

מגזר הריקודים



כתב עת למחול **dancetoday** the dance magazine of israel

2202 8537400-000023



גיליון 2 | יולי 2000 מחיר: 30 ₪ ISSN1565-1568



דנאור מערכות תאורה, תיאטרון ואולפנים

30 שנה עם התרבות

חברת דנאור מערכות תאורה תיאטרון ואולפנים מתקינה, משכירה, מוכרת וייצוג בלעדי של מיטב החברות, מתקנת ומפעילה ציוד תאורה לתאטרון בכל רחבי המדינה. את הציוד שלנו ניתן למצוא בכל מרכזי התרבות בארץ מהקטנים ועד לגדולים ביותר. כמו כן, בקבוצת דנאור ניתן גם למצוא את:

ד.ש. בימות ובדים - החברה הגדולה בארץ למתקני במה - כל מה שעולה, זו ומסתובב על הבמות.

קומפיולייט מחקר ופיתוח - מהחברות המובילות בעולם לפיתוח וייצור מחשבי תאורה ומתקני קצה ממוחשבים.



דנאור, החברה המובילה בישראל בתחום התאורה ומתקני הבמה לתאטרון, אולפני טלוויזיה ומועדונים רואה ותמיד ראתה את המחויבות הראשונית שלה למצויינות בתאורת במה.

במשך שנים החדירה דנאור לתאטרון הישראלי את מיטב החידושים בתחום תאורת הבמה והבמות ודאגה לעמוד בחזית הטכנולוגית של התעשייה.

המחויבות, הטכנולוגיה המתקדמת ומעל לכל השרות של דנאור בכל שעות היום והלילה הם אלו שעשו ועושים את ההבדל.

אירוויזיון 99

סורנחט

הילד החולם

פעמוני הויבר



בשער: "עמורה" מאת עידו תדמור,
צילום: גדי דגן

2 הבלט הקלאסי - בן חורג במחול הישראלי רות אשל

8 כיצחון האבסורד בתיאטרון המחול גיורא מנור

14 בובות ממוכנות ומרחבים וירטואליים - השפעת התמורות הטכנולוגיות על המחול
הניה רוטנברג

18 יוצרת של שלוש ארצות-מולדת - על אנה סוקולוב, 1912-2000 גיורא מנור
22 אנה סוקולוב - מורה לאורך כל הדרך גליה גת ומשה רומנו

23 לרקוד עד מוות - על ביטויי הרומנטיקה בבלט "ג'יזל" טלי פרלשטיין-כדורי

30 "הפתיחה" בבלטים העכשוויים - מהמאה ה-19 למאה ה-21 ליאורה בינג היידקר

34 להתקדם פנימה - שיחה עם עידו תדמור שי שטיינברג

38 מאורי צבי גרינברג עד קוסובו - מבט אל תהליך העבודה של "בקץ הדרכים": מחול
אורטורי ממוחשב ציונה פלד

פסטיבלים בעולם

42 פריז: בין בוביני לאופרה - ה"באניולה" ומופעי המחול של אוהד נהרין ומץ אק
גבי אלדור

44 התמסרות להתרשמות - על תוכנית ה"עולם החדש" ופסטיבל האביב - לונדון 2000
הניה רוטנברג

48 פולקלור לבמה - ובמה לפולקלור דן רונן

56 חדשות כאן ושם

60 לרקוד עם גטרוד קראוס לאה בן-צבי

62 מופעי מחול מסביב לעולם

62 ספרים

ספרים חדשים - סקירה

האנציקלופדיה הרוסית למחול יוסי תבור

נטליה בסמרטנובה יוסי תבור

תעודת בגרות לעולם המחול - על האנציקלופדיה הבינלאומית למחול נעמי בהט

66 לקראת מופע

"מחול במשכן" - העונה שביעית הניה רוטנברג

68 ביקורות

מחול ממולדת התיאטרון - על "מדיאה", תיאטרון מחול אדאפוס גל אלסטר

אסתטיקה לא ארוטית - על "חלומי של מינוטאור", להקת בלנקה לי

מאירה אליאש-צ'יין

מחול במקום פולחן - על מופעי המחול של זאבה כהן וצבי גוטהיינר בניו-יורק

ג'ודי ברין-אינגבר

72 בכורות

חודשים: אפריל, מאי, יוני - 2000 בעריכת ליאורה עמית

74 בת-דור: עם הפנים לעתיד גיורא מנור

76 על בית הספר למחול בת-דור עידו תדמור

78 רשימת הרפרטואר של בת-דור

אנגלית

85 Bat-Dor Faces the Future with Hope and Apprehension Giora Manor
93 Classical Ballet - Israeli Dance's Stepson On the Historical

Circumstances Responsible for the Marginality of Classical Ballet in Israel
Ruth Eshel

מחול היום

כתב עת למחול גיליון 2 | יולי 2000
dancetoday - the dance magazine
of israel

עורכת: רות אשל

מנכ"ל: חנן רוגלין

מערכת: רות אשל, גיורא מנור, הניה
רוטנברג, ד"ר דן רונן, גבי אלדור, טלי
פרלשטיין, טולי באומן

רכזת מערכת: אורדית קוטלר

עיצוב גרפי: נעמי מורג, אביגיל הורוביץ

עריכה לשונית: אורנה יהודיוף

תרגום לאנגלית: ענת עדי

עיצוב מודעות: אלכס זורבין

סריקות: אתי מוטה

פרסום, שיווק ויחסי ציבור: שפרה שחם

הכנת קדם דפוס ולוחות: מיקסם

טכנולוגיות בע"מ

הדפסה: דפוס אמני אופסט

כריכה: כריכית אהרון בע"מ

הפצה: סטימצקי

מו"ל: חבצלת מוסדות תרבות וחינוך

של השומר הצעיר

כתובת: דיזנגוף סנטר, קומה 3

ת.ד. 23570, תל-אביב 61231

טלפון: 03) 620-8758

פקס: 03) 629-0195

E-mail: teatron@zahav.net.il

הרבעון יוצא לאור בתמיכת:

מיתגל התרבות והאמנות,

משרד המדע, התרבות והספורט

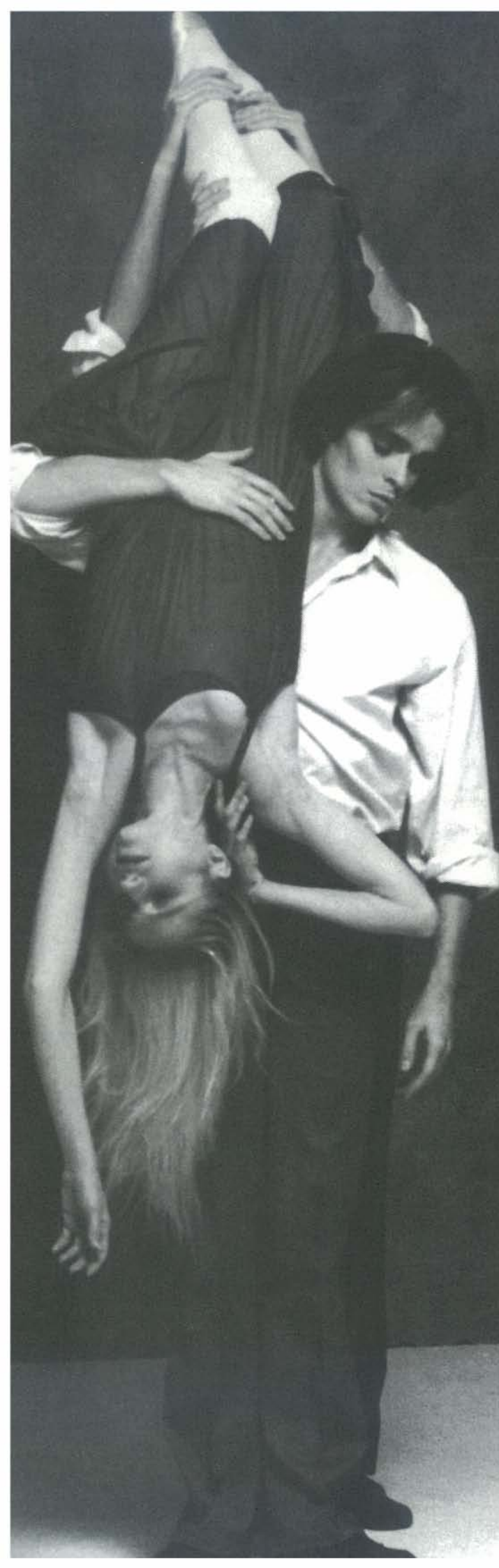
המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

© כל הזכויות שמורות

ISSN 1565-1568

תיקון טעות

בכתבה "לזכרם של אלה שהלכו לעולמם",
שהתפרסמה ב"מחול עכשיו" 1, המלים לזכרו
של גירוס רובינס נכתבו בידי רנה גלוק ולא
בידי רות אשל, כפי שפורסם בטעות.



רות אשכ

הבלט הקלאסי

על הקשיים והנסיבות
ההיסטוריות, שהביאו
לכך שהבלט הקלאסי
בישראל איתו ממריא
משולי העשייה
והיצירה

הבלט הישראלי, "לרקוד לפי שירים" מאת ברטה ימפולסקי
באדיבות הספרייה למחול בישראל

The Israel Ballet, "Dancing to Songs" by Berta Yampolsky
Courtesy of the Dance Library of Israel

בן חורג במחול הישראלי

בחודש מאי נערכה תחרות ים תיכונית לבלט לציון עשור לעמותת ארבטובה [Arbatova] לבלט קלאסי. תחרות מיה ארבטובה היא המסגרת היחידה המאפשרת להכיר את העבודה באולפני הבלט בישראל. הרמה היפה של התחרות והקהל רב שהגיע אליה מצביעים על כך שיש כאן עניין ואהבה לאמנות זו. אם כך, מה השתבש? מדוע הבלט הקלאסי הוא בן חורג במחול הישראלי? מאז תחילת המחול האמנותי בישראל, הבלט הקלאסי נמצא בשולי העשייה והיצירה. בישראל פועלות כמה להקות מחול ממוסדות אבל רק להקה אחת של בלט קלאסי - הבלט הישראלי. שלא כמו במחול המודרני, שיש לו פעילות פרינטי משגשגת, בבלט הקלאסי לא מתקיימת כלל פעילות פרינטי. ולא שהבלט הקלאסי הישראלי לא הגיע להישגים יפים בתחום הביצוע. הבלט הישראלי היא להקה טובה, שמופיעה בפני אולמות מלאים, על אף התנאים הקשים שבהם היא פועלת - אולם חזרות אחד, ללא בית ספר צמוד וללא תיאטרון משלו. ברפרטואר הלהקה כמה עבודות מופת של ג'ורג' באלנשיין [Balanchine] אבל עיקר העבודות הן של ברטה ימפולסקי.

הניסיונות לייסד להקות נוספות של בלט קלאסי לא צלחו לפי שעה. בלט חיפה ספג מכה קשה עם מותו של אדם פסטרנק ועדיין מנסה להתארגן מחדש. ספק גם אם היה בכוחו לתת את התשובה האמנותית שלה מייחל הבלט בישראל - להקה קאמרית של בלט בסגנון עכשווי. להקתו של ואלרי פאנוב [Panov] באשדוד עושה את צעדיה הראשונים.

בלי מסורת ובלי קהל

המחול האמנותי בישראל ראשיתו בשנות ה-20. ארץ הביצות והמלריה לא היתה מקום אידיאלי לפריחת מחול אמנותי, אבל נקודת המוצא של הבלט היתה גרועה במיוחד. לרקוד יחף בחולות תל-אביב לא היה קל, אבל לרקוד על החולות בנעלי סטן ושמלת טוטו [tutu] היה נראה כחלום סוריאליסטי. לכך התווספה גם עוינות אידיאולוגית. בעיני החלוצים, שרובם הגיעו ממזרח-אירופה, הבלט נקשר במסורת, באריסטוקרטיה - העולם שממנו ביקשו להתנער. אף שאחוז המשכילים מבין החלוצים היה גבוה, רובם לא ראו בלט מימיהם. בגלל החוקים ברוסיה הצארית ובארצות מזרח-אירופה, שהגבילו את ישיבת היהודים בערים הגדולות, רק אחוז מצומצם מהיהודים התגורר בערים שבהן אפשר היה ללמוד או לראות בלט. הלהקות היו סגורות בפני רקדנים יהודים, להוציא מקרים חריגים של רקדנים שהסתירו את יהדותם. ידוע שהבלרינה המפורסמת אנה פבלובה, שאמה היתה יהודייה, הסתירה



את מוצאה. מכאן שהבלט התקשר אצל החלוצים עם שמות כמו תיאטרון המרינסקי או הבולשוי - בני הטיפוח של המשטר הצארי. על הרפורמות בבלט קלאסי, ועל העבודות הנועזות שהועלו בבלט ריס של דיאגילב [Diaghilev] לא ידעו דבר.

וכך לא היו בארץ בשנות ה-20 רקדנים ומורים לבלט קלאסי והקושי לגדל דור צעיר של רקדני בלט היה קשה מזה של רקדנים מודרניים. הלימודים של רקדן בלט קלאסי אורכים שנים. הרקדנים נדרשים לעמוד בקריטריונים ברורים של רמת הביצוע ולהתמודד עם רפרטואר קשה. ואילו המחול המודרני בתחילת המאה הסתפק ברקדנים המסוגלים להביע את עצמם ולרגש את הקהל, ויכולת הביצוע הטכנית שלהם נחשבה שולית לעומת יכולת ההבעה. ללא כוחות מקצועיים, ללא מסורת וללא קהל - נראה היה שאין סיכוי להתפתחות אמנות זו בארץ.

