



## בית הספר לאמנויות המחול, המסלול למחול פרויקט גמר

### תרומתה של ג'נט אורדמן לתחום המחול בארץ



תחרות מיה ארבטובה לבלט 2008, פרס ראשון מוקדש לזכרה של ג'נט אורדמן ז"ל (אשר בתמונה)

מתוך : <http://www.arbatova-competition.com/janet.html>

מוגש על-ידי :

**ליאן נחשון**

בהנחיית : דינה חינקיס

ייעוץ אקדמי : ד"ר רחל שגב-מילר

יוני 2013

© כל הזכויות שמורות לליאן נחשון 2013

## הקדמה

בקיץ 2003, בהיותי בין כיתה ח' לכיתה ט', אמא שלי חיפשה עבורי קורס קיץ מקצועי למחול וכך הגענו למבחן הקבלה לקורס הקיץ בבית-ספר בת דור בתל-אביב. התקבלתי לקורס הקיץ, ונחשפתי בו למגוון המקצועות שהוצע ולהיצע של המורים המובחרים, שהגיעו מרחבי העולם. הוצפתי במקצועיות מצד אחד ובאווירה החמה בבת דור, מצד שני, כמותם לא הכרתי קודם לכן.

הקורס ארך שלושה שבועות והימים היו ארוכים – כל יום מ9:00 בבוקר עד 21:00 בערב. בסופו של הקורס, הצגנו מופע מרהיב, שהכיל את הרפרטואר שלמדנו בקורס. יצאתי מן הקורס מחוזקת, מרוגשת ונפעמת מכמות הידע שרכשתי ומהחוויה יוצאת הדופן שחוויתי. ידעתי שאני רוצה להישאר וללמוד בבית-ספר בת דור גם במהלך השנים שיבואו.

המשכתי ללמוד בבית הספר במהלך כל כיתה ט' וכיתה י'. ג'ינט אורדמן לימדה אותי בלט ארבע פעמים בשבוע. הגעתי אליה מאוד חלשה מבחינה טכנית והרגשתי שהיא מעצבת ובונה אותי והופכת אותי מ"מטאטא" לנערה שיודעת לרקוד בלט קלאסי. למדתי להכיר אישה חזקה מאוד, קשוחה ומקצועית מאוד ויחד עם זאת – חמה ודואגת. הערכת את ג'ינט מאוד, כמורה וכאדם. כשהייתה לי הפרעת אכילה בסוף כיתה ט', היא דאגה לי כמו אמא, ביקשה ממני לשמור אצלה במקרר את ארוחת הצהריים היומית שלי ודאגה לכך שאוכל לידה. ביליתי במשרדה שעות רבות והרגשתי קרובה אליה.

ג'ינט אורדמן הלכה לעולמה בגיל 71, בשנת 2006. היא השאירה את חותמה בעולם המחול, אולם לאחר שהיא נפטרה, גיליתי שאנשים רבים מתחום המחול אינם מכירים אותה ואת פועלה בארץ ולא הכירו את מפעל חייה – בית-ספר בת דור.

אני חשה מחויבות ואף מלאה בהתרגשות ובכבוד רב, לחשוף ולספר על פועלה ועל תרומתה הגדולה של ג'ינט אורדמן לתחום המחול המקצועי בארץ.

בהזדמנות זו, ברצוני להודות, לכל האנשים החשובים שלקחו חלק במחקר זה, שהקדישו מזמנם, תרמו ושיתפו, עמלו והיוו עבורי מקור השראה:

המרואיינים היקרים- דומי רייטר סופר, שושנה בנד, לנה בר מאיר, גל סלומון, מרסיה אורדמן רינדלר ודינה חניקיס, שגם הנחתה אותי בפרויקט זה בחום ובסבלנות, הסטודנטים היקרים- דנה קופלביץ', איליה גוחמן ועידו טל- מור והיועצת האקדמית- ד"ר רחל שגב- מילר (אקי), שסייעה בסבלנות, בעניין, בקפדנות ובדקדקנות.

## תוכן עניינים

|    |  |  |
|----|--|--|
|    | 1. <u>רקע תיאורטי ומחקרי</u>                                 |  |
| 5  | 1.1. מבוא  |  |
|    | 1.2. סקירת הספרות  |  |
| 6  | 1.2.1. המחול בישראל משנות ה-50 עד להקמת להקת בת שבע          |  |
| 8  | 1.2.2. בת שבע דה רוטשילד ולהקת בת שבע                        |  |
| 10 | 1.2.3. בת דור- בית-ספר ולהקה תחת קורת גג אחת                 |  |
| 15 | 1.2.4. מצב המחול בישראל במקביל לביסוסו של אולפן למחול בת דור |  |
| 18 | 1.2.5. ביסוס שיטת ה- R.A.D בישראל                            |  |
| 19 | 1.2.6. קורות חייה של גינט אורדמן                             |  |
| 22 | 1.2.7. ערכיה ועקרונות ההוראה והניהול של גינט אורדמן          |  |
| 27 | 1.3. מטרת הפרויקט ושאלות המחקר                               |  |
|    | 2. <u>מתודולוגיה</u>   |  |
| 28 | 2.1. האוכלוסייה  |  |
| 28 | 2.2. כלי המחקר   |  |
| 29 | 2.3. ניתוח הנתונים   |  |
| 30 | 2.4. הליך ביצוע הפרויקט                                      |  |
|    | 3. <u>ממצאים ודיון</u>                                       |  |
| 32 | 3.1. רפרטואר בינלאומי מגוון ומובחר                           |  |
| 32 | 3.2. הכשרת מורים בקפידה                                      |  |
| 33 | 3.3. ריבוי תפקידים תחת אישה אחת                              |  |
| 34 | 3.4. בית- ספר לחיים  |  |
| 34 | 3.5. מיזוג טכניקת הבלט הקלאסי עם טכניקת המחול המודרני        |  |
| 35 | 3.6. ניקיון ודיוק תנועתי                                     |  |
| 36 | 3.7. ערכי משמעת ומקצועיות                                    |  |
| 37 | 3.8. מחויבות לכל פרט ופרפקציוניזם                            |  |
| 38 | 3.9. העמדת מופע ברמה בינלאומית                               |  |
| 40 | 3.10. דאגה לתלמידים, תמיכה ומתן תחושה של בית                 |  |
| 41 | 3.11. קידום ואמונה ברקדנים                                   |  |
| 42 | 3.12. התנגדות לפרשנות אישית מצד הרקדנים                      |  |
| 44 | 4. <u>סיכום ומסקנות</u>                                      |  |
| 45 | מקורות   |  |

נספח 1 : ראיונות פתוחים- מתוך היכרות עם ג'נט אורדמן

- א. סיכום ראיון עם דומי רייטר סופר- 6.1.13 - כוריאוגרף בבת דור בשנים 1970-1996
- ב. סיכום ראיון עם שושנה בנד- 4.2.13- פסנתרנית בבת דור בשנים 1989-2006
- ג. סיכום ראיון עם לנה בר מאיר-5.2.13- תלמידה בבת דור בשנים 1968-1975 ומורה בבת דור בשנים 1975-1989
- ד. סיכום ראיון עם גל סלומון- 6.2.13- תלמידה בבת דור בשנים 1995-2005
- ה. סיכום ראיון עם דינה חניקיס- 13.2.13 - רקדנית בלהקת בת דור בשנים 1970-1973
- ו. סיכום ראיון עם מרסיה אורדמן רינדלר- 14.2.13- אחייניתה של אורדמן

נספח 2 : היגדים מתוך הראיונות ואיתור עקרונות העבודה המרכזיים של אורדמן

נספח 3 : יומן שחזור

## 1. רקע תיאורטי ומחקרי

בפרק זה אציג את נושא המחקר, רקע היסטורי הרלוונטי למחקר, המעוּגן בספרות המקצועית, מטרות הפרויקט ושאלות המחקר, שליוו אותי לאורך תהליך ביצוע המחקר ועליהן ניסיתי לענות בצורה מגובשת ומבוססת בסיום המחקר.

### 1.1 מבוא

אנשי מחול רבים הגיעו לארץ במרוצת השנים, על מנת ללמד את סגנונם ולנסות להטביע חותמם במחול הישראלי, אך לא הכול הצליחו לקדם ולמנף את המחול המקצועי בארץ. על מנת להפוך את תחום המחול בארץ למקצועי יותר, נדרשו ערכי משמעת ומקצועיות נוקשים ביותר ודמויות המסוגלות לבסס ערכים אלה בתרבות הישראלית.

רק באמצע שנות ה-60 הגיעו לארץ דמויות מרכזיות, שביססו את להקת המחול המודרני המקצועית הראשונה בארץ, להקת בת שבע, בעקבותיה הוקמה גם להקת בת דור, שהייתה מושתתת על ערכי משמעת, מקצועיות ופרפקציוניזם. בעקבות ערכים אלו, רקדני הלהקה היו בעלי טכניקה ברמה גבוהה, שלא נראתה קודם ולכן חשוב ללמוד ולהכיר דמויות אלו.

אחת מהדמויות המרכזיות הללו, שהגיעה לארץ, על מנת לבסס את ערכי המשמעת והמקצועיות במחול הישראלי וניהלה את בית-ספר בת דור, שהיה מושתת על ערכים אלו, היא הרקדנית והמורה ג'נט אורדמן.

במחקר זה, עסקתי בתרומתה של ג'נט אורדמן למחול המקצועי בארץ, תוך התייחסות לעשייה בתחום זה בארץ לפני הגעתה ובזמן ניהולה את בית-הספר למחול בת דור. עסקתי בערכיה ובעקרונות העבודה שלה, שבאמצעותם היא השפיעה וקידמה את תלמידיה ורקדניה. בנוסף, ניסיתי לבחון את מאפייני בית-ספר בת דור, אותו ניהלה, תוך עמידה על השינויים והיתרונות שבית-הספר החדיר לתחום המחול הישראלי המקצועי ותוך התייחסות לעובדה, שמיטב הרקדנים והמורים הפועלים כיום בישראל, למדו או רקדו, במסגרת בת דור.

## 1.2 סקירת הספרות

סקירת הספרות תחילה תתאר את ההתרחשות המחולית בארץ באופן כללי בשנות ה-50 וה-60, על מנת להבין את התשתית אליה הגיעה אורדמן וממנה צמח בית-ספר בת דור. בהמשך, הסקירה תתמקד בדמויות ובנסיבות, שהובילו להקמת בית-ספר בת דור, אותו ניהלה גינט אורדמן, במאפיינים של בית הספר ובתרומות הנוספות של אורדמן למחול המקצועי בארץ. בנוסף, אתאר בסקירה כיצד התפתח המחול בארץ במקביל לביסוסו של בית דור, על מנת לאפשר לקורא לערוך השוואה ולראות את התמונה הכוללת. בסיום הסקירה, אספר על חייה של אורדמן ואקבץ את עקרונות הניהול וההוראה העיקריים, שאפיינו את אורדמן, כפי שאיתרתי בספרים, מאמרים, סרטים, ראיונות והרצאות על אורדמן, אשר משקפים את השפעתה על הרקדנים הישראליים הרבים, שעברו דרכה.

### 1.2.1 המחול בישראל משנות ה-50 עד להקמת להקת בת שבע

לאחר מלחמת העצמאות (1949), התחדשה הפעילות המחולית ברחבי הארץ. גורית קדמן חזרה ארצה מארה"ב והחלה ללמד ריקודי עם בצה"ל וכך קירבה בין ישראלים לבני מיעוטים. בעקבות פעילותה של קדמן, מחול העם כבש לעצמו מקום חשוב ומכובד בחיי התרבות הישראלים והושם פחות דגש על מופעי ראוה. בנוסף, נערכו כנסים של ריקודי עם מידי שנה בקיבוץ דליה, שנמשכו מספר ימים ואליהם נערכו כל השנה. בין האורחים בכנס השלישי ב-1951, נכח הרקדן והכוריאוגרף היהודי הידוע, ג'רום רובינס (Robins), שהתלהב מכישרונותיהם של הישראלים הצעירים וחשב על האפשרות להגיע ארצה ולפתח את כישרונותיהם. יחד עם זאת, טען רובינס, כי הישראלים לא מושפעים מספיק ממה שקורה במחול בעולם, בייחוד בתחומי הבלט המודרני והבלט הקלאסי.

לאחר כנס דליה השלישי, הפעילות המחולית התרכזה בחוגי מחול ובערבי הרקדה. חוגי ולהקות המחול הלכו והתרבו. בשנת 1954 הוקמה הלהקה המרכזית לריקודי עם, אליה הגיעו מטובי רקדני הארץ. בנוסף, להקות מחול ישראליות החלו להשתתף בכנסי פולקלור בכל העולם וכך הפיצו את קיומה של מדינת ישראל בקרב עמים אחרים ויצרו מערכות יחסים עם להקות מחול מארצות שונות.

בשנת 1958, שנת העשור למדינת ישראל, התקיים הכנס הרביעי בקיבוץ דליה, שפעם ראשונה היווה גם בעיה קשה. כנס זה עורר לפתע סתירה בין מהותו של ריקוד עם, המבטא מרץ ורגש באופן ספונטאני, לבין הופעת ראוה, הבאה לרתק את הצופים ולבטא גם חוויות שאינן ספונטאניות. היה לקהל צורך לצפות בריקוד אומנותי, עם רעיונות מופשטים ועלילה שתעורר הזדהות. לא היה מספיק עניין בריקודי העם הספונטאניים, אך מצד שני הייתה סכנה, שחוקי ההופעה האומנותית, יפגעו באופי המיוחד של ריקודי העם השמחים. לבסוף, הצליחה הבמאית, שולמית בת דורי, ליצור מופע המורכב מפסיפס של ריקודי עם ישראלים, ריקודי עדות ישראל וריקודי בני מיעוטים, שהעלה את המופע לרמה גבוהה ויצר רושם רב, למרות שלא היה מופע ראוה. לאחר מופע זה, הגיעו למסקנה שריקודי ההופעה וקורסי הטכניקה והכוריאוגרפיה, אינם

יכולים לבוא על חשבון הריקוד העממי והפעילות המחולית בארץ המשיכה להתמקד בחוגי מחוללים, לצעירים ולבוגרים וערבי הרקדה עממיים (פרידהבר, 1984).

במקביל להצלחה של הכנסים בקיבוץ דליה, החליטה שרה לוי תנאי לחפש את שורשיה, בעקבות העלייה הגדולה של יהודי תימן, עליית "מרבד הקסמים", באמצעות יצירה אומנותית. שרה לוי תנאי ייסדה ב-1949 את להקת תיאטרון מחול ענבל, שסגנונה הריקודי היה תיאטרלי ושפתה התנועתית הייתה "השפה הענבלית"- שפה ייחודית של לוי-תנאי, שכללה אלמנטים מהריקוד התימני המקורי, תנועות מהמרחב ושימוש בטכניקה של המחול המודרני. עד-1954 לא ראו בלהקה יותר מאשר להקת פולקלור תימנית, אך ג'רום רובינס הפך את הלהקה ללהקה מקצוענית ושינה את עתידה של הלהקה, יחד עם אנה סוקולוב (Sokolow). בזכות רובינס וסוקולוב, הלהקה שפעה יצירות והחלה להופיע ברחבי העולם ב-1957, כאשר היא להקת המחול האומנותי הראשונה מישראל, שמופיעה מחוץ לארץ (טולידאנו, 2005).

ב-1961 הועלה חיזיון ריקודי, הנקרא "מקצות הארץ", שהיה למעשה ערב העדות בשירה ובמחול, הראשון בארץ, שמטרתו לשמר את המסורת והמורשת העממית. החיזיון כלל תלבושות ססגוניות, עושר של דמויות, צבעים וצלילים וגם ריקודים של בני מיעוטים. הקהל יצא משתאה מן המופע וב-1962 עלה שוב החלק הראשון של המופע בפסטיבל למוסיקה ודרמה.

ב-1963, נערך הכנס הבינלאומי למוסיקה עממית, בו הוצגו ריקודים מסורתיים של עדות ובני מיעוטים וגם ריקודים המציגים את ניצני המחול הישראלי המתחדש. ערבי עדות הועלו כל שנה ועם הזמן, הצופים התרגלו לסגנון זה ואתבו אותו (פרידהבר, 1984).

במקביל להתפתחות ריקודי העם וריקודי העדות ובני המיעוטים, התפתח גם המחול המודרני בארץ. בתחילת שנות ה-50, היוצרת גרטרוד קראוס (Kraus) היוותה את מרכז המחול המודרני בארץ. קראוס הקימה ב-1951 את תיאטרון הבלט הישראלי, בו העלתה תוכנית אקלקטית בה ריקודים ממגוון התרבויות בישראל. קראוס הייתה יוצרת מקורית של מחול ישראלי, שהושפעה מאוד ממחול ההבעה הגרמני, שפרח בארץ בשנות ה-20 וה-30.

ב-1956 מחול ההבעה הגרמני היה במשבר, בעקבות המפגש עם המחול האמריקאי, כאשר להקתה של מרתה גראהם (Graham) הגיעה לביקור ראשון בישראל, ביוזמת הברונית בת שבע דה רוטשילד. להקת מרתה גראהם חשפה טכניקה נקייה, רקדנים מלאי ברק, תפאורה ותאורה חדשניות ועוררה התלהבות והערצה בקרב הישראלים. הייתה תחושה שמחול ההבעה שלושים שנה בזבו את הזמן של הרקדנים וכעת יש לבגוד במחול המיושן וללמוד את המחול החדש של גראהם. השאיפה הייתה להטמיע את המחול המודרני האמריקאי העכשווי בארץ (רוגינסקי, רוטנברג, 2009).

אנה סוקולוב, אחת היוצרות המשמעותיות של המחול המודרני האמריקני, מהאסכולה של גראהם, החלה לעבוד בישראל, כשהוזמנה על-ידי תיאטרון מחול ענבל ואפשרה לרקדנים צעירים להתנסות ביצירותיה, כמו "חדרים" (1955) ו-"חלומות" (1961), במסגרת "התיאטרון הלירי" שייסדה. רקדנים רבים הכירו את השפה של גראהם דרך סוקולוב, אך עד להקמת להקת בת שבע, דור הרקדנים הצעירים, גדל ללא הכשרה מקצועית נאותה, ללא הנהגה וללא דמות סמכותית

שתאציל השראתה על הנעשה במחול בארץ. רק כשנוסדה להקת בת שבע ב-1964, בה לימדה ויצרה מרתה גראהם, ניתן מענה לחוסר המקצועי ששרר בארץ (סאודן, 1990; מנור, 1994).

### 1.2.2. בת שבע דה רוטשילד ולהקת בת שבע

במהלך מלחמת העולם השנייה, עזבה בת שבע דה רוטשילד עם משפחתה את צרפת הכבושה ונסעה לארה"ב. בארה"ב גילתה רוטשילד את מרתה גראהם, ממבשרי המחול המודרני, כאשר הייתה כבר בשיא הקריירה שלה. רוטשילד הפכה לפטרונית של גראהם ותמכה מאוד במפעל שלה (אורדמן רינדלר, 2013).

אחותה של בת שבע מספרת שבת שבע עזבה את ארה"ב כי ניסתה לרקוד שם בעצמה ולא הצליחה. אהבתה ותשוקתה לעולם המחול, סללו את דרכה לעולם המחול הישראלי (גלוק, 2006; וולק, 2007).

ב-1951 התקיים הביקור הראשון של רוטשילד בישראל, בעקבותיו גילתה שישראל זקוקה לעזרה. רוטשילד בחרה לעזור מבפנים ולכן התיישבה בישראל. היא אהבה אנשים ואהבה לעזור לאנשים. רוטשילד ביקשה לקדם את האומנות והמדע בארץ וחיפשה פרויקטים הראויים לתמיכה כספית. ב-1957 ייסדה את האגודה למוזיקה קאמרית והעניקה סיוע כספי לאמנים צעירים על-ידי "קרן בת שבע דה רוטשילד לאמנות ולהשכלה" וב-1958 הזמינה את מרתה גראהם להופיע בישראל (גלוק, 2006; וולק, 2007; אורדמן רינדלר, 2013).

רוטשילד הבחינה כי רקדנים ישראליים, שלמדו מחול בארה"ב, חזרו ארצה ולא מצאו לעצמם מסגרת מקצועית, בה יוכלו להופיע. רוטשילד הבחינה בחוסר ההזדמנויות ובצורך למצוא פיתרון מידי וכך העלתה את הרעיון להקים להקת רפרטואר של מחול מודרני, שתעניק במה לרקדנים וכוריאוגרפיים שזקוקים לה. זהו היה רעיון מהפכני ופורץ דרך באותה תקופה, מכיוון שעד אז המחול בארץ היה מעט חובבני וכל להקה התמקדה בכוריאוגרף אחד (אורדמן רינדלר, 2013).

ב-1964 יישמה רוטשילד את רעיונה והקימה את להקת בת שבע, להקה מקצועית, ששכנה ברחוב ההשכלה בתל אביב, בה מרתה גראהם הייתה היועצת האומנותית והעניקה ללהקה חלק מיצירותיה האגדתיות (גלוק, 2006; רוגינסקי, רוטנברג, 2009).

הקמת להקת בת שבע הייתה הפתעה נרגשת ופרי התפתחות של שנים רבות. הלהקה היוותה את שיאו של תהליך האמריקניזציה, שעבר על המחול בישראל מראשית שנות ה-50, כאשר הגיעו ללהקה רקדניות ילידות ארה"ב, חניכות האסכולה של מרתה גראהם, כמו רינה גלוק ורינה שחם (מנור, 1994).

גראהם יצרה עבור הלהקה יצירות מרשימות, שהלהיבו את הציבור הישראלי והלהקה זהרה על הבמה, אך מאחורי הקלעים התגלה חוסר משמעות, תופעות חוצפה ופינוק, שהפכו את האהבה והאידיאליזם של רוטשילד לגיהנום. כך החליטה רוטשילד שהיא לא רוצה לנהל את הלהקה. בנוסף, גראהם ייעצה לרוטשילד שהרקדנים לא ילמדו רק את טכניקת גראהם, אלא גם ילמדו כל בוקר בלט קלאסי. כך התחילה רוטשילד לחפש מורה לבלט קלאסי, מנהלת חזרות ומנהלת אומנותית (מנור, 1994; אשל, 2008; רוגינסקי, רוטנברג, 2009).



ב-1964 הכירה הברונית דה רוטשילד את ג'נט אורדמן (Ordman), כאשר היא וגרהם צפו בשיעור מחול שהעבירה, בקורס קיץ באקדמיה ע"ש רובין בירושלים. רוטשילד מאוד התפעלה מהמקצועיות ומהמשמעת של אורדמן, השתיים מצאו מייד שפה משותפת והיה זה טבעי שאורדמן תוזמן ללמד בלט קלאסי בלהקת בת שבע (מנור, 1994; אורדמן רינדלר, 2013)

תחילה, אורדמן לימדה בלט קלאסי בלהקה והחלה ללמוד את הטכניקה של מרתה גראהם. דה רוטשילד התרשמה מאוד מתוצרי עבודתה של אורדמן ועד מהרה מינתה אותה גם לנהל את החזרות של הלהקה ולהיות המנהלת האומנותית של הלהקה.

בפברואר 1967 הקימה רוטשילד את האולפן למחול "בת שבע", קומה מתחת למשכנה הצנוע של הלהקה ברחוב ההשכלה, בו לימדו רקדני הלהקה את הטכניקה המודרנית ואורדמן לימדה בו את הטכניקה הקלאסית וכן ניהלה את האולפן (סאודן, 1990; קול, 2008).

המינויים היו בניגוד לדעתה של גראהם, שלא חשבה שאורדמן יכולה ליצור מחול מודרני, בשל התמחותה רק בתחום הבלט הקלאסי, אך רוטשילד לא הסכימה עם גראהם ובאוגוסט 1967 העלתה אורדמן שני דואטים, שיצרה ללהקת בת שבע- "שאלה ללא מענה", בו רקדה עם רחמים רון, ו"מעשה קונדסות", בו רקדה עם יגאל ברדיצ'בסקי (מנור, 1994; קול, 2008).

גם הרקדנים מרדו בג'נט אורדמן, מכיוון שעיקר הכשרתם הייתה בטכניקה של גראהם והם לא התחברו כלל להכשרתה הקלאסית של אורדמן.

ב-1967 ניסתה רוטשילד לשלב את אורדמן בצוות הרקדנים של יצירה של ג'ן טטלי (Tetley), אך הוא סרב בטענה כי היא לא מתאימה ליצירתו. באותה שנה היחסים בין אורדמן לרקדנים הידרדרו, הרקדנים מרדו במשמעת שהפעילה אורדמן, באופן בו ניהלה את החזרות ובניסיונות של רוטשילד ללהק אותה ליצירות של הלהקה. הם זלזלו בהערות של אורדמן על הביצוע, המחלוקות התעצמו והאווירה בחזרות הפכה לבלתי נסבלת. גראהם הזמינה את כל הרקדנים לשיחות אישיות וכולם טענו שאורדמן איננה מתאימה לנהל להקת מחול מודרני, שכן הכשרתה קלאסית. גראהם הסכימה איתם, אך רוטשילד סירבה להקשיב לרקדנים והתעקשה על כך שהם זקוקים למשמעת של אורדמן.

אורדמן ניסתה לשפר את המצב ולשפר את החזרות שניהלה, על-ידי ביצוע שיעורים של גראהם עם הלהקה וביצוע שיעורים פרטיים בטכניקה של גראהם ובנוסף, ניסתה ללמוד את הרפרטואר של הלהקה, אך מכיוון שלא למדה מעולם את הטכניקה המודרנית ובוודאי שלא את הטכניקה של גראהם, הרפרטואר היה זר לה לחלוטין והיא התקשתה מאוד (גלוק, 2006).

שלוש שנים בלבד לאחר הקמת הלהקה המובטחת, איים על הלהקה משבר עמוק. המשבר הגיע לשיאו כאשר אורדמן ביקשה להתמנות לאסיסטנטית של נורמן מוריס, שלא הסכים לעבוד עם מישהי חסרת ניסיון בסגנון המודרני ולא הייתה לו ברירה, אלא לומר זאת לברונית. הפיתרון שהציע רוברט קובן לברונית, היה להקים להקה נוספת בניהולה של ג'נט אורדמן (מנור, 1994; גלוק, 2006).

רוטשילד הסכימה עם קובן, כי סברה שאורדמן יכולה לנהל להקה בצורה מופתית. אם היא לא מצליחה לנהל את להקת בת שבע, אז רוטשילד תקים להקה במיוחד בשבילה. רוטשילד התייגשה מחוסר המשמעת של רקדני בת שבע, שדחו את מרותה של אורדמן (וולק, 2007; רוגינסקי, רוטנברג, 2009).

העדות המובהקת לאמונה המלא של רוטשילד בג'נט אורדמן הייתה באמירתה- "אינני מאמינה ברעיונות. אני מאמינה באנשים". רוטשילד התרשמה עמוקות משאיפתה של אורדמן לשלמות, מיכולתה כרקדנית, ממרצה הבלתי נלאה ומכישרון הארגון שלה. בנוסף, טענה רוטשילד כי- "יש חלל, יש עניין ויש מישהו היכול לעשותו". החלל היה רקדנים רבים שלא מצאו מקום לרקוד בו, כי הכשרתם הייתה קלאסית והם לא התקבלו ללהקת בת שבע. העניין של רוטשילד היה לפתח את המחול בארץ והיא האמינה ללא סייג שג'נט אורדמן יכולה לפתחו (סאודן, 1990).

כך הקימה רוטשילד להקה נוספת ב-1968- להקת בת דור, בניהולה האומנותי של ג'נט אורדמן ומינתה את אורדמן גם לרקדנית הראשית של הלהקה (רוגינסקי, רוטנברג, 2009).

מאז שפקעה בעלותה של דה רוטשילד על להקת בת שבע, החריפה בעיית הניהול האומנותי בלהקה. להקת בת שבע סבלה מחילופים מהירים של מנהלים אומנותיים, כל אחד ראה עצמו כאורח בלהקה לתקופה של שנתיים עד שלש שנים. הניהול עבר מויליאם לותר (Luther), לקיי לוטמאן (Lutman) ורינה גלוק, לפול סנסרדו (Sanasardo), למשה רומנו ועוד... (מנור, 1981).

לסיכום, תדמור מספר שלבת שבע דה רוטשילד הייתה תשוקה ואהבה אמיתית למחול, למה שהגוף החי מבטא (וולק, 2007). היה לה רצון עז לפתח את המחול בארץ והיא בעצם ביססה את המחול המודרני בארץ, באמצעות להקת בת שבע, שסללה את הדרך להקמת בת דור (אורדמן רינדלר, 2013).

ניתן לומר כי "מה שלא עשה הממסד, עשתה הברונית בת שבע דה רוטשילד בכספה הפרטי" (רוגינסקי, רוטנברג, 2009, עמ' 73).

ב-1989 זכתה בת שבע דה רוטשילד בפרס ישראל היוקרתי, בזכות תרומתה לתחום האומנותי ותחום המדעים בארץ ישראל (אורדמן רינדלר, 2013).

### **1.2.3. בת דור - בית-ספר ולהקה תחת קורת גג אחת**

החלום של ג'נט אורדמן היה להקים להקת מחול רפרטוארית, מקצועית, ברמה בינלאומית, כשלצדה אולפן למחול, שבוגריו המצטיינים מצטרפים ללהקה. הרעיון של הקמת בית-ספר ולהקה תחת קורת גג אחת היה לקדם ולטפח מצוינות. לדעת אורדמן איחוד זה היווה מודל למצוינות (קול, 2008; תדמור, פאנל, 2013).

"ג'נט דגלה בבית-ספר כסימון אופק, להקה לצד בית-ספר- כדי שיהיה לתלמיד לאן לשאוף" (זיו-נר, פאנל, 2013).

ב-1967 הוקם בית-ספר בת דור וב-1968 הוקמה להקת בת דור, שני הגופים תחת מימונה הפרטי של בת שבע דה רוטשילד ותחת ניהולה האומנותי של ג'נט אורדמן (אורדמן רינדלר, 2013).

