



חיות מחול

פודקאסט על מחול עכשווי בישראל

איריס לנה וילי נתיב

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

**תמיר גינץ -**

**דרמה תקשורתית**

תמליל פרק 7

מגיבה: ד"ר עידית סוסליק

**תמיר גינץ** מנהל אמנותי, מייסד וכוריאוגרף הבית של להקת המחול קמע הפועלת בבאר שבע.  
**ד"ר עידית סוסליק** מרצה במכללת סמינר הקיבוצים ובבית הספר לתיאטרון חזותי. מחקריה עוסקים באסתטיקה של גוף ומחול, ובניתוח שפת המופע במחול ובתיאטרון בהקשרים אמנותיים ותרבותיים עכשוויים. כותבת ב"העין העכשווית", פלטפורמה אונליין עצמאית.

## ההקלטות נערכו בשנת 2022

**תמליל:** עידו צרפתי

**נוסח ציטוט:** (שם הדובר) שם משפחה, שם פרטי. (2022).

*תמיר גינץ - דרמה תקשורתית* [תמליל פרק 7]. בתוך: [חיות מחול](#) ילי נתיב ואיריס לנה.

ילי: חושך על הבמה. המוזיקה מתחילה בעדינות בצלילים גבוהים, מרווחת ואוורירית. האור עולה ומאיר את משטח הבמה באדום חזק. והמוזיקה משתנה לקצב מהיר עם כלי הקשה ורעשים נמוכים הנשמעים כרעמים.

נכנסת רקדנית, יחפה, לבושה בשמלה אפורה קצרה, פוסעת לאט מאד לרוחב הבמה משמאל לימין. אנחנו רואים אותה בפרופיל. החלק העליון של הגוף שלה נופל, כאילו היא מועדת. ואז, היא מזדקפת, שולחת יד אחת למעלה והשניה אל הצד באיטיות, וממשיכה בדרכה מחישה את צעדיה. אחריה עוקב רקדן נוסף, לבוש במכנסיים אפורות וחולצת הודי אפורה העוטפת את ראשו. גם הוא בהליכה איטית, אך בקצב שונה, נופל ומתרומם, גבו נזרק באחת למעלה מתוח, מלווה באותה תנועת ידיים - יד אחת למעלה והשניה נפרשת הצידה. גבו בפשיטה חזקה אחורה הוא ממשיך להתקדם אל הצד הימני של הבמה, צועד במהירות על עקביו כשאצבעות כפות רגליו אינן נוגעות ברצפה.

רקדנים ורקדניות נוספים נכנסים באותו האופן אל הבמה, נדמה שהם נזרקים אל המקום הזה, גופם מוטל לרגע קדימה, ומוטיב תנועת ידיים חוזר. מתח נוצר בניגודיות של התנועה האיטית מול הקצביות של המוזיקה. ואז - בום. חושך. כאשר עולה שוב האור - אנחנו בסצינה אחרת. משהו קרה שם בחושך. כל הרקדנים מפוזרים על הבמה, ומתחילים את דרכם חזרה - חוצים את הבמה מימין לשמאל, עדיין צועדים באיטיות, כשהגב יורד ועולה בתנועה חזרתית. שוב חושך. כשעולה

האור, שינוי. במרכז הבמה האדומה, כל הזמן אדומה, רקדן, ראשו עדיין מכוסה בחולצת ההודי, עומד בפישוק רחב עם הגב לקהל, מעביר משקל במהירות מרגל לרגל, כאילו דורך במקום שוב ושוב, חוזר על תנועת הידיים הממשיכות אל מעל הראש ונפתחות אל הצדדים, מרפקים דחופים חזק לאחור, הגב והראש מורמים מעלה וגבו נופל לשמאל. חושך. כך ממשיכה הסצנה. בין חושך לאור, חושך ואור. הרקדנים נזרקים לבמה, הולכים הלוך ושוב.

שני מוטיבים תנועתיים מנסחים את התחביר הכוריאוגרפי של הקטע – העברות משקל מרגל לרגל, ואותה תנועה חוזרת ומתפתחת של הידיים; הצמצום התנועתי נדחס בגופי הרקדנים ובגוף הקבוצה כולה למרקם כוריאוגרפי דינמי ומורכב.

זה היה תיאור מתוך הסצנה הפותחת את היצירה *במדבר דברים* משנת 2014 של תמיר גינץ ללהקת קמע. מוזיקה מאת אבי בללי.

את הטריילר של העבודה אפשר לראות באתר הפודקאסט שלנו 'חיות מחול'.

זה הפרק השני בסדרה 'כוריאוגרפים מדברים'.

בפרק הקודם שוחחנו עם איריס ארז על פרנזים ואווות של תנועה, על מרווחים שהם חומר תנועתי, על רצפה, על צניעות של רקדנים, ועל במה כמקום מסוכן ומדהים. לאט לאט אנחנו מבינות שהמחקר שלנו עוסק בעמלנות של המחול, בשכבות העבודה היומיומית של כוריאוגרפים.

היום אנחנו מדברות עם תמיר גינץ. כששאלנו אותו מה זה חומר תנועתי הוא אמר: "אני מתייחס לחומר תנועתי, כהעברת מסרים תקשורתיים באמצעות הגוף ללא מילים, תוך שימוש ב-facility הזה שיש לנו, של האקספרסיביות הגופנית שלנו".

אתם מאזינים ל'חיות מחול' – פודקאסט על המחול העכשווי בישראל. 'חיות מחול' עם איריס לנה וילי נתיב.

והפעם בסדרה כוריאוגרפים מדברים – תמיר גינץ. מנהל אמנותי, מייסד וכוריאוגרף הבית של להקת המחול קמע הפועלת בבאר שבע. על פרק זה תגיב בסיומו ד"ר עידית סוסליק.

ד"ר עידית סוסליק היא מרצה במכללת סמינר הקיבוצים ובבית הספר לתיאטרון חזותי. מחקריה עוסקים באסתטיקה של גוף ומחול, ובניתוח שפת המופע במחול ובתיאטרון בהקשרים אמנותיים ותרבותיים עכשוויים. כותבת ב"העין העכשווית", פלטפורמה אונליין עצמאית.

עוד משתתפים בסדרה: איריס ארז, אורי שפיר, יוסי ברג ועודד גרף, ענת דניאלי, עמנואל גת, נעה ורטהיים ורינה ורטהיים-קורן, מאי זרחי, יורם כרמי, רותם תש"ח, אמיר קולבן, נעה דר, ענת שמגר, ואוהד נהרין

המוזיקה המושמעת בפרק היא מוזיקה מקורית של אבי בללי מתוך עבודותיו של תמיר גינץ: במדבר דברים משנת 2014, לא נודע משנת 2016, מנמוזין משנת 2018, ו-זעם משנת 2021.

איריס: היי ילי

ילי: אהלן איריס

באוקטובר ובנובמבר 2021 יצאנו לפגוש יוצרות ויוצרי מחול לדבר איתם על פרטיקות כוריאוגרפיות. פגשנו אותם בסטודיואים, בבתים שלהם וגם בזום. שאלנו אותם מהו חומר תנועתי עבורם ואיך הם חושבים על הקשר בין הגוף הרוקד והתנועה.

היוצרים ששוחחנו איתם באים מקשת רחבה של תפיסות אסתטיות, סגנונות וז'נרים. חלק מהם פועלים במסגרות מוסדיות כמנהלים אמנותיים של הלהקות שלהם, חלקם יוצרים עצמאיים שעובדים עם קבוצות קטנות. אחדים עובדים עם רקדנים קבועים, ואחרים פונים לרקדנים ולאמנים נוספים על בסיס פרויקט חד פעמי.

המוטיבציה לעשות את הסדרה נבעה מסקרנות לדבר על, ולהבין תהליכי עבודה כוריאוגרפיים עכשוויים. רצינו להיכנס אל "מתחת למכסה המנוע" של התהליך היצירתי. להיכנס לסטודיו ובעיקר לראש של היוצרים ולשמוע מהם על אופני הפעולה היחודיים שלהם ועל מנגנוני היצירה שהם משתמשים בהם. עניין אותנו לדבר על הדבר שכמעט ואינו מדובר – על התחלות של תהליכי יצירה ועל ההפקה הראשונית של חומרי העבודה, ובראיונות שמענו מהם מה זה חומר תנועתי ופרשנויות וסיפורים המתארים כיצד מחשבות מתרגמות לגוף, לתנועה ולפרקטיקות עבודה.

מצאנו מודלים שונים באמצעותם מתייחסים יוצרי המחול לחומר תנועתי. ליתר דיוק כל אחד ואחת מהם מדבר על חומר תנועתי קצת אחרת; אבל אפשר לומר שהמשותף להם הוא שכולם מדברים על הקשר, הלכאורה ברור מאליו, בין הגוף והתנועה; הגוף הוא המדיום של המחול ומדברים עליו, כמעט תמיד, כמקור או כמשאב של החומר התנועתי. אם כך, המפגש עם הגופים של הרקדנים הוא

מקום מרכזי בתהליכי ההפקה של חומר תנועתי. לרב אמנות המחול היא אמנות שיתופית, כוריאוגרפים עובדים עם רקדנים אלא אם כן הם רוקדים לבד, סולו.