לעומת ההתנגדות לבלט, אימצו החלוצים את מחול ההבעה [Ausdruckstanz], שפרח במרכז אירופה בין שתי מלחמות העולם. היה זה מחול צעיר, אוונגרדי, שייצג רעיונות של חופש ושל מעורבות חברתית. באירופה, ובעיקר בגרמניה שבין שתי המלחמות, היתה שכבה גדולה של יהודים משכילים ועמידים, שהתגוררו בערים הגדולות, ורבים מהם שלחו את בנותיהן ללמוד ריתמיקה או מחול הבעה כחלק מהשכלתה של נערה ממשפחה טובה. בעוד שהדימוי החברתי של רקדניות הבלט הקלאסי בבתי האופרה היה ירוד מבחינה מוסרית, לרקדנית המודרנית היה דימוי של אשה משכילה ולוחמת. נערות יהודיות רבות במרכז אירופה רקדו בלהקות מקצועיות, כמו בלהקה היוקרתית של מרי ויגמן [Wigman].

נחזור לישראל החלוצית. השנה 1920. הרקדן והכוריאוגרף ברוך אגדתי מעלה רסיטל בראינוע עדן שבשכונת נווה-צדק. היתה בכך משום העזה המצביעה על רצונו של אמן המתגורר בפרובינציה מוזנחת, בעבר חלק מהאימפריה העות'מאנית ואחר כך של האימפריה הבריטית, להשתלב בעשייה האוונגרדית של העולם התרבותי, דהיינו אירופה. העיתוי מעורר התפעלות. רק שנה לפני כן הופיעה מרי ויגמן ברסיטל המחול הראשון שלה בגרמניה, ובשנה שבה הופיע אגדתי בנווה-צדק, פתחה ויגמן את בית ספרה בדרזדן. באותה שנה חזר רודולף פון לאבאן [von Laban] לגרמניה

לאחר שהות בציריך בתקופת מלחמת העולם הראשונה והתחיל לעבוד בנירנברג ובשטוטגארט. לשם הגיע אליו קורט יוס [Jooss], שביקש ללמוד לרקוד.

מפליא שאגדתי בחר דווקא להעלות רסיטל בסגנון מחול מודרני, כי ההכשרה המעטה שהיתה לו היתה בסגנון הבלט הקלאסי. בזמן מלחמת העולם הראשונה נאלץ אגדתי לשהות באודסה והתקבל לבלט האופרה, שם שהה שלוש שנים. עם סיום מלחמת העולם הראשונה חזר לארץ ומיהר לנטוש את הבלט הקלאסי לטובת מחול ההבעה. ייתכן שחש כי הבלט הקלאסי דורש רקע ומיומנות גבוהה, שאין בידיו של מי שהחל ללמוד לרקוד מאוחר, אבל סביר יותר שכיווני נלהב, חלם ליצור אמנות מחול חדשה בארץ ישראל המתחדשת.

ארבע שנים לאחר הרסיטל של אגדתי, עלתה לארץ רינה ניקובה [Nikova] מסנט-פטרסבורג. ניקובה, בת למשפחה עשירה, שקיבלה היתר מיוחד להתגורר בסנט-פטרסבורג, למדה בקונסרבטוריון למחול. בגלל התנגדות המשפחה, החלה את לימודיה רק בגיל 16. טכניקה טובה לא היתה לה, אבל היא הצטיינה בריקודי אופי, שהיו פופולריים באותן שנים והשתלבו בתוך הבלטים. ב-1922, שנת עלייתה לארץ, ייסד המנצח הרוסי הידוע מרדכי גולינקין [Golinkin] את האופרה הארצישראלית, וניקובה התמנתה לפרימה בלרינה. במקביל להופעותיה באופרה ייסדה ניקובה סטודיו לבלט בתל-אביב.

היה צריך הרבה חזון וגם לא מעט חוצפה להעלות 49 אופרות על הבמה הקטנה ללא המעבר האחורי של ראינוע עדן. הקור דה בלט היה מורכב מכמה נערות חובבניות, ובן זוגה של הפרימה בלרינה היה הדאנסר נובל דויד בריינין [Brainin], שעליו לא ידוע דבר. בניגוד לבלט, שכאמור נתקל בעוינות, ייסוד האופרה התקבל כמפעל ציוני חלוצי חשוב. ב-1929 נסגרה האופרה מחוסר תקציב וניקובה נסעה לארה"ב. בכך הסתיים הפרק החלוצי שלה עם הבלט הקלאסי. כשחזרה לארץ בתחילת שנות ה-30 ייסדה את הבלט התימני, שהוא סיפור מופלא בפני עצמו, אבל אינו קשר לעניינו כאן.



בשנות ה-30, בין שתי מלחמות העולם, הגיעו אמנים רבים לסיורי הופעות בארץ. בין האמנים - הרקדניות פאולין קונר [Koner], גרטורד קראוס, רות סורל [Sorell] והרקדן היהודי אודאי שנקר [Shankar]. להוציא את שנקר, כולן היו רקדניות בסגנון מחול ההבעה. הסיור היחיד בסגנון בלט קלאסי היה של מיה ארבטובה ושל בעלה ולנטין זיגלובסקי [Ziglovsky] ב-1934. הם הופיעו במשך שנתיים ואין לנו כל עדויות מתקופה זו. כעבור שנתיים החליטו לעזוב. ולנטין הוזמן לרקוד בבלט מונטה קרלו בלהקה של ליאוניד מאסין [Massine], אבל כשהגיעו רוחות המלחמה החליטו השניים לנסוע לניו-יורק ורקדו אצל מיכאיל מורדקין [Mordkin]. עליית הנאצים לשלטון האיצה את זרם העלייה ממרכז אירופה, ובשנות ה-30 גדלה קהילת המחול בארץ ישראל. ב-1937 התקיימה תחרות של מחול אמנותי, שלא היתה בה שום נציגות לבלט הקלאסי. משנודעה האופרה העממית ב-1941, הזמין המלחין מרק לברי [Lavry] את גרטורד קראוס, הגורו של מחול ההבעה בארץ, לשמש עם להקתה כלהקת בית האופרה. לראשונה, להקת מחול מודרני ולא להקת בלט קלאסי קשורה לבית אופרה.

לצד ההתפתחות הגדולה במחול המודרני, נפתח ב-1933 בתל-אביב סטודיו צנוע לבלט של עדה טריינין, שלמדה בסנט-פטרסבורג. מספרים שתלמידות של גרטורד קראוס נהגו לבוא בחשאי לקחת שיעורי בלט אצל טריינין. בשנים אלה, העוינות בין הבלט הקלאסי למחול המודרני היתה בשיאה. ב-1938 חזרה ארבטובה לארץ ללא בן זוגה. שלא כמו טריינין, הביאה אתה ארבטובה ניסיון בימתי עשיר. היא רקדה שש שנים באופרה של ריגה (כשהיא מסתירה את יהדותה), והמורים שלה היו אולגה פרוברגנסקה [Preobrajenska] ואלכסנדרה פוקינה [Fokina]. ב-1941 הגיע לארץ ארכיפובה גרוסמן, ילידת אסטוניה, שלמדה בבית ספר לבלט קלאסי בלנינגרד. ארכיפובה, שהיתה נוצרית, נישאה לאמרגן היהודי ארתור גרוסמן, והם היו במסע הופעות במזרח-התיכון כאשר פרצה מלחמת העולם השנייה. מאחר שגרוסמן היה יהודי, חששו לשוב לרומניה והחליטו לעלות לארץ-ישראל והתיישבו בחיפה. ארכיפובה פתחה סטודיו לבלט והתמקדה בעיקר בהוראה וביצירת הדור

הראשון של מורות לבלט בחיפה. בין תלמידיה - רינה פרי, הלל מרקמן, ברטה ימפולסקי, אבגאיל בן-ארי, ליאורה בינג-היידיקר ורות אשל.