השם "בת דור" מורכב מהשמות של בת שבע דה רוטשילד וג'נט אורדמן- "בת" מתחילת שמה של בת שבע ו"דור" משם המשפחה אורדמן תוך חילוף אותיות. השם "בת דור" משקף את החזון המשותף של רוטשילד ואורדמן (אורדמן רינדלר, 2013).

מאז ייסוד בת דור, התרחקה הברונית דה רוטשילד מלהקת בת שבע והקדישה את כל תשומת ליבה ללהקת בת דור. רוטשילד החליטה שהיא רוצה לסגור את בית הספר של להקת בת שבע, שהיה אמור לשרת את שתי הלהקות ולהנהיג בית-ספר שיתמוך בלהקת בת דור בלבד ויכשיר רקדנים עבור להקת בת דור בלבד וכך הפך בית הספר לבית-ספר בת דור (מנור, 1994; אשל, 2008).

באמצע שנות ה-70, החליטה הברונית בת שבע דה רוטשילד לבנות עבור בת דור משכן גדול במרכז תל-אביב, בבניין הלונדון מיני סטור באבן גבירול, הכולל כמה חדרי סטודיו, משרדים ואולם מופעים. לפתע זכו הרקדנים לאולמות גדולים, חדר תלבושות ופיזיותרפיה, כמו להקה מסודרת בעולם. סיקי קול טוענת שלהקת בת שבע רק יכלה לחלום על כזה דבר באותה תקופה (מנור, 1994; וולק, 2007).

#### **בית-ספר בת דור**

לפני הקמת בית-ספר בת דור, היו אולפנים: אולפן למחול מודרני, אולפן לפלמנקו ואולפן לבלט קלאסי. כל אולפן התמקד בסגנון אחד. בת דור היה בית הספר הראשון שיצר חגיגת ריקוד, כי הוא בעצם כלל את כל סגנונות הריקוד וכל תלמיד קיבל את כל מה שהוא היה צריך לקבל (וולק, 2007).

בית הספר התאפיין במערכת לימודים מובנית ומתודולוגיה ברורה ושיטתית. אורדמן הזמינה את מיטב המורים מהג'וליארד (Juilliard) ומבתי הספר של מרתה גראהם ואלווין איילי (Ailey), ללמד בבית הספר. היא רצתה להנחיל לתלמידיה את הידע המחולי שצברה באירופה וארה"ב (קול, 2008).

בית-ספר בת דור תמך בעולים חדשים, סטודנטים ותלמידים נוספים ממעמד סוציו-אקונומי נמוך, שהיו זקוקים לתמיכה וסיוע והעניק מלגות חלקיות ומלגות מלאות ללימודי מחול, למי שעבר את מבחני הסטיפנדיה (וולק, 2007; אורדמן רינדלר 2013).

איבון נרונסקי (Narunsky) מספרת שבנוסף לתמיכה הכלכלית, אורדמן דאגה לתלמידים למקום בו יוכלו לשהות, כשהם מגיעים מביה"ס, מקום מסודר עם מקרר ושולחנות, כדי שיוכלו לאכול ולהכין את שיעורי הבית שלהם, לפני שיעורי המחול (תדמור, כנס, 2013).

במסדרונות שרר ניחוח של חו"ל, היו תלויים שלטים נאים עם הוראות להתנהגות נאותה והתלמידים התהלכו עם מיטב הלבוש האופנתי למחול, בעוד בארץ תעשיית בגדי המחול הייתה בחיתוליה (אשל, 2008).

מידי שנה התקיימו קורסי קיץ, שאורכם כשלושה שבועות, בהשתתפות תלמידים מהארץ ומחו"ל. מיטב המורים מכל העולם הגיעו ללמד אותם. גולת הכותרת של קורסי הקיץ הייתה

מופע הסיום שחשף מקצועיות ועורר השתאות. התלמידים בקורסי הקיץ זכו לחוויה ייחודית, איכותית ומתקדמת.

בנוסף, התקיימו סדנאות חורף, שהעניקו הזדמנות לכוריאוגרפים צעירים ללמד את יצירותיהם וגם בסדנאות אלה התוצאות היו מרשימות (קול, 2008). בסדנת הקיץ וסדנת החורף בבת דור, בחרה אורדמן מתלמידים ללהקה, שחלקם יהיו לאחר מכן רקדנים בלהקה ( וולק, 2007 ; קול, 2008 ; זיו- נר, פאנל, 2013).

בית הספר כלל פעילות של מאות תלמידים, רקדנים, צוותים מנהליים, צוותים טכניים וכוריאוגרפים מפורסמים מחו"ל. בית הספר התנהל כמו מפעל ופעל במרץ מהבוקר עד הלילה (וולק, 2007 ; אשל, 2008).

עם השנים, לאולפן בת דור היה שם בארץ ובעולם ובארבעים שנות פעילותו, יצאו ממנו עשרות רקדנים ומאות שוחרי מחול. אולפן בת דור שמר על השילוב בין המחול המודרני לבלט הקלאסי והיה לבית הספר המקצועי הראשון למחול בארץ. תלמידי ביה"ס ניגשו לבחינות של האקדמיה המלכותית למחול בלונדון ומספר מרשים של תלמידים עבר בהצטיינות את בחינת הבוגרים (קול, 2008).

ב-1975 בת דור הפגינה חלוציות בתחום נוסף, כאשר הקימה סניף נוסף של בית-ספר בת דור בבאר שבע. זהו היה הסטודיו הראשון למחול, שהוקם מחוץ לתל-אביב. הוא נוהל תחילה על-ידי עליזה וולף וכיום הוא מנוהל על-ידי דניאלה שפירא ותמיר גינץ. אורדמן ווולף, דגלו שתייהן בעבודה שיטתית, מתוך שאיפה למצוינות ולכן הצליחו להקים בבירת הנגב, בית-ספר הזהה במתכונת שלו לבית הספר בתל אביב. עליזה נאלצה תחילה להסתובב ללא הרף בבתי הספר בבאר שבע וכך הצליחה למשוך אליה תלמידים רבים, כולל בניס, מכל קצוות העיר. לבסוף, עליזה וצוות המורים הצליחו להגשים חלום ולאפשר למי שרצה ללמוד לרקוד בנגב, לעשות זאת. מאולפן זה יצאו רקדנים רבים ללהקות בכל העולם. גם בבאר שבע החזון של אורדמן להקים להקת מחול ובית-ספר מקצועי למחול תחת קורת גג אחת, התממש (קול, 2008 ; אורדמן, רינדלר, 2013).

### **להקת בת דור**

אורדמן ורוטשילד חשבו שחייבת להיות עוד להקה בארץ, מלבד להקת בת שבע, כדי ליצור תחרות מסוימת- כי תחרות מביאה למצוינות לדעתן (דומי רייטר, מתוך הסרט "גינט", 2007). רוטשילד הקימה את הלהקה על מנת לקלוט את בוגרי בית הספר למחול וכן רקדנים שעדיין לא מצאו מקום ראוי בו יוכלו לממש את הכשרתם וניסיונם (גלוק, 2006).

בלהקת בת דור רצתה דה רוטשילד ליישם את הלקחים שהפיקה בעקבות המשבר בלהקת בת שבע. היא רצתה להעניק לאורדמן את מלוא הסמכות, רצתה שרק אדם אחד יקרין את אישיותו על הרקדנים ורצתה חוקים ונהלי עבודה ברורים (אשל, 2008).

רוטשילד אמרה: "אני מכירה רק להקת בת דור, כל היתר לא קיים" (וולק, 2007).

לא שררה הרמוניה בין להקת בת דור ללהקת בת שבע, בלשון המעטה. הרקדנים של שתי הלהקות התנכרו זה לזה, גם לאחר שבת דור עברה למשכן באבן גבירול. הלהקות התחרו ביניהן על הכול: מימון, קהל, הופעות, מורים, רקדנים, כוריאוגרפים, אולמות ועל תשומת ליבה של בת שבע זה רוטשילד (גלוק, 2006).

להקת בת דור, בניגוד ללהקת בת שבע, שהזדהתה עם סגנונה של גראהם, יצרה שילוב חלוצי בין טכניקת המחול המודרני לבין טכניקת הבלט הקלאסי, בדומה ללהקות אירופאיות באותן שנים. את המחול המודרני גילתה אורדמן, כשצפתה בלהקה של מרתה גראהם, ועל הבלט הקלאסי, אורדמן גדלה והתחנכה כל ילדותה. בנוסף, שקדה הלהקה על טיפוח יצירות מוסיקליות מקוריות ועל עידוד מעצבי במה ישראלים ולצד הלהקה הוקמה מרפאה לרקדנים ומכון פילאטיס (סאודן, 1990; אורדמן רינדלר, 2013; רוגינסקי, רוטנברג, 2009).

הלהקה השקיעה רבות גם בהכשרת מורים למחול, מנהלי חזרות, פסנתרנים, מעצבי תאורה, מעצבי תלבושות, כוריו לוגים, פיזיותרפיסטים ועוד, על מנת לשמור על הסטנדרטים הבינלאומיים הגבוהים וכדי להבטיח את עתיד המחול בארץ (אורדמן רינדלר, 2013).

היה להקת בת דור תקציב עצום והיא נחשבה לאחת הלהקות העשירות בעולם. היא הייתה הלהקה הראשונה בארץ שהעניקה משכורת לרקדנים, נסעה להופעות באווירון פרטי ואורדמן יכלה להזמין ללהקה איזה כוריאוגרף שרק רצתה (וולק, 2007).

להקת בת דור הייתה התשתית הדרושה לפעילות פורייה: אולם תיאטרון, מנגנון ארגוני טוב והיא הייתה תלויה רק בחומר הגלם היצירתי של הכוריאוגרפים. הלהקה עם הזמן הפכה ללהקה רפרטוארית בעלת שם, שמשכה אליה כוריאוגרפים מכל העולם. הכוריאוגרפים הצליחו ליצור עבור הלהקה, ריקודים מעוררי השראה, בעלי קווים חדשים מהמחול המודרני. בין הכוריאוגרפים: אנטוני טיודור (Tudor), אליון איילי, ג'ין היל סגאן (Sagan), פול טיילור (Taylor), יגאל פרי (Perry) ולר לודוביץ' (Ludovic) (מנור, 1981; אורדמן רינדלר, 2013).

בנוסף, בת דור הייתה מהלהקות הראשונות, שעבדו עם יוצרים ישראלים ונתנה ליוצרים ישראלים הזדמנות להעלות יצירות בחו"ל. בין היוצרים: דומי רייטר סופר (Reiter Soffer), שיצר עשרים ושמונה יצירות מ-1971 עד 1996 וכיום הוא מנהל וכוריאוגרף בינלאומי, יאיר ורדי, יהודה מאור, מירהל'ה שרון, עידו תדמור, אוהד נהרין, אניה ברוד, אלון אבידן, תמיר גינץ ועוד (אורדמן רינדלר, 2013).

בלהקת בת דור, אישיותה של המנהלת האומנותית קבעה את הקו האומנותי של הלהקה ואת דרכה האומנותית (סאודן, 1990). לימור גולדברג מתוודה: "במופעים של בת דור, ראו שמדובר במופע של אדם אחד. גינט הייתה תמיד הסוליסטית. לא הייתה דמוקרטיה בלהקה". ריצ'רד גיבסון מוסיף: "הרפרטואר נבנה בהתאם ליכולות של גינט ובת שבע התעקשה שגינט תבצע את כל התפקידים הראשיים" (וולק, 2007).

אך הקהל לא התמקד רק בגינט אורדמן. רקדני הלהקה היו מופלאים ומשכו את תשומת ליבו של הקהל בשל הטכניקות המלוטשות עד לשלמות. הרקדנים עברו הכשרה מקצועית מקיפה

בטכניקות הקלאסי והמודרני, גם עלו על אצבעות וגם רקדו יחפים, הם הוכיחו את עצמם, ביכולתם להסתגל לסגנונות שונים, וזאת בזכות עמל רב, ללא פטפוטים. רקדני הלהקה התנסו בדרמות אימפרסיוניסטיות וקומדיות, עד ליצירות פוסט-מודרניסטיות ובכל יצירה היה חותם ייחודי וכך נוצרה להקה ישראלית בינלאומית ייחודית (פרנקל, 1988; אורדמן רינדלר, 2013)

להקת בת דור הייתה שגרירת מחול בכל העולם, במהלך שלושים ושמונה שנים. תחילה הופיעה באיטליה, מקסיקו וניו יורק, ב-1986 היא הייתה הלהקה הראשונה שהופיעה בפולין, לאחר מכן הופיעה ברוסיה, במדריד ובסין. ב-1998, במסגרת חגיגות היובל להקמתה של מדינת ישראל, הופיעה בת דור בחמש ערים באירופה- ליון, גרנובל, ברצלונה, ז'נבה וברלין (אורדמן רינדלר, 2013).

בארץ, היה לבת דור מפעל מנויים, שגרם להרחבה ניכרת של קהל צופי הקבע, אך מצד שני, שיטת המנויים תבעה להציג יצירות חדשות בכל מופע ומחולות נעלמו מן הבימה תוך זמן קצר ולא היה ניתן לצפות בהם שוב (מנור, 1981).

בשנות ה-80 להקת בת דור הייתה בשיא פריחתה ועבדה עם הכוריאוגרפים החשובים ביותר במחול המודרני בעולם, אך לצד ההצלחה של בת דור, ניתן היה להבחין בהופעותיה המקצועיות בהיעדר חדות המחול. הייתה הרגשה שבת דור דורשת מהאמנים המבצעים לחזור כל ערב על הוראות הכוריאוגרף ולא יותר מכך. בנוסף, ניתן היה לראות שכאשר רקדן עבר מבת דור ללהקה אחרת, מייד השתנתה התנועתיות שלו, הבסיס הטכני שקיבל בבת דור לפתע נע בחופשיות, לפתע נעלמה האנונימיות המאפיינת את בת דור, ומתגלה האישיות והעצמיות של הרקדן, מה שמוכיח שהשכלה יסודית לא מספיקה. בנוסף, טען גיבסון, הרפרטואר של הלהקה היה קצת מיושן, אפילו לאותה תקופה (מנור, 1981; וולק, 2007; אשל, 2008).

מ-1992 עלו רקדנים רבים מרוסיה, שהגיעו עם רקע עשיר בבלט קלאסי. הם הפכו במהרה לחלק בלתי נפרד מלהקת בת דור ונאלצו להסתגל לסגנונות חדשים. אורדמן באותה תקופה חדלה לרקוד בגלל פציעה חמורה וכך יכלה להקדיש עצמה לרקדנים החדשים והתמסרה לניהול האומנותי של הלהקה (קול, 2008; אורדמן רינדלר, 2013).

בשנת 1993 הלהקה הפסיקה לעבוד עקב שריפה בתיאטרון, אך ב-1995 היא חזרה לפעול (אורדמן רינדלר, 2013).

בשנת 1999 רוטשילד נפטרה והמימון הכספי נפסק. רבים הושיטו יד לעזרה והציעו לאורדמן באדיבות להחליף את מקומה, כדי שמפעל חייה ימשיך להתקיים, אך אורדמן סירבה בתוקף. היא לא הייתה יכולה לדמיין שהמפעל, שהיה כל חייה, ינוהל על-ידי אחרים (קול, 2008; אורדמן רינדלר, 2013).

נעמי פרלוב מספרת שכשבת שבע נפטרה, הכיתות קטנו. במקום שלושים תלמידים בכיתה, היו ששה תלמידים בכיתה, הקירות היו ריקים, מצבה הבריאותי של אורדמן היה רע והיא עשתה הכול כדי להרים את הלהקה מחדש (וולק, 2007).

בשנת 2000 חזרה הלהקה לפעילות במימונה של ג'נט אורדמן. דפנה מרגולין, עורכת הדין של אורדמן, סיפרה כי אורדמן לא הסכימה להפסיק את שגרת חייה כמנהלת ומורה בבת דור. היא נלחמה עד לטיפת הדם האחרונה, נאבקה מול משפחת רוטשילד ומול משרד החינוך, רצתה שיכירו בה כידועה בציבור של בת שבע דה רוטשילד מכיוון שחיה לצידה ארבעים שנה, היא השקיעה בתביעה למעלה ממיליון דולר, למרות שלא היה סיכוי אמיתי שתצליח. בשנה האחרונה של בת דור, היא הייתה מלמדת אפילו תלמידה אחת, בשיעור פרטי, ללא כסף, העיקר ללכת לעבודה (וולק, 2007; אורדמן רינדלר, 2013).

ביולי 2006 נסגרו שערי ביה"ס והלהקה וכך הגיעה הדעיכה האמיתית של אורדמן. תדמור מספר כי לא הייתה לאורדמן משפחה, רוטשילד לא הייתה, הלהקה שלה, שהייתה החיים שלה, כבר לא הייתה ובעצם לא היה לה כבר למען מה לחיות. זמן קצר לאחר סגירת בת דור, בפברואר 2007, ג'נט אורדמן הלכה לעולמה (וולק, 2007; אורדמן רינדלר, 2013).

ריצ'רד גיבסון מספר: "קשה להגיע לאזור של הלונדון מיניסטור. היו שם חיי ריקוד שוקקים וכעת אין שום דבר, כאילו נפלה שם פצצה. אני תוהה אם אנשים מבינים מה הם איבדו, כשהם הניחו לבת דור להיעלם" (וולק, 2007).

אירוע אחד מעניק לאורדמן כבוד והוא תחרות לרקדנים מצטיינים, המתקיימת אחת לשנתיים, בה הזוכה מקבל מלגה לזכר ג'נט אורדמן. תחרות זו התקיימה כבר שלש פעמים (תדמור, פאנל, 2013).

מייסון מסכם: "בת שבע דה רוטשילד וג'נט אורדמן היו מסורות לחלוטין לבת דור, אשר היוותה בעצם את מפעל חייהן" (וולק, 2007).

#### **1.2.4 מצב המחול בישראל במקביל לביסוסו של אולפן למחול בת דור**

ב-1968 ייסדו הלל מרקמן וברטה ימפולסקי את להקת הבלט הישראלי. להקת הבלט הישראלי הוכיחה, שעם בסיס כספי ניהולי טוב, ניתן להעלות יצירות נאות ביותר. בנוסף היא העלתה הצגות בבתי ספר ובמסגרות חינוכיות אחרות. מה שעייב את התפתחותה של הלהקה היה שהרפרטואר נבחר ברגע האחרון והרקדנים לא ידעו מה מצפה להם בעונות הבאות (מנור, 1981; רוגינסקי, רוטנברג, 2009).

בשנות ה-70, הרקדנים שרקדו בסגנון הגרמני האקספרסיוניסטי, אשר פרחו בשנות ה-20 וה-30 החלו לדעוך וגם יוצרי ריקודי העם הישראליים דעכו לאיטם. את מקומם תפס המחול המודרני האמריקאי, אשר מאוד השפיע על היוצרים הישראליים, שהתרבו באותה תקופה.

בנוסף, תחום התיאטרון אכזב, כיוון שנשאר מסורתי ולא חידש אך דווקא הצליח בניסיונות התנועתיים ולא המילוליים, כך התפתח דיאלוג בין התיאטרון לתנועה וכך התקרבו התיאטרון למחול.

ב-1971 הוקמה להקת המחול הקיבוצית בניהולה של יהודית ארנון. עד תחילת שנות ה-80 היא פעלה מקצועית באופן חלקי. גם הרקדנים וגם הכוריאוגרפים נדרשו להיות חברי קיבוץ מטעמים

אידיאולוגיים, עד שהבינו שאין מספיק כוריאוגרפים חברי קיבוץ. רק בשנות ה-80, עם הגעת הכוריאוגרפים ירי קיליאן (Kyliaן) ומץ-אק (Ek), הלהקה התמקצה והפכה למוערכת. לפתע הפכה מגרעין של חובבנים ללהקת רקדנים מקצועית ומלהיבה, בעיקר בזכות מנהלת החזרות פלורה קושמאן. זו הייתה להקה שידעה מהי חזרות מחול וגם היחסים החברתיים, שהושפעו מחיי הקיבוץ ומהחינוך הקיבוצי המשותף, נתנו אותותיהם על הבימה. רפרטואר הלהקה היה מקורי, אך היא הייתה שרויה במאבק כלכלי, עקב הממסד הקיבוצי, שעדיין לא תפס את חשיבות היצירה האומנותית (מנור, 1981; רוגינסקי, רוטנברג, 2009).

תיאטרון מחול ענבל שהה בסיבוב הופעות בינלאומי. בעוד בישראל בזו ליצירותיה של שרה לוי תנאי ואפילו רבנים רצו להחרים אותה, שיבחו את עבודותיה בכל העולם. שרה סיפרה והדגישה את האפליה כלפי הקהילה המזרחית, בעוד רוב החלוצים היו אשכנזים ונחשבה ליוצרת החשובה ביותר בתחום המחול בישראל באותה תקופה, לאחר שנים קשות של משבר (מנור, 1981; רוגינסקי, רוטנברג, 2009).

במקביל להתפתחות המחול המודרני, התקיימו כנסים וחגיגות מחול רבות של ריקודי עדות וב-1968 חוגי המחול העממי הלכו והתרבו. ב-1971 הוקם "המפעל לטיפוח ריקודי עדות", שנועד לאסוף, לשמר ולתעד את מסורת הריקוד של עם ישראל, אך הוא התעלם מ"ארכיון המחול היהודי" שנוסד ב-1955 על-ידי צבי פרידהבר. המדור לריקודי עם והמפעל לטיפוח ריקודי עדות פעלו במקביל ובמשולב והובילו למחקר מעמיק של תחומים אלו בשנים לאחר מכן (פרידהבר, 1984).

גורית קדמן באותה תקופה יזמה את פרויקט המחול האתני הישראלי, בו הקליטה אמנים מעדות שונות מהמזרח וכך תיעדה את ערכם (רוגינסקי, רוטנברג, 2009).

ב-1975 הוקמה להקת "קול ודממה" על-ידי משה אפרתי, שפעלה עם חירשים ואחר כך גם עם שומעים. להקה זו הצטיינה בביצוע מרהיב של כוריאוגרפיות מרשימות של משה אפרתי, אך ההתמקדות ביוצר אחד מהווה גם חיסרון, עקב החזרתיות על אותם רעיונות וצורות. שיתוף הפעולה בין רקדנים חירשים לרקדנים שומעים משך קהל רב, שכן לא היה ניתן להבחין מי חירש ומי שומע וזו הייתה הגדולה של הלהקה (מנור, 1981; רוגינסקי, רוטנברג, 2009).

השנתון "מחול בישראל" יצא לאור לראשונה ב-1976 בעברית ובאנגלית, על-ידי העורך גיורא מנור, בסיוע של יהודית ברין-אינגבר (רוגינסקי, רוטנברג, 2009).

ניתן להסיק כי הקמת להקות המחול הרבות מעידה על פריחה כלכלית, לאחר הניצחון במלחמת ששת הימים. הייתה באותה תקופה תמיכה ממשלתית וממסדית מרשימה במחול בישראל, שהמריצה את להקות המחול והייתה מאוד שונה מהמצב בארה"ב.

למרות זאת, היו בעיות במחול בארץ כמו-היעדר היצירתיות, התלות של כל להקה בכוריאוגרף ספציפי, הניהול האדמיניסטרטיבי בתנאים כלכליים קשים ומיעוט ההעזה של רקדנים וכוריאוגרפים. התופעה הישראלית הטיפוסית הייתה רצון ההתמסדות. רוב הפעילות המחולית



היוצרת התרחשה במסגרות מקצועיות ממוסדות. כל רקדן חיפש מסגרת קבועה והיעד המרכזי היה רמה טכנית גבוהה (מנור, 1981).

בשנת 1977 התחוללה פריצת 'המחול האחר'. יוצרים ורקדנים עצמאיים החלו להעלות מופעים אוונגרדיים, בהשראת המחול הפוסט-מודרני האמריקאי, שהגיע לארץ באיחור של עשרים שנה. הסיבה היא התנגדותו למחול של גראהם שהיה מוערף בארץ עד אז. ב-1977 קהילת המחול בישראל התחילה להתעייף מהרפרטואר הדרמטי של הלהקות המרכזיות. יחד עם הגעת הפוסט מודרניזם לארץ, לא ויתרו היוצרים הישראלים על תיאטרליות, עלילה, מסר ורגש-אלמנטים מנוגדים לפוסט מודרניזם, משמע הפנימו ערכים פוסט מודרניסטיים, אך גם שמרו על מרחק מסוים. "המחול האחר" הוליד שימוש עשיר בחפצים, שבלט מסוף שנות ה-70 עד מחצית שנות ה-80 (רוגינסקי, רוטנברג, 2009).

בתחילת שנות ה-80 רק להקת "בת דור" ולהקת הבלט הישראלי נחשבו ל"להקות בינלאומיות", משמע שרוב אמניהן אינם ישראלים, והלהקות "בת שבע", הלהקה הקיבוצית וענבל נחשבו ישראליות. לצד הלהקות המרכזיות, גם יוצרים עצמאיים החלו להופיע, מספר האולפנים למחול גדל והתעצם, הביקוש למורים למחול מודרני ובלט קלאסי גדל והתעצם ומורים היו פנויים יותר להתמסר ליצירה. בנוסף, נוצרו מסגרות שאפשרו ליוצרים לא לדאוג מבחינה כספית, כמו הבמה הפתוחה במועדון "צוותא" בתל-אביב, שאפשרה לאמנים להופיע ללא התחייבויות כספיות ונוסדה ב-1980 בימה למחול ע"ש פרד ברק (מנור, 1981).

עוד הישג לא מבוטל הוא הכללת המחול כמקצוע בבחינות הבגרות והכרת משרד החינוך והתרבות בעבודות מחקריות בתחום אמנות המחול. מ-1976 קיים ליד האקדמיה למוסיקה בירושלים תיכון ובו מגמת מחול ובתלמה ילין מ-1986 (מנור, 1981).

גם בתחום ההשכלה העיונית חלה התקדמות ניכרת, כאשר הוקמה הספרייה למחול בתל אביב, ב-1975, שסיפקה גם חומרי קריאה וגם חומר להרצאות ולקורסים, העוסקים בהיסטוריה ובאסתטיקה של המחול. כמובן שספרות ועיתונות המחול עדיין הייתה דלה (מנור, 1981).

בתחילת שנות ה-80 נראה כי הדגש היה יותר על הביצוע מאשר על היצירה ושצריך להתרחש שינוי. התקציבים היו דלים מידי ונדרשה גם אווירה של עידוד. נראה כי הקהל מגלה סקפטיות לגבי כל אמן שמנסה ליצור משהו משלו. הקהל נקט בחשדנות ולא רצה להסתכן בחידושים, אולי התנהגות זו הושפעה מחוסר הסבלנות וחוסר הסובלנות של הישראלים ומחוסר סקרנות אינטלקטואלית. אך ניתן לסכם ולומר כי המחול הישראלי היה שרוי בתהליך של התפתחות וסיכויי עוד להתפתח ולהצליח היו גדולים (מנור, 1981).

בשנות ה-90 ובראשית שנות האלפיים, אורדמן ודה רוטשילד לא הפנימו את השינויים המתרחשים במפת המחול בישראל. בת דור כבר לא הייתה אחת משתי הלהקות החשובות בארץ, להקת בת שבע פרצה דרך עם יצירותיו של אוהד נהרין ולהקת המחול הקיבוצית פרצה לבמה עם יצירותיו המרשימות של רמי באר. שתי הלהקות נראו יותר חדשניות ומרתקות מלהקת בת דור. בנוסף, יוצרים עצמאיים החלו בפעילות מרשימה. כך בת דור מצאה את עצמה מחוץ לעשייה הפורחת של המחול בישראל (אשל, 2008).

## 1.2.5. ביסוס שיטת ה- R.A.D בישראל

ב-1966, לפני שהוקם בית-ספר בת דור, מצב הבלט הקלאסי בארץ היה כזה: מורים מאוד טובים הגיעו ארצה מרחבי העולם, סך הכול משבעים ואחת מדינות, ביניהן- רוסיה, הונגריה, פולין, דרום- אפריקה ומדינות אמריקה. כל אחד לימד בעירו לפי השיטה שהייתה מקובלת בארץ מוצאו. סך הכול נלמדו שבעים ואחת שיטות להוראת בלט, אך לא הייתה אף שיטה, שיכולה לשמש קנה מידה אחיד להוראת הבלט. לא היה קשר בין מורים ובין תלמידים וכל אחד הלך בדרכו הפרטית והאישית. היה חסר מכנה משותף- עבודה משותפת על שיטה בינלאומית יחידה ומוכרת להוראת ילדים.

גינט אורדמן גילתה את הפיתרון והוא הנהגת שיטת ההוראה של ה- R.A.D, שיכולה להפגיש את המורים במפגשים עיוניים ובשיעורי טכניקה מעשיים, להעניק לתלמידים מטרה ואתגר ואפשרות להיבחן ולקבל תעודות המוכרות ברחבי העולם, על סמך הערכה של בוחנת מן האקדמיה בלונדון.

לאחר ששנים ארוכות שלחו ההורים את ילדיהם לסטודיו למחול שנמצא בשכונה, ללא לבדוק את כישוריהם של המורים, בשנות ה-70 החלו הורים לחפש אחר מורים מוסמכים ויותר מורים דרשו את תוכנית הלימוד של ה- R.A.D. אורדמן הכשירה את המורים ללמד על- פי השיטה. בנוסף, התקיים פרויקט ששכנע מורים שלא עברו את הבחינות הבסיסיות של ה- R.A.D, לעבור את הבחינות וכך לשפר את הוראתם (נירונסקי, 1978; פרי, 1978)

בינג (1978) שיערה שהסילבוס של האקדמיה ישעמם אותה ויגביל את חופש הפעולה שלה כמורה וחששה שהשיטה לא תאפשר לאלו שמתחת או מעל הממוצע, להתקדם בקצב שמתאים להם, אך בהדרגה גילתה את כל יתרונותיה של השיטה. בינג גילתה שגם הקטנים וגם הבוגרים אוהבים מסגרת מוכרת וברורה ואפילו נוקשה של שיעור. הם סופגים בהדרגה את דרישות המקצוע ומפנימים את אמות המידה על פיהן הם בוחנים את התקדמותם והישגיהם, הם לומדים לרקוד תוך משמעת עצמית ותוך התבוננות על עצמם באמצעות "עין פנימית" בזכות שיטה זו והם מאוד גאים בתעודותיהם, המוכיחות את המאמץ של כל השנה והתקדמותם. בנוסף, התלמידים מבינים בזכות שיטה זו, כי המחול הוא עניין רציני ולא שעשוע וכי המחול הוא אתגר, הדורש עבודה רבה, ריכוז ואחריות.