מכאן עולות שאלות: מה מקומם של הרקדנים בתהליך הפקת החומר התנועתי? האם הם מבצעים? פרשנים? שותפים יוצרים? ואיזה תוקף ומקום יש להם כאנשים, כבני אדם, סובייקטים בתהליך היצירה הכוריאוגרפית? השאלות הללו מובילות באופן בלתי נמנע למחשבות על יחסי הכוח בין היוצרים לרקדנים ועל היררכיות וסמכות בתהליכי העבודה, שאלות שהכוריאוגרפים מתחבטים בהן לא מעט. וכל השאלות הללו מובילות את השיחה לסוגיה נוספת, והיא הביצוע, או במילים אחרות: איך פוגש החומר התנועתי את הגופים של הרקדנים שמבצעים אותו ומה המשמעות של המפגש הזה בתהליך היצירה ובמופע עצמו.

להיכנס מתחת למכסה המנוע, אמרנו?

ילי: אנד היר ווי גו. אוקיי. אנחנו בבית של קמע, בבאר שבע, רחוב השלום שלוש עשרה, תמיר גינץ, המנהל האמנותי של הלהקה, מארח אותנו פה במשרדו - תמיר, תודה רבה על האירוח!  
תמיר: באהבה.

איריס: מה זה חומר תנועתי בשבילך.

תמיר: חומר תנועתי בשבילי, הוא ביטוי פיזי ליכולות של הרקדנים - כל דבר שמביא איזשהו משהו תקשורתי באמצעות הגוף, אז מצד אחד, זה יכול להיות הדבר הכי הכי נדוש, כמו Grande-Jete, בקפיצה, אבל היא תבוצע על ידי אותו רקדן באיכות שהיא ייחודית לו, או באיזושהי עוצמה מאוד ממוננת שתתאים לאותו קטע באותה יצירה, ומצד שני, זה יכול להיות רקדן שיעמוד במקום והוא ירעיד את נימי קצות האצבעות שלו, ויחד עם הביטוי שיבוא מהנפנוף של העפעפיים שלו באותו רגע, תיווצר תנועה בכל זאת, כי ייווצר איזשהו מסר שבא מפיזיות ולא ממילה, ולכן החומר התנועתי, הספקטרום שלו הוא אינסופי - מהקטן אל הגדול, מדברים שהם באמת יכולים להיות הרי ... שרקדן מבצע לבד או עם אביזר או כמובן בקבוצה, וככה אני מתייחס לזה בסופו של דבר - לאמצעי תקשורתי באמצעות הרגש ללא מילים, באמצעות הגוף.

איריס: מה סדר העבודה שלך - אתה מתחיל מחומר תנועתי? אתה מתחיל מטקסטים? אתה מתחיל מרעיון? - איפה זה עומד...?

תמיר: האמת שאצלי, זה תמיד מתחיל מרעיון. גם כששואלים אותי בתוך העבודות שלי איך אני מגדיר את עצמי ככוריאוגרף או מה מייחד דווקא את להקת המחול קמע, את היצירה שלי, אני אומר שזו תמיד הדרמה התקשורתית, הלכאורה נרטיב. אני כאילו בא לסטודיו עם איזשהו רעיון, עם איזושהי מטאפורה והרבה פעמים <זה> מתקבל על ידי אנשים שרואים את זה כנרטיב שהם מדמיינים לעצמם, כי אני לא כותב נרטיב ואני לא כותב סיפור כשאני נכנס לסטודיו. אבל תמיד אני נכנס מתוך איזשהו רעיון דרמטי או איזושהי אסוציאציה שקשורה לחיים האמיתיים או מתוך החיים האישיים שלי - איך נורא נורא (ואני אפרוט את זה), אני יכול להגיד דואט בין בן אדם מבוגר לבחורה צעירה, סתם אני זורק סיטואציה... עצם הרעיון הזה עכשיו יביא אותי לחפש חומר תנועתי שמתאים לסיטואציה הזאת. אז בדרך כלל, ברגע שאני מגדיר לעצמי נושא, אני רואה תנועה, וזו אחת המתנות שיש לי שאני חושב שגורמת לי יום יום במקצוע הקשה הזה, להיאחז בו ולהאמין שאני באמת הייתי אמור להיות כוריאוגרף, כי אני "רואה" משפטים תנועתיים, ואז אני בא באמת באמצעי של חיקוי, ומלמד את מספר משפטים התנועתיים האלה את הרקדנים. בדרך כלל, זה מספר המשפטים מאוד מאוד קטן

ילי: אבל כשאתה רואה אותם, אתה מבצע אותם קודם בעצמך?

תמיר: אני מסמן אותם... בעבר, כשהייתי גם יותר "רקדן" ביכולות שלי, עד לפני כמה שנים, הייתי אפילו מצלם את עצמי. היום אני ממש רוקד אותם "בקטנה", זאת אומרת לא הולך על הביצוע המושלם שלהם, אבל כן מסמן אותם - אני נכנס עם זה לסטודיו. לרקדנים יש טבע להביא משהו מעצמם, שתמיד 'מעוות' את התנועה שאתה מלמד אותם - בפעם הראשונה שאתה מלמד אותם והם לא מדייקים אותה אף פעם, וזה בדיוק המקום שמתחיל תהליך העבודה עם הרקדנים;

אני בא עם איזשהם כמה משפטי תנועה מאוד בסיסיים - כל יצירה אצלי מתחילה מזה - אני בא עם כמה פראזות, ושם בתהליך שהם לומדים, אני גם אומר להם: "כל פעם שאתם מרגישים שאתם יכולים לפרוץ את זה, התחלק לכם, נפלתם, התגלגלתם...?", תוך כדי שהם חוזרים, נגיד אם נתתי משפט, מגיעות לזה כל מיני תוספות, ואז אני למעשה מתחיל לזרום איתם; "בואו נראה מה עשה אותו רקדן לתנועה הזאת", "בואו ננסה כולנו לחקות אותו", ואז מישהו מוסיף לזה עוד משהו, ואז אני למעשה מתחיל לגבש ולהרחיב. זו כמו תופעה של משהו שעובר דיפוזיה וזה מתחיל להתרחב ולתפוס נפח ביחד, במעבדה עם הרקדנים, מתוך הבסיס שאני הבאתי.

אז אני חושב שלרקדנים יש חלק יצירתי בתוך תהליך העבודה שלי, אבל הם לא רקדנים-יוצרים באופן עצמאי. לדוגמא, אם ניקח פרוצדורות שרקדנים, שכוריאוגרפים עובדים בהם - אפשר לתת לרקדנים משימות, קצת לעבד את זה ולחבר את זה יחד. אני חושב שהרקדנים אצלי עובדים בתהליך של אימפרוביזציה מונחית, כשבסופו של דבר, כל הדברים שהם מביאים, ממש כמו בלקסיקולוגיה, בשפה - החומרים "נשברים" ל-components, למרכיבים-מרכיבים-מרכיבים, ואז אני מסנן אותם ובונה אותם ביחד חזרה, אל תוך השפה שלי. אז למעשה, הכול מתחיל, האלתור הזה מתחיל מתוך רעיון, מתוך כמה פראזות בסיסיות שהבאתי, ואז מתחיל תהליך העבודה, כשגם הרקדנים יודעים מה המטאפורה שאנחנו עובדים בתוכה מבחינה דרמטית, אבל לא דווקא אני יכול להגיד להם: "אתם עכשיו באותו דואט של בן אדם מבוגר", יכול להיות שאני אגיד לרקדן: "אני רוצה שתרגישו מאוד מאוד כבדים", כי אני מאוד לא אוהב שרקדנים, כדי ליצור סיטואציה דרמטית, מנסים לחקות במובן המשחקי של acting את החיים האמיתיים

ילי: אילוסטרציה

תמיר: אילוסטרציה. אז בדרך כלל כשאני בא עם סיטואציה דרמטית, אני אפרוט להם את זה לאיכויות

ילי: גופניות? או רגשיות?

תמיר: לא רגשיות. מתי יבוא העניין הרגשי? - כשאני אתחיל לעשות, כמו שאמרתי, את החיבור מתוך המסננת של ה-components או "בואו ניקח את המשפט שהכוריאוגרף הזה או הרקדן הזה עשו, נוסיף לזה תנועות, נחבר, נשים אותו מול הרקדנית הזאת. והם יעשו את זה האחד מול השני, ובאיזשהו שלב אני פותח ואני אומר להם: "הנה, תראו, הסיטואציה שחשבתי היא של דואט שכך וכך קורה בו", בשביל קצת לבאר להם את מערכת היחסים ביניהם. אבל הבנייה של החומר התנועתי, למרות הגירוי הראשוני - הדרמטי, היא עוסקת כן בתנועה בתוך הסטודיו.

איריס: אני רוצה לשאול אותך על החומר התנועתי שלך - אתה חושב שהחומר התנועתי שלך הוא מאופיין? אתה יכול להגדיר את העולם התנועתי שבו אתה משתמש?

תמיר: כן, אני חושב שהרבה פעמים גם השפה התנועתי שלי לא מפורשת נכון - נגיד, מבקרים שרואים אותה, והם לא מספיק באמת משכילים בעולם האמיתי של המחול, הם הרבה פעמים כותבים שאני עושה איזושהי כוריאוגרפיה שהיא איזשהו extension לתוך בלט קלאסי. ואני חושב שזה מאוד לא נכון, כי אני חושב שמה שאני עושה, אני בונה שפה תנועתי חדשה. כי הכול בא אצלי מה'גטס', מהרגש, גם כשאני מביא את המשפטים שלי, גם כשאני אוסף מהרקדנים ומחבר את זה,

אם נקרא לזה תנועות קישור/מילות קישור בתוך המשפטים שלהם, שנובעים מתוכי, זה לא בא אצלי מתוך מחשבה על אלמנט טכני. נגיד, אני לא אחשוב לשים Glissade, אבל גם לא מעניין אותי ללכת ולחקור את הגוף מתוך מקום שאני מנסה לבקע ולבטל את המסורות הקודמות.