היו חלומות להקים להקה, שלא צלחו. באמצע שנות ה-40 הגיע ארצה אלכסנדר גראפצוב [Graftsoff], רקדן וכוריאוגרף ממוצא רוסי, והעלה בבית הבימה ערב בלט. עם פרוץ מלחמת השחרור התגייסו רקדני הלהקה, הסיכוי לקבל תמיכה נמוג והקבוצה התפרקה. גראפצוב המאוכזב עזב את הארץ. ניסיון נוסף נעשה ב-1949, כאשר ארבטובה עם רקדניות ומורות בלט נוספות שהגיעו ממרכז אירופה - אירנה גיטרי [Getry], מיה פיק ואלישבע מונה - הקימו את הבלט העממי, שבו רקדו התלמידים המתקדמים. הלהקה שרדה שנה אחת והעלתה תוכנית אחת לשנת היובל להולדתו של שופן.

לא ביד ולא במקל

עם העלייה הגדולה שלאחר קום המדינה הגיע הבלט בישראל לשפל המדרגה. עולים חדשים שהגיעו לארץ וחיפשו מקורות פרנסה, נזכרו שאי שם בילדותם לקחו כמה שיעורי ריקוד ופתחו בסלון הדירה "סטודיו לבלט". כדי למשוך תלמידים נהגו התלמידות בשיעורים ללבוש שמלות טוטו, כמו ילדות הפלא שהיו אז באופנה. ה"מורות" העלו את הילדים על הבהונות כבר בשנה הראשונה, וה"שפגאט" וה"גשר" הפכו סמל לטכניקת הבלט. מדי שנה הועלו על הבמה מופעים מפוארים, כשהתלמידות מנסות לבצע תרגילים, שהיו הרבה למעלה מכפי יכולתן.

ספרות על בלט לא היתה קיימת כלל. להקות מחו"ל לא הגיעו והמצב הכלכלי הקשה לא איפשר יציאה לחו"ל. לייבא נעלי בלט? חלום באספמיה. על נעלי הבוהן, שנהגו להשתמש בהן, מעידה ארכיפובה: "ראיתי את נעלי המחול הנוראות האלה - החזקות, המסורבלות, הכבדות. לא נעליים למחול אלא בולי עץ ממש".¹ הרמה הנמוכה, לצד העוינות האידיאולוגית, הביאו לכתיבת מאמר שטנה נגד הבלט, שהתפרסם בעיתון "הארץ" ב-1949: "מסורת הבלט הקלאסי הלא היא משהו זר לאמן היהודי. זהו סגנון הגינונים בחצרות המלכים מתקופת הרוקוקו, כשאלו נשתמרו עד היום לשמש חומה



סטודיו ארכיפובה גרוסמן, "אביב בגן", 1947
Archipova Grossman Dance Studio, "Spring in the Garden", 1947

מימין למעלה: סטודיו מיה ארבטובה, "סילפיד",
רקדנים: זורה גיל-בר ומשה לזר, צילום: אריאל
באדיבות הספרייה למחול בישראל
Right above: "Les Sylphids" arranged by Mia
Arbatova, dancers: Zohara Gil-Bar and Moshe
Lazare, photograph: Ariel, Courtesy of the Dance
Library of Israel

מימין למטה: מיה פיק
באדיבות הספרייה למחול בישראל
Right below: Mia Pick, Courtesy of the Dance
Library of Israel

התגבורת הרוסית

המסגרת המקצועית היחידה, שפעלה אז בישראל, היתה להקת הבלט של האופרה הישראלית, שייסדה אדיס דה פיליפ [de Philipe] ב-1947. לא התקיימו שיעורי בלט סדירים ומרבית הרקדנים, שהיו תלמידים של ארבטובה, לקחו שיעורים מחוץ למסגרת האופרה. בין הרקדנים היו רחל טליתמן, יצחק משיח, אהרון בין ארויה, פזית בן-ארצי, עליזה שדה, דליה קושט, משה רומנו, משה דוידסון, אברהם שמש ויעקב קלוסקי. עוד רקדו באופרה אדם דאריוס [Darius], גיין היל סאגאן [Hill-Sagan], דבורה סמוליאן, שלי שיר ודורית לאור. ב-1965 שבו ארצה הלל מרקמן וברטה ימפולסקי ומונו לרקדנים הראשיים ולמנהלי הבלט של האופרה. כעבור שנתיים עזבו את האופרה והקימו להקה משלהם - הבלט הישראלי. באותה שנה הוקמה להקת בת-דור, בתמיכת הברונת בת שבע דה רוטשילד, ובקיבוץ געתון עמדה להיוולד בת נוספת למחול המודרני - הלהקה הקיבוצית (1969). הבלט הישראלי נולד ללא כל תמיכה כספית, בנוסף על כל הקשיים הרגילים של להקה צעירה והקושי למצוא רקדנים ישראלים בעלי הכשרה נאותה בבלט קלאסי. יש ליכור שאולפן בת-דור, שממנו יצאו לאחר מכן מרבית הרקדנים בסגנון המחול המודרני, רק נפתח באותה שנה.

תפנית בהתפתחות להקת הבלט הישראלי היתה ב-1975. הלהקה הוזמנה להופיע בפסטיבל ישראל. גיורג' באלנשין נתן ללהקה את "סרנדה" ופליקס בלאסקה [Blasaka] את "אלקטרו באד". לצד כוכבים מחו"ל החלו להופיע יותר שמות של רקדנים ישראלים, וביניהם נירה פז, ארז דרור, איריס גיל ונעמה ידלין, ובתחילת שנות ה-80 הצטרפו אליהם ארנה קוגל וונדי לאקינג-שפירא, שעם הזמן נעשו סולניות. בתחילת שנות ה-80 יצרו כמה כוריאוגרפים ישראלים ללהקה, וביניהם דומי סופר-רייטר, נעמי אלסקובסקי, ארז דרור, יעקב שריר ואמיר קולבן. אבל תהליך זה נקטע, וכאמור, ימפולסקי נעשתה הכוריאוגרפית הישראלית היחידה היוצרת ללהקה.