יתר על כן, שיטת ה- R.A.D. מאפשרת לתלמידים המתקדמים להתמקד ב"איך" לבצע את התרגילים ולא ב"מה" לבצע, בזכות החזרתיות בתרגילים. לאחר שהתלמידים מתגברים על הקשיים הטכניים, הם יכולים לבטא את עצמם ולהעניק לתנועות פרשנות אישית. שיטת ה- R.A.D מעניקה תוכנית יציבה, הגיונית ומאוזנת לפיתוח התלמידים, התלמידים לומדים את תורת הבלט הקלאסי בהדרגה, תוך התחשבות בהתפתחות הגופנית, השכלית והרגשית שלהם. התוכנית מחנכת למאמץ גופני, הגברת החשיבה והריכוז ולהעמקת יכולת הביטוי של התלמידים. בנוסף, התוכנית מכילה בתוכה תחומים מגוונים ועשירים, מלבד הבלט הקלאסי, כמו: ניתוח מקצבים, פיתוח שמיעה והבנה מוסיקלית, ריקודי אופי (ריקודי עמים), אלתור, דמיון, ספונטאניות וביטוי תנועתי. דרוש רק מחנך ומורה טוב, שיבין איך להשתמש בתוכנית הנפלאה הזו, לטובת התלמידים. המחנך צריך לגרום להיענותם ודבקותם של התלמידים וצריך למצוא

דרכים יעילות ופוריות להוראת התוכנית ולהנחת יסודות מסורת הבלט הקלאסי, עבור הדורות הבאים (בינג, 1978).

עם השנים, התקדמות רבה הושגה בישראל בתחום שיטת האקדמיה, התקיימו גם בחינות לילדים וגם בחינות מקצועיות ובוחנות מיוחדות הגיעו מידי שנה מלונדון. השיטה נלמדה במרכזים חיפה, תל אביב וירושלים, הורים שרשמו את ילדיהם לסטודיו ביררו אם שיטת ה-R.A.D נלמדת בו וכך שיטת ה-R.A.D הפכה לגורם חשוב בשדה המחול המגוון של ישראל (אורדמן, 1978).

### 1.2.6 קורות חייה של ג'נט אורדמן

אורדמן נולדה ב-1935 בגרמיסטון שבדרום אפריקה, לבית יהודי מסורתי. מגיל צעיר גילתה אורדמן את התשוקה לרקוד. הוריה עוררו תשוקה זו, אך גם דרשו שתלמד היטב ותעמוד בבחינות הבגרות. אורדמן למדה בלט ביוהנסבורג אצל ריינה ברמן (Berman) ומרגיורי סטורמן (Sturman). באותה תקופה, דרום אפריקה הייתה תחת משטר האפרטהייד, שגרם למדינה להיות מנותקת מהעשייה האוונגרדית של המחול המודרני ומההתחדשות של הבלט הקלאסי (סאודן, 1990; אשל, 2008; קול, 2008).

אורדמן קיבלה אותות הצטיינות ומלגות לימודים מגיל עשר עד גיל שש עשרה והייתה הראשונה שזכתה במלגה למחול מטעם "GUILD OF THE ROYAL WOMEN" ב-1948. אורדמן השתתפה ב"פסטיבל בלט יוהנסבורג" ב-1947 כתלמידה ובגיל ארבע עשרה נבחרה על-ידי אנטון דולין (Dolin) לבצע את התפקיד הראשי בבלט גיזל (Giselle). היא הופיעה בתפקידים ראשיים, ביצירות קלאסיות שונות, כמו "אגם הברבורים" ו-"היפהפייה הנרדמת", ומשם, ב-1954, המשיכה את הקריירה שלה בלונדון כסולנית, שם הופיעה בטלוויזיה ובתפקיד ראשי במחזמר. לונדון הייתה בשנות ה-50 וה-60 מרכז חשוב של בלט קלאסי (אשל, 2008; ארכיון בית אריאלה, תיק מס' 121.95.1.1)

אורדמן למדה את שיטת האקדמיה המלכותית למחול בלונדון ובגיל תשע כבר עברה את הבחינה הראשונה שלה לכיתה החמישית. שנה לאחר מכן, עברה את הבחינה המקצועית הראשונה ובגיל ארבע עשרה עברה את הבחינה למתקדמים בציון לשבח ואת הבחינה לסולנים. כתלמידת תיכון כבר לימדה ילדים לפי שיטת האקדמיה המלכותית, שנקראת שיטת ה-R.A.D- קיצור של Royal Academy of Dance (אורדמן, 1978).

בנוסף לבלט הקלאסי ע"פ שיטת האקדמיה המלכותית בלונדון, התנסתה אורדמן בריקוד ספרדי, ריקוד יווני ובריקוד הסטפס (ארכיון בית אריאלה, תיק מס' 121.95.1.1).

ב-1964 אורדמן הגיעה לישראל מלונדון, כרקדנית ראשית, לסיבוב הופעות. כשחזרה אורדמן ללונדון מסבב ההופעות, סיפרה לנורמן מוריס (Morris) על רצונה לרקוד וללמד בישראל. היא החליטה שהיא רוצה להקים בישראל סטודיו משלה. היא לא ידעה אילו להקות בלט קלאסי יש בארץ ורק ביקשה מכתב המלצה ממוריס, אותו רצתה להגיש לבת שבע דה רוטשילד. מוריס

המליץ לה לגשת ללהקת הבלט הקלאסי של אדם דריוס (Darius) בחיפה (גלוק, 2006; אורדמן רינדלר, 2013).

אורדמן התכוננה להוראה בישראל וביצעה קורס של האקדמיה המלכותית למחול בלונדון, ב-1964, לפני הגעתה לישראל (אורדמן, 1978).

כשאורדמן עלתה ארצה, ב-1965, היא הופיעה כסולנית בלהקתו של דריוס, אך מהר מאוד עברה לתל אביב ולימדה בלט קלאסי בסטודיו של תהילה רסלר.

רק כשהגיעה לארץ, גילתה אורדמן, כי שיטת האקדמיה המלכותית למחול בלונדון לא נלמדת בארץ. אורדמן חשבה שצריך למצוא יסוד אחיד להוראת הבלט בארץ, שיבטיח רמה בינלאומית, בסיס טוב לתלמידים ואימונים נכונים, גם אם אין בדעתם להפוך לרקדנים מקצועיים. היא נכחה לדעת שה-R.A.D אינו רק שיטת הוראה, אלא אמצעי לשמור על רמת המחול, גם בקרב תלמידים הבקיאים בבלט וגם בקרב תלמידים שאינם בקיאים כלל. לכן, חשבה שיש ללמד בארץ את שיטת האקדמיה המלכותית למחול בלונדון.

כך הייתה ג'נט אורדמן הראשונה שהוסמכה ללמד את תוכנית הלימודים של ה-R.A.D בארץ והראשונה שיישמה את שיטת בחינות הבלט של האקדמיה המלכותית למחול בלונדון, בזמן שידעו בארץ רק מה זה "הורה". עד מהרה הופצה השמועה על ג'נט אורדמן כמורה מצוינת ותלמידים מכל רחבי הארץ הגיעו אליה ללמוד את השיטה. איבון נרונסקי מספרת שכך בעצם שינתה אורדמן את מצב הבלט הקלאסי בארץ בן לילה (אורדמן, 1978; גלוק, 2006; וולק, 2007; קול, 2008; אורדמן רינדלר, 2013).

כשהגיעה אורדמן לארץ, גילתה את גברת ארכיפובה גרוסמן, שהייתה בקיאה בשיטת ה-R.A.D ופגשה את איבון נרונסקי, אותה הכירה עוד מילדותה בדרום אפריקה, שגם היא מוסמכת של ה-R.A.D. יחד הן ארגנו קורסים לשבעה עשר מורים, שביקשו ללמד את שיטת ה-R.A.D. לאחר הקורסים, חזרה אורדמן ללונדון, על מנת לעבור בחינה ארוכה, בה ווידאה שלימדה את השיטה בצורה מדויקת. כך הן נערכו להגעת הבוחנת הראשונה, אליזבת גלס (Glass), ב-1967, שסירבה לעזוב את הארץ לפני תום כל הבחינות, למרות פרוץ מלחמת ששת הימים (אורדמן, 1978).

ב-1966 הייתה אורדמן מנהלת חזרות של להקת בת שבע וב-1967 יצרה עבורה שתי יצירות. כשניהלה אורדמן את בת שבע, היא נאלצה ללמוד לראשונה מחול מודרני באינטנסיביות, בישראל ובארה"ב.

ב-1967 אורדמן ורוטשילד הקימו את בית-ספר בת דור בניהולה של אורדמן וב-1968 הקימו את להקת בת דור, בה הייתה אורדמן המנהלת האומנותית, הרקדנית הראשית ולה יצרה גם שני בלטים. כרקדנית ראשית בבית דור, ביצעה תפקידים שניתנו לה על-ידי כוריאוגרפים ידועים רבים והופיעה עם להקתה באירופה, אמריקה, דרום אפריקה, המזרח הרחוק, פולין, רוסיה ועוד (ארכיון בית אריאלה, תיק מס' 121.95.1.1).

היו ביקורות שונות ומגוונות לגבי אורדמן כרקדנית, שאת חלקן איתרתי בסרט "גינט" (2007): ריצ'רד גיבסון טען כי "גינט התברכה בגוף מושלם, רגליים יפות, גוף גמיש. יחד עם זאת, ראו על הבמה את הפרפקציוניזם שאפיין אותה והיא לא הייתה טבעית וספונטאנית מספיק". רוז סובול סיפרה: "גינט הראתה לי את חוסר הביטחון שלה, בייחוד כרקדנית. היא שאלה אותי אחרי כל הופעה איך הייתה ההופעה, אבל היא לא הראתה את זה מבחוץ". קנת מייסון הקצין את דבריה של סובול ואמר: "היא הייתה חסרת ביטחון באופן נואש".

דורה סאודן (1990) כותבת בספרה על אורדמן כרקדנית: "לגינט אורדמן טכניקה מלוטשת. אפשרויותיה הגופניות גדולות והיא מצטיינת בגמישות פיסית מרובה, הגובלת לעתים ביכולת אקרובטית. ריקודה הוא מיזוג מושלם של טכניקה קלאסית והבעה מודרנית. הניקיון הצורני והקלאסי מעולם לא טשטש את נטייתה להבעה דרמטית" (עמ' 14).

ב-1971 ביססה אורדמן את שיטת הפילאטיס בארץ, שיטה לשיקום וחיזוק רקדנים, יחד עם האורתופד ד"ר יצחק זיו-נר (רקדן בלהקת בת דור לשעבר), כאשר הקימה את המכון הראשון לפילאטיס, בסמוך לבית-ספר בת דור. מעטים מאוד בארץ הכירו אז את השיטה. בנוסף, הקימה מרכזי ישראלי לרפואת מחול בניהולו של ד"ר זיו-נר, ב-1985. ד"ר זיו-נר עקב אחר בעיות גופניות של תלמידים ורקדנים וטיפל בהם (קול, 2008; אורדמן רינדלר, 2013).

הישג חלוצי נוסף של אורדמן היה, כאשר יזמה את התואר "רקדן מצטיין" – המאפשר לרקדן לבצע שירות צבאי במקביל לקריירה מחולית (תדמור, פאנל, 2013).

אורדמן הפסיקה לשמש כרקדנית ראשית בלהקה ב-1985, כאשר הגוף החל לבגוד בה והחל להתמרד כנגד עומס העבודה שהטילה עליו. מפרק הירך של אורדמן נשחק ולמרות זאת, היא המשיכה להופיע לאחר ביצוע תרגילי פיזיותרפיה ולא ויתרה. לאחר שהופיעה בפולין בליווי כאבים עזים, נדרשה להחליף בניתוח את מפרק הירך. גם לאחר הניתוח, הכאבים לא פסקו. במקביל התמודדה אורדמן עם גידול בחזה, אך למזלה הייתה זקוקה רק לטיפול באמצעות הקרנות. אורדמן התאמנה ללא הרף, בעזרת משקולות ולא וויתרה לעצמה וכך חזרה להופיע בנס רפואי. ב-1988 הופיעה אורדמן בחגיגות העשרים ללהקת בת דור. לאחר שני ניתוחים בירך ולאחר היעדרות של שנתיים וחצי מן הבימה, לא נראה כל הבדל בביצועה ואורדמן יכלה להריע בניצחון (סאודן, 1990).

בשנת 2007, מספר חודשים לאחר סגירת בת דור, אורדמן הלכה לעולמה. ניתן לומר כי כאשר בת דור נסגר, חייה של אורדמן תמו.

אורדמן זכתה ביוהנסבורג לטביעת ידה וכף רגלה, במדרכה שלפני תיאטרון סיביק, אורדמן קיבלה את הפרס "עם יפה עם אחד" על תרומתה לאמנות ולתרבות בישראל ואת פרס צ'יקטי, הייתה חברה בצוות השופטים בתחרות הבינלאומית בג'קסון ב-1982, 1986 ו-1990 וב-1992 הייתה שופטת בתחרות הבינלאומית החמישית במחול בפריס (ארכיון בית אריאלה, תיק מס' 121.95.1.1).

### 1.2.7. ערכיה ועקרונות ההוראה והניהול של ג'נט אורדמן

לא התקבלה על הדעת בישראל, לאחר מלחמת ששת הימים, הדרישה למשמעת עצמית קפדנית, ניקיון בעבודת הגוף וצורות אימון ולימוד שיטתיות, בהן דגלה ג'נט אורדמן. אורדמן הגיעה לארץ לאחר שקצרה הישגים כרקדנית בחו"ל, ומייד פעלה בחלוציות ליצירת תשתית רצינית לבית-ספר למחול וללהקת מחול, המבוססת על משמעת (פרנקל, 1988).

גישתה של אורדמן הייתה מושתתת על דיוק, משמעת וביצוע קפדני, בטענה שלא הקפדה על אלמנטים אלה, לא ניתן להגיע להישגים ואלו נועדו לשמש את היצירה (מנור, 1981).

אורדמן הייתה אישיות מאוד מורכבת ובעלת ערכים ועקרונות מאוד ברורים, עליהם לא התפשרה ובאמצעותם הנהיגה את בית הספר והלהקה:

#### א. ערכי המשמעת והמקצועיות

בראש סדר העדיפויות של אורדמן, עמדו ערכי המשמעת והמקצועיות. אורדמן הנהיגה בבת דור משמעת ברזל.

יגאל פרי סיפר שכל תלמיד היה צריך לעבור בחינת כניסה ובדיקה של נתוניו האישיים, על-ידי אורדמן בעצמה, לפני כניסתו לבית הספר או ללהקה. בנוסף, התקיים מעקב צמוד אחר התפתחותם והישגיהם של התלמידים, בייחוד תלמידים שהתקבלו ללהקה (סאודן, 1990; וולק, 2007).

התלבשות הייתה מוקפדת מאוד וכללי התנהגות נאותה הודפסו ונתלו במסדרונות ביה"ס. מזכירת ביה"ס נדרשה לערוך רשימת נוכחות בכל שיעור ובכל שבוע התקיימו עשרות שיעורים. איחורים לשיעורים או היעדרויות היו אסורים בהחלט ולא היה תירוץ ראוי לאי השתתפות בשיעור. אפילו חיילים נאלצו להביא אישור מהצבא על היעדרותם משיעור או חזרה. בסופי שבוע הייתה אורדמן בודקת את רשימות הנוכחות ומזמינה בהתאם לתלמידים לשיחה אישית ביום ראשון (קול, 2008).

בנוסף, אורדמן הכשירה את המורים בקפידה-צפתה במורים מלמדים, ביקשה מהמורים למלא דו"חות אחד על השני ודרשה מכל מורה ללמד תלמידים צעירים עשר שנים ורק לאחר מכן ללמד את המתקדמים (תדמור, פאנל, 2013).

אורדמן דגלה בעבודה ללא הפסקה, העמיסה בשיעורים וחזרות, הקפידה על רמה גבוהה וכך הפכה רקדנים למקצוענים וממושמעים. אורדמן האמינה שהכשרון הוא תנאי הכרחי, אך הוא צריך להיות מלווה במשמעת, התמדה, מסירות, עבודה קשה ומחויבות אישית. אורדמן האמינה במשמעת עצמית חזקה, כתנאי מוקדם החיוני לאימון הגופני. כך חינכה כל פעם מחדש את תלמידיה ורקדניה וכך דאגה לדורות הבאים (סאודן, 1990; אשל, 2008; קול, 2008).

## ב. התנגדות לאינדיווידואליזם

אורדמן נתקלה בהתנגדות מצד גורמים ממוסדים, בשל המשמעת בה דגלה והדבקות בטכניקה ובעבודה סזיפית על הגוף. באופוריה שלאחר מלחמת ששת הימים נהנו לדבר על רוח היצירה ועל נושאים שמימיים שלא היו קשורים לשפת התנועה ולטכניקה ולכן, היו שנואים על אורדמן, שלא דיברה על אידיאולוגיות ועל רעיונות מופשטים וביקשה מהכוריאוגרפים ליצור על גוף הרקדנים ולא לבנות רעיונות מופשטים (פרנקל, 1988).

אורדמן לא דגלה בפרשנות אישית, בניגוד לרוח שהייתה באותה תקופה, אלא בביטוי הכוונות של הכוריאוגרף וכך חנקה את היצירתיות של הלהקה. מרוב עומס בשיעורים ובחזרות, לא נשאר מקום לביטוי אישי. איכויות הביצוע היו מוכתבות על-ידי הכוריאוגרף עד לפרט האחרון. אורדמן התייחסה למחול כזיעה ומשמעת, הייתה הקפדה על הפרטים, אך לא היה אופי, משמעות ונשמה לתנועה. הניקיון והצורה באו על חשבון האינדיווידואליות של הרקדנים ולכן, רקדנים רבים עברו לרקוד בלהקת בת שבע, שם האמינו שיוכלו יותר לפתח את כישרונם האינדיווידואלי (אשל, 2008).

## ג. מיזוג טכניקת הבלט הקלאסי עם טכניקת המחול המודרני

סינתזה זו אפיינה להקות מחול מודרניות רבות במערב אירופה, אך בארץ היא הייתה חדשה ואפילו חצופה. בארץ הייתה הזדהות והערצה לטכניקת גראהם ופחות הזדהות עם המסורת של הבלט הקלאסי ולכן לא קיבלו בצורה יפה את הגישה של אורדמן, שהייתה הראשונה, ששילבה את שתי הטכניקות בבית-ספר ובלהקה (פרנקל, 1988; אשל, 2008).

מבחינה סגנונית, אורדמן הייתה מאוד נאמנה למסורת הקפדנית של הבלט הקלאסי, היא שמה דגש על השימוש בכפות הרגליים, על רגלים וזרועות מתוחות, על ניקיון כל תנועה ותנועה והרגילה את הרקדנים לרקוד בקבוצה כגוף אחד (גלוק, 2006).

יחד עם זאת, אורדמן מעולם לא הפרידה בין הבלט הקלאסי למחול המודרני. לצד תרגול הבלט הקלאסי, שיצר קו מושלם ונקי, דאגה אורדמן שרקדניה יתרגלו את המחול המודרני, שהפעיל את הגוף כולו. מבחינתה זו אחדות אחת. כך ניתן הגימור הקלאסי, האלגנטי, המעודן, לתנועות מובהקות בנות זמננו וכך לרקדנים היה גוף גמיש, משוכלל, המסוגל לעשות את הנדרש ממנו. הלהקה הייתה פתוחה לאפשרויות רפרטואריות מגוונות, התפתחה מנקודות ראות שונות, על ידי סגנונות שונים ושיפרה את יכולתה הטכנית האומנותית, באמצעות יצירות שהעלו היוצרים בארצם קודם לכן ובאמצעות יצירות חדשות ומקוריות, שיצרו היוצרים במיוחד עבור הלהקה (סאודן, 1990).

## ד. דוגמא אישית

אורדמן שימשה דוגמא בעצמה לרקדניה ולתלמידיה (פרנקל, 1988).

היא נהגה בעצמה ללבוש גרביונים, בגד בלט ונעלי בלט, בניגוד למורים רבים, כדי שתוכל להדגים כל תנועה בצורה מדויקת (קול, 2008).

אורדמן בעצמה עשתה את מה שהיא דרשה מהתלמידים ותחזקה כל יום את הגוף של עצמה, כך היא מספרת: "אני מתעמלת שעה וחצי כל בוקר בעזרת משקולות ושעה כל לילה, בין אחת בלילה לשתיים בלילה, אחרי שאני מסיימת לעבוד" (וולק, 2007).

בנוסף, כמו שהיא הלכה לעבודה, בכל מצב, כך גם דרשה מרקדניה. עידו תדמור מספר: "אני לא בטוח שהיה עידו תדמור בלי גינט אורדמן. משהו באיך שאני מסתכל על הדברים קשור לגינט. אילולא הידע הבסיסי, הראשוני ואותו קול שאומר לי שגם כשאתה חולה ויש לך שברים באצבעות או נקע או שקרעת שריר בבטן, אתה עדיין קם בבוקר לעבודה להתאמן בעבודה סיוזיפית מול המראה, לא הייתי מה שאני היום. זה עדיין קיים אצלי ממנה" (וולק, 2007).

#### ה. בית-ספר לחיים

אורדמן הוכיחה לתלמידיה כי בית-ספר למחול הוא בית-ספר לחיים וכי מחול הוא חינוך. אורדמן העניקה בבית-ספרה ערכים חינוכיים לכל החיים, כמו-משמעת, סדר, חשיבה, עמידה בלוח זמנים, התחשבות מרחבית, עבודת צוות, ארגון זמן פרטי, אסתטיקה, מוסיקליות וגישה לאומנויות. אורדמן הוכיחה כי המחול נותן ערך מוסף לתחומי חיים אחרים (זיו-נר, תדמור, פאנל, 2013).

בנוסף, חינכה אורדמן לטוטאליות, התמקדות בתחום אחד ומילוי המשימה עד הסוף. כך חינכה גם לשאיפה לשלמות (גינץ, פאנל, 2013).

בניגוד לסיסמא שהייתה באותה תקופה בארץ, שאומרת שצריך לקרב את האומנות לעם, אורדמן טענה שצריך לקרב את העם לאומנות. אורדמן הייתה בהפסקה משתיקה את המפריעים וכך מעוררת כבוד. אורדמן רצתה לחנך את עם ישראל לכבד את האומנות. אורדמן חינכה את הרקדנים להכיר מוסיקה ואמנות ולימדה אותם לפתח את טעמם האסתטי (פרנקל, 1988; סאודן, 1990).

#### ו. פרפקציוניזם וריבוי משימות

אורדמן הייתה פרפקציוניסטית בכל התחומים: לבוש, רמת המורים, תכנית הלימוד, הטיפול הרפואי ומניעת פציעות, איכות הרצפה, גודל הסטודיו, תאורה ואורור הסטודיו, ניקיון ועוד (גינץ, פאנל, 2013).

אורדמן הייתה רוקדת-עובדת-מנהלת 18 שעות ביום-פיקחה על החזרות, השתתפה בחזרות, לימדה, השתתפה בשיעורים בעצמה, עשתה חזרות בעצמה על תפקידיה ועסקה בעניינים משרדיים והכול במקביל (פרנקל, 1988).

אורדמן לא התפשרה על שום פרט, מהפרטים הקטנים ועד לפרטים הגדולים, היא הייתה מודעת וטיפלה בפדנטיות בכל פרט שקשור במופע-מתכנון התאורה וביצוע שינויי תאורה ועד לברור תלונות של צופים לאחר המופע (פרנקל, 1988).

שיעוריה של אורדמן היו מובנים ומתוכננים כהלכה. זיו-נר מספר שהייתה לה עין בוחנת מדהימה והיא יכלה להיכנס לשיעור ותוך שתי דקות לראות מי מוכשר ומי לא מוכשר. היא ידעה



לשים את היד בדיוק בנקודה הנכונה, כדי שהתלמיד יהיה במיקום שהוא צריך להיות. היא תמיד דרשה את המקסימום, הייתה עוברת במרץ ובהתלהבות בין הרקדנים, מתקנת, מעודדת ולעולם לא מוותרת. היא נתנה את כל כולה בשיעורים ולבסוף גם הפכה את השיעורים למהנים (וולק, 2007 ; קול, 2008).

## ז. יחס לרקדנים ולתלמידים

אורדמן דאגה לשלומם ולבריאותם של הרקדנים באופן תמידי, דאגה שיופיעו באולמי תיאטרון ראויים ווידאה שאין בשטח הבמה גורמים שיכולים לגרום להם להיפצע. בנוסף, דאגה שישפכו לרקדנים משקולות ומכשור מיוחד לאימון גופני לפני המופע (פרנקל, 1988).

יתר על כן, כל תלמיד היה צריך לעבור בדיקה רפואית אצל זיו- נר, לפני שהוא מתחיל ללמוד בבית הספר ואורדמן חינכה את המורים ללמוד על ההיבט הרפואי ודרשה מהם לשמוע הרצאות על רפואה (גינץ, פאנל, 2013).

אורדמן דבקה בתשומת לב אישית לכל תלמיד. אורדמן הכירה כל תלמיד, הייתה רגישה למצוקות האישיות של כל תלמיד והקדישה מזמנה לשיחות אישיות עם תלמידים והורים, השגיחה בסתר על כל תלמיד ותלמיד ותמכה בכל תלמיד באמצעים שהיו לה. היא הייתה תמיד הראשונה לעזור ולא היססה להפעיל קשרים ולנצל את מעמדה כדי להושיט עזרה (קול, 2008 ; תדמור, פאנל, 2013).

נעמי פרלוב מספרת: "גינט יצרה תחושה שבת דור הוא הבית של התלמידים" (וולק, 2007).

תדמור מוסיף שאורדמן הייתה מאוד קשה ומרוחקת מהרקדנים, אך אחרי שבת שבע נפטרה, היא הבינה שהיא צריכה ליצור יותר קשר עם הרקדנים ולהיות פחות מרוחקת, כי לא היה לה את הגב של בת שבע דה רוטשילד יותר (וולק, 2007).

לסיכום, אורדמן הייתה בעלת אישיות מורכבת, היו בה צדדים רבים. תדמור אומר שמצד אחד, היא הייתה קשוחה ורעה ואפילו צינית ומצד שני, היא הייתה אמא טובה, מפנקת, מחבקת, נותנת ומעניקה. מצד אחד, הרגישו את הנוכחות שלה במסדרון, אך מצד שני, היא הייתה בודדה אמיתית, ראו זאת על הפנים ועל הנוקשות של הגוף שלה (וולק, 2007). מתחת לנוקשות, התגלתה אישה אכפתית, חמה, חרוצה, רגישה, חכמה וישרה (קול, 2008).

אורדמן שלטה בכל ביד רמה וללא עוררין. בית הספר היה אי בודד בנוף ההתנהגות הישראלית הרעשנית וחסרת הגבולות. משמעת הברזל שהנהיגה אורדמן עוררה תרעומת ותדהמה. תלמידים שלא גילו רצינות והתמדה ולא עמדו בסטנדרטים של אורדמן, התבקשו לעזוב את הסטודיו. בטוטאליות שבה נהגה אורדמן היא גם קנתה לעצמה שונאים רבים. יחד עם זאת, אורדמן הייתה אישה ערכית, נאמנה לדרכה וישרה. אומנם היה ניתן לא להסכים איתה, אך לא היה ניתן לנהוג בחוסר כבוד כלפיה. כל מה שעשתה כלל אחריות, מחויבות ואמונה מוחלטת. אורדמן אימנה וטיפחה רקדנים, נטעה את יסודות הריקוד ואת האהבה לעולם המחול. אורדמן פרצה דרך בנחישות ובהקפדה חסרת הפשרות וכך תרמה תרומה משמעותית להתמקצעות המחול בארץ (קול, 2008).

לא הייתה להקה פרטית בארץ, ואולי אפילו בעולם, מלבד בת דור, שעמדו לרשותה כל התנאים על מנת להגיע לפסגת האמנות. לאורדמן היה חזון של מצוינות ודוגמא אישית, ערכים של חריצות ועבודה קשה, אך למרות שנתנה את כל חייה למפעל בת דור, משהו היה חסר. קסם אמנותי כלשהו. למרות הציפייה של דה רוטשילד, סגירתה של להקת בת דור לא זעזעה את המחול בארץ. לכן, התנהלותה של אורדמן מעוררת שאלות לגבי ריכוז סמכויות, היכולת לעבור מהתנהלות של להקה פרטית לניהול של להקה ציבורית, היכולת של מי שהקים מפעל חיים להרפות מאחיותו כדי לאפשר למפעל להמשיך להתקיים ושאלות לגבי גבולות היכולת של הכסף, שמהווה את החמצן של האומנות, אך לא מספק את האומנות עצמה. יחד עם זאת, הידע שנרכש בבת דור הועבר לדורות של רקדנים ומורים, שממשיכים להזין את המחול בישראל, ולכן הוא אחד מהמרכיבים החשובים של פריחתו כיום (אשל, 2008).

רוטשילד אמרה: "גינט עבדה כל-כך קשה ובצורה שיטתית ולכן הגיעה לדבר נדיר" (וולק, 2007).

"בארבעים שנות פעילותה הטביעה גינט אורדמן את חותמה בקהילת המחול בארץ ותרמה תרומה סגולית לקידום התחום" (קול, 2008, עמ' 38).