זאת אומרת, אם אני חושב שאני עושה פירואט עם ידיים בחמישית וגומר אותו בסוף, בתנועה של 'קודה און מאס' זה מאוד מאוד בלט קלאסי ואני יכול לשבור את זה באיזושהי צורה של בלט קלאסי, של ניאו-קלאסי - זה לא יעניין אותי לעשות את זה. אבל אם אני יודע להסתובב על רגל ולעשות פירואט, ולשים את הרגל באיזושהי פוזיציה של איזשהו attitude אחר, ועם הידיים אעשה ג'סטה שאני המצאתי, זה בסדר שהרקדן יודע להסתובב - זה בסדר שיש לו את ההשכלה לעשות פירואט, אז לכאורה הוא עושה פירואט, אבל זה לא פירואט של בלט קלאסי.

אז כן מעניין אותי להשתמש גם ביכולות הפיזיות המושכלות של הרקדנים, כי אותי ככוריאוגרף וכצופה, זה מרגש - אני אוהב לראות רקדנים שיכולים לקפוץ, יכולים להסתובב, שהם יכולים לקרוע את הגוף שלהם מבחינה פיזית לכל מיני range, לכל מיני אורכים, אבל אף פעם אני לא אכנס לסטודיו ואגיד לרקדנים: "עכשיו תעשו לי וריאציה עם Grande Jeté ו-Glissade..." - זה לא שם. אבל גם בגלל שהרקדנים שלי הם מאוד מאוד באים מרקע של טכניקה ואנחנו עובדים בלהקה מתוך הטכניקה ...

איריס: איזו טכניקה?

תמיר: קלאסי ומודרני, אז כאילו מטבע הדברים הם מייצרים חומרים שהם מאוד פיזיים, כי הם מבינים שזה מה שמרגש אותי - אני פחות נמשך לעבודות של פרפורמנס; אני אוהב לראות את הרקדנים בוורטואוזיות-אקסטרים - אני מעדיף לראות הופעה טובה של בלט קלאסי מלראות הופעה גרועה של מחול מודרני.

ילי: מה עם הופעה טובה של מחול מודרני?

תמיר: הופעה טובה של מחול מודרני יותר מרגשת אותי מבלט קלאסי מן הסתם <צוחקות>. בשביל זה אני עושה מחול עכשווי מודרני. כל העניין הזה של המשחק כבר, אם מדברים איזו שפה - "עכשווי" או "מודרני", מרתה גרהם פתחה את בית הספר שלה בשנות השלושים של המאה הקודמת וקראה לזה Martha Graham School of Contemporary Dance, זאת אומרת מה זה "עכשווי"? ומה זה "מודרני"? מה שאנחנו עושים עכשיו זה עכשווי, כי זה עכשיו קורה! אז אני חושב שאם הייתי מסגנן יותר, ואומר מה מתוך המסורות האלה באמת בא לתוך השפה שלי, אני חושב <שזה כן (אני חושב שזה) השימוש שלי במרכז הגוף, שכן נבע מתוך ההשכלה שלי בטכניקה של מרתה

גרהם - ולא רוקדים אצלי "גרהם"... אין משהו עם הידיים שלה והרגליים שלה והם גם לא מהג'סטות שלה. אבל כן אני אוהב להשתמש ב-gravity במרכז הגוף, וכמובן שנוסף לזה כל מה שקורה עם Release בגוף, ועם אלתור חופשי, ועם השפעות של בלט קלאסי וכמובן, כמו שאמרתי, כל הג'סטות שהגוף מייצר פיזית מתוך הרגש.

אבל, אם כבר אם הייתי צריך לומר לאיזו אסכולה אני בא, אם הייתי מדבר על עצמי, לא הייתי אומר שזה בא מהקלאסי, הייתי אומר שזה בא מהמודרניזם אל תוך העכשווי שלי, בשביל לאפיין את זה. איריס: צריך גם להגיד שאתה צמחת בבית ספר של בת דור

תמיר: אני צמחתי גם כמורה בבית ספר של בת דור - עברתי עוד בתי ספר, גם ה- Contemporary Dance School - התחלתי בכלל בצפון, בסדנה גם בגעתון - אילנה כליף. עברתי מורים לקלאסי כמו קאי לוטמן בחיפה ואחר כך לבת דור, וככוריאוגרף התפתחתי גם בלהקה בבת דור עם חמש עבודות ללהקה, לפני שהיא הגיעה לקראת סוף דרכה, אבל אני חושב שאף פעם לא יצרתי ממקום שהוא מושכל שאני אמור ליצור באסכולה מסוימת. אני חושב שגם אם אני מסתכל על כוריאוגרפים, ואני גם בן אדם שמאוד צורך מחול - אני הולך להופעות, גם אתן רואות אותי בהופעות, אני מאלה שהולכים לראות - אני הולך לראות הכול, גם אם אני לא מת על פרפורמנס, אני עדיין אלך לראות גם הופעות כאלה לפעמים כי חשוב לי לראות - חשוב לי להישאר בן אדם שמועשר, אני חושב שבשאתה רואה דברים אתה תמיד מועשר. זה אחד הפשעים דרך אגב, לפי דעתי של סטודנטים למחול בדור שלנו שהם לא צופים. באים אנשים לאודישנים ללהקה שלנו ושואל: "מה ראיתם?", מהלהקות בישראל חוץ מבת-שבע" - והם אומרים: "לא ראינו כלום", אז אני אומר: "אז אתם מכירים רק דבר אחד". אם אני רואה הרבה דברים אני יודע מה נכון לי, מה פחות נכון לי - מה אני אוהב, מה לא, אני יודע מה קורה בעולם סביבי, באיזה עולם אמנותי אני חי.

איריס: כן

תמיר: גם אם אני בוחר את הדרך שלי. אז למה אני אומר את כל הדבר הזה? כי בסופו של דבר, מה שמייחד את היצירה שלי ומה שמוביל אותה זה באמת הרגש, מהמקום הזה של האקסטרים, אם אנחנו מדברים על Reading Dance במובן האקדמי שלו, אם אנחנו מנתחים מחול, אז כאילו אפשר להגיד שאני ב-stream מצד אחד של הפאתוס; כלומר אני תמיד בא בגלל שאני רוצה (ואולי זה גם מה שמשותף למרתה) להגיד משהו לקהל. אני לא רוצה להגיד להם: "בואו, תראו - שפה תנועתית יפה", אני רוצה "צאו עם חוויה רגשית מהמופע הזה, דמיינו לכם איזשהו נרטיב". ויש כאלה שיגידו: "אנחנו יוצאים - הבנו הכול", ואני עושה להם "כן, כן..." עם הראש, או איזה מבקר יכול לכתוב

"במחול הוא אמר לי בדיוק אחד ושתיים ושלוש וארבע", כשאני באמת נכנסתי לסטודיו ולרקדנים והיו לי רק כל מיני אסוציאציות בראש.

אני אקח דוגמא נורא נורא קיצונית - בעבודה זעם, יש קטע שכל הבנות רוקדות מול הבנים ובמקום הזה אבי בללי, שהוא שותף שלי ליצירה כבר עשר שנים, עשיתי איזה קטע של דואטים וכולי, והוא נכנס ואמר לי: "תמיר, עשית כבר כזה דבר מיליון פעמים" - אמרתי לו: "הבאת לי מוזיקה, אני לא מרגיש שם את הספירה, אני לא מרגיש כלום", הוא אמר: "תראה, זה כמו ציור של קישלובסקי - יש לך רק רק מוזיקה של רקע - לך נגד זה, תשבור את זה, תתעצבן על זה, תלך נגד המוזיקה". בניתי אוניסונו שהבנות עובדות שמה בתנועה (בגלל שאנחנו עוסקים בזעם) של איזשהו זעם מתגבר ב-Crescendo, כנגד מוזיקה שהיא מאוד קישלובסקי, כמו אנדריי קישלובסקי, מאוד רגועה - היא מאוד מאוד מנגנת על נימי הנפש שלו, והתנועה מתעצמת ומתעצמת - כבר שלושה-ארבעה אנשים יצאו מהמופע ובאים אליי ואומרים לי: "תמיר, הקטע של האלמנות הכועסות, שהבנים שלהם מתו במלחמה - כל כך חזק שהן זועמות על זה" <צוחקות>.

והנה, זו הדוגמא הקלאסית למה שאמרתי מקודם - אנחנו עבדנו על תנועה חזקה ומתפרצת ב-Crescendo, נגד מוזיקה. וזה נפלא בעיניי כי זה מה שגורם לי להיות כוריאוגרף - אני רוצה שאנשים יצאו והם ירגישו שיש להם איזה סיפור בראש. זה גורם להם לחשוב, זה גורם להם ללכת עם משהו הביתה, וסך הכול הם קיבלו את זה מתנועה, הם קיבלו את זה מתקשורת, מגוף הרקדנים עם האנרגיות.

איריס: אני רוצה לשאול אותך על אודישנים - אתה עושה אודישנים?

תמיר: כן

איריס: איך אתה עושה אותם? כמה אנשים באים? כמה אנשים אתה בוחר? איך זה עובד?

תמיר: בסך הכול, בשנה מגיעים לאודישנים בארץ כמה עשרות אנשים - זה תלוי באיזו שנה - לפני או אחרי קורונה

ילי: בוא נדבר על לפני הקורונה

תמיר: לפני הקורונה באים לאודישנים כשבעים אנשים בארץ, ובחוף לארץ (אנחנו עורכים גם אודישן בינלאומי), מגיעים אלינו בסביבות המאתיים רקדנים בחוף לארץ

ילי: מחו"ל או בחו"ל

תמיר: היינו נוסעים תמיד לאיזושהי עיר בחוץ לארץ לעשות, בדרך כלל היינו עושים את זה באמסטרדם, ברלין

איריס: ומה עושים באודישן?