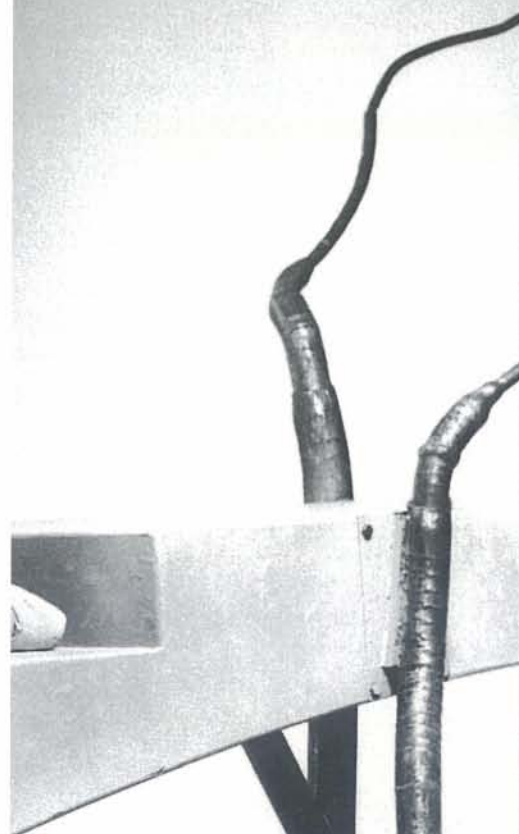
במקביל לייסוד הבלט הישראלי החל מצב ההוראה בישראל להשתפר. אל אולפן בת-דור הוזמנו מורים טובים לבלט וההוראה נעשתה מתודית ונקייה. ב-1967 הגיעה לראשונה לישראל בוחנת מהאקדמיה המלכותית למחול בלונדון. שנה אחר-כך אושרה פתיחת סניף של האקדמיה בארץ ולתפקיד היושבת-ראש נבחרה ארכיפובה גרוסמן, שיצרה את הקשר הראשון עם האקדמיה. העלייה מרוסיה הביאה אתה מורים ורקדנים, ובהם אינסה אלכסנדרוביץ [Alexandrovitch], שלימדה באולפן בת-דור, אלכסנדר ליפשיץ, שלימד באקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין

ומנן מפני הדי הזמן החדש [...] אין סיבה מספקת להרגלת ילדינו, הנוהים אחר ריתמוס ותנועה, ושיש בהם גם מחוננים, לצורות שאומרות כולן יושן [...] מוטלת עלינו חובה כפולה ומכופלת להסביר ושוב להסביר, שבשיטה זו ובדרך זו אין משום אמת".

שיפור מועט חל באמצע שנות ה-50. שנות הצנע הגיעו לסיומן, להקות בלט מאירופה הגיעו לארץ, וביניהן פסטיבל בלט לונדון עם אנטון דולין [Dolin] ואליסה מרקובה [Markova], ומצרפת הגיע הרקדן הנפלא גיאן באבילה [Babilee] עם להקה משלו והופיע עם עבודת המופת של רולנד פטי [Petit] "הצעיר והמוות". הסרטים "בלרינה", "נעליים אדומות" ו"סיפורי הופמן" הוקרנו על המסכים בארץ והביאו את כוכבי הבלט המלכותי האנגלי אל הקהל הישראלי. להקות וסרטים אלה המחישו עד כמה ירוד מצבו של הבלט בישראל.

בשנות ה-50 הפך הסטודיו של ארבטובה לבית גידול של דור צעיר של רקדנים ומקום שאליו הגיעו הלהקות להתאמן בזמן שהותן בארץ. בין הרקדנים הצעירים היו זהרה גיל-סימקנס, יגאל ברדיצ'בסקי, ראובן פורמברג, משה לזרה, ברוריה אביעזר, אברהם מאיר, נירה פז, דומי סופר-רייטר, רנה שייפלד ורבים אחרים. ב-1954 הוזמנה ארבטובה להיות שופטת בתחרות בינלאומית לבלט קלאסי וריקודי אופי בווינה. ראש חבר השופטים היה רוסיטסלאב זאכארוב [Zakharov] מהבולשוי. בפרס הראשון זכו רודולף נוריב ומיה פליסצקאיה [Plisetskaya] ובמדליית הכף לריקודי אופי זכתה יונה לוי, נערה ממוצא תימני בת 14, תלמידה של ארבטובה.

ב-1957 הגיע לארץ מפולין הרקדן הנריק נוימן [Neuman]. לראשונה זה שנים רבות הגיע להשתקע בארץ רקדן ברמה מקצועית כה גבוהה. הוא הכניס משב רוח רענן של רמה ואיכויות, שלא היו מוכרות אז. המלחמה בין הבלט הקלאסי והמחול המודרני עמדה על סף סיום, וגרטורד קראוס איפשרה לו ללמד בסטודיו שלה בין השנים 1957-1964. נוימן, שהיה רגיל לבתי ספר מקצועיים לבלט, מספר על פגישתו עם הבלט בארץ: "הבנות היו לבושות חולצות עם שרולים ארוכים, צווארון גולף שהסתיר את הצוואר וגרביים עבים, שחם ושלוש המורה לא יראה את גופן. בארץ חם, הריח היה נורא. לא יכולתי לתקן, כי אסור היה לי לגעת בהן. גרטורד אמרה לי שהן יאשימו אותי שאני מתחיל אתן. החזקתי מקל כדי לגעת בגופן ולתקן. 'אל תעשה זאת', אמרה גרטורד 'הן פוחדות מהמקל'. זרקתי גם את המקל. לא לגעת! לא ביד ולא במקל! את הטרימינולוגיה של הבלט לא הבינו, ואני לא יכולתי להסביר בעברית. יכולתי רק להראות להן ולומר 'תעשו ככה'".²



בירושלים, אילנה פסטרנק, שייסדה עם בעלה את בלט חיפה, שם רקדו גאינה שאקריאן כסולנית, אלכסנדר אלכסנדר, שרקד בלהקת בת-דור וכיום מורה לבלט קלאסי בלהקת בת-שבע, וואלרי וגלינה פאנוב. עם עלייתם של הפאנובים באמצע שנות ה-70 ביקש ראש העיר דאז, טדי קולק, להקים אנסמבל לבלט קלאסי בראשות הכוכבים העולים, אבל הם העדיפו לפתח קריירה בחו"ל. נינה טימופייבה [Timofeyeva], מהבלריות המפורסמות ביותר של ברית-המועצות, השתקעה בירושלים. היא לימדה בקורסי הקיץ של האקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים והקימה אנסמבל, שהיה קשור לתיכון של האקדמיה. רקדנים רבים ממוצא רוסי רוקדים בבלט הישראלי ובהם נינה גרשמן [Gershman], וויאצלב סרקיסוב [Sarkisov] ובוגדן חוויניצקי [Khvoynitski]. גם בלהקת בת-דור רוקדים עולים רבים, והם עוברים הסבה למחול מודרני.

הסגנון שהביאו אתם העולים מן המסורת הגדולה של הבלט הרוסי היה שונה מהבלט במערב. הם הביאו אתם ידע רב, הגדילו את קהל הבלט, והחשוב מכל, הביאו אנשים צעירים מוכשרים ורציניים המוכנים, גם בעידן שבו הנוער אף אחר המחשבים והטלוויזיה, להקדיש שעות רבות ללמוד ולתרגול אמנות תובענית

ואצילית זו של בלט קלאסי. בתחרות מיה ארבטובה, מתוך שבע הרקדניות הצעירות שהגיעו לשלב הגמר, שלוש הן ממוצא רוסי.