התלמידים של אורדמן, שמהווים מורים או רקדנים כיום, מתגעגעים לאורדמן ומבינים היום מה היא העניקה להם. כעת הם מודים לה על הפדנטיות שקידמה אותם, על כך שלא וויתרה לעולם, על כך שחינכה ועיצבה את אישיותם וגרמה להם להבין דברים שלא היו מבינים בשום מקום אחר. רוב המורים והרקדנים של היום, עברו דרך בת דור והם מלמדים ומתנהלים בחייהם, ברוח ערכיה ועקרונותיה של אורדמן.

רוז סובול חושבת שכיום, המקום שהכי מזכיר את בת דור, הוא מרכז ביכורי העתים, משום שהוא בית-ספר מקצועי מאוד, כולם תמיד מוכנים לעבודה והאווירה בו מזכירה את האווירה שהייתה בבת דור (וולק, 2007).

### 1.3. מטרת הפרויקט ושאלות המחקר

מטרת הפרויקט היא לחשוף את אוכלוסיית המחול המקצועי העכשווית לדמותה ולתרומתה של גינט אורדמן ז"ל למחול המקצועי בארץ, אשר לדעתי לא זכתה למספיק תודעה והערכה בעולם המחול.

מטרה נוספת היא לחשוף את אוכלוסיית המחול המקצועי העכשווית לקיומו של אולפן למחול בת דור תל אביב (שנסגר בשנת 2006 וממנו צמח אולפן למחול בת דור באר שבע, שקיים עד היום), ללמוד ולבצע קטעי רפרטואר של להקת בת דור ולחשוף אותם בפני קהל, העוסק במחול.

שאלות המחקר שבבסיס עבודה זו, אם כן, היו:

- (1) מה היו המאפיינים של בית-ספר ולהקת בת דור?
- (2) מה היו עקרונות העבודה המרכזיים של אורדמן?
- (3) כיצד השפיעה אורדמן על התלמידים והרקדנים שלה?
- (4) מהי התרומה העיקרית של אורדמן למחול המקצועי בארץ?

## 2. מתודולוגיה

מחקר זה הוא מסוג איכותני, פרשני. במחקר האיכותני, החוקר נמצא באתר המחקר ואיסוף הנתונים מתבצע לאורך זמן ולכן, מאפשר ניתוח מתמשך ומשווה. הראיון והתצפית מהווים מקור חשוב לנתונים. כמו כן, המחקר כולל בתוכו ביקורת והערכה עצמית מתמדת של החוקר (צבר בן יהושע, 1990).

מחקר זה הוא גם מסוג מחקר פעולה, המשלב עשייה ורפלקציה. בעקבות ניתוח הנתונים בכלים מחקרניים איכותניים, החוקר מתכנן ומבצע שינוי במציאות הקיימת וגם אותו מתעד ומנתח וכך לומד את המתרחש. מחקר הפעולה מרחיב ומעמיק את הבנתו של החוקר את הנושא המעסיק אותו. החוקר זקוק להסכמה של השותפים בפעולה וכן לאישורם לפרשנות שנתן לנתונים (צלרמאיר, 2008).

### 2.1. האוכלוסייה

קבוצת האוכלוסייה הראשונה, כוללת ששה מרואיינים, כאשר כל מרואיין מקורב לבת דור ולגינט אורדמן בצורה אחרת. ראיינתי כוריאוגרף של הלהקה, פסנתרנית בביה"ס, מורה בביה"ס, תלמידה בביה"ס, רקדנית בלהקה ואת אחייניתה של אורדמן.

קבוצת האוכלוסייה השנייה, היא קבוצת הסטודנטים שהשתתפה במחקר הפעולה שלי, אותה בחרתי לביצוע שחזור שני חלקים מיצירות של להקת בת דור. הסטודנטים הם מסמינר הקיבוצים, מביה"ס לאומנויות המחול: סטודנטית ממסלול תיאטרון מחול, שנה ג', דנה קופלביץ' (שנבחרה לשתי היצירות), סטודנט ממסלול מחול, שנה ב', איליה גוחמן (שנבחר לשתי היצירות) וסטודנט ממסלול תיאטרון מחול, שנה ב', עידו טל-מור (שנבחר ליצירה אחרת).

הייתי זקוקה, עבור היצירה "פיאף וודוביל", לרקדנית מנוסה בטכניקת הבלט הקלאסי, אשר יכולה לבצע אלמנטים וירטואוזיים ובעלת יכולת מוסיקלית והבעתית וליצירה "נגוהות מאיה" הייתי זקוקה לרקדנית המנוסה בטכניקת הבלט המודרני. דנה מבחינתי התאימה לשתי היצירות. את איליה ועידו בחרתי ליצירה "פיאף וודוביל", למרות שהם חסרי ניסיון בבלט הקלאסי, מתוך רצון לקדם אותם, לאתגר אותם ולהכיר להם סגנון חדש, שהם לא מכירים. איליה רקדן חזק, טכני ובעל יכולת למידה מהירה ולכן התאים מבחינתי גם ליצירה "נגוהות מאיה".

### 2.2. כלי המחקר

בחרתי בשני כלי מחקר, על מנת לענות על שאלות המחקר שלי:

הראשון, ראיון אתנוגרפי פתוח, תוך ניסיון ליצור אווירה ידידותית ותחושת אמון בין החוקר לנחקר. שאלותיו היו לרוב שאלות מתארות. בחרתי בסוג ראיון זה, מכיוון שרציתי לאפשר למרואיינים, לספר בפתיחות את חוויותיהם מתוך היכרותם עם אורדמן ועם בית-ספר בת דור וכך אוכל לקבל תמונה כוללת ומעמיקה מכל מרואיין, ממנה אשאב את המידע, שמעניין אותי ומסייע לי במחקר.

השני, יומן שחזור, המתעד את המפגשים והתובנות שלי ושל הרקדנים בעקבות המפגשים, על מנת שאוכל לעקוב אחר ההתרחשויות, ההשפעות והמסקנות של כל המפגשים, בסוף תהליך השחזור. כאשר כל תהליך השחזור מתועד, אני יכולה לבדוק אילו מסקנות חוזרות על עצמן ולגבש ממצאים למחקר.

### 2.2.1. ראיון אתנוגראפי פתוח :

ראיון אתנוגראפי פתוח, דומה לשיחה ידידותית, תוך שאיפה ליצור תחושת אמון, המאפשרת זרימה חופשית של מידע. לראיון כיוון ומטרה ברורים, המראיין מפיק את המידע הדרוש לו, על-ידי העלאת שאלות, תוך רגישות למועד השאילה ולקצב השאילה, על מנת לא להפוך את הראיון לחקירה. המרואיין עונה באריכות על שאלות המראיין. ישנן שאלות מתארות וישנן שאלות מבניות (צבר בן יהושע, 1990).

ביצעתי ששה ראיונות אתנוגראפיים פתוחים, בהם סיפרו לי המרואיינים והמרואיינות, באריכות, את חוויותיהם מבית-ספר בת דור וחוויתם תחת מרותה של גינט אורדמן (ראה נספח 1).

בראיונות שאלתי שאלות מתארות, המפורטות להלן: כיצד ניהלה גינט אורדמן את בית הספר? מה היה לה הכי חשוב? במה התאפיין בית הספר? כיצד גינט אורדמן קידמה את הרקדנים? מה היה לה הכי חשוב אצל רקדן? מה הייתה מערכת היחסים שלך עם גינט אורדמן? איך היה לעבוד לצד גינט אורדמן/ להיות תלמידה של גינט אורדמן? מה היו הקשיים תחת מרותה של גינט אורדמן, כעובד/ תלמיד בבית-ספר בת דור?

### 2.2.2. יומן שחזור :

יומן השחזור שלי מתעד את פעולת השחזור שביצעתי ואת הרפלקציה בעקבותיה, כחלק ממחקר הפעולה. ביומן תיארתי מיד לאחר כל מפגש עבודה על שחזור, את מהלך המפגש ומסקנות ותובנות בעקבות המפגש. זהו איננו מסמך אינטימי וספונטני כמו יומן אישי, אלא יומן תיאורי, הכולל ניתוח והסקת מסקנות (ראה נספח 3).

בנוסף, במספר מפגשים, ביקשתי משוב מהרקדנים ושאלתי את הרקדנים שאלות פתוחות, הנוגעות לדעתם על היצירה ולדעתם על תהליך השחזור, מה למדו על עצמם ומה למדו ממני. את המשובים צירפתי ליומן (ראה נספח 3).

## 2.3. ניתוח הנתונים

ביצעתי ניתוח תוכן גם של הראיונות וגם של יומן השחזור.

ניתוח התוכן מתבסס על הצורך לארגן את הנתונים ולחפש אחר משמעותם. ניתוח תוכן הוא טכניקה מחקרית להפקת היסקים, המזהה מאפיינים של מסרים בתוכן מסוים ומתארת את התוכן באופן שיטתי (צבר בן יהושע, 1990).

## 2.4. הליך ביצוע הפרויקט

איתרתי ששה אנשים המקורבים לאורדמן, כל אחד בדרכו, תוך סיוע מדינה חינוכית, המנחה אותי במחקר זה ותוך סיוע משושנה בנד, אשר ניגנה בבת דור ומנגנת כיום בסמינר הקיבוצים. ביצעתי ששה ראיונות, בחודשים ינואר- פברואר. הראיונות בוצעו בבית המרואיין או במקום עבודתו, מלבד ראיון אחד שהתבצע במייל, עם אחייניתה של אורדמן, השוכנת בדרום אפריקה. כל ראיון ארך כשעה לערך.

מתוך הראיונות הפתוחים שערכתי, הרבה מן המידע לא רלוונטי באופן ישיר לעבודה המעשית, ולכן ביצעתי ניתוח תוכן ובחרתי ציטוטים מסוימים מכל ראיון, שישמשו אותי בשחזור חלקים מיצירות של להקת בת דור (ראה נספח 2).

ביצעתי קידוד פתוח לציטוטים שבחרתי מכל ראיון, משמע איתרתי עקרונות משמעותיים שעולים מן הציטוטים וחוזרים על עצמם לאורך הראיונות. תחת כל עיקרון שיבצתי את כל הציטוטים הקשורים אליו. סך הכול איתרתי ששה עקרונות עבודה מרכזיים של ג'נט אורדמן, עליהם סיפרו המרואיינים, כאשר כל עיקרון הופיע במספר ראיונות: משמעת, העמדת מופע, אסתטיקה, קידום רקדנים, פרפקציוניזם וחזרות ואימונים סזיפיים (ראה נספח 2).

עקרונות אלו, שימשו אותי וליוו אותי בתהליך השחזור. כלומר, ניסיתי לשים עליהם את הדגש וליישם אותם במהלך השחזור, על מנת לבדוק את השפעותיהם ואת תרומתם למבצעים, לבחון את הממצאים ולהבין בצורה יותר עמוקה את התרומה של ג'נט אורדמן לתלמידים שלה.

בחרתי לשחזר חלקים משתי יצירות של להקת בת דור, של שני כוריאוגרפים שונים, על מנת להראות סגנונות שונים, בהם התנסו רקדני להקת בת דור, בניגוד לרוב הלהקות באותה תקופה בארץ, שעבדו עם כוריאוגרף אחד. בחרתי ביצירה שיצרה ג'נט אורדמן בעצמה ללהקתה, ב-1969, אשר נקראת "נגוהות מאיה" (Maya light), לצלילי המוסיקה של המלחין היפני מייזומי (mayzumi). שחזרתי דקה וחצי מתחילת היצירה, שאורכה כאחת עשרה דקות. בחרתי גם ביצירה "פיאף וודוביל" (Piaf vaudeville), שיצר הכוריאוגרף רודני גריפין (Griffin), ב-1984, בה מככבת אורדמן, לאחר שזמן רב לא יכלה לעלות על הבמה. בחרתי בקטע של שתי דקות וחצי לצלילי השיר של אדית פיאף - Je ne regrette rien.

את היצירות איתרתי מתוך הסרט, שיצרה אחייניתה של ג'נט אורדמן, מרסיה אורדמן רינדלר, בינואר 2013 - "סיפורה של להקת בת דור 1968-2006", אותו קיבלתי מאגף הפיקוח על המחול של משרד החינוך. למדתי ולימדתי את היצירות, באמצעות צפייתן מתוך הסרט והקרנת היצירות לרקדנים. היצירות בסרט לא באיכות טובה בסרט זה, מכיוון שהן גרסאות מקור.

בחרתי בשלושה רקדנים, סטודנטים שלומדים איתי בביה"ס לאומנויות המחול בסמינר, כאשר שניים מהם אני מכירה באופן אישי, כולל את יכולתם הריקודית ואת השלישי מכירה פחות, אך הוא גילה מוטיבציה רבה להשתתף במחקר שלי.

המפגשים עם הרקדנים החלו בתחילת חודש מרץ ונמשכו עד לסוף חודש מאי. השחזור כלל שניים עשר מפגשים לערך, חלקם עם כל הרקדנים וחלקם כל פעם עם רקדן אחר, כאשר כל מפגש ארך כשעה וחצי לערך. המפגשים בוצעו באולם מחול, בסמינר הקיבוצים, עם מראה ומחשב, באמצעותו צפינו ביצירה והשמענו את המוסיקה של היצירה.

הדגש במפגשים היה יישום העקרונות שאותרו בראיונות- דיוק וקפדנות (פרפקציוניזם), אסתטיקה, אימון וחזרה, העמדת מופע, משמעת עצמית וקידום הרקדנים. דרשתי מן הרקדנים להגיע לחזרות בזמן, לחזור על הריקודים בבית, לעבוד ברצף כל החזרה, להקפיד על תנועות מדויקות ונקיות, לשמור על מבנים מדויקים בחלל ולרקוד בכל חזרה כאילו צופה בהם קהל. נהגתי כלפי הרקדנים בסבלנות ואתגרתי אותם על-ידי תיקונים רבים והתעקשות על פרטים קטנים, על מנת לקדם אותם. לכל מפגש התכוננתי על-ידי צפייה בקטע, למידת התנועות בעצמי, תכנון מהלך המפגש ורשימת דגשים לאותו מפגש.

במפגשים הראשונים סיפרתי לרקדנים על בת שבע דה רוטשילד וג'נט אורדמן, על הקמת להקת בת דור ועל שתי היצירות שנבחרו. לאחר שהבינו את הרקע ליצירות, התחלנו לשחזור. היצירה הראשונה ששחזרנו הייתה "פיאף וודוביל". תחילה לימדתי את דנה את הסולו, שביצעה אורדמן, ולאחר מכן לימדתי את שני הבנים את קטע הגברים שמסביב לסולנית. בחופשת הפסח, שחזרנו את היצירה השנייה- דואט מתוך "נגהות מאיה", שכולל שני דואטים במקור. לאחר מכן, חזרנו על שתי היצירות שוב ושוב וניסינו לשדרג את ביצוען.

כל מפגש כלל: צפייה בקטע בשלמותו, למידת הקטע על כל פרטיו (צפייה ב4 תנועות וביצוען וכך הלאה עד סוף הקטע), ביצוע הריקוד מספר פעמים, קבלת תיקונים ממני ויישומם. בסוף כל מפגש כתבתי יומן שחזור, הכולל את מהלך המפגש ותובנות ומסקנות בעקבות המפגש.

בסוף תהליך שחזור היצירה "פיאף וודוביל", ביצעתי משוב ושאלתי את הרקדנים שאלות פתוחות, הנוגעות לדעתם על היצירה ולדעתם על תהליך השחזור, מה למדו על עצמם ומה למדו ממני. בסוף תהליך השחזור של שתי היצירות, ביקשתי מהרקדנים משוב נוסף, המסכם את התהליך כולו. את המשובים צירפתי ליומן, למפגשים הרלוונטיים.

יומן השחזור והמשובים מהרקדנים, יחד עם הראיונות המקודדים, היוו את הנתונים, אותם קראתי בעיון מספר פעמים, מתוכם גיבשתי את הממצאים של המחקר שלי, אשר מתבססים על פרשנותי האישית.

בתום המפגשים, דאגתי לסאונד, תלבושות, תסרוקות ותאורה, על מנת להעמיד מופע, במעמד הקולוקוויום, ברמה הראויה ליצירותיה של להקת בת דור.

### 3. ממצאים ודיון

בפרק זה אציג את הממצאים, אשר גיבשתי ועיבדתי, לאחר ניתוח הראיונות ויומן השחזור, תוך ניסיון לתת מענה לשאלות המחקר שלי. יש לציין כי ביומן השחזור, בעיקר ניסיתי להשתמש בממצאים שאיתרתי מתוך הראיונות וכך להבין אותם טוב יותר (במסגרת מחקר פעולה). בנוסף, אציג את הקשר של כל ממצא למידע המעוגן בספרות, המתואר בתחילת העבודה ואדון בקשר הנוצר ובמשמעות כל ממצא. הממצאים הינם פרי פרשנותי האישית וניתנים לויכוח.

#### **שאלת המחקר הראשונה הייתה: מה היו המאפיינים של בית- ספר ולהקת בת דור?**

ניתוח תוכן של הראיונות הפתוחים (המפורטים בנספח 1) הצביע על ארבעה מאפיינים עיקריים של מסגרת בת דור, שבראשה עמדה ג'ינט אורדמן:

#### **3.1 רפרטואר בינלאומי מגוון ומובחר**

המרוואיינים סיפרו על הכוריאוגרפים הרבים ובעלי השם העולמי, שהגיעו מרחבי העולם, על מנת ללמד את יצירותיהם וליצור יצירות במיוחד עבור להקת בת דור, בזמן ששאר הלהקות, התמקדו בכוריאוגרף אחד וכן, על המורים הרבים שהגיעו מחוץ לארץ. רייטר סופר טען כי "ללהקת בת דור היה את הרפרטואר הכי מעניין משנות ה-70 ועד 1995 בערך", חינקיס שיתפה: "זו גם הייתה הפעם הראשונה שעבדתי עם כוריאוגרפיים ברמה בינלאומית, סופר מקצועיים וסופר יצירתיים" ואורדמן רינדלר הצהירה על דודתה, ג'ינט אורדמן: "היא עבדה קשה על מנת לחשוף את הלהקה לכוריאוגרפיים בינלאומיים ואת בית הספר למורים ידועים מחוץ לארץ. בסיוורים של הלהקה בחו"ל, היא הייתה שגרירה נלהבת של המחול בישראל".

ניתן להבחין בסקירת הספרות, כי בשנים שלפני הקמת בת דור, רובינס טען כי "הישראלים לא מושפעים מספיק ממה שקורה במחול בעולם, בייחוד בתחומי הבלט המודרני והבלט הקלאסי" וריקודי העם הספונטאניים לא עוררו מספיק עניין (ראה סעיף 1.2.1, עמ' 6). בסעיף 1.2.3, מסופר כי מיטב המורים מכל העולם הגיעו ללמד בבית דור והלהקה הפכה עם הזמן ללהקה בעלת שם, שמשכה אליה כוריאוגרפים מכל העולם. "רקדני הלהקה התנסו בדרמות אימפרסיוניסטיות וקומדיות, עד ליצירות פוסט-מודרניסטיות ובכל יצירה היה חותם ייחודי וכך נוצרה להקה ישראלית בינלאומית ייחודית" (עמ' 14). בנוסף, בסעיף 1.2.4 נאמר: "ההתמקדות ביוצר אחד מהווה גם חיסרון, עקב החזרתיות על אותם רעיונות וצורות". אם כן, ניתן להבחין כי הממצא הראשון תומך בנאמר בספרות המקצועית. יתר על כן, הספרות המקצועית מדגישה את החיסרון של התמקדות בכוריאוגרף אחד וכך מחזקת את בת דור, אשר פעלה עם כוריאוגרפים רבים וכך יצרה יותר עניין.

#### **3.2 הכשרת מורים בקפידה**

בר מאיר הדגישה את הצורה הקפדנית בה הכשירו את המורים בבית הספר. היא סיפרה באופן אישי כיצד הוכשרה להיות מורה בבית דור: "לימדתי שתיים עשרה שנים בלט קלאסי בבית דור. ג'ינט הכניסה אותי לעשרות שיעורים של מורים, כדי לצפות, כך הכניסה אותי למים. עברתי הכשרה של ה R.A.D אצל שילה לוי".



ממצא זה עולה בקנה אחד עם סקירת הספרות: סעיף 1.2.5, מפרט על ביסוס שיטת ההוראה של ה-R.A.D, אותה הנהיגה אורדמן ובאמצעותה הפגישה בין מורים בשיעורים עיוניים ובשיעורים מעשיים ובסעיף 1.2.6, מוזכר כי אורדמן הוסמכה ללמד את תוכנית הלימודים של ה-R.A.D, וארגנה קורסי הכשרה למורים, ע"פ שיטה זו. בנוסף להכשרת המורים ע"פ שיטת ה-R.A.D, המקנה יסוד אחיד ומקצועי להוראת הבלט, אורדמן לא הרפתה מן המורים והכניסה אותם בהדרגה למערכת, כך תדמור מתאר בפאנל: "אורדמן הכשירה את המורים בקפידה- צפתה במורים מלמדים, ביקשה מהמורים למלא דו"חות אחד על השני ודרשה מכל מורה ללמד תלמידים צעירים עשר שנים ורק לאחר מכן ללמד את המתקדמים" (ראה עמ' 22). גינץ (פאנל 2013) מוסיף לנו מידע: "אורדמן חינכה את המורים ללמוד על ההיבט הרפואי ודרשה מהם לשמוע הרצאות על רפואה" (ראה עמ' 25). ניתן לומר כי הממצא מותאם לנאמר בספרות, אך הספרות מקנה ידע רחב יותר לגבי צורת ורמת ההכשרה של המורים בבת דור. יתר על כן, חשוב לציין כי בסקירת הספרות, ישנו פרק שלם המוקדש להחדרת שיטת ה-R.A.D לארץ, מכיוון שאורדמן הייתה מהמובילים שהחדירו וביססו את השיטה בארץ, בזמן שאף אחד מהמרוואיינים לא הגדיר את השיטה כמרכזית בבית הספר ולא ציין את השפעתה עליו.

### 3.3. ריבוי תפקידים תחת אישה אחת

לאחר האזנה לחוויותיהם של המרוואיינים, אין כלל ספק כי גינט אורדמן הייתה בראש כל תחום בבית הספר, לא הסירה ולא ויתרה על תחומי אחריות, מילתה כל תפקיד אפשרי וביצעה תמיד את התפקידים הראשיים במופעי הלהקה. המרוואיינים התייחסו בראיונות לתפקידים השונים שביצעה אורדמן- גינט כמורה, גינט כמנהלת וגינט כרקדנית (ראה נספח 1).

רייטר סופר גרס כי "גינט עשתה יותר מידי דברים- ללמד, לנהל, לרקוד... וזה לקח לה את כל החיים. היא לא נתנה לאף אחד להחליף אותה" ובר מאיר דיווחה כי "בשנים האחרונות, ניסו לשכנע את גינט לעזוב את הניהול האומנותי, אך היא לא הסכימה. רבים ממקורביה טענו כי כאשר יסגרו דלתות בת דור- יסגרו עיניה של גינט". בעצם, בת דור היה מפעל חייה ולכן, היה לה קשה לוותר על אחד התפקידים. בנוסף, חשוב לציין כי אורדמן מילתה את התפקידים הראשיים, כמבצעת, בכל מופע של הלהקה, כך חינקיס הדגישה: "בד"כ היו בערב ארבעה ריקודים, כל עבודה עשרים דקות, שלש עבודות שמתמקדות בגינט ועבודה אחת בלעדיה" ובנד הוסיפה: "היא לקחה לעצמה את כל התפקידים הראשיים, היא הייתה הסולנית של בת דור".

מעיון בספרות המקצועית, נוכל ללמוד על ממצא זה, כי בת שבע דה רוטשילד היא זו אשר מינתה את אורדמן ללמד בלט קלאסי בבת דור ולאחר מכן גם למנהלת החזרות ולמנהלת האומנותית של הלהקה ואף בהמשך, ביקשה ממנה ליצור כוריאוגרפיות ללהקה (ראה עמ' 9). משמע, רוטשילד הייתה אחראית לריבוי התפקידים של אורדמן. ע"פ אשל (2008) "היא רצתה להעניק לאורדמן את מלוא הסמכות, רצתה שרק אדם אחד יקרין את אישיותו על הרקדנים" (ראה עמ' 12) ואכן ע"פ סאודן (1990) "בלהקת בת דור, אישיותה של המנהלת האומנותית קבעה את הקו האומנותי של הלהקה ואת דרכה האומנותית" (ראה עמ' 13). באשר לתפקידה של אורדמן בלהקה, גיבסון טען בסרטה של וולק (2007): "הרפרטואר נבנה בהתאם ליכולות של גינט ובת שבע התעקשה שגינט תבצע את כל התפקידים הראשיים". כלומר, גם כאן ניתן ללמוד כי דה רוטשילד הייתה

אחראית לתפקידיה של אורדמן. יחד עם זאת, חשוב לציין כי אורדמן סירבה להעביר סמכויות, לאחר פטירתה של דה רוטשילד (ראה עמ' 14) והמשיכה ללמד ולנהל את בת דור עד לסגירתה של בת דור (ראה עמ' 15). גם כרקדנית ראשית היא לא ויתרה וחזרה לבצע את התפקידים הראשיים במופעים, גם לאחר פציעות חמורות (ראה עמ' 21). אם כך, ניתן לראות כי לא רק שהממצא עולה בקנה אחד עם הנאמר בספרות, אלא נוסף לנו מידע חשוב לגבי ממצא זה, בספרות המקצועית.

### 3.4. בית- ספר לחיים

ניתן להבחין מרוח הדברים, העולים בראיונות, כי בית- ספר בת דור היווה ערך מוסף לתלמידים ולרקדנים שעברו דרכו, משמע הקנה להם ערכים שישמשו אותם לכל החיים, כמו: אחריות, מקצועיות, משמעת והתמדה, שאינם קשורים בהכרח לעיסוק במחול.

בר מאיר שיתפה: "גינט אמרה לי שאני יכולה לרקוד, אבל לא לוותר על ביי"ס ועל שאר התחומים. היא לימדה אותי לא לשים את כל הביצים בסל אחד, אלא למצוא את הדרך לשלב בין ביה"ס למחול" ועוד הוסיפה: "גינט לימדה את תלמידיה ניהול זמן". גם סלומון סיכמה את מה שהיא קיבלה מבת דור: "קיבלתי מבת דור- ללכת עד הסוף, להתנדב, לקחת סיכונים, לא לוותר ברגע האחרון, לקפוץ למים", "למדתי לא להתלונן על תפקידים. התפקיד שאני מקבלת- זה מה שאעשה" וחינקיס התייחסה לערכים חשובים: "בת דור הפך אותי למקצוענית. העבודה בבת דור הייתה יום- יום לקום בבוקר, ללכת לעבודה ולעשות חזרות, בין אם את מרגישה טוב או לא טוב, בין אם את דואגת או לא, לא משנה מה- צריך ללכת לעבודה. זה לימד אותי את החשיבות של ההתמדה ומה זה להיות מקצועית" והוסיפה בהמשך: "למדתי לקחת אחריות".

ממצא זה עולה בקנה אחד עם סעיף 1.2.7, בתוכו תת הסעיף 5, העוסק בהתייחסות של אורדמן לבית- ספר בת דור, כבית- ספר לחיים. ז"ר זיו- נר טען בפאנל (2013) כי "אורדמן הוכיחה לתלמידיה כי בית-ספר למחול הוא בית-ספר לחיים וכי מחול הוא חינוך. אורדמן העניקה בבית-ספרה ערכים חינוכיים לכל החיים, כמו- משמעת, סדר, חשיבה, עמידה בלוח זמנים, התחשבות מרחבית, עבודת צוות, ארגון זמן פרטי, אסתטיקה, מוסיקליות וגישה לאומנויות. אורדמן הוכיחה כי המחול נותן ערך מוסף לתחומי חיים אחרים" (ראה עמ' 24). בנוסף, תת הסעיף 5 בסעיף 1.2.7. מוסיף לנו מידע ונאמר בו כי אורדמן גם חינכה את תלמידיה להכיר מוסיקה ואומנות ולפתח את טעמם האסתטי, כלומר לא רק שהיא הקנתה להם ערכים חשובים לחיים, היא גם חינכה אותם להיות תרבותיים ושוחרי אומנות (ראה עמ' 24).

ניתוח תוכן של יומן השחזור (ראה נספח 3) הצביע על מאפיין נוסף וחלוצי של בת דור:

### 3.5. מיזוג טכניקת הבלט הקלאסי עם טכניקת המחול המודרני

כאשר הרקדנים צפו ביצירה "פיאף וודוביל" לראשונה, זו הייתה תובנתם: "התנועות בריקוד "פיאף וודוביל" דורשות ידע ומיומנות מתקדמת בבלט הקלאסי. יחד עם זאת, נוספים קישוטים וצעדים שכלל לא כלולים בשפת הבלט הקלאסי, אשר מחדשים, מפתיעים והופכים את הריקוד למאתגר יותר. ניתן לראות בריקוד זה את המיזוג בין הבלט הקלאסי למחול המודרני, בו דגלה בת דור". יתר על כן, דנה הביעה דעתה על היצירות ששחזרה, במשוב המסכם: "אני חושבת שיש בהן שילוב של העולם הישן עם העולם החדש, משהו שכיף להתרפק עליו, יחד עם מוטיבים

מודרניים. יש יציאה מהגבולות של הקלאסי והמודרני ומצד שני, היצירות מאוד מושתתות על טכניקה, מבניות...". ניתן להבין מתובנות הרקדנים, כי הם מאפיינים את היצירות של להקת בת דור כשילוב של ישן (קלאסי) וחדש יותר (מודרני), כאשר מדובר בשילוב של טכניקות מבוססות.