תמיר: באודישן אצלי, מאחר וכמו שאמרתי, כן צריך להיות משכילים בשביל לרקוד אצלי, כי גם אם אני אגיד פתאום איזושהי תנועה: "תסתובב בצורה הזאתי והזאתי", אבל זה סוג של פירואט en dedant - אני רוצה שאנשים ידעו להסתובב. השיעור מתחיל, אנחנו מתחילים בבלט קלאסי, זאת אומרת, בן אדם שלא עובר שיעור בלט קלאסי לא יישאר אצלי לחלק התנועתי. אחרי זה, בחלק השני אחרי הבלט הקלאסי, אם אני רואה שהבן אדם הוא בבלט קלאסי לא ביכולות אולי שרציתי, אבל עדיין אני מזהה אצלו יכולת הבעתית דרך הבלט הקלאסי, אני בדרך כלל אתן לו צ'אנס גם לעבור לחלק של הרפרטואר - אנחנו בדרך כלל מלמדים לפחות שתי וריאציות, ואז שוב מנפים, ובחלק השלישי, אנחנו הרבה פעמים נותנים איזשהו קטע מוזיקלי של רקע ומזמינים את הרקדנים לאיזשהו סשן קצר של אימפרוביזציה. פחות או יותר, זה התהליך של האודישן הראשון, והוא חוזר על עצמו פחות או יותר בדרך כלל עוד פעמיים. אבל מעבר לזה, כל הרקדנים כמעט שנמצאים אצלי, הרבה פעמים הייתי יכולתי לקבל מישהו שהוא יותר מוצלח מהם, אולי, ברמת היכולת שלהם לבצע תנועה, אם זה בבלט קלאסי או בלמוד רפרטואר מתוך "קופינג" או משהו בתוך הסדנה הזאת של האודישן. כולם נכנסים אצלי לראיון אישי ארוך, ואני בוחר אנשים שמאוד חשוב לי שהם יהיו נאמני-מטרה לעבודה שלי, ללהקת המחול קמע, לגור בדרום, בבאר שבע, שהם יהיו אנשים עם יכולות חברתיות לבנות קהילה, כי יש פה קהילה, שזה אולי לא קורה בלהקות שנמצאות בשכנות זו לזו. אנחנו בונים פה קהילת רקדנים ייחודית מאוד - זאת אומרת שהם יהיו אנשים שמשתפים פעולה, שהם יוכלו לעמוד גם במשברים שמתעוררים בתוך תהליך היצירה, שתהיה איזו stability. אני מחפש גם לראות כמה מבחינת האופי הם מדברים אליי, כי עוד משהו - אנחנו מדברים בתוכנית הזאת על שפה תנועתית, אבל פה מגיע עוד מומנט של השפה התנועתית אצלי - אם אמרנו שזו דרמה, ווירטואוזיות, יש component שלישי אצלי; ה-component השלישי הוא האישיות.

אם מסתכלים על העבודה שלי, (אנחנו יושבים במשרד), ורואים תמונות נגיד מיצירות... שהיה פה רקדן בשם שלומי, שהוא היום בבלט הלאומי הספרדי - כל התנועות שעשיתי בשבילו - כל היצירות שעשיתי בשבילו - הקטעים, הם מאוד שונים ממה שעשיתי לאנשים אחרים. אם לאלדר אלגרבל, או

זכרונו לברכה, בניתי תפקידים - בניתי אותם לאישיות שלו, עם הדברים שהוא הביא איתו אישיותית בתנועה הייחודית שלו, אבל גם בנפש שלו. אז אני מחפש מישהו שהוא שותף-רעיונאי, זאת אומרת שהוא יביא איכויות שייצרו גם בתהליך היצירה שהוא שותף לו, וגם בתהליך ההבעה על החומרים שאני הבאתי ואפילו לימדתי כחיקוי, שהוא ייקח את התנועה, ואומרים את זה באנגלית: and he will own it הוא יביא משהו משלו. אם הרקדן הזה, אין לו את היכולות האקספרסיביות האלה, אין לו את העומקים האלה, זה פחות יעניין אותי, ובסוף, רואים את זה בתוך היצירה. אם דיברתי שאני בא עם איזשהו פאתוס, וסיפור ונרטיב שאני מקווה שאנשים ממציאים לעצמם - אני לא כופה אותו כי אין אותו, אז גם בסופו של דבר, אם אתה מסתכל על כוריאוגרפים ענקיים כמו יירי קיליאן, ויירי, אחד מהכוחות שלו (גם בעבר "חטאתי" בללמד את תולדות המחול), הוא בלהזיז גושים של אנשים - ביוניסונים מדהימים, בתחלופה. אני בדרך כלל פורע את העולם הזה שאני יוצר, בעין, להרבה דברים שקורים סימולטנית על הבמה לאנשים שונים באיכויות שונות, וכל בן אדם מקבל גם בדרך כלל או סולו או דואט - מתוך נגיד ששה עשר רקדנים ביצירה, כל אחד יהיה לו או דואט או סולו או קוורטט, ולכל הקטעים האלה, הפרקים האלה, יהיו קצת איכויות שמותאמות לאישיות שלהם, זאת אומרת להביא את הבן אדם, ליצור דווקא על האסוציאציה הזאת, ואת האחר על האסוציאציה השנייה בתוך פרקי היצירה, זה ינבע מתוך הרגש שלו. ואתן הוזמנתן היום אל תוך הסטודיו (המאזינים פחות שמעו את זה...), אבל אם מסתכלים בסטודיו גם על הטיפוסים, אתן רואות גלריה של אנשים. זאת אומרת, למרות האודישן שעושה בלט קלאסי. הצצתן לסטודיו, וראיתן שהם כל אחד הוא עולם אחר - הם לא טייפקאסטים של להקת בלט קלאסי, הם לא נראים אותו דבר, הם לא רוקדים אותו דבר, אין להם את אותו range בגוף ואת אותו החינוך בגוף. יש להם את המשותף שיש להם את אותה ההשכלה - זה בסדר להיות "רקדן משכיל" בעיניי - הרבה היום מבטלים את זה - אני בעד זה.

איריס: סופר-מעניין מה שאתה מספר, באמת

תמיר: וזה גם מייחד את קמע אני חושב, שיש לנו רקדנים משכילים. זה לא קשור אולי לשפה תנועתית, אבל אני יכול להגיד שהיום להקת המחול קמע, היא אולי הלהקה היחידה בישראל שיכולה לבצע, בגלל שהרקדנים הם משכילים, ובגלל שאנחנו משמרים את הטכניקה שלהם בבלט קלאסי (גם במחול מודרני), אז הם יכולים לבצע עבודות של גדולי הכוריאוגרפים בעולם, ואני היום, המנהל האמנותי שיכול להגיד שאני נורא גאה בזה שאני מביא את טובי הכוריאוגרפים לעבוד עם להקת המחול קמע, שלפני עשר שנים הם לא היו באים אלינו, וגם הלהקות שבתוך המדרג האנליטי של

הפעילות בישראל הקצת יותר גדולות מאתנו לא היו מקבלות את הזכויות לעבודות שלהן, כי הם בודקים האם יוכלו לקיים/למלא את העבודה שלהם בצורה נאותה.

ניקח נגיד את נאצ'ו דואטו (Nacho Duato) - זה היה תהליך של שלוש-ארבע שנים בדיקה. ברגע שנאצ'ו חתם שהוא רוצה לעשות עבודה בקמע והבאנו את *Gnawa* אנחנו עכשיו איתו בשלבי סיום של העבודה הבאה שלו פה, אז זה פתח את הדרך להרבה כוריאוגרפים אחרים מחוץ לארץ שאמרו: "הלהקה הזאת, יש לה סטנדרט - מה שלא נביא לה היא תצליח לבצע".

אני חושב שרקדן שמקבל אתגרים לעבוד גם עם כוריאוגרפים מן החוץ, לעיתים, זה גם מפתח אותו - זה מביא לו כישורים חדשים, זה מביא לו טעמים חדשים כשהוא יכנס איתי לסטודיו ליצור, וגם אני, כמנהל האמנותי, אני רוצה להגיד: אני יושב פה, מדברים על שפה תנועתית... אני אתוודה, כי אני באמת מרגיש שאני בן אדם שהולך עם הלב ולא עם האגו; אני הבאתי לפה, ללהקת המחול קמע ולישראל את הכוריאוגרף שנחשב היום הכוריאוגרף הכי מוביל בעולם - לפני שבועיים, מרקו גקה (Marco Goecke) נבחר על ידי קהילת המבקרים האירופאית לכוריאוגרף הטוב ביותר באירופה לשנת 2021, ומרקו גקה חתום על בלעדיות עם להקת המחול קמע - הוא העלה לפני שנתיים את עבודתו *Nichts*, המאסטר הכי גדול שלו *Thin Skin*, עולה אצלנו בשלישי למארס, 2022, והוא ימשיך לעבוד עם הלהקה. כשישבתי וראיתי את תהליך העבודה של מרקו, כשאני מסתכל על זעם או על דברים שעשיתי אפילו ב-*מתיאוס*, כשכבר היינו בתוך התהליך עם מרקו, אני רואה לפעמים איפה מרקו נגע גם בי - איפה צפייה בחזרות, דרך צפייה איך הוא עובד עם רקדנים, היא יצרה סימביוזה. אני חושב שעולם המחול, השפה התנועתית היא לא יכולה להיות משהו שהיא לגמרי כאוטי רק לתוך בן אדם, לתוך עצמו. זאת אומרת, אני נהנה - אני מעודד את עצמי ואת הרקדנים לסימביוזה - אני חושב שזה נהדר שמרקו נגע גם בי ונגע גם ברקדנים, ואז אם ניקח רקדן, נגיד רקדן מוביל אצלי, שגיא בללי - הרבה מהסולו שלו ב-*זעם*, מהחומרים - הוא הביא. כשתיארתי לו את המצב באמת, כמו שאמרנו, את המטאפורה, שהוא יעבוד. ואם הוא הביא שם דברים שנגעו בו, מתוך עבודה שלו על כוריאוגרפיות של מרקו, אבל הוא ידע, כי הוא מספיק אינטליגנטי, להטמיע את זה אל תוך השפה של תמיר גינץ שמפותחת בקמע, הרי הרווחנו, גדלנו, העשרנו את עצמנו. ובעיניי, כל העשרה היא דבר מבורך.