בישראל, היפיפייה עדיין נמה. היא מחכה לנסיך שיבוא ויעיר אותה. כולנו ממתנינים לכך.

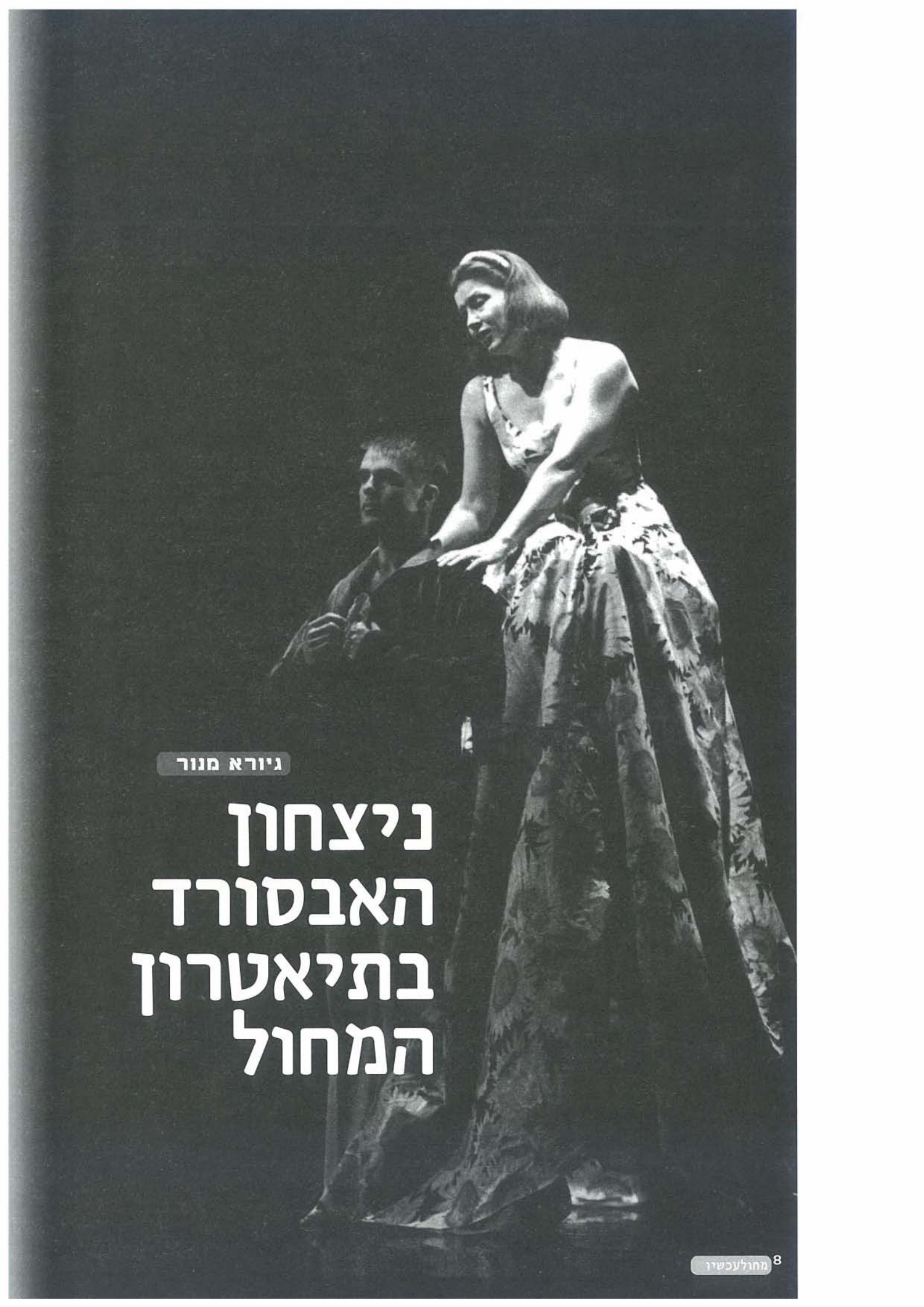


הערות

1. אשל רות, לרקוד עם החלום - ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964, הוצאת ספרית הפועלים 1991, עמ' 62-49
2. אשל רות, "הבלט הישראלי-חלום ומציאות", מחול בישראל 7, דצמבר 1995, עמ' 20-12



הבלט הישראלי, "הרמוניום" מאת ברטה ימפולסקי, צילום: בן לם, באדיבות הספרייה למחול בישראל
The Israel Ballet, "Harmonium" by Berta Yampolsky, photograph: Ben Lamm, Courtesy of the Dance Library of Israel



ג'ורא מנור

ניצחון האבסורד בתיאטרון המחול

שחרורו של המחול בן-זמננו על ידי סמואל בקט ויוג'ין יונסקו

בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה, במחצית השנייה של שנות ה-40, שינו סמואל בקט [Beckett], יוג'ין יונסקו [Ionesco] וז'אן ז'אנה [Genet] את פניה של המחזאות החדשה. שלושתם חיו ועבדו בפריז. צרפת לא ידעה אז מחול מודרני כלל והבלט הקלאסי השמרני שלט בכיפה. בקט, יונסקו וז'אנה היו ליוצרי סגנון וגישה חדשים במחזאות. את השם "תיאטרון האבסורד", שניתן לסגנון זה, טבע מרטין אסלין, אז ראש מחלקת הדרמה של ה-BBC, בספרו "תיאטרון האבסורד", שראה אור ב-1961. כיום, 50 שנה אחרי שמחזאי האבסורד פרצו בסערה לעולם התיאטרון של המאה ה-20, ניכרת השפעתם יותר בתחום המחול ופחות בתחום התיאטרון המילולי. חידושיהם של מחזאי האבסורד הפכו למעשה למובנים מאליהם בתיאטרון העכשווי, וזה, בדרך כלל, סימן מובהק לניצחונה של מהפכה.

מחזאי האבסורד שחררו את התיאטרון מחוקי היסוד של המבנה הדרמטי, ששלטו בו מאז יוון העתיקה. חוקים אלה נוסחו בצורה מבריקה על ידי אריסטו בספרו "פואטיקה". בניסוח פשטני מעט אפשר לומר, כי על פי התיאוריה של אריסטו, לכל מחזה יש התחלה (אקספוזיציה, הסבר של המצב שבו העלילה מתרחשת ושל דמויותיה); אמצע - שיא ובו התנגשות בין הגיבורים; וסיום, שבו מתירים את הקונפליקט הדרמטי. סיומה של טרגדיה הוא כמעט תמיד במותו של הגיבור הראשי, ואילו הקומדיה באה על סיומה על פי רוב בחתונה, שבה מתאחדים האוהבים. מאז ימי שקספיר, המניע המרכזי המפעיל את הדמויות הוא אופיין והפגמים שבאישיותן. כל אימת שכוריאוגרף ביקש לספר עלילה, לעצב סיפור בתנועה, עקרונות דרמטיים אלה של אריסטו הערימו מכשולים על דרכו. המחול הוא אמצעי תקשורת מעולה להעברת רגשות, אבל הוא כלי דל מאוד בכל הנוגע למסירת מידע ועובדות מדויקות. כפי שניסח זאת פרדריק אשטון [Ashton]: "אין כל דרך להסביר על ידי תנועות בבלט, שאשה זו היא אחייניתי ...". המוסיקה היא דוגמה נוספת לחוסר אונים כזה במסירת מידע עובדתי. למשל, שעה שמלחין גדול כצ'ייקובסקי ביקש לתאר את הניצחון של צבאות הצאר של רוסיה על נפוליון הצרפתי, הוא נאלץ להשתמש בהמנוני שתי המדינות לתיאור ההתנגשות. יוצרי הבלט החצרוני הצרפתי במאות ה-16 וה-17, שרובם היו איטלקים, עשו לצורך זה שימוש בטקסטים, במלה המדוקלמת או