גם ממצא זה מחזק את הנאמר בספרות המקצועית: קול (2008) גרסה כי "אולפן בת דור שמר על השילוב בין המחול המודרני לבלט הקלאסי" (ראה עמ' 12) וגם בעמ' 13-14 נאמר כי "להקת בת דור, בניגוד ללהקת בת שבע, שהזדהתה עם סגנונה של גראהם, יצרה שילוב חלוצי בין טכניקת המחול המודרני לבין טכניקת הבלט הקלאסי" ו"הרקדנים עברו הכשרה מקצועית מקיפה בטכניקות הקלאסי והמודרני, גם עלו על אצבעות וגם רקדו יחפים, הם הוכיחו את עצמם, ביכולתם להסתגל לסגנונות שונים". בנוסף, בסעיף 1.2.7, תת הסעיף 3, מוקדש כולו לעיקרון המיזוג בין טכניקת הבלט הקלאסי לטכניקת המחול המודרני, שבא לידי ביטוי לראשונה בארץ, בלהקת בת דור. אורדמן הקפידה שרקדניה יתרגלו גם את הבלט הקלאסי וגם את המחול המודרני, על מנת שיהיו פתוחים לאפשרויות רפרטואריות מגוונות. נראה כי הרקדנים, ששחזרו את היצירות, הצליחו לקלוע לרצונה של אורדמן לשלב בין הטכניקה הקלאסית לטכניקה המודרנית.

לאחר גיבוש הממצאים, העונים על שאלת המחקר הראשונה, ניתן להסיק, בעקבות ממצא 3.3, כי כלל מאפייני מסגרת בת דור, הם בזכותה של אורדמן, אשר הנהיגה את בית הספר ולהקת בת דור. אורדמן היא זו אשר שיווקה את בת דור בכל העולם וביקשה מכוריאוגרפים ידועים מרחבי העולם, לבוא לעבוד בבית דור. בנוסף, אורדמן היא זו אשר איתרה מורים מובחרים מכל העולם והכשירה אותם בקפידה, אורדמן הקנתה לתלמידיה ורקדניה ערכים לכל החיים והיא אשר התעקשה על שיעורי הבלט היומיומיים, לצד תרגול הטכניקה המודרנית. כלומר, בראש כל ממצאים אלה, עומדת הגברת ג'נט אורדמן.

### **שאלת המחקר השנייה הייתה: מה היו עקרונות העבודה המרכזיים של אורדמן?**

כפי שכבר ציינתי בפרק המתודולוגיה, במהלך המחקר ביצעתי קידוד פתוח של הראיונות הפתוחים, איתרתי את עקרונות העבודה המרכזיים, שאפיינו את אורדמן, מתוך הראיונות (ראה נספח 2) ועשיתי בהם שימוש בתהליך השחזור. משמע, ניסיתי ליישם ולדבוק בעקרונותיה במהלך ניהול החזרות ולבדוק את השפעותיהם על הרקדנים המבצעים. לכן, כעת, בתום התהליך, אפרט בצורה מגובשת יותר את העקרונות שעלו מן הראיונות ואסביר כיצד באו לידי ביטוי בתהליך השחזור.

### **3.6. ניקיון ודיוק תנועתי**

הראיונות מצביעים כי אורדמן שמה דגש על אסתטיקה ועל חשיבות הדיוק של התנועה. למשל, סלומון טענה כי "היא תמיד הייתה אומרת להוריד את "השמעטס". היה חשוב לה ניקיון", ושוב אמרה בהמשך הראיון: "היה לה חוש של ניקיון ואסתטיקה", "הייתה לה שאיפה לקווים נקיים". בנוסף, חניקיס הזכירה: "היה כתוב על הלוח, למחרת ההופעה, את השגיאות הטכניות של הרקדנים".

אני באופן אישי, התרשמתי מהרצון של הרקדנים לדייק בפרטים ומכך שחשבו על האסתטיקה של התנועה. במפגש החמישי, הדגשתי את התרשמתי מהדיוק המוסיקלי, הדיוק המרחבי וניקיון התנועות, שגילו הרקדנים בביצועם ושלוש הרקדנים איתרו, באותו מפגש, כי הדיוק התנועתי הוא בחשיבות עליונה עבורי. איליה מספר במשוב במפגש זה: "לליאן היה חשוב לקלוע בול לשחזור, שלא נסטה מהשחזור, שרגל ימין תהיה בגובה הנכון, שנהיה מדויקים מבחינת הכיוונים במרחב, היא בדקה כל רגע מה צריך להיות". במשוב המסכם, הרקדנים מסבירים כיצד ההקפדה על דיוק תנועתי סייעה להם. דנה מנמקת כך: "אני מזדהה מאוד עם צורת העבודה של ליאן. אני מאמינה שבתנועה ובמחול בפרט, צריך לעבוד בצורה מאוד מדויקת, עם הקפדה על טכניקה נכונה ועל ניואנסים נכונים. העבודה המוקפדת של ליאן, שיפרה את הביצוע שלי". איליה מצדד ומוסיף: "בזכות ליאן, הצלחתי לחשוב על הידיים שלי, כי היא לא הפסיקה לדבר איתי עליהן. אהבתי מאוד שליאן נטפלת לפרטים הקטנים. במיוחד בגלל שזה שחזור, היה לה מאוד חשוב שזה יהיה דומה למקור". בעצם במהלך השחזור התוודו הרקדנים לעובדה, שכאשר מנהלת החזרות מדייקת בפרטים ועובדת על הניקיון של כל תנועה, הרקדנים משפרים את ביצועם ואת המודעות התנועתית שלהם.

גם בספרות המקצועית, מתוארת החשיבות של הדיוק והניקיון התנועתי, בעיני אורדמן. גלוק (2006) טענה כי "מבחינה סגנונית, אורדמן הייתה מאוד נאמנה למסורת הקפדנית של הבלט הקלאסי, היא שמה דגש על השימוש בכפות הרגליים, על רגלים וזרועות מתוחות, על ניקיון כל תנועה ותנועה והרגילה את הרקדנים לרקוד בקבוצה כגוף אחד" (ראה עמ' 23). גם בסרטה של וולק (2007) נאמר על אורדמן: "היא ידעה לשים את היד בדיוק בנקודה הנכונה, כדי שהתלמיד יהיה במיקום שהוא צריך להיות". לא רק שממצא זה תומך במידע המעוגן בספרות, אלא גם מפתח את הנאמר ומגלה לנו, כי ייתכן ועיקרון זה של אורדמן, מקדם את הרקדנים מבחינה טכנית ומבחינת הבנת הגוף, כך ניתן ללמוד מדברי הרקדנים, בעקבות תהליך השחזור וכך הממצא מקדם אותנו לעבר שאלת המחקר השלישית (ראה סעיף 3.11).

### **3.7. ערכי משמעת ומקצועיות**

בכל הראיונות, היה ניתן להבחין, כי ערכי המשמעת והמקצועיות היו בראש סדר העדיפויות של אורדמן, בית- ספרה הושתת על ערכים אלו וכל רקדן בלהקה נדרש לגלות משמעת עצמית ולעבוד בצורה מקצועית, ללא ויתורים, יום-יום, מבוקר עד ערב:

אורדמן רינדלר אמרה על אורדמן, דודתה: "כרקדנית בלהקה, היא ציפתה מהרקדנים להיות מקצועיים. זה אומר להגיע לחזרות בזמן, להתלבש כראוי, לעבוד קשה ולהתנהג בכבוד", רייטר סופר גם טען כי "החשוב אצל רקדן בעיני גינט: דבר ראשון- תשוקה... דבר שני- משמעת עצמית, דבר שלישי- מקצועיות", בנד אמרה על אורדמן: "אין דבר כזה תלמיד שבא ועושה שיעור מתי שהוא רוצה. אצלה הכול היה חובה" ועוד הוסיפה: "היא הראשונה שהיה לה בית- ספר מקצועי וטוב". בר מאיר תמכה בדברי בנד וגרסה: "לא היה סטודיו כמו בת דור לפני ולא אחרי, בזכות הדרך המקצועית הבלתי מתפשרת של גינט" וסלומון אמרה: "גינט האמינה בעבודה קשה, חזרות, אימונים", "גינט לימדה אותי מהי משמעת". חניקיס התוודתה: "בת דור הפך אותי למקצוענית"

ובר מאיר העידה: "לא הייתי יכולה להיות בינונית. ג'נט נתנה לי מתנה לחיים". רייטר סופר סיכם וגרס כי "ג'נט הכניסה משמעת ומקצועיות למחול הישראלי בכלל".

כמנהלת החזרות, בתהליך השחזור, דרשתי מהרקדנים לגלות משמעת עצמית ומקצועיות, כפי שדרשה אורדמן מרקדניה. אלו ערכים שגם אני מאמינה בחשיבותם העליונה, כאשר עוסקים במחול וכך אני תומכת בצורת העבודה של אורדמן.

בעקבות ניתוח היומן, הבחנתי כי הייתי מרוצה מהמשמעת של הרקדנים, מההקשבה שלהם בחזרות לכל מילה ותיקון שלי, מיישום התיקונים, מזיכרון התנועות מחזרה לחזרה והיצמדות לריקוד כפי שהוא מוצג בסרט. בנוסף, במהלך המפגשים הפרטניים עם עידו, דרשתי ממנו לבצע חזרות ואימונים רבים, לא ויתרתי לו לרגע, דרשתי ממנו לגלות משמעת עצמית ולעבוד על הריקוד גם בבית. עידו סיפר בעקבות כך, במשוב המסכם: "עצם זה שעשיתי חזרות לבד, מה שאני לא עושה בדרך כלל, זה רק מראה שליאן חדרה אליי, לתודעה". איליה טען, במשוב המסכם, כי: "החזרות היו מאוד מסודרות, ליאן ידעה בכל חזרה על מה היא רוצה לעבוד ועמדנו בציפיות שלה לדעתי" ודנה הוסיפה: "אני מזדהה מאוד עם צורת העבודה של ליאן. אני מאמינה שבתנועה ובמחול בפרט, צריך לעבוד בצורה מאוד מדויקת, עם הקפדה על טכניקה נכונה ועל ניואנסים נכונים. העבודה המוקפדת של ליאן, שיפרה את הביצוע שלי וצורת העבודה שלה היא משהו שלקחתי לעצמי, כאשר אני עובדת עם תלמידים או שחקנים. התהליך עם ליאן הראה לי שככה צריך לעבוד, זה משפר את הביצוע... היא לא פחדה לדרוש ולהתעקש". נראה כי צורת העבודה המקצועית והדרישה שלי למשמעת מצד הרקדנים, תרמה מאוד לרקדנים.

ממצא זה תומך ומחזק את המידע המעוגן בספרות. פרנקל (1988) סיפר כי לא התקבלה על הדעת בישראל, לאחר מלחמת ששת הימים, הדרישה למשמעת עצמית קפדנית, ניקיון בעבודת הגוף וצורות אימון ולימוד שיטתיות, בהן דגלה ג'נט אורדמן, אך למרות זאת היא פעלה בחלוציות ליצירת תשתית רצינית לבית-ספר למחול וללהקת מחול, המבוססת על משמעת (ראה סעיף 1.2.7, עמ' 22). בנוסף, מדווח כי רוטשילד מינתה את אורדמן להיות מורה לבלט ומנהלת אומנותית של להקת בת שבע, משום שהתרשמה מהמקצועיות ומהמשמעת של אורדמן (ראה עמ' 9). יתר על כן, תת הסעיף 1, אשר תחת הסעיף 1.2.7 מוקדש לערכי המשמעת והמקצועיות, בהן דגלה אורדמן. תת סעיף זה מפרט את בחינות הכניסה שביצעה אורדמן, המעקב שלה אחר התלמידים, בדיקות הנוכחות, הדרישה לתלבושת מוקפדת וכללי ההתנהגות על השלטים. אורדמן האמינה, כי הכישרון צריך להיות מלווה במשמעת עצמית חזקה ומקצועיות, כך חינכה את תלמידיה ורקדניה במשך דורות (ראה עמ' 22). במחקר הפעולה שלי, עמדתי על התרומה של המשמעת והמקצועיות לרקדנים. בתרומתה של אורדמן לרקדנים, אעסוק בשאלת המחקר השלישית.

### 3.8 מחויבות לכל פרט ופרפקציוניזם

המרוויינים הדגישו את הפרפקציוניזם, שאפיין את אורדמן, לגבי כל פרט בבית הספר ולגבי עצמה. רייטר סופר טען כי "ג'נט אף פעם לא דרשה מאף אחד לעשות משהו שהיא לא עשתה בעצמה. היא עבדה הכי קשה מכולם", סלומון הדגישה: "ג'נט הייתה מאוד כריזמטית, עשתה

הכול במאה אחוז", חנקיס אמרה: "התרשמתי מגינט כאדם מקצועי, מהרצינות בעבודה, המחויבות שלה לכל פרט והמחויבות שלה למקצוע" ואורדמן רינדלר סיכמה: "גינט הייתה פרפקציוניסטית, זה היה נכון לגבי כל מה שעשתה. הכול היה צריך להתבצע כראוי ועל פי הדרך של גינט. זהו מאפיין בד"כ של אנשים, שיש להם חזון מאוד ברור, לגבי מה שהם רוצים או מה שהם סבורים שחשוב".

כאשר ניהלתי את החזרות, ניסיתי לקחת השראה מאורדמן, הקפדתי ללמוד את הריקודים בעצמי, למרות שאינני מבצעת אותם, על מנת להדגים את התנועות כפי שאני רוצה שייראו ועל מנת שאוכל לתת דגשים ולתקן, מתוך הבנת וידיעת הרצף וכך כמוכן להוות דוגמא אישית. בנוסף, הפרפקציוניזם, שאפיין אותי, גרם לי לבצע עם הרקדנים חזרות ואימונים רבים, על מנת להעלות את הריקוד בצורה הטובה ביותר. אמרותיי מתוך המפגש השלישי: "שמחתי לגלות שהפרפקציוניזם המאפיין אותי, לא מרתיע את הרקדנים, אלא מלהיב אותם. ישנה אווירת למידה, אווירה מקצועית, הרקדנים שמחים לקבל וליישם תיקונים, שמחים לחזור שוב ושוב על היצירה, הם בעלי משמעת עצמית ובעלי רצון להשתפר ולבצע את היצירה בצורה הטובה ביותר". מכיוון שהקדשנו זמן מספק לתהליך (שנים עשר מפגשים) ולכל מפגש הקדשנו לפחות שעה וחצי, היה לנו זמן לעבוד ביסודיות על היצירות ולשים לב לכל הפרטים התנועתיים והמרחביים, בהתאם לצורת עבודתה של אורדמן. יתר על כן, העבודה הפרטנית עם עידו, הייתה הכרחית, על מנת להוביל אותו לתוצאה ראויה. עידו סיכם: "מבחינתי, ליאן ביצעה תהליך מאוד נכון איתי. בגלל שאני בנאדם שלוקח לו זמן להבין דברים והאסימונים נופלים אצלי יותר לאט, התהליך איתי צריך להיות יותר איטי ויותר עמוק. צריכה להיות הבנה קודם ואח"כ ביצוע. ליאן ידעה איך להסביר לי, יש לה הרבה סבלנות שזה דבר נחוץ איתי, כי אני קולט לאט".

המחויבות של אורדמן לכל פרט והפרפקציוניזם שאפיין אותה, מעוגנים גם בספרות המקצועית. בתת הסעיף 4, שתחת סעיף 1.2.7, מסופר כי אורדמן שימשה דוגמא לרקדניה ותלמידיה, עשתה בעצמה את מה שהיא דרשה מהתלמידים ותחזקה כל יום את הגוף של עצמה (ראה עמ' 23-24). תת הסעיף 6, שתחת סעיף 1.2.7, מוקדש כולו לפרפקציוניזם וריבוי המשימות, שאפיין את אורדמן. בתת סעיף זה כתוב כי אורדמן הייתה פרפקציוניסטית בכל התחומים: לבוש, רמת המורים, תכנית הלימוד, הטיפול הרפואי ומניעת פציעות, איכות הרצפה, גודל הסטודיו, תאורה ואוורור הסטודיו, ניקיון ועוד (גינץ, פאנל 2013) וכי "אורדמן הייתה רוקדת- עובדת- מנהלת 18 שעות ביום- פיקחה על החזרות, השתתפה בחזרות, לימדה, השתתפה בשיעורים בעצמה, עשתה חזרות בעצמה על תפקידיה ועסקה בעניינים משרדיים והכול במקביל" (פרנקל, 1988), (ראה עמ' 24). בשאלת המחקר השלישית, אעסוק בהשפעת היסודיות והפרפקציוניזם, שאפיינו את אורדמן, על תלמידיה. בינתיים ניתן ללמוד ממחקר הפעולה שלי, כי ההשפעות לרוב חיוביות.

### 3.9 העמדת מופע ברמה בינלאומית

המוראיינים עמדו על החשיבות של המופעים, בעיניי אורדמן והדגישו כי אורדמן העמידה מופעים ברמה, שלא נראתה בארץ קודם לכן, תוך הקפדה על כל פרט ופרט במופע.

רייטר סופר תיאר כך: "גינט העסיקה ועבדה עם עובדי הבמה והתופרות, בתנאים נוקשים וקפדניים, שלא הכירו לפני כן, ע"פ תנאים עולמיים. היא דרשה מהם מקצועיות שלא הכירו, כמו

לא לצעוק. כך הכינה אותם לעולם הגדול. היה לה מאוד חשוב המראה החיצוני, התלבושת, התאורה והאסתטיקה. היו חזרות תאורה רבות לפני כל פרמיירה. ג'נט מאוד דאגה בחזרות, הייתה מאוד פרפקציוניסטית, רק בהופעות היא נהנתה". גל סלומון הוסיפה: "ג'נט הייתה מאוד טובה בלהעלות מופעים. זה הדהים אותי- איך היא תפעלה את הבנות הקטנות, הדרישות שלה לחילופים מהירים, חילופי בגדים מהירים, שלא חשבתי שהם אפשריים, דרשה להיצמד לקוליסות, ללכת בשקט, להיות מוכן ודרוך כל הזמן. היא לימדה אותנו איזה איפור במה לשים, איזה צבעים ואיך להתאפר. היא ידעה איך להשתמש בילדים הקטנים במופעים. המופעים בבת דור היו החוויות הכי טובות של החיים שלי". בנוסף, חניקיס סיפרה: "למדתי מעבודה בלהקה גם איך מעמידים מופע, איזה ריקוד צריך להיות ראשון ואיזה שני, איך מחממים את הקהל בהדרגה, למדתי על צורת ההתנהלות מאחורי הקלעים והתנהלות של רקדן מקצועי בחדר הלבשה, איך מתאפרים ואיך מתלבשים".

גם אני החלטתי להקנות חשיבות למעמד המופע. מתחילת תהליך העבודה על השחזור, הכנתי את הרקדנים להופעה וביקשתי מהם כל חזרה לדמיין שלפניהם יושב קהל. כבר במפגשים הראשונים, דיברתי עם הרקדנים על התלבושות הדרושות, הנעליים והחזרות הרבות הדרושות, על מנת להופיע עם היצירות בצורה ראויה. תחושותיי מתוך המפגש השישי: "שמחתי שדנה ואיליה לוקחים את נושא המופע ברצינות, דואגים לנעליים, שמלה שחורה וחליפות שחורות, אשר הם מביאים מביתם ואשר דומים כמה שיותר לתלבושות ביצירה המקורית "פיאף וודוביל". עידו אמר במשוב המסכם: "התהליך תרם לי גם מבחינת פרפורמנס...ליאן גם כל הזמן אומרת לי להרים את הפנים, להסתכל על היד... זה מאוד עזר לי, שהיא מכינה אותי להופעות". אני מקווה שאכן, במעמד הקולוקוויום, הרקדנים ירגישו שהם מוכנים למופע ויופיעו עם היצירות, ברמה הראויה, ליצירותיה של להקת בת דור.

ממצא זה עולה בקנה אחד עם המידע המעוגן בספרות, העומד על חשיבותם של המופעים, על כל פרטיהם, בעיני אורדמן. בסרטה של אורדמן רינדלר (2013) מסופר, כי הלהקה השקיעה רבות בהכשרת מורים למחול, מנהלי חזרות, פסנתרנים, מעצבי תאורה, מעצבי תלבושות, כוריו לוגים, פיזיותרפיסטים ועוד, על מנת לשמור על הסטנדרטים הבינלאומיים הגבוהים (ראה עמ' 13) ובמאמרו של פרנקל (1988) מסופר כי, אורדמן לא התפשרה על שום פרט, מהפרטים הקטנים ועד לפרטים הגדולים, היא הייתה מודעת וטיפלה בפדנטיות בכל פרט שקשור במופע- מתכנון התאורה וביצוע שינויי תאורה ועד לברור תלונות של צופים לאחר המופע (ראה עמ' 24). בנוסף, ניתן להסיק כי הפדנטיות של אורדמן השתלמה, מכיוון שמופעי הסיום של קורסי הקיץ חשפו מקצועיות ועוררו השתאות (ראה עמ' 11-12) ולהקת בת דור הייתה שגרירת מחול והופיעה ברחבי העולם, במשך שלושים ושמונה שנים (ראה עמ' 14). בעקבות ממצא זה ותמיכתו בספרות, חוששני כי לא אצליח להעמיד למופע את שתי היצירות של להקת בת דור, ששחזרתי, בסטנדרטיים של אורדמן, עקב מחסור בתנאים מתאימים, אך ניסיתי להביא את הרקדנים, מבחינה ביצועית, לרמת ביטחון ובקיאיות, הראויה למעמד של מופע.

כעת, לאחר גיבוש הממצאים, העונים על שאלת המחקר השנייה, ניתן לומר כי כלל מאפייני בית הספר, שצוינו תחת שאלת המחקר הראשונה, הם בזכות עקרונות העבודה של אורדמן. כלומר, בזכות ערכי המשמעת והמקצועיות, בהם דבקה, בזכות המחויבות שלה לכל פרט והפרפקציוניזם,

שדבקה בו, ובזכות שאיפתה להעמיד מופעים, ברמה בינלאומית, היא הכשירה מורים בקפידה ודאגה שיעבדו בבת דור המורים והכוריאוגרפים הטובים ביותר. בנוסף, בגלל שאורדמן הקנתה חשיבות לניקיון והדיוק התנועתי, היא הכשירה את הרקדנים בטכניקה הקלאסית, תוך החדרת אלמנטים מודרניים, אשר גם הם דורשים דיוק ואסתטיקה.

### **שאלת המחקר השלישית הייתה: כיצד השפיעה אורדמן על התלמידים והרקדנים שלה?**

ניתוח תוכן של הראיונות הצביע על שלש השפעות מרכזיות, אשר אותן ניסיתי להביא לידי ביטוי גם בתהליך שחזור היצירות של להקת בת דור:

#### **3.10. דאגה לתלמידים, תמיכה ומתן תחושה של בית**

כלל המרואיינים הסכימו, כי מתחת לנוקשות ולקפדנות, אפיינה את אורדמן גם חמימות, אדיבות ואנושיות, גם כלפי תלמידי בית הספר וגם כלפי רקדני הלהקה. רייטר סופר קבע: "גינט מאוד דאגה לרקדנים, ביקשה מהמורים פידבקים על התלמידים, היא הייתה רחבת לב ומאוד אהבה את הרקדנים" וסיפר בהמשך, כי אורדמן דאגה לכל התנאים, על מנת שהרקדנים יוכלו ליהנות מהקריירה הקצרה שלהם, התאימה עצמה לחיילים ודאגה שכל תלמיד יעבור בדיקה גופנית, על מנת לוודא שהוא כשיר לרקוד בבת דור. בנד הדגישה את התרומה הכלכלית של אורדמן: "היא נתנה הרבה מלגות ולא רק לקחה כסף. בת דור תמך ברקדנים עם בעיות כלכליות, שיש להם עתיד". לנה בר מאיר תיארה את הדאגה של אורדמן: "גינט פינתה חלק מהספרייה, כדי שאוכל לעשות בה שיעורי בית", "גינט הייתה מאוד קשוחה, קרה, אבל היה לה גם צד אחר- מתחשב, רך, אכפתי. היא הייתה נותנת מרק לתלמידים החולים, מזמינה תלמידים לשיחות אישיות...". "כשהייתה לנו תאונה במשפחה ואבי נפצע, גינט שלחה לי מכתב אהבה ונחמה הביתה". סלומון אמרה דברים דומים: "כשהייתי קטנה, עשיתי את עצמי חולה והיא נתנה לי לשבת עם הפסנתרנית ואחר כך לקחה אותי לחדר שלה לשתות מים. אם שכחתי נעלי בלט, היא הייתה נותנת לי את שלה".

כמנהלת החזרות, ניסיתי יחד עם הדרישה למקצועיות ומשמעת, ליצור אווירה נעימה ותומכת. בתהליך השחזור הודגשה אווירה של חברות ועזרה הדדית. דנה אמרה עליי במשוב המסכם: "מצד אחד היא לא פחדה לדרוש ולהתעקש, ומצד שני, היא שמרה על אווירה נעימה ונינוחה וככה היא השפיעה על הביצוע ועל האווירה בחזרות ועל הרצון שלנו להירתם".

ממצא זה מחזק את הנאמר בסקירת הספרות, בתחילת העבודה. בשני הסרטים על אורדמן הוזכר כי בית- ספר בת דור תמך בעולים חדשים, סטודנטים ותלמידים נוספים ממעמד סוציו-אקונומי נמוך, שהיו זקוקים לתמיכה וסיוע והעניק מלגות חלקיות ומלגות מלאות ללימודי מחול, למי שעבר את מבחני הסטיפנדיה (ראה עמ' 11) ואיבון נרונסקי מספרת שבנוסף לתמיכה הכלכלית, אורדמן דאגה לתלמידים למקום בו יוכלו לשהות, כשהם מגיעים מבית"ס, מקום מסודר עם מקרר ושולחנות, כדי שיוכלו לאכול ולהכין את שיעורי הבית שלהם, לפני שיעורי המחול (ראה עמ' 11), כך היא מוכיחה את האכפתיות שאורדמן גילתה וכך פרלוב מסכמת בסרטה של וולק (2007): "גינט יצרה תחושה שבת דור הוא הבית של התלמידים". בסעיף 1.2.7, תת הסעיף 7, מוקדש ליחס של אורדמן לתלמידים ולרקדנים שלה. בסעיף זה מוסבר איך אורדמן



דאגה לשלמותם ולבריאותם של הרקדנים, מסופר כי דגלה ביחס אישי, הייתה רגישה למצוקות אישיות והייתה הראשונה להושיט עזרה. קול (2008) מסכמת זאת: "מתחת לנוקשות, התגלתה אישה אכפתית, חמה, חרוצה, רגישה, חכמה וישרה" (ראה עמ' 25). אני חושבת שהגדולה של אורדמן הייתה, שהיא ידעה לשלב בין קשיחות וקפדנות לחמימות ואנושיות ואת שילוב זה ניסיתי ליישם במהלך השחזור. לסיכום, כפי שניתן לראות, גם בראיונות, גם בסקירת הספרות וגם בתהליך השחזור, הרקדנים זוכרים ומעריכים את מוריהם, כאשר הם מגלים אכפתיות ותמיכה.

### 3.11. קידום ואמונה ברקדנים

כלל המרואיינים הדגישו את המוטיבציה הגבוהה וההתקדמות הניכרת של התלמידים והרקדנים, בזכות אורדמן. המטרה של בית ספר בית הספר תחת הלהקה, תחת קורת גג אחת, היה לטפח מצוינות וכן להכשיר רקדנים ללהקה, כפי שרייטר סופר הסביר. בנד אמרה על בת דור: "בית-ספר ראשון שהכין רקדנים לקריירה. זהו בי"ס שגידל המון רקדנים, שהיו להם אח"כ חוזים בכל העולם" ואמרה על אורדמן: "היא הייתה מורה נהדרת, היא יכלה ללמד פיל", "גינט משכה תלמידים עם כישרון בכל הכוח למעלה- נתנה להם אפשרות לפתח את הכישרון, זו הגדולה שלה בעצם- תמיכה וגידול רקדנים". סלומון שיתפה: "גינט כל הזמן תיקנה אותי והרגשתי שאני מתקדמת אצלה. אצלה הייתה לי מוטיבציה".

אני, באופן אישי, בתהליך השחזור, לא ויתרתי לרקדנים, תיקנתי אותם ללא הרף, על מנת לקדם אותם ושלושת הרקדנים גילו מוטיבציה גבוהה להשתפר ולבצע את היצירות כראוי.

בתהליך שחזור זה, כחלק ממחקר הפעולה, בחרתי לקדם סטודנט ברמה האישית. בחרתי סטודנט שאינו בקיא בטכניקת הבלט הקלאסי, ליצירה הדורשת ידע בטכניקה הקלאסית (פיאף ודוביל). היה זה הסטודנט עידו טל-מור. האמנתי שהוא מסוגל לאחר חזרות ואימונים רבים, יחד איתי ובלעדיי, לבצע יצירה מסוג זה. רציתי לנסות למשוך רקדן מלמטה, כפי שאורדמן הייתה עושה ולהוכיח לו שהוא יצלח. זו הייתה הזדמנות בשבילי לבחון האם אני מצליחה לקדם סטודנט, בצורת עבודה מסוימת. במפגש האחד עשר, עידו הביע את רצונו העז לבצע את הריקוד בהצלחה. במפגש השניים עשר כתבתי ביומן: "מאוד הופתעתי מהביצוע של עידו. עידו לפתע יישם את התיקונים מהמפגשים הקודמים, הגיע למנחים נכונים, הבין את המוסיקליות של הריקוד, היה מאוד מרוכז ונראה כי עבד ביסודיות על הריקוד... אני גאה בעידו, שהוא בכיוון הנכון ומצליח לאט לאט לצמצם את הפער בינו לבין האחרים ולהבין את תפקידו". עידו אמר במשוב המסכם: "מבחינתי, ליאן ביצעה תהליך מאוד נכון איתי... ליאן ידעה איך להסביר לי, יש לה הרבה סבלנות שזה דבר נחוץ איתי", "פתאום אני מבין דברים חדשים על הגוף ועל ביצוע ועל דיוק, שלא הבנתי קודם לכן". מניתוח היומן והמשוב, נראה כי הצלחתי להעלות לעידו את המוטיבציה להצליח בטכניקה, שזרה לו לגוף וגם לקדם את הבנתו את הגוף בכלל ואת הטכניקה הקלאסית בפרט.