ילי: אני רוצה יותר להיכנס למושג הזה "רקדן-משכיל", הוא נורא מעניין אותי. כי אתה אמרת את זה כמה פעמים וקפצנו על זה - מה זה בעינייך "רקדן משכיל" - עם איזה סוג של השכלה, או ידע, או גופי ידע, או היסטוריה, או ניסיון, אתה מחפש?

תמיר: אוקיי. אני חושב שההשכלה של רקדן היא בכמה מובנים, אבל אם אני מחפש כמנהל אמנותי אני מחפש קודם כל משכיל בטכניקה - זאת אומרת שבאמת יש לו טכניקה קלאסית וטכניקה מודרנית - טכניקה מודרנית זה לא סתם סטייל אישי של מורה - בעיניי, זה לשלוט לפחות באחת משלושת האסכולות המסורתיות; או בגרם, או ב-לימון, המפרי-ווידמן, איך שלא נקרא לזה - גם זה אפשר להתווכח על איך לקרוא לזה כי אנחנו יודעים מאיפה זה בא, או בקניינגהם. ואז אני אומר: "יש בעיניי רקדן", וגם כמחנך למחול, "שלמד אסכולה כמה שיותר קרוב ל"טהור", יש לו מזוודה של כלים ואיתה הוא יכול לבנות עולמות חדשים" - ככה אני חושב. כי אם יש לו את המזוודה הזאת, הוא יכול לפרוץ אותה, אבל כשהוא פורץ אותה או פורע אותה, יש לו על מה להישען - הוא בתוך תוכו הוא יודע מאיפה הוא בא מבחינה תנועתית.

אני אקח נגיד את הבן אדם שפרע את המחול הישראלי לכולנו - אוהד נהרין, שגם אני הלכתי לעולם המקצועי, יש לנו את הפודקאסט הראשון על קיר, כי ראיתי את קיר, ואז החלטתי שאני באמת רוצה לרקוד בבת-שבע והלכתי לאודישן. הבן אדם רקד אצל מרתה - הוא היה אצלה בבית הספר, יש לו בסיס מוצק, הוא יכול היום להפוך את הכול. אבל הוא לא בא מזה שהוא היה בחוג של "רותי" והיום הוא כוריאוגרף - יש לו ידע. לזה אני מתכוון רקדן משכיל.

רקדנים לפעמים באים אליי, אני נורא אשמח שהם יצירתיים, והם לא יצירתיים. פה המקום שאני מאמין שבלהקה שלנו, בבית שלנו, אנחנו נשחרר את הרקדנים ונהפוך אותם גם ליצירתיים. הרבה רקדנים שהיו אצלי; אלדד אלגרבל, זכרונו לברכה, שכל כך אהבתי - הגיע בשנה הראשונה, הוא היה פה שבע שנים, והוא לא הצליח ליצור שום דבר בתוך המקומות האלה שהפעלתי את הרקדנים - הוא היה נעמד צמוד לבר. בשלוש-ארבע העבודות האחרונות, הייתה לו תרומה ענקית בכוריאוגרפיה - הוא היה מביא דברים מבריקים מתוך עצמו כי הוא נפתח. אני חושב שכשרקדן נכנס ללהקה הוא גם מתפתח, הוא מקבל ביטחון, הוא מקבל כלים, הוא לומד, בהשכלה שלו הוא גם רפרטואר של כוריאוגרפים אחרים - זה מעורר אותו לחשוב איך לפרוץ את הרפרטואר הזה, או איך להשתמש בו כדי לבנות על זה משהו חדש.

מעבר לזה, כמובן יש את ההשכלה של רקדן של ניסיון על במה, של איך לעמוד מול קהל - זה הניסיון של אקספרסיביות של מה שנקרא Performance Quality neto, כי אנחנו עוסקים ב- Performing Arts, אז כמובן שאם אני אקח רקדנים ללהקה, אני לא רוצה לקחת רק רקדנים מוכשרים ומשכילים בטכניקה, חסרי ניסיון בימתי. כך לדוגמא, השנה הבאתי רקדן בעל יכולות מטורפות ועם המון ניסיון במה ללהקה, כי רציתי מישהו עם ההשכלה הזאת של איך לעמוד מול קהל ולרגש ולהביא עומקים שאפשר לצבור רק מניסיון. ה-layer הרביעי, שאני חושב שלי היה אותו, שתמיד הייתי בן אדם, לא רק שהלכתי ללמוד את המחול בצורה של התיאוריה של המחול, אלא גם תמיד הייתי אוטוידידקט; לקרוא, לחקור, לראות, לקרוא ספרים, בגיל שהיום, אנשים עוד לא ראו שתי הופעות של מחול, כבר היה לי את כל גדולי המבקרים על המדף שלי, ואם אהבתי את מרתה גרהם, אז קראתי מאגנס דה מיל וכמובן גם את Blood Memory, שהיא כתבה (גרהם), וכל מי שהיה באמצע, כי זה עניין אותי. זה sur plus, אם בן אדם הוא גם משכיל - אני אתן דוגמא גם על זה: עשיתי בזעם דואט ששני אנשים שהם נלחמים במקום עם חרבות עם נוצות - זה התחיל מהדרמטורג שאמר: "בואו נשבור את החרבות ונלך עם משהו נורא נורא סוריאליסטי פה..."

ילי: מי הדרמטורג?

תמיר: הדרמטורג היה יואב מיכאלי, שהוא המנהל האמנותי של תיאטרון הפרינג', והוא במאי מדהים בעיניי, ואמרתי לו: "אני רוצה לעשות משהו על איזושהי מריבה ולהשתמש דווקא בצעדים מעולם הסיף", ולמה בא נגיד עולם הסיף? - זה בא בגלל שהיו לי שני רקדנים שהיו בוגרי בית הספר של Bèjart - הם עשו שש שעות בשבוע סיף, אז אמרתי "בוא נראה מה הם למדו", בוא נשחק עם זה בסטודיו. וזה עניין אותי דווקא מבחינה תנועתית. והבאנו את הקטע הדרמטורגי הזה של שני יריבים, שהם כאילו באוקסימורון - עם הנוצות. ואז פתאום התחיל שם איזשהו מעגל של דמויות, ופתאום מצאתי את עצמי מתכתב עם ה'דה מור'ס פאוון' (Moor's Pavane) של חוזה לימון - הלכתי עוד פעם להציץ על זה, ולקחתי את הטנגו המסתובב שמה, שהם מסתובבים זה מול זה, בתוך המעגל ויוצרים את ה-semi-circle הזה, ולא משנה שרק אני יודע את זה, אמרתי לרקדנים והם הסתכלו עליי בעיניים שוממות - הם לא הבינו על מה אני מדבר. אמרתי להם: "אתם יודעים? אני מרגיש שאני קצת מתכתב, כי הצצתי וזה", כי אני נהנה לבדר את עצמי <צוחקות> ... ולהסתכל ולחשוב לעצמי, איזה יופי שאני מתחבר ליצירה שלמדתי לפני שלושים שנה, ומתכתב איתה עכשיו לעצמי באותו קטע.

ילי: אבל אתה יודע תמיר...

תמיר: זה קורה לי הרבה דרך אגב שאני עושה את ה-quotes לעצמי

ילי: ממה שאתה מספר פה, אתה מאוד מתמקם בהיסטוריה של המחול - אתה מאוד מתכתב עם

ההיסטוריה של המחול

תמיר: נכון. כן, אני אוהב את זה

איריס: אני רוצה לשאול אותך על התפקיד של מנהלת חזרות.

תמיר: וואו. עושה עבודה קשה

איריס: אוקיי. אבל מה היא עושה ביחס לחומר התנועתי, או בכלל, ביחס ליצירה שלך?