המושרת, כדי להסביר לצופים את המניעים למעשיהן של הדמויות. כדי לספר סיפור במחול היה צורך להשתמש במלה המושמעת או להתבסס על עלילה מוכרת לצופים, כגון סיפור תנ"כי או סיפור השאוב מהמיתולוגיה היוונית. אפשר היה גם להסתפק בכך שסיפור המעשה יודפס בתוכנייה, אבל בלעדיה יקשה על הצופים לעקוב אחרי העלילה ו"להבין" את התפתחותה ההגיונית. ב-1971 הוזמנה פינה באוש לעיר וופרטאל, והחלה תקופה חדשה במחול. תאריך זה מציין את תחילתו של סגנון משגשג חדש של מחול עכשווי - "תיאטרון המחול", Tanztheater בגרמנית. באוש ובני דורה יצרו צורה חדשה של מחול בימתי דרמטי המתבסס, למעשה, על הפילוסופיה הבימתית של יוצרי תיאטרון האבסורד. מפליא ששמותיהם של בקט, יונסקו או ז'אנה נזכרים רק לעיתים רחוקות בספרים ובמאמרים על אודות תיאטרון המחול החדש, שלדעתי חייב להם את עצם קיומם.

הדרמה של העדר הפעולה

המונח "אבסורד" שב"תיאטרון האבסורד" אין פירושו שמדובר בסדרת פעולות בימתיות חסרות הגיון. הכוונה היא שלדמויות בתיאטרון זה אין "אופי" מוגדר, כמו זה המשמש במחזאות הקלאסית כמניע המפעיל אותן. מחזאי תיאטרון האבסורד חיפשו דרך לבטא את השקפתם, שאין תכלית והגיון בחיי אנוש ובעצם הקיום. מטרתם היתה לבטא בצורה בימתית את האבסורד שבעולם של מלחמה עולמית ושווא, שהתרחשו לנגד עיניהם. זהו עולם שאין בו מטרה עליונה; יקום ללא אלוהים, ששני הנוודים ב"מחכים לגודו", ולדימיר ואסטרגון, מצפים לשווא לבואו. בקט קרא למחזה שלו "טרגיקומדיה". אין בו תקווה, ובכל זאת הוא לא לגמרי חסר תקווה, כפי שכתוב על שערי השאול אצל דנטה: "הנכנס בשער זה יזנח כל תקווה". שני הנוודים, או אם תרצו הליצנים, מתבשרים פעמיים מפי הנער, שנשלח אליהם על ידי גודו, בסיומן של שתי המערכות, שגודו לא יגיע היום, אבל אולי מחר ... שתי המערכות מסתיימות בצורה זוהה.

(דממה)

אסטרגון: נו, נלך?

ולדימיר: כן נלך.

(הם אינם זזים ממקומם)

מסך.

"השיר על אהבתו ומותו של נושא הדגל" מאת ז'נז' אורפורינג, צילום: כריסטין שור
"Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke" by Szenische Uraufführung

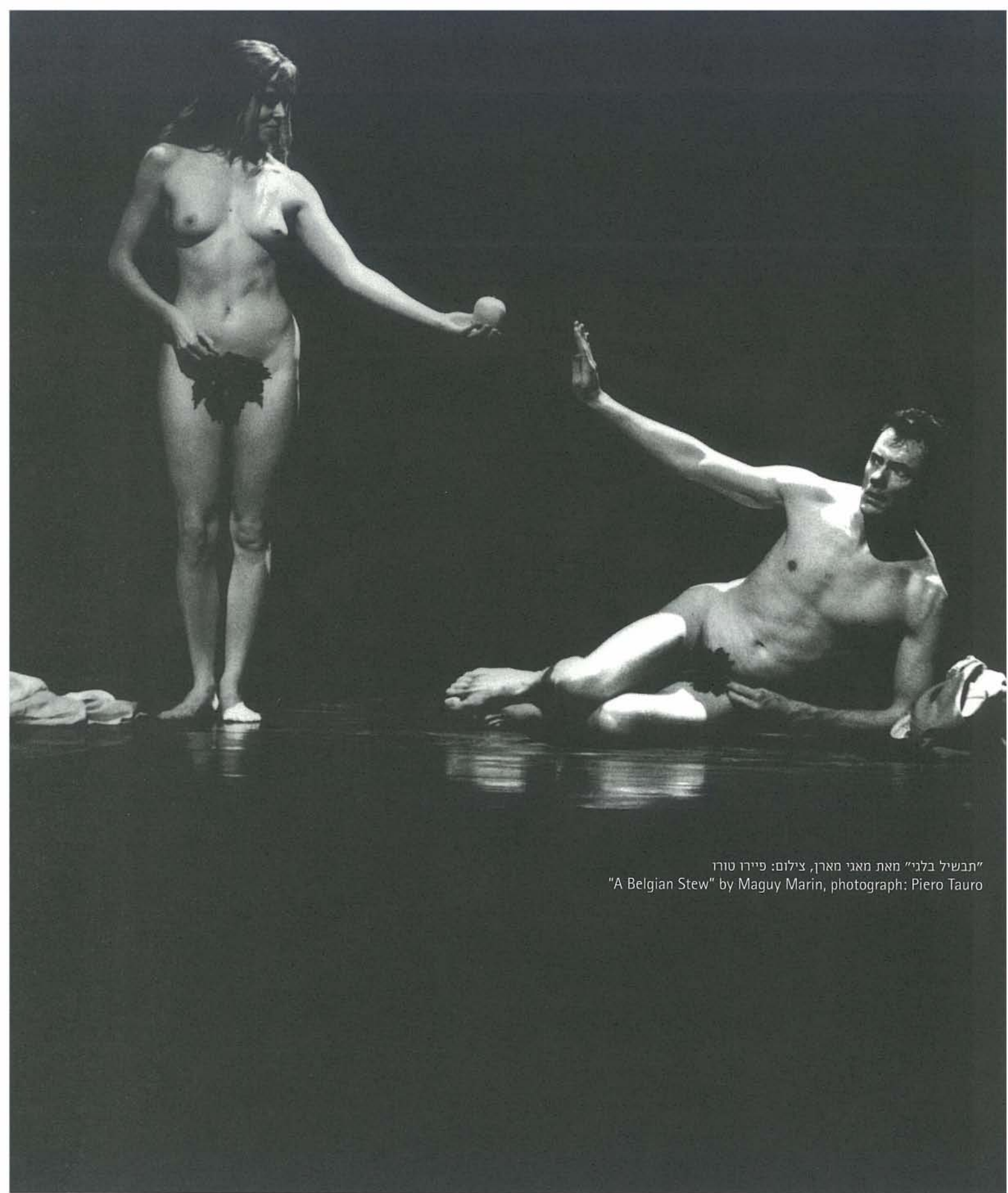
מה שכתב בקט בסצינה נפלאה זו הוא ממש אנטי-תזה להתפתחות הדרמטית המקובלת. הוא המציא את הדרמה של העדר הפעולה. שעה שהמלים מאבדות את משמעותן, פעולה (או העדר פעולה) מדברת בעד עצמה. כבר ב-1948 חיבר ז'אנה ליברית לבלט משלו, "אדם במראה", למוסיקה מאת דאריוס מיו. זה היה מחזה האבסורד הראשון שבוצע מעולם. מלח צעיר מגיע ליריד ונכנס למבוך של מראות. בבואתו במראה רוקדת אתו. המוות (ששמו בליברית Dominos, שפירושו אדון) מפריד בין המלח לבין בבואתו והורג את המלח. אבל הבבואה שורדת ומחוללת עם הדומיננט. אולם מתחת למסכת המוות מסתתר המלח האמיתי. הם מחליפים ביניהם את לבושים. שעה שהמלח נכנס לתוך מראה במבוך הוא הופך לבבואה. המוות מנסה לחדור לראי ולדלוך אחרי המלח, אבל אינו מצליח בכך. העלילה מסופרת בתנועה ובמעשים, ללא עזרת מלים. ההפרדה בין "תיאטרון של טקסט" ל"תיאטרון של פעולות" אינה ממש המצאה חדשה. ככלות הכול, שחקני תיאטרון הרחוב או השוק של אתונה העתיקה, מה שכונה "phlyakes", ששיעשעו את הקהל בפארסות, או ההלצות ("lazzi") של שחקני הקומדיה דל-ארטה האיטלקית וכן צורות שונות של תיאטרון בובות עממי נבנו גם כן על בסיס אב-טיפוסים (כמו אלה של הפסיכולוג יונג) ולא על מניעים פסיכולוגיים אינדיבידואליים, ממש כשם שעושה תיאטרון האבסורד. מששחררו יוצרי מחזאות האבסורד את התיאטרון המודרני מכבלי העלילה ומעריצות אפיון הדמויות כמפעיל מרכזי של ההתרחשות הדרמטית, היה עליהם למצוא כלים דרמטורגיים חלופיים. משוויתרו על הטכניקות הקונבנציונליות של המחזות ונעלם המתח כמאיץ העלילה, נדרשו אמצעים בימתיים אחרים כדי לשמור על עירנותו של הצופה. את זאת כבר ניסו לעשות מחזאי ובמאי התיאטרון האקספרסיוניסטי בעשורים הראשונים של המאה ה-20 בגרמניה וברוסיה. הם יצרו למעשה מעין צורה ראשונית של תיאטרון-מחול. אמני הבאוהאוס בגרמניה של שנות ה-20, שהתעניינו בתיאטרון ובמחול, התקרבו מאוד לתיאטרון המחול. הדוגמה המוכרת ביותר לניסיונות אלה היא "הבלט