ממצא זה תומך בסעיף 1.2.3 בו נכתב, כי הרעיון של אורדמן בהקמת בית-ספר ולהקה, תחת קורת גג אחד, הוא לקדם ולטפח מצוינות, כפי שזיו-נר (פאנל 2013) אמר: "גינט דגלה בבית-ספר

כסימון אופק, להקה לצד בית-ספר- כדי שיהיה לתלמיד לאן לשאוף" (ראה עמ' 10). בנוסף, קול (2008) ציינה, כי אורדמן אימנה וטיפחה רקדנים, נטעה את יסודות הריקוד ואת האהבה לעולם המחול (ראה עמ' 25). יחד עם זאת, חשוב לציין כי אורדמן לא רק קידמה רקדנים, אלא משמעת הברזל שהנהיגה, עוררה גם תרעומת ותדהמה ותלמידים שלא עמדו בסטנדרטים התבקשו לעזוב. קול (2008) טענה כי בטוטאליות שבה נהגה אורדמן היא גם קנתה לעצמה שונאים רבים (ראה עמ' 25). בנוסף, חשוב להזכיר, שרקדני להקת בת שבע מרדו במשמעת שהפעילה אורדמן ולכן, זה רוטשילד נאלצה להקים להקה נוספת עבורה (ראה עמ' 9). כלומר, להתנהגותה ועקרונותיה של אורדמן היו השפעות חיוביות, לצד השפעות שליליות. במפגש האחד עשר, בתהליך השחזור, נקלעתי למשבר ושאלתי את עצמי אם עליי להחליף את עידו ברקדן שילמד את הריקוד מהר יותר ויעמוד בדרישות בקלות, אך בסוף החלטתי לתת הזדמנות לעידו, להאמין בו ולקדם אותו. ייתכן כי בשלב זה של השחזור, אורדמן הייתה מוותרת ומחליפה את עידו ברקדן חזק יותר.

### 3.12. התנגדות לפרשנות אישית מצד הרקדנים

המרוויינים הסבירו כי נושא הרגש לא הוזכר בבבת דור. אורדמן לא אפשרה לרקדנים להביע דעתם, להכניס את פרשנותם האישית ליצירות ולהביע יצירתיות בכלל. אורדמן לא נתנה לרקדנים לבטא אינדיבידואליות, כאשר מחוץ לבת דור היצירתיות פרוחה. סלומון הצהירה: "ההופעות של בת דור היו מאוד מוזרות, לעומת הבלט הישראלי. לא היה בולמוס של רגש, הרקדנים נראו כקומוניסטים עקשנים", ועוד הוסיפה: "קשה לי כיום להצביע ולהביע את דעתי, כי אני רגילה מבת דור שלא מדברים". על בת דור אמרה סלומון: "היה ניחוח חזק של שנות ה-80, כאילו המקום נתקע בשנות ה-80". חינקיס הוסיפה: "להיות מקצועית בבבת דור, זה אומר לא להביע את דעתך האישית כרקדנית", ועל הכוריאוגרפים אמרה חינקיס: "הייתי צריכה לדעת להיענות לדרישות שלהם, בלי להגיד כלום".

במהלך השחזור, שאלנו את עצמנו, הרקדנים ואני, האם לתת פרשנות אישית ליצירות. מצד אחד, ידענו שאורדמן התנגדה לפרשנות אישית ולכן, ניסינו לדבוק בצורה בה הרקדנים בצילום המקורי ביצעו את היצירות. מצד שני, גילינו כי ביצירה "פיאף וודוביל", אורדמן מגלה הבעה חמה, אנושיות וצניעות, שדנה ניסתה לבטא, אך באופן טבעי ביצעה את תפקידה של אורדמן כפי שהבינה ופירשה אותו. ביצירה "נגוהות מאיה", אותה יצרה אורדמן, חוסר ההבעה היה מודגש. כפי שכתוב ביומן: "הכוריאוגרפיה נטולת הבעה, בנאלית, נטולת פרשנות, נקייה ולכן, הביצוע בהתאם. ללא הבעה, אלא הצגת טכניקה בלבד". ממצא מאוד מעניין הוא, שלמרות שלא ביקשתי פרשנות אישית והבעה ב"נגוהות מאיה", דנה אמרה במשוב המסכם: "אני מאוד אוהבת להתעסק בזה, לתת פרשנות חדשנית לימי קדם, לתת פרשנות על העבר, לתת אינטרפרטציה עכשווית". נראה כי לרקדנים מאוד קשה לברוח מהרצון להביע פרשנות אישית ואני שואלת את עצמי אם בכלל ניתן להציג יצירה, ללא להביע ולפרש אותה והאם הדרישה של אורדמן הייתה הגיונית ואנושית בכלל.

ממצא זה, מחזק את הנאמר בספרות. בעמ' 14 כתוב כי, לצד ההצלחה של בת דור, ניתן היה להבחין בהופעותיה המקצועיות בהיעדר חדות המחול. הייתה הרגשה שבת דור דורשת מהאמנים המבצעים לחזור כל ערב על הוראות הכוריאוגרף ולא יותר מכך. בנוסף, ניתן היה

לראות שכאשר רקדן עבר מבת דור ללהקה אחרת, מייד השתנתה התנועתיות שלו, הבסיס הטכני שקיבל בבת דור לפתע נע בחופשיות, לפתע נעלמה האנונימיות המאפיינת את בת דור, ומתגלה האישיות והעצמיות של הרקדן, מה שמוכיח שהשכלה יסודית לא מספיקה. בעמ' 15-16, מסופר על הלהקה הקיבוצית, שהוקמה ב-1971 וידעה מהי חדות מחול. אין ספק שלהקה זו היוותה איום על להקת בת דור, כאשר היא החלה להתבסס בשנות ה-80. יתר על כן, בסעיף 1.2.7, תת הסעיף 2, מוקדש כולו להתנגדות לאינדיווידואליזם, שאפיינה את אורדמן ובו כתוב: אורדמן לא דגלה בפרשנות אישית, בניגוד לרוח שהייתה באותה תקופה, אלא בביטוי הכוונות של הכוריאוגרף וכך חנקה את היצירתיות של הלהקה. מרוב עומס בשיעורים ובחזרות, לא נשאר מקום לביטוי אישי. איכויות הביצוע היו מוכתבות על-ידי הכוריאוגרף עד לפרט האחרון. אורדמן התייחסה למחול כזיעה ומשמעת, הייתה הקפדה על הפרטים, אך לא היה אופי, משמעות ונשמה לתנועה. הניקיון והצורה באו על חשבון האינדיווידואליות של הרקדנים ולכן, רקדנים רבים עברו לרקוד בלהקת בת שבע, שם האמינו שיוכלו יותר לפתח את כישרונם האינדיווידואלי (אשל, 2008), (ראה עמ' 23).

מכיוון שנחשפתי למידע זה, לפני ביצוע מחקר הפעולה, אומנם לא ביקשתי מהרקדנים להכניס רגש ליצירות, אך לא חסמתי את הרקדנים, כאשר הם העניקו פרשנות אישית ליצירות. יתר על כן, במשובים, שאלתי את הרקדנים מה דעתם על היצירות, מתוך סקרנות. כלומר, את עיקרון זה של אורדמן העדפתי ליישם באופן חלקי.

לאחר גיבוש הממצאים, העונים על שאלת המחקר השלישית, ניתן ללמוד כי מאפייני בית הספר ועקרונות העבודה של אורדמן, קידמו ופיתחו את הרקדנים בבת דור (ע"פ ממצא 3.11). יתר על כן, ניתן להבחין כי ממצא 3.10 מבטא השפעה חיובית על התלמידים, לעומת ממצא 3.12, המבטא השפעה חיובית על התלמידים. כך ניתן לראות את שני הצדדים באישיותה של אורדמן, אשר מצד אחד, דאגה ותמכה בתלמידיה ורקדניה, אך מצד שני, לא אפשרה להם להביע את דעתם האישית ולהביע יצירתיות כלל.

שאלת המחקר הרביעית הייתה: מהי התרומה העיקרית של אורדמן למחול המקצועי בארץ? עליה בחרתי לענות בפרק הסיכום והמסקנות, מכיוון שמדובר בשאלת המחקר העיקרית, המסכמת את המחקר כולו.

#### 4. סיכום ומסקנות

מן הדיון שהתקיים בפרק הקודם, עלולות שתי מסקנות עיקריות:

מסקנה אחת היא, שהאולפן למחול בת דור, אשר בראשו עמדה גינט אורדמן, היווה מסגרת מקצועית וערכית למחול, שלא הייתה קיימת בארץ קודם לכן ולכן, תרם תרומה משמעותית למחול המקצועי בארץ. כך אני עונה על שאלת המחקר הרביעית שלי. אורדמן פרצה דרך בנחישות ובהקפדה, דאגה שיעבדו בבת דור הכוריאוגרפים והמורים הטובים ביותר בעולם, הנהיגה בית ספר ולהקה ברמה בינלאומית, החזירה כללי משמעת ברורים והקנתה חשיבות לכל פרט בבית הספר. לצד ההקפדה על מקצועיות ומשמעת, אורדמן השרתה אווירה חמה בבית הספר, דאגה שהתלמידים ירגישו בבית, דאגה לשלומם ולבריאותם של רקדניה ותלמידיה, הושיטה עזרה בעת הצורך והעניקה תשומת לב אישית לכל אחד ואחת. ניתן ללמוד ממחקר זה, כי אורדמן היוותה דוגמה אישית לתלמידיה ורקדניה, בצורת עבודתה ומסירותה לבת דור. אורדמן טיפחה דורות של מורים ורקדנים, אשר מזינים כעת את המחול בישראל, תוך העברת הידע המקצועי שרכשו בבת דור וברוח ערכיה ועקרונותיה של אורדמן. לכן, בת דור מהווה גורם משמעותי לפריחת המחול המקצועי בארץ כיום.

מסקנה אחרת היא, שלהקת בת דור לא הייתה מספיק חדשנית ומותאמת לתמונת המחול הכללית באותה תקופה. בת דור לא הושפעה מהתיאטרליות ומהפוסט-מודרניזם, שאפיינו את סוף שנות ה-70, לא עברה מספיק חידושים עם השנים וחסמה את היצירתיות של הרקדנים, בניגוד לרוח התקופה. אורדמן לא הסכימה שהרקדנים יביעו דעתם על היצירות, אלא יבצעו את הנחיות הכוריאוגרף בלבד, יצירותיה של בת דור היו מיושנות ונטולות הבעה, בעוד בשנות ה-90 החלו להקות אחרות לפרוץ ביצירות חדשניות ומרגשות. לכן, בת דור מצאה עצמה בהדרגה מחוץ לעשייה הפורחת של המחול בארץ. אם כך, ניתן ללמוד כי מקצועיות וערכיות אינן מספיקות. מסגרת מחול מקצועית בארץ, אשר רוצה לצמוח ולהצליח, צריכה להתעדכן ולהתאים עצמה לנעשה באותו תחום במדינתה.

לסיים, אני ממליצה למנהלי מסגרות מחול מקצועיות בארץ, לקחת השראה מערכיה ועקרונותיה של אורדמן, לנהוג בנחישות וקפדנות, מקצועיות ויסודיות, לצד אנושיות, תמיכה ואמפתיה. אני מאמינה כי שילוב זה יכול לקדם, לפתח ולטפח תלמידים ורקדנים, בצורה הטובה ביותר. בנוסף, השאיפה והשמירה של אורדמן על רמה גבוהה ובינלאומית מבחינת המורים, הכוריאוגרפים והמופעים עצמם, מהווה מודל לחיקוי, אשר מומלץ גם אליו לשאוף, על מנת לקדם ולמנף את המחול המקצועי בארץ.

המלצה נוספת אפנה למעוניינים להמשיך ולחקור את העשייה של בית ספר ולהקת בת דור והיא לחקור את צורת העבודה של הכוריאוגרפים השונים, שעבדו עם להקת בת דור. ניתן להתעמק בסגנונות השונים שאפיינו את הכוריאוגרפים, בראי תקופתם, בהבדלים ביניהם, באופן בו התפתחו ובהשפעותיהם על הרקדנים.

## מקורות

- אבני, צ., גינץ, ת., זיו-נר, י., שפירא, ד., ותדמור, ע. (2013). בית-ספר ולהקת מחול תחת קורת גג אחת – מודל למצוינות למחול. פאנל בכנס השקת DVD להקת "בת דור", אולפן למחול והגבי גינט אורדמן (15 בינואר, מרכז סוזן דלל, תל-אביב).
- אורדמן, ג., נירונסקי, א., בינג, ל. ופרי ר. (1978). ר.א.ד. R.A.D. מחול בישראל 1977, 49-60.
- אשל, ר. (2008). והיה ככלות... רקוויאם לג'אנט אורדמן. מחול עכשיו, גיליון מס' 14, עמ' 40-42.
- גלוק, ר. (2006). להקת המחול בת שבע 1964-1980 – סיפור אישי. ירושלים: הוצאת כרמל.
- טולידאנו, ג. (2005). סיפורה של להקה – שרה לוי תנאי ותיאטרון-מחול ענבל. תל-אביב: הוצאת רסלינג.
- מנור, ג. (1981). תמונת-מצב של המחול הישראלי. מחול בישראל 1981, עמ' 5-8.
- מנור, ג. (1994). בת שבע, ספינת הדגל של המחול הישראלי. מחול בישראל 4, עמ' 60-69.
- סאודן, ד. (מלקטת). (1990). בת-דור: מחווה ל'ג'אנט אורדמן. תל-אביב: דניאלה די-נור.
- פרידהבר, צ. (1984). המחול בעם ישראל. נתניה: מכון וינגייט לחינוך גופני ולספורט בסיוע רשות הספורט והחינוך הגופני במשרד החינוך והתרבות.
- פרנקל, י. (1988). ג'נט אורדמן – לרקוד נגד הקלישאות. רוקדים – המגזין לריקודי עם ומחול, עמ' 43-44.
- צבר בן יהושע, נ. (1990). המחקר האיכותי בהוראה ובלמידה, גבעתיים: מסדה, עמ' 101.
- צלרמאיר, מ. (2008). מחקר פעולה: מרחב להתפתחות מקצועית בהוראה. שבילי מחקר, שנתון מס' 15, עמ' 38-44.
- קול, ס. (2008). ג'אנט אורדמן – אישה שהגשימה חלום ושברה אותו. מחול עכשיו, גיליון מס' 14, עמ' 38-39.
- רוגינסקי, ד., רוטנברג, ה. (2009). רב-קוליות ושיח מחול בישראל. תל-אביב: הוצאת רסלינג.

## **וידאו גרפיה:**

וולק, רות (בימוי ותסריט). פרלוב, יעל (עריכה). כצנלסון, רוני (צילום). חן, תולי (הקלטה).

אורדמן רינדלר, מרסיה (יוזמה). "ג'נט", חברת הפצה מוזר פילמס, 2007.

אורדמן רינדלר, מרסיה (יוצרת). מורג, אורלי (קריינות). הול, פר (עריכה). "סיפורה של להקת בת- דור 1968-2006", הופק עבור משרד החינוך- אגף אמנויות- הפיקוח על החינוך למחול, ינואר 2013.

**דפי מידע מקוריים מהארכיון הישראלי למחול ע"ש בית אריאלה:**

תיק מס' 121.95.1.1.4, תיק מס' 121.95.1.1.1

## נספח 1: ראיונות פתוחים - מתוך היכרות עם ג'נט אורדמן

\*בנספח זה אשתמש בשמה הפרטי של ג'נט, ללא שם משפחה, מכיוון שמדובר בראיונות עם אנשים, שהכירו את ג'נט באופן אישי.

### א. סיכום ראיון עם דומי רייטר סופר - 6.1.13 - כוריאוגרף בבת דור בשנים 1970-1996

**ג'נט כרקדנית:** "מאוד הערכת את ג'נט כרקדנית, היא הייתה רקדנית מצוינת, בעלת טכניקה חזקה, נקייה ומדויקת, האגן שלה היה במקום, כף הרגל שלה הייתה במקום, רקדנים קינאו בה על כך. ג'נט למדה את שיטת מרתה גראהם והייתה חברה טובה של מרתה גראהם".

**ג'נט בבת דור:** "ג'נט עשתה יותר מידי דברים - ללמד, לנהל, לרקוד... וזה לקח לה את כל החיים. היא לא נתנה לאף אחד להחליף אותה. כשג'נט הגיעה לארץ, לא הייתה בארץ דיסציפלינה של משמעת. רקדנים באו מתי שהם יכולים, איחרו לשיעורים או לא הגיעו לשיעורים ופתאום ג'נט דרשה מהם להגיע כל יום לשיעור. ללחקת בת דור היה את הרפרטואר הכי מעניין משנות ה-70 ועד 1995 בערך. ג'נט העסיקה ועבדה עם עובדי הבמה והתופרות, בתנאים נוקשים וקפדניים, שלא הכירו לפני כן, ע"פ תנאים עולמיים. היא דרשה מהם מקצועיות שלא הכירו, כמו לא לצעוק. כך הכינה אותם לעולם הגדול. היה לה מאוד חשוב המראה החיצוני, התלבושת, התאורה והאסתטיקה. היו חזרות תאורה רבות לפני כל פרמיירה. ג'נט מאוד דאגה בחזרות, הייתה מאוד פרפקציוניסטית, רק בהופעות היא נהנתה"

"ג'נט מאוד דאגה לרקדנים, ביקשה מהמורים פידבקים על התלמידים, היא הייתה רחבת לב ומאוד אהבה את הרקדנים".

"הדעה שלה הייתה שלהיות רקדן זו עבודה קשה פיזית וזו קריירה קצרה ולכן, הרקדנים צריכים את כל התנאים, כדי ליהנות מהקריירה הקצרה שלהם".

"ג'נט אף פעם לא דרשה מאף אחד לעשות משהו שהיא לא עשתה בעצמה. היא עבדה הכי קשה מכולם".

"ג'נט טענה שהיא לא כוריאוגרפית, רצתה לרקוד ולנהל. היא עשתה מעט כוריאוגרפיות לבניה"ס, כי טענה שהיא לא מספיק טובה ביצירה".

**הכוריאוגרפיות של דומי:** "אני התאמתי את הכוריאוגרפיות שלי לג'נט וליכולות שלה, יצרתי כוריאוגרפיות במיוחד בשבילה. למשל - Nattoried alba ו-Prophetic visions שעסק באישה שבתנ"ך, עבור פסטיבל התנ"ך בירושלים".

**העבודה לצד ג'נט:** "נהניתי מאוד לעבוד עם ג'נט, היא לא התנהגה כמנהלת בזמן החזרות איתי, התנהגה כרקדנית וצייתה להוראות הכוריאוגרף. רק כשהיא הייתה לבד איתי בסטודיו, היא הייתה רגועה ויותר פתוחה. היא השתתפה בשיעורים עם הרקדנים ולא החסירה אף שיעור".

**בית-ספר בת דור:** "בית-ספר בת דור היה אחד הטובים בעולם, בייחוד קורסי הקיץ, שכללו את המורים הטובים ביותר, מכל העולם".

"גינט דרשה שד"ר זיו- נר, רופא לרקדנים, יבדוק כל תלמיד שעבר את אודישן הכניסה לביה"ס ויוודא שהוא כשיר לרקוד בביה"ס".

"הילדות הקטנות רקדו בביה"ס פעמיים בשבוע וכשגדלו מעט רקדו שלש פעמים בשבוע- קלאסי, מודרני וסטפס. המטרה של גינט הייתה שביה"ס יכשיר רקדנים ללהקה".

"לגינט היו קשרים עם הצבא, היא דאגה לרקדנים שהתגייסו לצבא, התאימה את עצמה לחיילים ובאה לקראתם".

"רוב המורים, הרקדנים והכוריאוגרפים של היום עברו בבת דור, ביניהם נירה פז ודינה חנקיס".

**בת דור ובת שבע:** "בשנות ה-60 הייתה את להקת מיה ארבטובה, אך עד שהוקמה להקת בת שבע, לא קיבלו רקדנים שכר על עבודתם. בת שבע ובת דור היו בתחרות וזה מה שבת שבע רצתה. בת שבע רצתה שיהיו יותר רקדנים ויותר רפרטואר בארץ וטענה שהתחרות היא חשובה. הרפרטואר של הלהקות היה שונה לחלוטין. בת דור שמה דגש על הבלט הקלאסי ובת שבע הדגישה את המחול המודרני. גינט הייתה מורה בבת שבע והרקדנים שנאו אותה, כי היא דרשה מהם להגיע כל יום לשיעור ולא לאחר לחזרות".

**החשוב אצל רקדן בעיניי גינט:** "דבר ראשון- **תשוקה**- הדלק שמניע את הרקדן ואמונה של הרקדן בעצמו. גינט עזרה לרקדן לממש את היכולות שלו. דבר שני- **משמעת עצמית**. דבר שלישי- **מקצועיות**. היה לגינט מאוד קשה ליישם את שלושת המרכיבים, כי אנחנו עם ללא משמעת עצמית, עם רומנטי, שחושב שמספיק לעבוד כמה שעות ביום".

**הסתגלותה של גינט לארץ ישראל:** "גינט מאוד אהבה את הארץ, למרות שלמדה עברית ודיברה עברית באופן יוצא מן הכלל, היא לא הרבתה לדבר בעברית, כי התביישה לעשות טעויות, היא הייתה חסרת ביטחון כי רצתה להיות הכי טובה ולעשות כל דבר מאה אחוז".

**לסיום:** "גינט הכניסה משמעת ומקצועיות למחול הישראלי בכלל. כל מי שהיה בבת דור כעת מעריך את גינט ומודה לה, גם אלו ששנאו אותה. רק עכשיו הם מבינים כמה הם למדו ממנה".

## **ב. סיכום ראיון עם שושנה בנד- 4.2.13- פסנתרנית בבת דור בשנים 1989-2006**

**גינט כמנהלת בת דור:** "גינט הייתה אישה מאוד מעשית ומאוד דייקנית. מערכת השעות לא הייתה משתנה שנים. אם רוז לימדה למשל בשעה 10:00, במשך שנים היא הייתה מלמדת בשעה 10:00. גינט הייתה מאוד פדנטית ולא אהבה לעשות שינויים".

"בת דור היה הילד של גינט, היה הכי חשוב לה, בלי בת דור לא היו לה חיים".

"כמנהלת בת דור, היא ביססה בית- ספר למופת, עם סיוע כמובן, אבל היא בחרה את הסיוע, הכול בזכותה. היא בעצם ביססה את המחול בארץ. היו סטודיואים לפני, אבל היא הראשונה שהיה לה בית- ספר מקצועי וטוב, שהיה לו המשכיות, בית- ספר ראשון שהכין רקדנים לקריירה. זהו ביי"ס שגידל המון רקדנים, שהיו להם אח"כ חוזים בכל העולם".

"אין דבר כזה תלמיד שבא ועושה שיעור מתי שהוא רוצה. אצלה הכול היה חובה".



"היא נתנה הרבה מלגות ולא רק לקחה כסף. בת דור תמך ברקדנים עם בעיות כלכליות, שיש להם עתיד".

**העבודה לצד ג'נט:** "אני ניגנתי בבת דור גם בבוקר וגם בערב, שלש פעמים בשבוע בערך. איתי היא הייתה מאוד בסדר, מאוד כיבדה אותי, לא היו לי אתה בעיות, אבל היו אנשים שהיא לא הסתדרה איתם. היו אנשים שהיא מאוד כיבדה אותם, כי היה להם שם עולמי".

**ג'נט כמורה:** "היא הייתה מורה נהדרת, היא יכלה ללמד פיל, היא הייתה מאוד נחושה במה שהיא עשתה. היה תלמיד בגיל תיכון, שהיה בן של שני רקדנים והם עלו מרוסיה. הוא הגיע לבת דור, כאשר לא ידע כלום וג'נט הפכה אותו לרקדן. יחד עם רוז".

"ג'נט הייתה אישה קפדנית, קצת יבשה, אבל מאוד מאוד נחושה. לקראת הסוף, היא הייתה מאוד נעימה ונחמדה לילדים".

"ג'נט משכה תלמידים עם כישרון בכל הכוח למעלה- נתנה להם אפשרות לפתח את הכישרון, זו הגדולה שלה בעצם- תמיכה וגידול רקדנים".

**ג'נט כרקדנית:** "בהתחלה היא לא הייתה נעימה כלפי הרקדנים. היו לה את כל הנתונים, אך לא הייתה בה נשמה. רקדן זה לא רק טכניקה. הכול היה יבש. היא לקחה לעצמה את כל התפקידים הראשיים, היא הייתה הסולנית של בת דור".

#### **ג. סיכום ראיון עם לנה בר מאיר-5.2.13- תלמידה בבת דור בשנים 1968-1975 ומורה בבת דור בשנים 1975-1989**

**בית- ספר בת דור:** "הגעתי לבת דור ב-1968, מכפר שמריהו. בכפר שמריהו, איבון נרונסקי לימדה אותי, בת כיתה של ג'נט, שהעבירה כמה ילדות טובות לידיים הטובות של ג'נט. הייתי בת 12, בת דור אז שכנה בשדרות ההשכלה בתל-אביב. אחרי שנה עברנו לאבן גבירול. הופענו המון בטלוויזיה, ג'נט עשתה לנו המון ריקודים לחגים, רודה מנס לימדה מודרני, ג'נט לימדה קלאסי, הגיעו מורים מכל העולם והיו מלגות. אני תמיד קיבלתי מלגה. היו בחינות סטיפנדיה ויכולת לקבל 1/3 או 2/3 או סטפנדיה שלמה".

"למדתי בתיכון אליאנס, בו הלימודים היו ברמה מאוד גבוהה, היה לי קשה והרגשתי שלא באו לקראתי בביה"ס. ג'נט פינתה חלק מהספרייה, כדי שאוכל לעשות בה שיעורי בית וסוזן המזכירה עזרה לי בש"ב בצרפתית".

"לא היה סטודיו כמו בת דור לפני ולא אחרי, בזכות הדרך המקצועית הבלתי מתפשרת של ג'נט. כל צמרת המחול הייתה בבת דור".

"בת שבע דה רוטשילד הייתה אישה מקסימה, היא הייתה שם כל הזמן, הייתה שותפה לכול, מאוד רכה ונעימה".

**ג'נט כמורה:** "ג'נט הייתה מאוד קשוחה, קרה, אבל היה לה גם צד אחר- מתחשב, רך, אכפתי. היא הייתה נותנת מרק לתלמידים החולים, מזמינה תלמידים לשיחות אישיות..."

"גינט אמרה לי שאני יכולה לרקוד, אבל לא לוותר על ביי"ס ועל שאר התחומים. היא לימדה אותי לא לשים את כל הביצים בסל אחד, אלא למצוא את הדרך לשלב בין ביה"ס למחול".

"גינט לימדה את תלמידיה ניהול זמן".

"היו לה תרגילים מאוד מסובכים ומורכבים, דורשים זיכרון ומפתחים את הזיכרון. אם לא היה לך זיכרון, היה חבל לך על הזמן. הדרישות שלה היו מאוד גבוהות".

"כמעט כל מה שיש לי היום בתיק, זה מגינט ומדרכה".

"לא הייתי יכולה להיות בינונית. גינט נתנה לי מתנה לחיים".

**גינט כמנהלת:** "כשהייתי בצבא, הודעתי לגינט שאני הולכת להתחתן ושאני לא רוצה חיי רקדנית, אלא להיות מורה. יום למחרת היא הכניסה אותי להתלמדות לקראת הוראה".

"לימדתי שנים עשרה שנים בלט קלאסי בבת דור. גינט הכניסה אותי לעשרות שיעורים של מורים, כדי לצפות, כך הכניסה אותי למים. עברתי הכשרה של ה-R.A.D אצל שילה לוי".

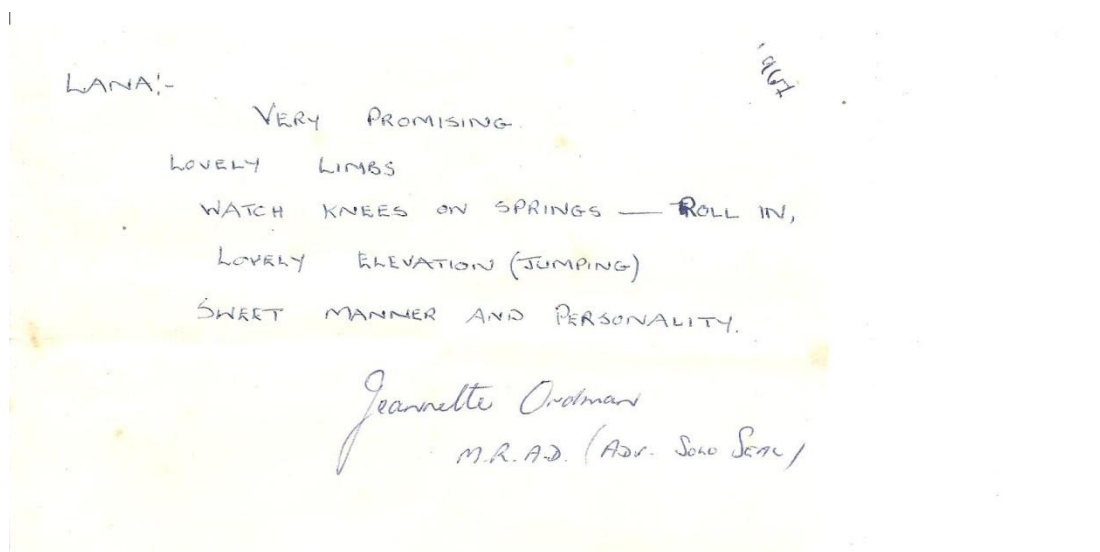
"כשהייתה לנו תאונה במשפחה ואבי נפצע, גינט שלחה לי מכתב אהבה ונחמה הביתה".