תמיר: אני מאמין שמנהל חזרות זה ה'קונפידנט' של הכוריאוגרף. אז אני מאמין שלכל כוריאוגרף

יש מערכת יחסים אחרת עם מנהל החזרות שלו - מרקו גקה לדוגמא, אין שמה הרבה יצירתיות

לרקדן, למרות שזה נראה מאוד כאוטי ומטורף - זו מתמטיקה מטורפת, קשה, זה גאוני, אבל הוא

יודע מאוד מה הוא רוצה - הוא לא "קופי", כי הוא מוציא את זה מהרקדנים, כמו מכתוב להם מרשם

- "שלוש ארבע לראש, תצרח, תעשה..." וכולי, ודוחף את זה יותר ימינה, יותר שמאלה, יותר עם

הראש..., אבל הוא עדיין יודע מה הוא רוצה. אני אומר, בכל זאת, אני כוריאוגרף שמביא גם חומרים

מוכנים, אבל מאוד עובד גם בסימביוזה הזאת עם הרקדנים. אז מנהלת החזרות שלי,

היא גם מעורבת בתהליך - זאת אומרת, אני חושב שזה גם מה היכולות שלה. לי חשוב שהיא תשמר

את העבודות כי אנחנו מריצים אותן, אז דבר ראשון, במקרה, אליאנה פרדמן, שהיא מנהלת החזרות

שלי, יש לה זיכרון נהדר ואני חושב שזו מטרה - אז היא זוכרת מה אני עושה. מאחר ואני בא עם

משפטים לפעמים מוכנים, איך שהיא רואה אותי, היא כבר בדרך כלל מהר מאוד זוכרת את המשפט

שהראיתי ועוזרת לי לשכלל אותו, מזהה לפעמים אצל הרקדנים את הדברים המעניינים שהם עושים

בתהליך האימפרוביזציה ומכוונת אותי; נגיד אני הסתכלתי ימינה, אז היא אומרת לי: "הסתכל

שמאלה, מה איריס עושה משמאל - אתה תאהב את מה שהיא עושה" - היא לפעמים משלחת אותי

אליהם. ובתהליך היצירה היא גם הרבה מייעצת, היא לא משתלטת, אני חושב שזו מערכת יחסים

נורא עדינה - היו לי פעם מנהלי חזרות שהיו מאוד ביקורתיים בתוך התהליך, לתוצר של החומרים.

ואני מאוד לא אוהב את זה שמנהל חזרות הוא ביקורתי - אני חושב שהוא צריך להיות רק תומך,

למה? זה שוב קשור - כל כוריאוגרף לעצמו. אני יוצר מאוד "מלוכלך". אני לא מאמין, בשבילי,

בלחקור את התנועה ושלוש שעות עכשיו להתגרד ימינה ושמאלה ולראות מה יוצא - אני גם כותב

ככה, דרך אגב, כשאני כותב כל דבר. אני אוהב לזרוק את הכול - אני זורק המון המון המון - אנחנו קוראים לזה הטיוטה, ואז אני מתחיל עוד פעם מההתחלה; נגיד, בלא נודע, קטע הפתיחה, כיראגרפתי אותו שבע או עשר פעמים, עבדנו חמישה שבועות על שבע-שמונה דקות של פתיחה - איך להתחיל? אבל זרקתי פתיחה, עוד פעם שינינו, אני עושה-מוחק-עושה-מוחק. אבל בתהליך של העשייה, אני לא רוצה שתהיה ביקורתיות - אני לא רוצה להרגיש שמישהו מגביל אותי, אז מנהל החזרות צריך לבוא איתי ביחד, ואז כן, לעזור לייצר, לחבר.

בתם אור אדום אחד על הבמה, ובתוך מסגרת האור נותרו רק שני רקדנים: תום דויד ויאניס דונאו, בדואט איטי, מתמשך שבו הם כל הזמן נוגעים זה בזה, נשענים אחד על השניה, מרימים אחד את השנייה. התנועה שלהם איטית, לגטו, תומכת. הוא מאחוריה, מרים אותה כשרגליה כפופות באוויר וראשה נשען אחורנית עליו, מוריד אותה ומניח את ראשו על הגב שלה, והיא שולחת זרוע למעלה ואחורה כדי להניח את כף היד על ראשו, היא מסתובבת אליו כדי שראשו יהיה מונח על כף היד שלה וכך הוא רץ מסביבה, כשראשו על כף ידה, ובסיום הסיבוב שוב מרים אותה כשרגליה כפופות באוויר והיא נשענת על שתי כפות הידיים שלו, מתמתחת כלפי מעלה, לרגע מחליקה אל הרצפה ושוב היא באוויר, הפעם כשרגליה פשוטות בפיסוק, ואז היא מחליקה אל הרצפה ורוכנת סמוך מאד אליו, מתחתיו, ידיהם מחזיקות וגופם יוצר ניעה ועוד ניעה, עד שהם מתחלפים והוא זה שרוכן מתחתיה, היא נשענת קדימה ונתלית על צווארו, שברגליה באוויר במעין פסיעה, היא עושה באוויר פסיעה ועוד פסיעה, ואז מחליקה ממנו ושניהם רכונים קדימה כשראשו מונח על ראשה. הגופים שלהם קרובים מאד כל הזמן, יוצרים ביניהם חללים שמתרחבים ומצטמצמים. והתנוחות מורכבות ווירטואוזיות, אבל התחושה היא של רכות גדולה.

זה היה תיאור של דואט מתוך *במדבר דברים*.

תמיר: במקרה הספציפי שלי עם אליאנה, היא גם מאוד מאוד טובה ב-double work, שאני גם חושב שאני אולי הכוריאוגרפים היחידים, אולי זו ההתכתבות עם הבלט הקלאסי, שאני כן משתמש בעבודת דואטים, שיש בה לפעמים אלמנטים של קונטקט, לפעמים אלמנטים גם של הרמות עכשוויות, אבל עדיין צריכים לשלוט באיך להרים.

אליאנה, גם כרקדנית, הייתה מאוד טובה בזה. אז אם אני מתחיל איזה משהו, היא בדרך כלל צ'יק-צ'אק כבר בידים של הרקדן: "תרים אותי, זרוק אותי שמאלה", גם עם הפיזיות שלה מאוד עוזרת

לשכלל את העבודה שבין הפרטנרים, ודבר שאולי לא אמרתי קודם: כל ה-double work אצלי - כל העבודה של הזוגות, דואטים, טריואים - ברגע שיש קונטקט אצלי, זה אף פעם לא דברים שאני בא איתם עם חיקוי מהבית - אני גם פחות רואה.. יש לי אולי שני אלמנטים שבאתי איתם, ואנחנו מתחילים איתם, ומשם אנחנו מתנסים ביחד. זה ממש כמו במעבדה, כאילו אנחנו משחקים ממש עם בובות: "בוא ננסה להרחיק שמאלה, ימינה, בוא נלך שמאלה", אבל אני בדרך כלל בונה את זה on hands עם הרקדנים, וזה ממש מתוך דיאלוג משותף.

איריס: קוראים להם רקדנים-יוצרים?

תמיר: לא. אני רואה את עצמי כארכיטקט של היצירה. ואני חושב שבתוך התהליך שאני יוצר זה לא נכון לקרוא לרקדנים "יוצרים". אני חושב שרקדנים הם ללא ספק, כמו שמרתה אמרה ב-Diversion of Angels וכולי: "הם, נגע בהם אלוהים - הם על הבמה", הם מעבירים את המסר, הפיזיות שלהם היא זו שממלאת אותנו, אבל כבודם במקומם, וכבודו של הכוריאוגרף במקומו, שהוא זה שהולך הביתה עם כל מה שהם כן עשו או לא עשו - הוא מבשל את זה, ישן על זה, חוזר עם זה, מכוון משכלל ועובד וכבודו במקומו - הוא הכוריאוגרף והם הרקדנים, והם מביאים את ה-input שלהם ליצירה. זה גם לא נכון לקרוא לזה... כי בתוך להקה שהיא יחסית גדולה כמו קמע, אם ניקח נגיד עבודה כמו זעם של שנים עשר רקדנים, אז יכול להיות, נגיד, ששגיא בללי הביא הרבה ליצירה, ויכול להיות ששלושה אנשים שלא הביאו ולו תנועה אחת, אז נתחיל לבדל ונכתוב בסוגריים זה יוצר וזה לא יוצר? - זה גם לא נכון

איריס: רקדן-יוצר חמישים אחוז...

תמיר: כן, יש שלושים אחוז, ועשרה אחוז, ושני משפטים, ו"אני הבאתי את המבט". אני גם לא שם את הרקדנים שלי כמו בבלט קלאסי ואומר "בואו נגיד מי הסוליסט ומי הפריניספל ומיהו הקור דה בלה?" - אני חושב שהם פה בשביל לעבוד ביחד, ויש ארכיטקט, שהוא מוביל את הכול.

איריס: אני רוצה לשאול אותך מה הרקדן האידיאלי בעיניך?

תמיר: הרקדן האידיאלי הוא לא דווקא הטכנאי המושלם, הוא לא דווקא המשכיל המושלם - הוא הרקדן המסור. זה בעיניי. והמסור, הוא מסור קודם כל לאמנות שלו, ולאמנות שלו במקום שבו הוא נמצא. זאת אומרת ליצירות שהוא עכשיו מבצע, לכוריאוגרף שאתו הוא עובד, לקבוצה שיש ערבות הדדית שהוא אתה על הבמה, והוא יתלבט ויעזור להם לעבור את ההופעה ביום קשה - גם לחבר שלצדו שבאותו יום שבור לב - שהוא רואה את האמנות שלו בלי אגו, מתוך humbleness, זאת

אומרת שחשוב לו התנועה, הביצוע - הוא ביקורתי לעצמו. כי אני חושב שעם בן אדם כזה אפשר ללכת הלאה, והבן אדם הזה הוא ירגש, ואם נעשה, כמה שאני לפעמים נשען (אמרנו) גם על השכלה טכנית, אם רקדן יעשה לנו שלושים ושתיים "פואטה אן טורנאן" שעושים בכל להקה קלאסית, וזה כבר ראינו, אבל מצד שני, אם רקדן אחר יזרוק את עצמו, על הבמה וזה יבוא מעמקי ליבו, והזיעה שלו תעוף באוויר כי הוא עשה את זה כל עוד נפשו בו בקצה גבול יכולתו, ברור שזה הרקדן שירגש אותי, יותר מאשר השלושים ושתיים פואטאים ענקיים.

