא אמר: "תפסיקו לצחוק, ותפסיקו להגיב ולדבר כל כך הרבה. תבחינו בהבדלים. תנסחו אותם. תחכו שניה עם השיפוטיות הכל כך משוכללת של חבורה של בני עשרים ואחד או שתיים, ורק תבחינו בהבדלים בין הדברים". ואני חושבת שזה היה שיעור מכונן מבחינתי, בלזהות פרטים לפני שאני ממהרת לנסח עמדה

ילי: מי אמר את זה?

יעל ביאגון-ציטרון: אבי, פרופ' עתי ציטרון. שלוש – סרטים של דיסני ופיקסאר, הם פשוט כל כך עשויים היטב, ברמת סיפור עשוי היטב כזה, שזה לימד אותי גם כזה מן מערכת סטוריטלינג וגם בעיקר תזמון קומי, שזה מבחינתי מוביל לנקודה רביעית שזה כניסת המחול לחיי, שהבנתי שבאילו אני יכולה לעזוב את התיאטרון קצת, ושאפשר לדבר פחות, ושבעיקר העניין של טיימינג, איך ניגשים לדבר, מה השיא שלו? מתי יש איזה דרופ? איך הוא קורה? מה התגובה? הדבר הזה שקומפוזיציה, שלא צריך יותר מזה, לא צריך לקשקש כל כך הרבה ולהסביר לי, אם אני רואה את זה, זה קורה. אז זה הקומדיה של סרטים מצוירים, שהיא הרבה פעמים עלית, ומאוד פיזית, ומאוד מוזיקלית, גרמה לי להבין, שבעצם מחול יכול להכיל את התשוקות והרעיונות והמאווים שלי הרבה יותר טוב הרבה פעמים מתיאטרון. וחמש, באותו הקשר, זה היפ הופ, כאילו, ראפ. שזה דבר שאני מגיל נורא נורא צעיר, מרגש אותי עד צמרמורת בלי שאני לגמרי מתכוונת שזה יקרה. אבל זה גם, זה קשור בעיני למהלך עשוי היטב. כאילו הרגע שבו יש ביט נכון שעליו יושב מה שנקרא הפלואו והם כזה נפגשים באיזה רקע שהוא "אממ". שהוא קומפוזיציה טהורה של צורה ומשמעות וקצב.

טיימינג

יעל ונציה: כן גם אצלי, אני חושבת שמהו מכל זה התחיל עם אבא שלי בילדות, כשהוא היה מסתכל על ספרים של ואן גוך או אימפרסיוניסטים והיה אומר לי "תראי את החברים שלי,

האימפרסיוניסטים". ואמרתי איזה דבר זה ככה לחשוב על אנשים שהם נראים לי כל כך רחוקים גם היסטורית וגם אמנותית. אבא שלי צייר אבל ברור שהם היו רחוקים בכל מובן שהוא. והמקום הזה קירב אותי לאזורים שאחר כך אני הייתי בהם. כי יכולתי להגיד שג'דסון תיאטר הם חברים שלי, ולהתכוון לזה. אני חושבת שיש כל כך הרבה אנשים בדרך הזאת שהיו מנטורים שלי, שאם אני אתחיל למנות את שמותיהם אני אפספס ברור כמה מהם. אבל אני יכולה לומר שכל הגלגול הזה של להיות דרמטורגית, באמת התחיל מאיזשהו אפשרות להיות רקדנית, ואחר כך להיות בהיריון תוך כדי שאני רוקדת, אז אני עוברת לצד השני ונמצאת בעמדה אחרת של מבט. וכששני סוגי המבט האלה נמצאים, אז יש שם את נעמי פרלוב ויש שם את ענת דניאלי ויש שם את אוהד נהרין, שישבתי לידו הרבה בתוך העבודה באנסמבל, ויש את עמוס חץ, ויש את יהודית ארנון ויש..., וברור את כל היוצרים שאני עובדת איתם, ועבדתי. אז הרשימה היא באמת מאוד ארוכה, ואני לא אומרת את זה באופן טרחני מכל מלמדיי השכלתי, אני חושבת שבאמת יש פה משהו בתהליך הזה בעצם ההוויה הזאת של היותנו דרמטורגים, שהיא כל הזמן לימוד משותף וחי, עם הבן אדם שאיתו את, הכוריאוגרפית או הכוריאוגרף, שאיתו את עובדת, אבל גם בתוך איזושהי היסטוריה שמתקיימת בתוכך בו זמנית.

איריס: תודה למשתתפות. יעל ונציה, יעל ביאגון-ציטרון, נטלי צוקרמן ויאיר ורדי.
תודה למרכז כלים – גוף לעבודה כוריאוגרפית, למנהלת האמנותית איילה פרנקל, למנכ"לית מורן בש דנון, להפקה ולצוות הטכני: מטר פרשיץ, ליאור לוי ודורון גליה-קינד

הפרק הוקלט לייב בפני קהל ביולי 2023 במרכז כלים – גוף לעבודה כוריאוגרפית, בת ים

© 2025 כל הזכויות שמורות לאיריס לנה וילי נתיב