"גינט נתנה הערות לעניין ופרגנה לי כמורה".

"התפטרתי ב-1989, כי גרתי בצפון ובת דור כבר היה רחוק עבורי. העזיבה הייתה עבורי מאוד קשה, אבל נשארתי בעמותה ובוועד המנהל".

"בשנים האחרונות, ניסו לשכנע את גינט לעזוב את הניהול האומנותי, אך היא לא הסכימה. רבים ממקורביה טענו כי כאשר יסגרו דלתות בת דור- יסגרו עיניה של גינט. וזה מה שקרה. גינט האריסטוקרטית שכבה לצד ערביה בבית החולים וכך סיימה את חייה".

"התרומה של גינט למחול בישראל- אין כמוהו".



הערכה שכתבה אורדמן ללנה בר מאיר ב-1967 לאחר מבחן בשיטת ה-R.A.D

#### ד. סיכום ראיון עם גל סלומון- 6.2.13- תלמידה בבת דור בשנים 2005-1995

**בית- ספר בת דור:** "למדתי בבת דור מגיל שש עד גיל חמש עשרה. עד כיתה י'. אמא שלי חיפשה עבורי מקום לרקוד, היא ניסתה סטודיואים אחרים, אך לא התחברה למקומות אחרים. אהבתי בהתחלה את השיעורים בבת דור, את המורים והבנות שרקדו איתי, אך היה לי קצת קשה עם המשמעת והפרפקציוניזם. המורים כל הזמן העירו לי וחשבתי שיש בעיה ברגש שלי, ניסיתי להרגיש אחרת, לא הבנתי שזה פיזי".

"הייתי ילדה מאוד רגישה ואחת המורות אמרה לי שהידיים שלי כמו פסנתר וכמו וירוס ואני מאוד נעלבתי. אמא שלי הסבירה לי שהמורה לא התכוונה לפגוע בי ושאני צריכה לפתח עור של פיל".

"קיבלתי מבת דור- ללכת עד הסוף, להתנדב, לקחת סיכונים, לא לוותר ברגע האחרון, לקפוץ למים".

"לפני מופע היינו נשארים עד הלילה בבית- ספר ואף אחד לא התלונן. זה היה מובן מאליו שנשארים".

"למדתי לא להתלונן על תפקידים. התפקיד שאני מקבלת- זה מה שאעשה"

"גינט בנתה שם עולם, מעבר לבית- ספר, זה לא הרגיש בית- ספר לריקוד, אלא מערכת אקולוגית של סטודיואים, סטודיו שהוא לובי לבמה, אולם מהחניון, חדר תלבושות, חדר המתנה עם מכונת כביסה, שני משרדים, החדר של גינט, המון תמונות ופרוטורטים שלה משמן, חדר ישיבות שלעולם לא היה בו שימוש... היה ניחוח חזק של שנות ה-80. כאילו המקום נתקע בשנות ה-80".

"היה משהו מאוד אירופאי בבת דור, עם הרשימות המסודרות בבוקר- איזה תלמידים נבחרו לאיזה ריקוד".

"ההופעות של בת דור היו מאוד מוזרות, לעומת הבלט הישראלי. לא היה בולמוס של רגש, הרקדנים נראו כקומוניסטים עקשנים".

"המקום היה בית בעיקר, לא יצאתי משם רקדנית, כי לא רציתי. לא דיברו איתך בבת דור על תהליך. מתייחסים אלייך כאדם בוגר שם, מגיל שש, לא מלמדים אותך איך ללמוד".

"כשעזבתי את בת דור, הרגשתי תחושת כבדות בגוף ולא הבנתי למה".

"קשה לי כיום להצביע ולהביע את דעתי, כי אני רגילה מבת דור שלא מדברים".

"נשארה לי הנוסטלגיה, העולם".

**גינט כמורה:** "גינט לא הייתה באמת כל כך קשוחה והיא לא באמת הייתה מפחידה. כשהייתי קטנה, עשיתי את עצמי חולה והיא נתנה לי לשבת עם הפסנתרנית ואחר כך לקחה אותי לחדר שלה לשתות מים. אם שכחתי נעלי בלט, היא הייתה נותנת לי את שלה".

"גינט לימדה אותי מגיל שתיים עשרה בערך. הרגשתי שהיא מאוד מעודדת אותי. אני חושבת שבגלל שלא רציתי להיות רקדנית, לא הייתה מוטיבציה למורים ללמד אותי ואני לא הרגשתי שאני צריכה שיחזקו אותי. אבל גינט כל הזמן תיקנה אותי והרגשתי שאני מתקדמת אצלה. אצלה הייתה לי מוטיבציה".

"היא תמיד הייתה אומרת להוריד את "השמעטס". היה חשוב לה ניקיון".

"התרגילים שלה היו יותר תרגילים של הבנה של הגוף, פחות של כוח והתרגילים כל הזמן היו אותו דבר".

"הייתה לה שאיפה לקווים נקיים ורפטטיביות".

**גינט כמנהלת:** "בגיל ארבע עשרה, בקורס הקיץ, הברזתי משיעורי היפ הופ רבים וזלזלתי. בחזרות על הבמה, הבנתי שאני לא יודעת את הריקוד, אז אמרתי לגינט שאני לא רוצה להיות בריקוד וזה לא פוגע במבנה של הריקוד וזה בסדר שאעזוב. גינט אמרה לי - "Gali, you gonna do the dance". היא לא ויתרה לי. אני בכיתי, אבל למדתי את הריקוד והופעתי עם הריקוד. כך גינט לימדה אותי מהי משמעת".

"גינט הייתה מאוד טובה בלהעלות מופעים. זה הזדהים אותי- איך היא תפעלה את הבנות הקטנות, הדרישות שלה לחילופים מהירים, חילופי בגדים מהירים, שלא חשבתי שהם אפשריים, דרשה להיצמד לקוליסות, ללכת בשקט, להיות מוכן ודרך כל הזמן. היא לימדה אותנו איזה איפור במה לשים, איזה צבעים ואיך להתאפר. היא ידעה איך להשתמש בילדים הקטנים במופעים. המופעים בבת דור היו החוויות הכי טובות של החיים שלי".

"אני חושבת שבגלל שהיא לא נתנה לזוג עיניים חדשות לנהל, לא מספיק ביקשו תרומות ועזרה. גינט ביקשה תקציב רק ממשרד החינוך".

"גינט עוררה אנטגוניזם, היא הייתה עוף מוזר, היא לא הייתה תקשורתית".

"גינט הגיעה לבת דור בכל מחיר- עם קביים, עם גרב אחת ועם רגל נפוחה...".

"גינט בסוף דרכה כל הזמן חזרה על עצמה. החדשנות הייתה דווקא בשיעורים של הקטנות. היא הביאה מורים עכשוויים מכל העולם, כמו נעמי פרלוב, שהשתמשה בכתב תנועה, שהפך משהו שטוח לתלת מימדי וכמו לינור בלום, שהכניסה חדשנות לביה"ס עם הסטפס".

"לגינט היו יחסים מאוד סוערים עם המורים והרקדנים בלהקה, אך למרות הקשיים בתקשורת, הם הכי אהבו אותה. גינט התעקשה על כל רקדן, לא ויתרה והייתה פרפקציוניסטית".

"גינט השאירה את הבעיות בבית, לא הודתה שיש בעיות, לא התלוננה ולא קיטרה מעולם, הייתה לוחמנית עד הרגע האחרון. היא לא הסכימה שיוזילו את בת דור, ניסתה לשמור על המוניטין ועל השם של המקום בכל כוחה"

"גינט האמינה בעבודה קשה, חזרות, אימונים. היה לה חוש של ניקיון ואסתטיקה".

"גינט הייתה מאוד כריזמטית, עשתה הכול במאה אחוז, התייחסה להופעה של בני שש כמו הופעה של הלהקה, הכול היה חשוב באותה המידה".

#### ה. סיכום ראיון עם דינה חינקיס - 13.2.13 - רקדנית בלהקת בת דור בשנים 1970-1973

**העבודה כרקדנית בלהקת בת דור:** "בת דור הפך אותי למקצוענית. העבודה בבת דור הייתה יום-יום לקום בבוקר, ללכת לעבודה ולעשות חזרות, בין אם את מרגישה טוב או לא טוב, בין אם את דואגת או לא, לא משנה מה- צריך ללכת לעבודה. זה לימד אותי את החשיבות של ההתמדה ומה זה להיות מקצועית".

"להיות מקצועית בבת דור, זה אומר לא להביע את דעתך האישית כרקדנית, להסכים להיות כלי שמטפל בעצמו, דרך השיעורים ודרך החיים, כולל- תזונה נכונה, שיעורי בלט קלאסי, שיעורי מחול מודרני, שהיו אז רק הטכניקה של מרתה גראהם".

"פעם ראשונה שלמדתי מודרני, זה היה בבת דור וזו גם הייתה הפעם הראשונה שעבדתי עם כוריאוגרפיים ברמה בינלאומית, סופר מקצועיים וסופר יצירתיים. הייתי צריכה לדעת להיענות לדרישות שלהם, בלי להגיד כלום ולהשתדל שהם יאהבו אותי ויבחרו אותי לתפקידים ולקוות שיהיה לי יותר מריקוד אחד בערב, שזה לא קרה תמיד".

"כל כוריאוגרף עשה שתי עבודות- אחת לגינט ואחת לכל הלהקה. היה ריקוד אחד ללהקה בלי גינט וריקוד אחד שאנחנו רקע. בד"כ היו בערב ארבעה ריקודים, כל עבודה עשרים דקות, שלש עבודות שמתמקדות בגינט ועבודה אחת בלעדיה".

"למדתי מעבודה בלהקה גם איך מעמידים מופע, איזה ריקוד צריך להיות ראשון ואיזה שני, איך מחממים את הקהל בהדרגה, למדתי על צורת ההתנהלות מאחורי הקלעים והתנהלות של רקדן מקצועי בחדר הלבשה, איך מתאפרים ואיך מתלבשים".

"למדתי לקחת אחריות. פחדתי לשכוח את הרצפים"

"מי שנתנו לי השראה כרקדניות ואמניות, היו מירי זמיר ונירה פז".

"היה כתוב על הלוח, למחרת ההופעה, את השגיאות הטכניות של הרקדנים".

"אני לא התייחסתי לזה כחתונה קתולית, אלא כעבודה. הרגשתי שמבחינה מקצועית למדתי מספיק והרגשתי שההופעה היא לא החיידק שלי, אלא הרגשתי שאני יותר נמשכת להוראה, לכן עזבתי".

"אם לא היה לי את הפרק הזה בחיים, כמורה זה היה לי חסר. בלי בת דור, המקצוענות שלי לא הייתה שלמה. אם את מורה טובה וגם יודעת לרקוד באופן מקצועי על הבמה- זה מוסיף. למדתי לחשוב מה הקהל רואה. גם התרגול היומיומי והעבודה הסיזיפית- נתנו לי את המילוי, את הידע המקצועי, זה ליטש אותי בתור מורה, שעכשיו יודעת לכוון מטרה".

**גינט כמנהלת:** " לא פחדתי ממנה בכלל, היו לה גם רגעים מאוד נחמדים וחביבים"

"התרשמתי מג'נט כאדם מקצועי, מהרצינות בעבודה, המחויבות שלה לכל פרט, המחויבות שלה למקצוע, היא מאוד דאגה ונתנה קנסות למאחרים".

#### ו. סיכום ראיון עם מרסיה אורדמן רינדלר - 14.2.13 - אחייניתה של ג'נט

"גרתי עם ג'נט חמש שנים, בשכונת אפקה בתל-אביב. הייתי בהתחלה סטודנטית באוניברסיטה העברית בירושלים ואחר כך למדתי לתואר ראשון באוניברסיטת תל-אביב. בזמני הפנוי, הגעתי לבת דור וצפיתי בחזרות או השתתפתי בשיעורי פילאטיס. לפעמים, כשג'נט היה זמן פנוי, ישבתי איתה בחדר התלבושות שלה.

ג'נט הייתה פרפקציוניסטית, זה היה נכון לגבי כל מה שעשתה. הכול היה צריך להתבצע כראוי ועל פי הדרך של ג'נט. זהו מאפיין בד"כ של אנשים, שיש להם חזון מאוד ברור, לגבי מה שהם רוצים או מה שהם סבורים שחשוב. ההתנהגות הזו העליבה אנשים לעתים, מכיוון שג'נט לא הייתה ישראלית ולא דיברה עברית בצורה שוטפת ולא תמיד אנשים הבינו אותה. אך מתחת לארגון, המשמעת והפרפקציוניזם, ג'נט הייתה אישה חמה עם לב רחב, אדיבה, נדיבה וביישנית.

כרקדנית בלהקה, היא ציפתה מהרקדנים להיות מקצועיים. זה אומר להגיע לחזרות בזמן, להתלבש כראוי, לעבוד קשה ולהתנהג בכבוד. כשג'נט רקדה מחוץ לארץ, היא הבינה את החשיבות של ליצור יסודות חזקים עבור הרקדנים, שיספקו להם מבנה ותמיכה.

כמנהלת האומנותית של הלהקה וכמורה ומנהלת בית-ספר בת דור, היא הייתה יצירתית ונבונה. היא עבדה קשה על מנת לחשוף את הלהקה לכוריאוגרפיים בינלאומיים ואת בית הספר למורים ידועים מחוץ לארץ. בספורים של הלהקה בחו"ל, היא הייתה שגרירה נלהבת של המחול בישראל. היא הקדישה את חייה לבת דור.

כדודה, היא יכלה להיות לעתים בלתי נסבלת, אבל תמיד מאוד אוהבת ואכפתית. כשהיא הייתה רגועה, היה כיף להיות איתה"

## נספח 2: היגדים מתוך הראיונות

דומי רייטר סופר (כוריאוגרף בבת דור): 6.1.13

"גינט מאוד דאגה בחזרות, היא הייתה מאוד פרפקציוניסטית"

"גינט מאוד דאגה לרקדנים, היא הייתה רחבת לב ומאוד אהבה את הרקדנים"

"היה לה מאוד חשוב המראה החיצוני, התלבושת, התאורה והאסתטיות"

"החשוב אצל רקדן בעיניי גינט: דבר ראשון- תשוקה- הדלק שמניע את הרקדן ואמונה של הרקדן בעצמו. גינט עזרה לרקדן לממש את היכולות שלו. דבר שני- משמעת עצמית. דבר שלישי- מקצועיות. "היה לגינט מאוד קשה ליישם את שלושת המרכיבים, כי אנחנו עם ללא משמעת עצמית, עם רומנטי, שחושב שמספיק לעבוד כמה שעות ביום"

"גינט הייתה מורה בבת שבע והרקדנים שנאו אותה, כי היא דרשה מהם להגיע כל יום לשיעור ולא לאחר לחזרות"

שושנה בנד (פסנתרנית בבת דור): 4.2.13

"גינט הייתה מורה נהדרת, היא יכלה ללמד פיל, היא הייתה מאוד נחושה במה שהיא עשתה"

"אישה קפדנית, אבל מאוד נחושה"

"היא משכה תלמידים עם כישרון בכל הכוח למעלה, נתנה להם אפשרות לפתח את הכישרון שלהם, זו הגדולה שלה בעצם- תמיכה וגידול רקדנים".

לנה בר מאיר (מורה בבת דור): 5.2.13

"גינט הייתה מאוד קשוחה קרה, אבל היה לה צד אחר- מתחשב, רך, אכפת".

"הדרישות שלה היו מאוד גבוהות"

"גינט נתנה הערות לעניין ופרגנה"

"דרך מקצועית בלתי מתפשרת"

"לימדה אותנו ניהול זמן"

גל סלומון (תלמידה בשנותיה האחרונות של בת דור): 6.2.13

"היה לי קצת קשה עם המשמעת והפרפקציוניזם"

"קיבלתי מבת דור- ללכת עד הסוף, להתנדב, לקחת סיכונים, לא לוותר ברגע האחרון, לקפוץ למים"

"היה חשוב לה ניקיון". "חוש של ניקיון ואסתטיקה". "השאיפה לקווים נקיים ורפטטיביות"

"גינט הייתה מאוד טובה בלהעלות מופעים". "המופעים בבת דור היו החוויות הכי טובות של החיים שלי".

"התעקשה על כל רקדן, חוסר ותרנות, פרפקציוניזם"

"בת דור זה עבודה קשה, חזרות, אימונים".

**דינה חנקיס** (רקדנית בלהקה של בת דור): 13.2.13

"העבודה בבת דור לימדה אותי את החשיבות של ההתמדה ושל להיות מקצועית".

"למדתי מעבודה בלהקה איך מעמידים מופע"

"המחויבות שלה לכל פרט, המחויבות שלה למקצוע"

"התרגול היומיומי והעבודה הסיזיפית נתנו לי את המילוי, את הידע המקצועי".

**מרסיה אורדמן רינדלר** (אחייניתה של גינט אורדמן): 14.2.13

"גינט הייתה פרפקציוניסטית, זה היה נכון לגבי כל דבר שעשתה"

"מתחת לארגון ולמשמעת השואפת לפרפקציוניזם, היא הייתה מאוד חמה, נדיבה וביישנית"

"היא ציפתה מהרקדנים להיות מקצועיים, זה אומר להגיע לחזרות בזמן, להתלבש כראוי ולהתנהג בכבוד".

"היא הייתה יצירתית ונבונה".

**איתור עקרונות העבודה המרכזיים של אורדמן** (שישמשו אותי בשחזור)

#### **1. משמעת**

"...דבר שני- משמעת עצמית. דבר שלישי- מקצועיות. היה לגינט מאוד קשה ליישם את שלושת המרכיבים, כי אנחנו עם ללא משמעת עצמית, עם רומנטי, שחושב שמספיק לעבוד כמה שעות ביום" (רייטר סופר, 2013).

" גינט הייתה מורה בבת שבע והרקדנים שנאו אותה, כי היא דרשה מהם להגיע כל יום לשיעור ולא לאחר לחזרות" (רייטר סופר, 2013).

"לימדה אותנו ניהול זמן" (בר מאיר, 2013).

"העבודה בבת דור לימדה אותי את החשיבות של ההתמדה ושל להיות מקצועית" (חנקיס, 2013).

"היא ציפתה מהרקדנים להיות מקצועיים, זה אומר להגיע לחזרות בזמן, להתלבש כראוי ולהתנהג בכבוד" (אורדמן רינדלר, 2013).



## 2. העמדת מופע

"גינט הייתה מאוד טובה בלהעלות מופעים". "המופעים בבת דור היו החוויות הכי טובות של החיים שלי" (סלומון, 2013).

"למדתי מעבודה בלהקה איך מעמידים מופע" (חינקיס, 2013).

## 3. אסתטיקה

"היה לה מאוד חשוב המראה החיצוני, התלבושת, התאורה והאסתטיות" (רייטר סופר, 2013).

"היה חשוב לה ניקיון". "חוש של ניקיון ואסתטיקה". "השאיפה לקווים נקיים ורפטטיביות" (סלומון, 2013).

## 4. קידום רקדנים

"גינט מאוד דאגה לרקדנים, היא הייתה רחבת לב ומאוד אהבה את הרקדנים" (רייטר סופר, 2013).

"החשוב אצל רקדן בעיניי גינט: דבר ראשון- תשוקה- הדלק שמניע את הרקדן ואמונה של הרקדן בעצמו. גינט עזרה לרקדן לממש את היכולות שלו" (רייטר סופר, 2013).

"גינט הייתה מורה נהדרת, היא יכלה ללמד פיל, היא הייתה מאוד נחושה במה שהיא עשתה" (בנד, 2013).

"היא משכה תלמידים עם כישרון בכל הכוח למעלה, נתנה להם אפשרות לפתח את הכישרון שלהם, זו הגדולה שלה בעצם- תמיכה וגידול רקדנים" (בנד, 2013)

"גינט נתנה הערות לעניין ופרגנה" (בר מאיר, 2013).

"קיבלתי מבת דור- ללכת עד הסוף, להתנדב, לקחת סיכונים, לא לוותר ברגע האחרון, לקפוץ למים" (סלומון, 2013).

## 5. פרפקציוניזם

"גינט מאוד דאגה בחזרות, היא הייתה מאוד פרפקציוניסטית" (רייטר סופר, 2013).

"אישה קפדנית, אבל מאוד נחושה" (בנד, 2013).

"הדרישות שלה היו מאוד גבוהות" (בר מאיר, 2013).

"דרך מקצועית בלתי מתפשרת" (בר מאיר, 2013).

"היה לי קצת קשה עם המשמעת והפרפקציוניזם" (סלומון, 2013).

"התעקשה על כל רקדן, חוסר ותרנות, פרפקציוניזם" (סלומון, 2013).

"המחויבות שלה לכל פרט, המחויבות שלה למקצוע" (חינקיס, 2013).

"גינט הייתה פרפקציוניסטית, זה היה נכון לגבי כל דבר שעשתה" (אורדמן רינדלר, 2013).

#### **6. חזרות ואימונים סזיפיים**

"בת דור זה עבודה קשה, חזרות, אימונים" (סלומון, 2013).

"התרגול היומיומי והעבודה הסיזיפית נתנו לי את המילוי, את הידע המקצועי" (חינקיס, 2013).

## נספח 3 : יומן שחזור

### 1. מפגש ראשון עם דנה: 3/3/13

הסבר על גינט אורדמן, על העבודה "פיאף וודוביל", למידת הסולו של דנה.

#### מהלך המפגש

- (1) סיפרתי לדנה על הגעתה של בת שבע דה רוטשילד לארץ, הקמת להקת בת שבע יחד עם מרתה גראהם, הכרותה עם גינט אורדמן והקמת להקת בת דור. לאחר מכן סיפרתי על חייה המקצועיים של אורדמן ומעט סיפרתי על עקרונותיה ועל היצירה "פיאף וודוביל", בה רקדה בניצחון, לאחר החלפת מפרק הירך.  
(2) צפינו ביצירה "פיאף וודוביל" במלואה.
- (3) שחזרנו צעד אחר צעד- את הסולו של גינט אורדמן בריקוד "פיאף וודוביל"- סה"כ דקה ו-15 שניות- על-ידי צפייה כל פעם בשתיים עד ארבע תנועות והעברתן לגוף, צפייה שוב ושוב ומציאת פרטים חדשים בכל צפייה, ביצוע של דנה שוב ושוב, כאשר בחלק מהפעמים ביצעתי יחד איתה ובחלק מהפעמים צפיתי, נתתי תיקונים תוך כדי הביצוע ותיקונים לאחר הביצוע. השתמשתי במוסיקה של הריקוד מהיוטיוב, כשדנה ביצעה את הריקוד, משום שהאיכות של המוסיקה ביוטיוב הייתה טובה יותר מהמוסיקה בסרט.
- (4) שוחחנו על הסגנון של הריקוד, הנראה כביכול קלאסי, אך שובר את החוקים של הבלט הקלאסי, דיברנו על המשמעת והדיוק שהטכניקה של הריקוד דורשת, שוחחנו על הבדלי סגנון בין רקדנית לרקדנית ועל הקושי לתרגם מוידאו כיוונים וחזיתות.

#### מסקנות ותובנות בעקבות המפגש

- (1) ביצוע שחזור באופן משותף, גורם לנו להבנה מהירה יותר של הצעדים, כאשר ארבע עיניים צופות בריקוד ולא שתי עיניים. כל אחת קולטת פרטים אחרים וכך אנחנו משלימות אחת את השנייה ויחד מצליחות לשחזר את הריקוד במלואו.
- (2) הקפדתי ללמוד גם את הריקוד בעצמי, למרות שאינני מבצעת אותו, על מנת להדגים את התנועות כפי שאני רוצה שייראו, על מנת שאוכל לתת דגשים ולתקן, מתוך הבנת וידיעת הרצף וכך כמובן אני משמשת **דוגמא אישית**.
- (3) כידוע, אורדמן התנגדה לאינדיווידואליזם ורצתה שהרקדנים יצייתו להוראות הכוריאוגרף, ללא הכללת פרשנות אישית. אך בתהליך השחזור, ללא הכוריאוגרף, אני ודנה הגענו למסקנה שהשחזור דורש מהרקדנית להכניס **פרשנות אישית** לריקוד, שכן איננה יודעת מה כוונתו המדויקת של הכוריאוגרף והיופי בשחזור הוא להציג פרשנות אישית לריקוד, כמובן, תוך שימוש באלמנטים המדויקים שביצעה אורדמן בריקוד ותוך ניסיון להציג את סגנונה ואופייה בריקוד, אך כל רקדנית שונה ולא ניתן להציג בדיוק את אותו הריקוד. לכן, גם אין שאיפה לכך.
- (4) התנועות בריקוד "פיאף וודוביל" דורשות ידע ומיומנות מתקדמת בבלט הקלאסי. יחד עם זאת, נוספים קישוטים וצעדים שכלל לא כלולים בשפת הבלט הקלאסי, אשר

מחדשים, מפתיעים והופכים את הריקוד למאתגר יותר. ניתן לראות בריקוד זה את **המיזוג בין הבלט הקלאסי למחול המודרני**, בו דגלה בת דור.

(5) הריקוד דורש דיוק רב, צורות מאוד ברורות ואסתטיות בחלל, עדינות, אצילות וטכניקה ברמה גבוהה. כמובן שהפרפקציוניזם, שמאפיין גם אותי, כמו את ג'נט אורדמן, יגרום לי לבצע עם דנה ועם הרקדנים האחרים **חזרות ואימונים רבים**, על מנת להעלות את הריקוד בצורה הטובה ביותר, כאילו מדובר במופע לקהל רב.

## 2. מפגש ראשון עם איליה - 10/3/13

למידת קטע הבנים בעבודה "פיאף וודוביל"

### מהלך המפגש

- (1) צפייה בקטע בשלמותו והסבר קצר על ג'נט אורדמן ולהקת בת דור.
- (2) שחזור תפקיד הבנים - למידת צעד אחר צעד בריקוד, מתחילת הריקוד ועד סופו, סה"כ 2 דקות, תוך תשומת לב לפרטים ותוך התמודדות עם הקושי לראות את התנועות בצילום ישן ולא איכותי.
- (3) הרצה של הקטע מספר פעמים עם המוסיקה.

### מסקנות ותובנות בעקבות המפגש

- (1) מכיוון שהצילום ישן וכזה, ובאיכות נמוכה, היה מאוד קשה לזהות את הצעדים במדויק וזיהינו את הצורך לחפש **צילום נוסף** של אותו ריקוד. בבית אריאלה אולי אמצא צילום טוב יותר.
- (2) גילינו שרצף התנועות של הבנים **פשוט וחוזר על עצמו**. קל לשחזור.
- (3) התרשמתי מהרצון של איליה **לדייק** בפרטים ובדרך שבה מתבצעת כל תנועה, התרשמתי מהמוטיבציה שלו ללמוד עוד ועוד, לבצע כראוי ולבצע כפי שאני מלמדת אותו וליישם תיקונים. נראה כי ג'נט אורדמן הייתה מרוצה בתור מורה שלו. איליה מדגיש תשומת לב לאסתטיקה של כל תנועה ואני מרוצה מכך.

## 3. מפגש ראשון בהרכב מלא - עם איליה, עידו ודנה - 17/3/13

שחזור הקטע המלא - "פיאף וודוביל" על-ידי סולנית ושני רקדנים לצידה.

### מהלך המפגש

- (1) רקע לשחזור: הסבר על בת שבע דה רוטשילד, ג'נט אורדמן, הקמת להקת בת שבע והקמת להקת בת דור. בנוסף, הסבר העקרונות שאיתרתי מן הראיונות וברצוני ליישם

במהלך שחזור היצירות (דיוק וקפדנות, אסתטיקה, דוגמא אישית, מקצועיות, קידום רקדנים, משמעת עצמית, העמדת מופע, פרפקציוניזם, אימון וחזרה).

(2) צפייה בקטע המלא- "פיאף וודוביל"

(3) הוראת הפזמון (עידו לומד בפעם הראשונה, דנה ואיליה חוזרים עליו ומקבלים תיקונים)

(4) הוראת תפקידי הבנים ותפקיד הסולנית, בשילוב אחד עם השני, תוך מבטים והתייחסות אחד לשני והוראת ההרמה בסוף הריקוד.

(5) הרצת הקטע מספר פעמים וצילומו.

(6) קביעת חזרות לכל חופשת הפסח.

### מסקנות ותובנות בעקבות המפגש

(1) היום הבחנתי בהבעה הרבה הדרושה בביצוע הריקוד, באנושיות הנדרשת, ההסתכלות וההתייחסות האחד לשנייה. תנועותיה של הסולנית כוללות ג'סטות הבעתיות רבות, היא יוצרת קשר עין עם הגברים לאורך כל הריקוד ומביעה ביטחון עצמי רב, אצילות, עליונות ונחישות. גם הרקדנים מביטים בסולנית ומפגינים ביטחון ואלגנטיות.

(2) נתקלתי במפגש זה בפערים מבחינת קצב הלמידה וההבנה בין שני הרקדנים. אני לוקחת על עצמי אתגר זה ומעוניינת לקדם את הרקדן החלש יותר, שמתקשה מעט ללמוד את הכוריאוגרפיה והקואורדינציה הדרושה, ולהוכיח לו שגם הוא מסוגל לבצע את הריקוד. שמחתי לראות שהרקדן השני מסייע לחלש יותר ומלמד אותו את התנועות והספירות. ניתן להבחין באווירה של חברות ועזרה הדדית וישנו רצון של כולם לקדם גם את החלש יותר ולהעלות את בטחונו העצמי.

(3) הבחנו בחזרה זו במורכבות של המוסיקליות ושל המסלולים בחלל. המסלולים אינם קווים ישרים ואינם מעגלים ברורים, אלא המעבר מחזית לחזית מהיר וקשה לפענוח. הספירות של התנועות של הפזמון משתנות בפעם השלישית ויוצרות אתגר. הסולנית נדרשת להיות מאוד מוסיקלית, עליה להאזין היטב לשירתה של אדית פיאף ולהתאים את תנועותיה לשירה, ללא ספירות ברורות.