איריס: אז על מה אתה מדבר, על לכלוך?

תמיר: לא, אני מדבר על נשמה ללא אגו של התמסרות מוחלטת לדבר האמיתי.

אני אומר את זה לרקדנים שלי הרבה, זה בסופו של דבר מישהו עזב את הבית, חנה, או לקח בייביסיטר, קנה כרטיס או לא קנה כרטיס, עזב הכול, פינה את הזמן הזה והוא יושב לראות אותך. יש לך את המתנה הזאת, שמה שאתה עושה בגוף שלך גורם לאנשים לרצות ולקבל את האנרגיה הזאת ממך - זאת מתנה, ולכן צריכים לא לזלזל במתנה הזאת ולהתמסר אליה. אני אישית, יכול להגיד שאני מקדיש את חיי לתחום הזה במחירים מאוד מאוד גדולים, ואני לא אתבכין על זה, אין לי דרך אחרת. אז מהמקום אני באמת מסתכל ואומר אנשים מסורים, הם שותפים והם מעלפים, וגם אם אני רואה אותם על במה אצל כוריאוגרף אחר, מאוד קל לראות מי האנשים שהם באמת מסורים לדבר עצמו, ומי עסוק ב-to act the part.

זאת אומרת - האם אני מופיע? או האם אני באמת רוקד?.

הזמנו את חוקרת המחול ד"ר עידית סוסליק, ביקשנו ממנה להצביע על סוגיות מחול שעולות בשיחה עם תמיר ולנסח עמדה אישית כלפיהן.

איריס: הי עידית,

עידית: הי איריס,

איריס: מה חשבת כשהקשבת לראיון בפעם הראשונה?

עידית: אני עוקבת אחרי להקת קמע בשנים האחרונות, ולמרות זאת, השיחה עם תמיר גינץ הפתיעה אותי. אפילו גרמה לי להרהר על עצמי בצופה, חוקרת וכותבת מחול. תמיר מציג את ארגז הכולים שלו, את המוטיבציות ואת תהליכי עבודה, בהקשר לתפיסתו את המחול בכלל, ומצליח לחשוף ניואנסים על הנחות יסוד טרמינולוגיות, כמו החלוקה המקובלת בין 'קלאסי', 'מודרני' ו'עכשווי', ומה שנוטים לקשר לכל אחד מהם.

איריס: כן, גם אותנו מאד מעניינת הסוגייה הזו. את יכולה לנסח כמה תובנות? איך תמיר משתמש במושגים האלה?

עידית: אני אנסה לגעת במספר היבטים שבלטו לי מאד בדברים של תמיר, ומנסחים בעיני את העקרונות המארגנים של הגישה הכוריאוגרפית ותהליכי היצירה שלו: הראשון הוא תפיסת המחול כדרמה תקשורתית; השני – חומר תנועתי שהביצוע שלו הוא שילוב בין טכניקה, איכות הבעתית, ופרשנות אישית; השלישי הוא הפער בין המוטיבציה הפנימית לפענוח החיצוני; והאחרון – ההתייחסות ל'השכלה רקדנית' כחיבור למורשת המחולית.

איריס: לגבי הדרמה התקשורתית, זו עמדה חד משמעית, זה שהוא אומר שמחול הוא דרמה תקשורתית

עידית: תמיר מגדיר את המפתח לשפה הכוריאוגרפית שלו במילים "דרמה תקשורתית" או "העברת מסרים תקשורתיים באמצעות הגוף ללא מילים". בחירת המילים הזו משמעותית, כי היא מצביעה על כך שהוא מבקש לספר; לא באמצעות מנגנונים נרטיביים שבונים סיפור, אלא דרך כלי המחול שחושפים משהו על החיים או האדם כתוכן גופני ורגשי. הוא בעצם סומך על כך שהלא-מילוליות של המחול תאפשר לו להיות תקשורתי, בגלל היכולת של הגוף לבטא תדרים רגשיים ולבנות קווי מתאר של סיטואציה אנושית ניתנת לזיהוי ולהזדהות.

זה מזכיר את הבחירה של הכוריאוגרף הגרמני קורט יוס להגדיר את הסגנון שלו תיאטרון-מחול. בשנות ה-30 של המאה הקודמת, יוס יצר בלט תיאטרלי שהציג גישה אחרת לתנועה מזו שהיתה, ועדיין מקובלת, בבלט הקלאסי. הוא שם דגש על האקספרסיביות ולא על הביצוע הטכני. כתוצאה מכך, העבודות שלו, כמו השולחן הירוק האייקוני, היוו מעין dance-drama שתיקשרה תימות אנושיות אוניברסליות.

איריס: ואם לחזור לתמיר?

עידית: הוא רואה את המחול כפעולה של העברת תוכן, וזה משפיע על האופן שבו הוא עובד עם מרכיבי המחול. בתשובה לשאלה מה זה חומר תנועתי, הוא אומר: "ביטוי פיזי ליכולות של הרקדנים – כל דבר שמביא משהו תקשורתי באמצעות הגוף" – אז מצד אחד, זה יכול להיות אלמנט מופשט כמו Grande-Jete, אבל איכות הביצוע היא ייחודית לכל רקדן, וייחודית בהתאמה שלה לקטע ספציפי ביצירה. מזה ניתן להבין שחומר תנועתי אצל תמיר, מתקיים אצלו בשלושה רבדים מובחנים אבל קשורים: הראשון הוא התנועה עצמה (צעדים, רצפים כוריאוגרפיים וכדומה); השני – איכות

ההבעה או הביצוע, כלומר המטען הרגשי והאנרגטי שהרקדן יוצק לתוך זה; והשלישי הוא הפרשנות של התנועה ביחס לדרמטורגיה של היצירה, להיגיון הפנימי המארגן שלה. לא במקרה הוא מתייחס למונח 'מינונים', כי בתפיסתו יצירה 'מבקשת' או 'מזמינה' איכויות ספציפיות ברגעים מסוימים לכל תנועה. ואז ה'חומר' - במינונים הדקים של תנועות וצעדים - לא נשאר סטטי כי הוא נכתב ומפורש כל פעם מחדש.

איריס: בואי נתייחס לטרמינולוגיה שלו. זה עוד עניין עידית: זה עניין מאד משמעותי! כשתמיר מדבר, הטרמינולוגיה שלו מציפה פער בין האופן שבו הוא תופס את השפה התנועתית שלו, לפענוח שלה על ידי מבקרים. הוא אומר: "הם הרבה פעמים כותבים שאני עושה 'איזושהי כוריאוגרפיה שהיא extension לתוך בלט קלאסי', ואני חושב שזה מאוד לא נכון, כי אני חושב שמה שאני עושה - אני בונה שפה תנועתית חדשה". אז תמיר בעצם מצביע על מתח בין המוטיבציה והתוכן לתבנית הצורנית שרואים על הבמה, ואני רוצה לחדד את הנקודה הזאת. עבורו, ההגדרה של החומר התנועתי כנגזרת או שלוחה של הבלט, מצמצמת את המורכבות שמגולמת בשפה, השפה הזאת היא פיתוח אישי מתוך עולם הרעיונות והתחושות שלו. הוא לא משתמש בבלט הקלאסי as is. והוא גם מציג עמדה מאד מגובשת לגבי זה: "הכול בא אצלי מהגסט, מהרגש, גם כשאני מביא את המשפטים שלי, גם כשאני אוסף מהרקדנים ומחבר את זה, זה לא בא אצלי מתוך מחשבה על אלמנט טכני".

אז כפי שאני מבינה את זה, מבחינתו - המבקרים מתמקדים בתבנית הצורנית שהם רואים על הבמה, ולא מזהים את תהליך השזירה שהביא לתוצר הזה, מה שתמיר מגדיר 'תנועות קישור'. אלו התנועות שהן המפתח הדרמטורגי שלו כיוצר - המצפן שמוביל את ההיגיון הפנימי של היצירה. עידית: יש פה איזה עניין יותר רחב, של סיווג זאנרי. איריס: נכון.

עידית: תמיר אומר שהוא עושה מחול מודרני עכשווי. ואולי יש כאלה שלא יסכימו עם ההגדרה הזאת, בגלל הנוכחות הניכרת של טכניקה קלאסית בעבודות שלו. אבל הוא מצביע, ודי בצדק, על כך שסיווג ז'אנרי הוא תלוי קונטקסט - הוא נותן את הדוגמא של ה-Martha Graham School of Contemporary Dance שנפתח בשנות ה-30 של המאה הקודמת, תקופת השיא של המחול המודרני. עבור תמיר, המודרניות שלו היא לא גראהמית בסגנון, כמו שהיא מייצגת גישה של מודרניזם למחול ולתנועה, וגם העכשוויות שלו נובעת מתוך נקודת הזמן של ה'עכשיו' שבה הוא יוצר.

הגדרה כזאת שונה מהתפיסה המקובלת של הז'אנרים וההבדלים ביניהם בהיבטים כמו מוסכמות כוריאוגרפיות, ערכים אסתטיים ותפיסות של גוף. הרבה חוקרים מתעסקים בזה - החוקר רויד קלימנהגה (Royd Climenhaga) מציג חלוקה כזאת במטרה לנסח שלושה מודלים של מחול: הראשון הוא בלט קלאסי - מערכת יציבה של הבעה גופנית, שהפרשנות הקבועה שלה היא מסורתית ועוברת בירושה בין הדורות; את המחול המודרני קלימנהגה מגדיר כמודל של אנשים שמפרשים טכניקה מאחדת של מנהיג כריזמטי; המודל האחרון הוא תיאטרון-המחול של פינה באוש, מוגדר כניסיון משותף ליצירת שלם באמצעות החוויות של כל אחד מהפרטים באנסמבל. וזה מתחבר לציטוט מוכר של פינה באוש שאמרה פעם "I pick my dancers as people".

איריס: ועם איזה מודל את מזהה את דרך העבודה של תמיר?

עידית: אני רוצה להציע כאן איזשהו מהלך שמראה שתמיר לא מתאים לאף אחד מהמודלים הללו. אם מאמצים את נקודת המבט שלו על תהליכי היצירה שהוא מוביל בסטודיו, אפשר להבין עוד יותר למה הוא מתנגד לפענוח השפה שלו רק במונחי 'הרחבה של הבלט', ואפשר גם לראות איפה העמדה הזאת מתחברת למודל הרקדן המשכיל, שהוא פועל לקדם במסגרת קמע.

אני רוצה להתחיל עם מה שאני מזהה כמרחב תמרון שמתאפשר בתוך הדיסציפלינה. תמיר אומר: "לרקדנים יש טבע להביא משהו מעצמם, שתמיד מעוות את התנועה שאתה מלמד אותם - בפעם הראשונה שאתה מלמד אותם והם לא מדייקים אותה אף פעם, וזה בדיוק המקום שמתחיל תהליך העבודה עם הרקדנים". כלומר, הוא בוחר לאמץ כנקודת מוצא יצירתית דווקא את מה שהוא מזהה כחוסר הדיוק הראשוני של רקדנים; זה לא מתקיים או עובר בבלט, שדורש דיוק טוטלי, וגם לא במחול מודרני בשיטת גרהם, שמקדש את ההקפדה על הדקויות שהיו חשובות לגרהם. אולי בהיבטים מסוימים, דרך העבודה של תמיר קרובה יותר למתודה של באוש.

איריס: באמת באוש. באיזה אופן זה דומה לבאוש, ואולי חשוב להבין גם באיזה אופן זה לא, להבחין ביניהם. את יכולה לחדד?

עידית: הוא מגדיר את צורת העבודה שלו עם הרקדנים 'אימפרוביזציה מונחית' - הוא מאפשר להם לאלתר, אך יש מסגרת, גבולות והכוונה שהוא מניח מראש. אבל בתוך המסגרת הזאת, תהליך היצירה הוא מעבדתי. הוא אומר: "זו כמו תופעה של משהו שעובר דיפוזיה וזה מתחיל להתרחב ולתפוס נפח ביחד, במעבדה עם הרקדנים, מתוך הבסיס שאני הבאתי", ועוד הוא אומר, "החומרים 'נשברים' ל-components, למרכיבים-מרכיבים, ואז אני מסנן אותם ובונה אותם ביחד חזרה, אל תוך השפה שלי". כלומר, אין כאן תהליך של הלבשת תנועות על גופי הרקדנים, שזה עיקרון שממש מזוהה עם

פינה באוש, אלא הכוונה לתוך מסגרת תנועתית שמתגלה או מקבלת צורה באמצעות גופי הרקדנים. שוב ממש פינה באוש. אבל המסגרת התנועתית הזאת היא דבר קיים, שתמיר מגדיר אותו מראש, ובמקום הזה הוא כן נשאר עדיין מחובר למרחבי שפות מחול מקודדות כמו בלט ניאו-קלאסי ומחול מודרני.

איריס: זה משהו שמתאפשר היום, הפתיחות הזאת לתהליכיות.

איזה מקום יש למורשת ולהיסטוריה של המחול בעבודה של תמיר?

עידית: המורשת המחולית נמצאת כמעטפת וכעוגן של המעבדה הזאת. היא מקבלת ביטוי בדיסציפלינות השונות שמהן הוא שואב את ההשראה שלו, וגם בהשכלה הטכנית שהוא דורש מהרקדנים שלו. הוא מגדיר את זה מאד מדויק כשהוא נותן לדוגמא את אוהד נהרין. הוא אומר: "יש לו (לאוהד נהרין) מזוודה של כלים ואיתה הוא יכול לבנות עולמות חדשים [...] כי אם יש לו את המזוודה הזאת, הוא יכול לפרוץ אותה, אבל כשהוא פורץ אותה או פורע אותה, יש לו על מה להישען". עכשיו, האמירה הזאת מהדהדת אצלי גם רעיונות שוויליאם פורסיית' היטיב לנסח בהקשר לטכנולוגיות האלתור שהוא החל לפתח בסוף המילניום הקודם. פורסיית' מדבר לא מעט על כך שהוא מסתמך על ידע הגוף הבלטי של הרקדנים שלו, לרבות המיומנות לנוע במרחב ובזמן ולעבוד עם קווים וצורות. הוא אמר בהקשר הזה: "you need a foundation to innovate".

גם תמיר נשען במודע ומרצון על ידע הגוף של הרקדנים ובנוסף, הוא מעודד אותם לראות ולהכיר כמה שיותר מחול בנקודת הזמן של ה'עכשיו', כדי שידעו למקם את עצמם בשדה המחול. במילים שלו: "אם אני רואה הרבה דברים אני יודע מה נכון לי, מה פחות נכון לי - מה אני אוהב, מה לא, אני יודע מה קורה בעולם סביבי, באיזה עולם אמנותי אני חי".

איריס: איזה איכויות הוא מחפש ברקדנים?

עידית: תמיר משאיר הרבה מקום לאישיות של הרקדן, והאיכויות שהוא מחפש מאד ברורות לו. אחת מהן היא דחייה נחרצת של נוכחות אילוסטרטיבית: הוא אומר: "אני מאוד לא אוהב שרקדנים מנסים לחקות במובן המשחקי של acting את החיים האמיתיים". האבחנה שהוא עושה בין מסירות והתמסרות לריקוד, לבין 'לשחק תפקיד של רקדן' מעניינת בהקשר של עבודת הרקדן על הבמה, כי במופעים של קמע ניכר שהרקדנים מאד מחויבים למופע, ובו זמנית גם לעצמם בתוך המופע. תמיר דורש מהרקדנים התמסרות שהיא לא רק מחויבות טכנית או ביצועית, אלא conviction לתוכן האמנותי שאותו הם מבצעים, מתוך אמונה שהחיבור הזה יעורר אצל הקהל את החוויה הרגשית שהוא מכוון אליה.

אבל זה טיפה יותר מורכב. למרות שתמיר מצביע על אישיות הרקדנים כמרכיב שעומד בפני עצמו בדרמה התקשורתית שהוא יוצר, הוא לא תופס אותם כרקדנים-יוצרים. הוא מגדיר את עצמו כארכיטקט של היצירות, מי שמוביל אותן, והעמדה הזאת מהדהדת גם בבחירה שלו להמשיג את האיכות הרקדנית שהוא מחפש כ'שותף רעיוני'. השותפות הרעיונית הזאת מתממשת בפעולה הפרשנית של הרקדנים את השפה הכוריאוגרפית, את הארכיטקטורה, ששוב, הן שלו, הן נשענות על יסודות יציבים של מסורות מחול קודמות ומתמקמות בתוך הרצף ההיסטורי. לזה מצטרפת גם הראייה החברתית, תפיסתו את קמע כקהילה בתוך קהילה, או מורשת בתוך מורשת (של מקום, של פריפריה). לכן ההשכלה הרקדנית שהוא מייחס לה חשיבות גדולה כל כך, מתבססת גם על מודעות לכך שהגוף הרוקד בקמע הוא חלק מיסודות כוריאוגרפיים וקהילתיים, ומהווה אבן אחת, חשובה, במבנה הארכיטקטוני השלם.

איריס: תודה עידית!

תודה לתמיר גינץ ולד"ר עידית סוסליק. תודות למתן אשכנזי מאולפן 'אוזן מוזיקלית' על העריכה והקריינות, ולעדו קינן ועומר סנש מפודקאסטיקו. הפקת הפודקאסט נערכה בשותפות עם החטיבה לדיפלומטיה תרבותית במשרד החוץ. הפודקאסט הוא חלק מפלטפורמת השיח 'טייץ': מחול ומחשבה'. תמיכה הפקתית - תיאטרון תמונע.

איריס לנה היא חוקרת מחול, מרצה באקדמיה למחול ובסמינר הקיבוצים, ניהלה את פרויקט הקמת ארכיון להקת בת-שבע, ואת תחום המחול בפרויקט שימור דיגיטלי של אוספי מחול בספרייה הלאומית. איריס היא מנכ"לית פסטיבל צוללן.

ילי נתיב היא מורה וחוקרת מחול בהקשרים סוציולוגיים ואנתרופולוגיים. היא מרצה בכירה במכללה האקדמית לחברה ואמנויות ASA וכותבת על חינוך לאמנויות, סוציולוגיה של הגוף, התנועה והמופע, ועל מחול והחברה הישראלית. מחקרה העכשווי עוסק ברקדנים מקצועיים מזדקנים. ילי היא יושבת ראש עמותת הכוריאוגרפים.

אנחנו מזמינות אתכן ואתכם לבקר באתר הפודקאסט 'חיות מחול', שם תמצאו תצלומים, קטעי וידיאו וקישורים ליצירות שדברנו עליהם בפרק, ולהקשיב לפרקים הקודמים של הפודקאסט תודות לנאוה צוקרמן ולד"ר ארז מעיין שלו, מנהלים אמנותיים של תיאטרון תמונע, לעמותת הכוריאוגרפים, ולמשרד התרבות והספורט.

הפרק הוקלט בחורף 2022

האזנתם לחיות מחול עם איריס לנה וילי נתיב.

כל הזכויות שמורות ל'חיות מחול' איריס לנה וילי נתיב © 2022