(4) שמחתי לגלות כי לשלושת הרקדנים מוטיבציה גבוהה לבצע את הריקוד באופן מדויק, אסתטי, מוסיקלי וברמה של מופע. שמחתי לגלות שהפרפקציוניזם המאפיין אותי, לא מרתיע את הרקדנים, אלא מלהיב אותם. ישנה אווירת למידה, אווירה מקצועית, הרקדנים שמחים לקבל וליישם תיקונים, שמחים לחזור שוב ושוב על היצירה, הם בעלי משמעת עצמית ובעלי רצון להשתפר ולבצע את היצירה בצורה הטובה ביותר.

### 4. מפגש עם עידו- 24/3/13 (שיעור פרטי)

עבודה על תפקידו של עידו בקטע "פיאף וודוביל", תוך הסבר מפורט של כל תנועה, המוסיקליות שלה והמיקום שלה בחלל.

## מהלך המפגש

- (1) צפייה בקטע "פיאף ודוביל" המקורי בדיוידי
- (2) האזנה לשיר הקטע, ששרה אדית פיאף- "Je ne regrette rien"
- (3) חזרה על תפקידו של עידו, כולל הסבר מפורט של כל תנועה, צפייה בעידו ומתן תיקונים.
- (4) הרצת הקטע מספר פעמים על-ידי עידו.

## מסקנות ותובנות בעקבות המפגש

1. היום בחזרה, כשהסברתי לעידו את התנועות והכיוון שלהן במרחב, מייד נעזרתי באופן טבעי בכיווני כתב תנועה אשכול וכמן, תוך אמונה ברורה שזוהי השפה המשותפת בסמינר והקלה ביותר לשימוש, על מנת להסביר קטע זה. הרגשתי שלא הייתי מסתדרת ללא ציון הכיוונים ושהם מאוד עזרו לדיוק המיקום של כל תנועה ולהסבר המפורט.
2. לעידו אין רקע בבלט קלאסי ובנוסף יש לו בעיות קשב וריכוז. למרות זאת, בחרתי ללמד אותו את הריקוד, תוך אמונה במסוגלות שלו ותוך רצון אמיתי לקדם אותו ולהוכיח לו שהוא יכול להצליח. עידו מאוד מעריך את הסבלנות שלי וההשקעה שלי בלמידה שלו. עידו חש שחברים רבים לכיתתו לא מבינים ולא סבלניים ללקות הלמידה שלו. הידיעה שגינט אורדמן קידמה רקדנים מאפס ומשכה אותם למעלה, התייחסה אליהם בחום והבנה, דרבנה אותי לבחור בעידו לריקוד ולפעול מתוך השראה ועל פי הלך הרוח של גינט אורדמן, אותה מאוד הערכתי.
3. היו מספר מנחים שהתקשיתי להסבירם באופן מילולי וההדגמה לא הספיקה, הבחנתי בקושי בהוראה להסביר את עצמי.
4. אני ועידו הבחנו במוסיקליות המאתגרת והמשתנה. לעתים אותו קטע מוסיקלי נהיה מהיר יותר ולפעמים מאט, המילים לא יושבות על הביטים באופן ברור וצריך להכיר את המוסיקה היטב ולתרגל עליה את הריקוד פעמים רבות, על מנת להבינה. עידו עדיין לא מצליח לבצע את התנועות במוסיקליות הנכונה, אך יש לו עוד חודשיים לתרגל ולהבין את המוסיקה, ואני סומכת עליו שהוא יצליח.

## 5. מפגש שני בהרכב מלא - 27/3/13

## מהלך המפגש

המפגש התחלק לשני חלקים:

חלק ראשון- חזרה ועבודה על ביצוע הקטע "פיאף ודוביל" כשעה, כולל משוב משלושת הרקדנים על היצירה ועל תהליך השחזור.

חלק שני- למידת קטע חדש- דואט- "נגוהות מאיה", כשעה וחצי.

### משוב מהרקדנים על היצירה "פיאף ודוביל"

השאלות:

- (1) מה חשבתם/ הרגשתם כשצפיתם ביצירה לראשונה? חשבתם שיהיה קשה או קל לשחזר אותה? מה חשבתם על הסגנון שלה?
- (2) מה אתם חושבים על היצירה עכשיו, אחרי שלמדתם אותה?
- (3) מה הרגשתם שהיה לי הכי חשוב? על מה נראה לכם ששמתי את הדגש?

התשובות:

דנה: "חשבתי בהתחלה שהיצירה מאוד קלה לשחזור, אבל היא יותר מורכבת ממה שחשבתי מבחינה טכנית. אני מאוד אוהבת את הסגנון, אני מגדירה אותו ניאו קלאסי או מודרני, משהו שמתרפק על העבר, מהתקופה של ההורים, סגנון שלא אופייני לפוסט מודרניזם, לא עכשווי, לא פתוח. החומר התנועתי מאוד דומה לדברים שכבר עשיתי, שאני מכירה. הגוף שלי בנוי לזה כבר, אני לא מרגישה שזה זר לי. אם זה היה זר לי, הייתי מביעה התנגדות. אני מרגישה שזה משהו שהוא נכון לי לגוף. לליאן היה חשוב הדיוק התנועתי, יותר מה-feel".

איליה: "חשבתי מההתחלה שהקטע מאוד נחמד, מאוד אהבתי שזה קלאסיקה, מאוד כיף לבצע את הריקוד, המוסיקה מאוד מתפתחת ונבנית עד לסוף, שהוא השיא. אני בדרך כלל לא מתעסק בחומרים כאלה, לכן זה היה לי נחמד, מרענן. לליאן היה חשוב לקלוע בול לשחזור, שלא נסטה מהשחזור, שרגל ימין תהיה בגובה הנכון, שנהיה מדויקים מבחינת הכיוונים במרחב, היא בדקה כל רגע מה צריך להיות".

עידן: "אני מאוד מתחבר למוסיקה, אני מריח ריח ישן של פעם. בגלל שזה קטע קלאסי, תחום שיחסית רחוק ממני, מעניין אותי להתעסק בתחום שזר לי. אני נהנה לראות את הסולו של דנה. הקטעים של הבנים, אותם אני ואיליה מבצעים, נותנים תחושת אורך ואצילות. אף פעם לא עסקתי בשחזור של משהו, לא עסקתי בלהעלות מהעבר דברים, בלהביא להיום משהו בצורה שלנו, לעשות לו מודרניזציה. אני חושב שלליאן הייתה חשובה המוסיקליות, היא דרשה ממני דברים שאני מסוגל לעשות, נהניתי מהעובדה שהיא חושבת שאני מסוגל".

### **מסקנות ותובנות בעקבות המפגש**

- (1) שמחתי לגלות, בזכות המשובים שביקשתי מהרקדנים לתת לי, שהרקדנים מאוד מתחברים לעבודה "פיאף ודוביל", הבנים דווקא בגלל שהסגנון זר וחדש להם ודנה בגלל שהסגנון מוכר לה. **כל אחד התחבר לריקוד בדרך אחרת**. מאוד התרשמתי מהגישה של הרקדנים, מהמוטיבציה וההנאה שלהם מהשחזור עצמו ומהביצוע של היצירה.
- (2) שלושת הרקדנים הגדירו כי **הדיוק התנועתי** מבחינתי הוא בחשיבות העליונה. בנוסף, המוסיקליות והדיוק המרחבי.

(3) השיעור הפרטי סייע לעידו, שהיום הצליח כמעט "להדביק את הקצב" וירדו לו לא מעט אסימונים. נדרשת ממנו עבודה קשה ומדויקת עד לסוף מאי, על מנת להגיע לאחידות יחד עם איליה ודנה, שהריקוד עבורם כבר הפך לטבעי. עידו מאוד מעריך את העובדה שאני מאמינה בו ואני חושבת **שאני מעניקה לו כוח רצון** ללמוד ולהצליח ולכן, הוא גם יצליח לדעתי לבצע את היצירה כראוי.

(4) אני מאוד מרוצה **מהמשמעת של הרקדנים** שלי- ההקשבה שלהם בחזרות לכל מילה ותיקון שלי, יישום התיקונים, זיכרון התנועות מחזרה לחזרה, היצמדות לריקוד כפי שהוא מוצג בסרט, הדיוק המוסיקלי, הדיוק המרחבי וניקיון התנועות.

## 6. מפגש עם דנה ואיליה- "נגוהות מאיה"- 2/4/13

### מהלך המפגש

- (1) צפייה ביצירה "נגוהות מאיה", תוך הבחנה בפרטים, בכיוונים, במסלולים במרחב, בצורות התנועתיות וביחסים בין הרקדנים.
- (2) דיוק התנועות של הרקדנים, מתן תיקונים וביצוע הריקוד מספר פעמים.
- (3) תכנון סיום היצירה, בשונה מהצילום, בו ארבעה רקדנים, כך שיתאים לשני רקדנים.
- (4) חזרה על היצירה "פיאף ודוביל". דנה מתאמנת עם נעלי אופי, כפי שהיא נדרשת להופיע.
- (5) ביצוע אחרון של הדואט, מהיצירה "נגוהות מאיה", על מנת לשמור את כל התיקונים והדיוקים בזיכרון.

### מסקנות ותובנות בעקבות המפגש

- (1) מכיוון שהקדשנו שעתיים שלמות הפעם לחזרה, היה לנו זמן לעבוד **ביסודיות** על היצירה, לחזור על שתי היצירות, **לשים לב לכל הפרטים** התנועתיים והמרחביים ולבנות את היחסים וההרמות של בני הזוג. אין ספק שחזרות ארוכות יותר יעילות ומלמדות.
- (2) ההשערה שלי ושל הרקדנים היא שהיצירה המוסיקלית הולחנה במיוחד עבור הכוריאוגרפיה של ג'נט אורדמן, אך עדיין לא מצאתי את פרטי היצירה המוסיקלית. הבחנו כי **המוסיקה מותאמת לתנועות ומשנה את גווניה וקצבה בהתאם לתנועות ולאיכותן**. יחד עם זאת, מאוד קשה להבין את המוסיקליות והקצב, אין קצב אחיד וספירות ברורות ולכן נדרשות חזרות רבות על מנת ללמוד את המוסיקליות של היצירה.
- (3) למרות שדנה ואיליה רקדנים מוכשרים, בעלי יכולת למידה מהירה, חרוצים ובעלי טכניקה, אני מתקנת אותם בכל תנועה, מדייקת כל תנועה ודורשת מהם לחזור על היצירות שוב ושוב, על מנת להגיע **לתוצאה הטובה ביותר** ולקדם אותם מבחינה אישית. אני רוצה שהם יבצעו את היצירות בצורה הכי טובה שהם יכולים, שהם יפרצו גבולות וישפרו את היכולות שלהם.



(4) שמחתי שדנה ואיליה לוקחים את נושא **המופע** ברצינות, דואגים לנעליים, שמלה שחורה וחליפות שחורות, אשר הם מביאים מביתם ואשר דומים כמה שיותר **לתלבושות** ביצירה המקורית "פיאף ודוביל".

## 7. מפגש בהרכב מלא לקראת פרזנטציה - 7/4/13

### מהלך המפגש

- (1) חזרה עם דנה ואיליה על "נגוהות מאיה", תוך חזרה על כל הפרטים, האזנה למוסיקה והבנת המוסיקליות של היצירה, מתן תיקונים תנועתיים ומוסיקליים ויישומם, ביצוע שוב ושוב, על מנת להיות מוכנים לפרזנטציה לדינה ביום שלישי. בנוסף, ביקשתי מדנה לתת משוב על היצירה.
- (2) חזרה על "פיאף ודוביל" עם דנה, איליה ועידו, חזרה על כיוונים, תנועות ודיוקים שנשכחו או שצורכים בהירות, מתן תיקונים ויישומם.
- (3) עבודה פרטנית עם עידו- חזרה עם עידו על התנועות, הבהרת מיקום הידיים וחזית הגוף בכל ספירה, הבהרת הספירות, עבודה איטית ומעמיקה על כל תנועה, על מנת לקדם את עידו ולמלא את צרכיו. ניסיון להשלים את הפער בינו לבין דנה ואיליה.

### משוב מדנה על היצירה "נגוהות מאיה"

"הקטע מאוד קשה טכנית, אבל כשראיתי אותו פעם ראשונה הוא נראה הרבה יותר קשה, אמרתי לעצמי "אין מצב שאני עושה את זה". אחרי שתי חזרות, זה כבר הרגיש יותר טוב, יותר יושב. ליאן מלמדת בצורה מאוד מדויקת, מאוד חשוב לה הדיוק, פחות ההבעה. היצירות מאוד שונות אחת מהשנייה, אבל שתיהן מאוד מבוססות על טכניקה".

### מסקנות ותובנות בעקבות המפגש

- (1) כרגיל, הרקדנים מאוד **ממושמצעים**, מכבדים את התיקונים שלי ומיישמים אותם, בעלי מוטיבציה להשתפר ולהגיע לתוצאה כמה שיותר קרובה ליצירה המקורית.
- (2) דנה ציינה שוב שאני מאוד מקפידה על **הדיוק**. פחות על ההבעה ביצירה "נגוהות מאיה".
- (3) דנה ציינה שהיצירות מאוד שונות אחת מהשנייה, אבל שתיהן מאוד מבוססות על **טכניקה**, טכניקה ברמה גבוהה, שתיהן מאתגרות.
- (4) דנה טענה שהיצירה יותר קלה לביצוע ממה שהיא נראית **בצפייה** בוידאו.
- (5) הרגשתי מסופקת **מהעבודה היסודית עם עידו**, הייתי צריכה לעבוד איתו על מנחים קלאסיים בסיסיים, להביא אותו להבנה בסיסית, להתעכב על כל תנועה ואני חושבת שהעבודה הפרטנית איתו הייתה מאוד חשובה ועל מנת לקדם אותו ולגרום לו להגיע לתוצאה ראויה עליי לעבוד איתו עוד ועוד בצורה פרטנית. יש לו פערים רבים להשלים.

### פרזנטציה למנחת הפרויקט - דינה חניקיס - 9/4/13

(1) **הצגת הדואט מתוך "נגוהות מאיה" - דנה ואיליה**

הערות מדינה:

- הרקדנים מבצעים את הריקוד בצורה טובה, בעלי טכניקה ברמה המתאימה לכוריאוגרפיה.
- הכוריאוגרפיה נטולת הבעה, בנאלית, נטולת פרשנות, נקייה ולכן, הביצוע בהתאם. ללא הבעה, אלא הצגת טכניקה בלבד.
- יש לעבוד על החזקת מרכז הגוף וההרמות וכמובן לבצע עוד חזרות על הריקוד.

(2) **הצגת הקטע מתוך היצירה "פיאף וודוביל" - דנה ואיליה, ללא עידו (עידו לא הרגיש מוכן להציג את היצירה עדיין).**

הערה ממכל הירש: דנה, שמבצעת את התפקיד של ג'נט אורדמן, צריכה להיות יותר מאופקת, יותר צנועה, תחילה לרקוד לעצמה ולא להתייחס לגברים שמסביבה ובהדרגה להעלות את הביטחון.

הערות מדינה:

- הגברים צריכים יותר נוכחות על הבמה, להעביר יותר משקל על הרגליים.
- יש לעבוד על ההרמה.

8. **עבודה פרטנית עם עידו - 10/4/13**

**מהלך המפגש**

- (1) הרצת הריקוד ובדיקת הבעיות והתנועות שיש לעבוד עליהן.
- (2) התעכבות על כל תנועה, המיקום של כל איבר בכל תנועה, המוסיקליות של כל תנועה והאיכות של כל תנועה.
- (3) ביצוע שוב, מתן תיקונים וכך לסירוגין.

**מסקנות ותובנות בעקבות המפגש**

(1) הרגשתי במפגש זה שירדו לעידו הרבה אסימונים, שהוא מתחיל להבין את מיקום האיברים והכיוונים והמוסיקליות יותר ברורה לו. חשוב לציין שעידו **לא בקיא בטכניקת הבלט הקלאסי** וטכניקת הריקוד מאוד זרה לו ולכן, הרגשתי **סיפוק** רב היום, כשציפיתי בו מיישם תיקונים ומבצע תנועות קלאסיות בצורה נכונה ומתוך הבנה. הרגשתי שגם עידו מסופק מיכולת ההבנה והביצוע שלו, הוא מתחבר להערות ולדימויים שאני נותנת לו ומתחבר לצורת ההוראה שלי (כך אמר לי לפחות).

(2) עידו צריך לבצע **יותר חזרות** מהרקדנים האחרים, יותר להתאמץ ולעבוד על הניקיון של התנועות, משום שהסגנון לא טבעי עבורו ומאוד זר לגוף שלו. אני לא מתחרטת על כך שבחרתי רקדן שאינו מתאים, כביכול לסגנון הריקוד שאני משחזרת, אלא רואה בכך **הזדמנות לקדם סטודנט**, לגרום לו לתחושת מסוגלות ואמונה בעצמו, לפתוח בפניו את

האפשרות להתנסות בסגנון חדש, שהוא לא מכיר ואולי אפילו לגרום לו לאהוב את הסגנון.

#### 9. עבודה פרטנית עם עידו- 17/4/13

##### מהלך המפגש

- (1) ביצוע של עידו- תפקידו בריקוד "פיאף וודוביל"
- (2) מתן תיקונים
- (3) ביצוע שוב ושוב תוך ניסיון ליישם תיקונים
- (4) עבודה על מיקום הידיים ומיקום הרגליים בכל תנועה

##### מסקנות ותובנות בעקבות המפגש

- אני מרגישה שאני חוזרת על עצמי מבחינת תיקונים, נותנת לעידו שוב ושוב את אותם תיקונים. אני רואה שהוא מנסה ליישם אותם, אך לוקח לו הרבה זמן להבין את ההערות והתיקונים שלי והוא צריך יותר סמן מאחרים. העבודה איתו דורשת חזרתיות רבה, אימונים רבים על הריקוד וחזרה שוב ושוב על התיקונים.
- עידו עובד לבד על הריקוד בזמנו הפנוי, מגלה מוטיבציה רבה, רוצה להתקדם ולבצע כראוי את תפקידו, מקבל את הערותיי בהבנה, רוצה ללמוד, שואב ממני ידע ומנסה ליישמו.

#### 10. חזרה עם דנה ואיליה- 21/4/13

##### מהלך המפגש

- (1) הרצה של "פיאף וודוביל", מתן תיקונים, ביצוע קטעים ללא מוסיקה ע"פ הנדרש והרצה שוב ושוב.
- (2) הרצה של "נגוהות מאיה" תוך דגש על הבנת המוסיקליות של הקטע, התאמת התנועות למנגינה, מתן תיקונים, ביצוע שוב ושוב.
- (3) תכנון התלבושות וחזרות להמשך.

##### מסקנות ותובנות בעקבות המפגש

- (1) הרקדנים לא ביצעו חימום לפני ההרצה ולכן לא היו ערוכים לטווחי התנועה הנדרשים בריקודים. למדנו את הלקח והבנו שנדרש חימום יסודי של איברי הגוף לפני הביצוע.

(2) הריקוד מאוד מיושן, כך צופות טענו.

(3) **ההבדל בין הקטעים**- פרשנות, נוכחות, אצילות, עדינות בפיאף אל מול חוסר פרשנות בנגוהות מאיה.

## 11. חזרה פרטנית עם עידו- 22/4/13

### מהלך המפגש

- (1) הרצה של הריקוד
- (2) מתן תיקונים
- (3) כך לסירוגין שוב ושוב, תוך חזרה על תיקונים ממפגשים קודמים, שעדיין לא תוקנו.
- (4) עידו צילם אותי מבצעת את תפקידו בריקוד, על מנת לעבוד על הריקוד בבית עצמאית, ללמוד מן הצילום את הדיוקים והמוסיקליות ולהגיע ערוך יותר למפגש הבא.
- (5) שיחה עם עידו לגבי ההמשך- מה עליו לעשות על מנת להתקדם ולבצע את הריקוד כראוי, בדיקה אם הוא מסוגל לבצע את הריקוד או זקוק למחליף.

### מסקנות ותובנות בעקבות המפגש

- (1) פגישה זו עם עידו עוררה בי מעט **ייאוש ותסכול**. הרגשתי שאני חוזרת על עצמי מבחינת התיקונים שאני נותנת ולא רואה שינוי מספיק אצל עידו והפנמה מצידו. לכן, שוחחתי איתו על כך והסברתי לו שעליו לעבור תנועה, תנועה וספירה, ספירה, בבית, ביסודיות, עד לחזרה הבאה, על מנת להגיע לחזרה הבאה עם תוצאה ראויה, המתאימה לשלב בעבודה, בו אנחנו נמצאים. עידו הביע את **רצונו העז** לבצע את הריקוד ולעבוד עליו עד שיצליח, אך מצד שני, לא רצה לפגוע בתוצאת הפרויקט ואם ארצה להחליפו ברקדן אחר, הוא יבין זאת.
- (2) יצאתי מהפגישה מאוד מבולבלת ו**חסרת החלטה** לגבי ההמשך. לא ידעתי אם אני רוצה **לתת הזדמנות** לעידו להמשיך ללמוד את הריקוד או להקל על עצמי ולהחליפו ברקדן שילמד את הריקוד במהירות ויבין את הטכניקה יותר בקלות. אך בתוך תוכי, ידעתי, שאני לא רוצה לוותר על עידו ואני רוצה להוכיח לו שהוא מסוגל לבצע קטע קלאסי וטכני, כמו זה.

## 12. מפגש בהרכב מלא- חזרה על הקטעים- 5/5/13

### מהלך המפגש

- (1) הרצת "פיאף ודוביל", מתן תיקונים והרצה שוב ושוב.
- (2) הרצת "נגוהות מאיה", מתן תיקונים והרצה שוב.

(3) קביעת מפגשים להמשך.

### מסקנות ותובנות בעקבות המפגש

- (1) מאוד הופתעתי מהביצוע של עידו. עידו לפתע **יישם את התיקונים** מהמפגשים הקודמים, הגיע למנחים נכונים, הבין את המוסיקליות של הריקוד, היה מאוד מרוכז ונראה כי עבד ביסודיות על הריקוד. לאחר מכן נודע לי שעבד על הריקוד עם הרקדן השני, איליה, ואכן ניתן לראות שהעבודה עם איליה מאוד עזרה לו ולימדה אותו. אני לא חושבת שניתן להבחין מהסתכלות ראשונית, שעם אחד הרקדנים עבדתי הרבה יותר שעות ובאופן פרטני, בניגוד לשני הרקדנים האחרים. אני גאה בעידו, שהוא בכיוון הנכון ומצליח לאט לאט לצמצם את הפער בינו לבין האחרים ולהבין את תפקידו.
- (2) איליה ודנה, בגלל שהם רקדנים טובים ומכיוון שהם למדו במהירות את הריקודים במפגשים הקודמים, הרגשתי שבמפגש זה הם מעט מוותרים לעצמם ולא מנסים להשתפר ולהיות יותר טובים ממה שהם עכשיו. הרגשתי במפגש זה שדווקא **החלש יותר**, עם יותר מוטיבציה להצליח ולהשתפר והחזקים יותר, עם פחות מוטיבציה. יכול להיות שזו תחושה מוטעית.

### משוב מסכם מהרקדנים על תהליך השחזור - 12/5/13

השאלות:

- (1) איך הייתם מאפיינים את היצירות אחרי שלמדתם אותן? מה אתם חושבים על הסגנון שלהן ועל החומר התנועתי?
- (2) איך הושפעתם ממני/ מהאופן בו ניהלתי את החזרות? ומצורת העבודה שלי?
- (3) האם למדתם משהו חדש על עצמכם במהלך השחזור? חשתם שהוא תרם לכם באיזו שהיא צורה?

התשובות:

איליה:

- (1) "מההתחלה חשבתי שיהיה מאוד מעניין לבצע את שתי היצירות. אלו סגנונות חדשים עבורי, שלא יצא לי להיחשף אליהם לפני, שלא ביצעתי לפני, לא הופעתי בסגנון כזה ולא שחזרתי יצירות כאלו בעבר, אבל אני חושב שהתמודדתי יפה עם האתגר". "הקטע "פיאף וודוביל" היה מרענן. אני רגיל להפך, אני רגיל ללמוד את מה שחדש, אני רגיל לרקוד דברים שאני ממציע בריקודים סלוניים, דברים מודרניים... ופתאום לחזור לקלאסיקה- זה מקסים".
- (2) "בזכות ליאן, הצלחתי לחשוב על הידיים שלי, כי היא לא הפסיקה לדבר איתי עליהן. אהבתי מאוד שליאן נטפלת לפרטים הקטנים. במיוחד בגלל שזה שחזור, היה לה מאוד

חשוב שזה יהיה דומה למקור. כל הזמן בדקנו בקטע המקורי איפה היד, איפה האצבעות, האם ביצענו ביד הנכונה... החזרות היו מאוד מסודרות, ליאן ידעה בכל חזרה על מה היא רוצה לעבוד ועמדנו בציפיות שלה לדעתי".

(3) "כשעושים משהו חדש עם הגוף, תמיד מגלים התקדמות ודברים אחרים וחדשים על הגוף שלנו. תמיד כשעושים משהו חדש, יש התפתחות לכיוונים מסוימים בלתי צפויים".

#### דנה:

(1) "אני מאוד אוהבת את שתי היצירות. אני חושבת שיש בהן שילוב של העולם הישן עם העולם החדש, משהו שכיף להתרפק עליו, יחד עם מוטיבים מודרניים. יש יציאה מהגבולות של הקלאסי והמודרני ומצד שני, היצירות מאוד מושתתות על טכניקה, מבניות, מפרידות בין תפקיד הגבר לבין תפקיד האישה. נכון, זה בנאלי, וכולם מנסים לשבור את זה, אבל זה כיף להיות שם, זה מקום שאני מאוד אוהבת להיות בו, להיות אישה".

"בנגוהות מאיה- יש אלמנטים מאוד טכניים מצד אחד, מצד שני יש בו משהו שהוא פורץ גבולות של הסגנונות הישנים. אני מאוד אוהבת את השימוש בכפות ידיים ב90 מעלות בנגוהות מאיה, זה מזכיר לי ציורי קיר מצריים או תמונות עתיקות, ימי קדם. אני מאוד אוהבת להתעסק בזה, לתת פרשנות חדשנית לימי קדם, לתת פרשנות על העבר, לתת אינטרפרטציה עכשווית".

(2) "אני מזדהה מאוד עם צורת העבודה של ליאן. אני מאמינה שבתנועה ובמחול בפרט, צריך לעבוד בצורה מאוד מדויקת, עם הקפדה על טכניקה נכונה ועל ניואנסים נכונים. העבודה המוקפדת של ליאן, שיפרה את הביצוע שלי וצורת העבודה שלה היא משהו שלקחתי לעצמי, כאשר אני עובדת עם תלמידים או שחקנים. התהליך עם ליאן הראה לי שככה צריך לעבוד, זה משפר את הביצוע! מצד אחד היא לא פחדה לדרוש ולהתעקש, ומצד שני, היא שמרה על אווירה נעימה ונינוחה וככה היא השפיעה על הביצוע ועל האווירה בחזרות ועל הרצון שלנו להירתם".

(3) "אני חושבת שזה כבוד גדול בשבילי, שכאשר ליאן צפתה ביצירה "פיאף וודוביל" לראשונה, היא ישר חשבה עליי. זה כבוד גדול בשבילי להיות תחת title של מבצעת טובה ביצירה כזו, כי בת דור זו אחת הלהקות הגדולות שהיו פה, וזה שליאן ראתה אותי ב vision שלה, זו מחמאה גדולה. התהליך תרם לי מאוד לביטחון העצמי. בנוסף, זהו ניסיון בעבודת שחזור, אותה חוויתי גם שנה שעברה. זה ניסיון טוב לכל מבצע לדעתי- להתעסק בשחזור, לנסות לקחת את הלך הרוח שבוידאו ולתרגם את זה אלייך ולתת אינטרפרטציה בהגשה שלך".

"נהניתי מאוד מהתהליך, הכרתי אנשים חדשים, זה עוד משהו לקחת איתי, עוד יצירות לאוסף שיש לי בראש, לכל החיים. תודה לליאן על הבחירה בי".

#### עידו:

(1) "אני מאוד אוהב את החומר התנועתי של שתי היצירות, אני מתחבר לסגנון של שתייהן. את היצירה שאני מבצע, אני שמח לבצע ואת היצירה שאני לא מבצע, הייתי שמח לבצע גם. התפקידים של האישה יותר יפים בעיניי, הגבר יותר סטטי. הייתי שמח אם הייתה יותר תנועתיות לגבר במרחב, יותר הזדמנות לרקוד, כי זה הרבה יותר מעניין".

(2) "מבחינתי, ליאן ביצעה תהליך מאוד נכון איתי. בגלל שאני בנאדם שלוקח לו זמן להבין דברים והאסימונים נופלים אצלי יותר לאט, התהליך איתי צריך להיות יותר איטי ויותר עמוק. צריכה להיות הבנה קודם ואח"כ ביצוע. ליאן ידעה איך להסביר לי, יש לה הרבה סבלנות שזה דבר נחוץ איתי, כי אני קולט לאט".

(3) "פתאום אני מבין דברים חדשים על הגוף ועל ביצוע ועל דיוק, שלא הבנתי קודם לכן". "התהליך תרם לי גם מבחינת פרפורמנס. אני לא בשל כל כך מבחינת פרפורמנס, לא הופעתי בצורה מקצועית ועכשיו בחזרות בסמינר, לקראת הופעה, כל הזמן אומרים לי להרים את הפנים. ליאן גם כל הזמן אומרת לי להרים את הפנים, להסתכל על היד... זה מאוד עזר לי, שהיא מכינה אותי להופעות. עצם זה שעשיתי חזרות לבד, מה שאני לא עושה בדרך כלל, זה רק מראה שליאן חדרה אליי, לתודעה".

\*\* התקיימו מפגשים נוספים עד לתחילת יוני, אשר אינם מתועדים בנספח זה, מכיוון שמועד הגשת העבודה העיונית, קדם למועד הצגת החלק המעשי.