הטריאדי" ("השלישוני") של אוסקר שלמר [Schlemmer] (1922). כל המרכיבים ביצירה, כולל הדמויות הרוקדות, מעוצבים בקווים ובצורות גיאומטריות ובצבעים מוגדרים לכל אחד משלושת הקטעים של הבלט, והמבנה החזותי וסקלת הגוונים באים במקום אפיון מקום העלילה והדמויות. התנועה והצורות מחליפים את הטקסט ואת "המשמעות" של סיפור המעשה. אין זה מקרי שאחד החלוצים של תיאטרון המחול, גרהרד בונה [Bohner] (1936-1992), שהיה למנהל האמנותי של "תיאטרון המחול של העיר דארמשטדט" ב-1978, היה כוריאוגרף שעסק בהצלחה בשחזור יצירותיו של שלמר. רודולף פון לאבאן [von Laban], אחד מראשי המחול החדש בראשית המאה, כתב כי "דמויות במחול הן ארכיטיפים, ולא הדמויות האנושיות הממשיות של הדרמה". מחברת הביורפיה שלו, ואלרי פרסטון-דאנלופ [Preston-Dunlop], טוענת שדמויותיו של לאבאן היו בעצם "דמויות מודרניות של קומדיה דל-ארטה, כגון 'הערץ', 'הולילין', 'הנסיכה' [...]". הוא כתב, שתפקידה של הפעולה במחול הדרמטי הוא לפתח מתח בימתי והתרתו, ממש כפי שהדבר נעשה במחזה רגיל, אבל המתחים הם בין דמויות של ארכיטיפים ושל מצבים קדומים, לא אלה של מקום, אנשים ומצבים ספציפיים. לאלה נחוצות מלים".¹ בכך הקדים לאבאן, ממש כמו בתחום ניתוח התנועה וניסוח כתב-התנועה, את תקופתו. אבל הדוגמה הנודעת ביותר של תיאטרון מחול ראשוני היא בלי ספק עבודתו של קורט יוס [Jooss] "השולחן הירוק". זהו בלט אנטי-מלחמתי, שזכה בפרס הראשון בתחרות בפריז ב-1932. "השולחן הירוק" מתחיל ומסתיים בסצינה גרוטסקית, שבה מתאספים סביב לשולחן הדיונים הירוק דיפלומטים, שמסכות על פניהם וקפלטים מגוחכים על ראשיהם. הם מתווכחים בלהט ומשאנים מצליחים להגיע להסכמה, הם שולפים אקדחים ויורים זה בזה. ברגע זה מופיעה דמות המוות הנעה בצעדים כבדים ותנועותיה הן תנועות החרמש הקוצר. דמות זו הופכת למוטיב חוזר בין תמונה לתמונה של תיאור המלחמה. המוות קוטל חיילים ואזרחים כאחד. ההתרחשות אינה ספציפית, והדמויות הסמליות - החייל

הצעיר נושא הדגל שנהרג, אמו ואהובתו שנותרת בבית, הספסר המרוויח מהמלחמה - כולן דמויות של אב-טיפוס, ממש כמו הדמויות המאכלסות את בימת תיאטרון האבסורד. ברכת ביקש ליצור תיאטרון שאינו מבוסס על העקרונות של אריסטו וכינה אותו "תיאטרון אפיי". מכל מקום, בהצגות שהוא עצמו ביים, הוא לא טרח לשמור על הכללים התיאטרוניים החדשים שלו עצמו. שמו של ברכת נזכר בספרים רבים (בעיקר בשפה הגרמנית) כאחד ממקורות ההשפעה על היווצרות תיאטרון-המחול. דווקא למחזאי תיאטרון האבסורד, שהיו מקור ההשפעה המרכזי על היווצרות המחול הבימתי החדש, אין כמעט איזכור בספרים הדנים במחול זה.

חזרה כעיקרון מבני

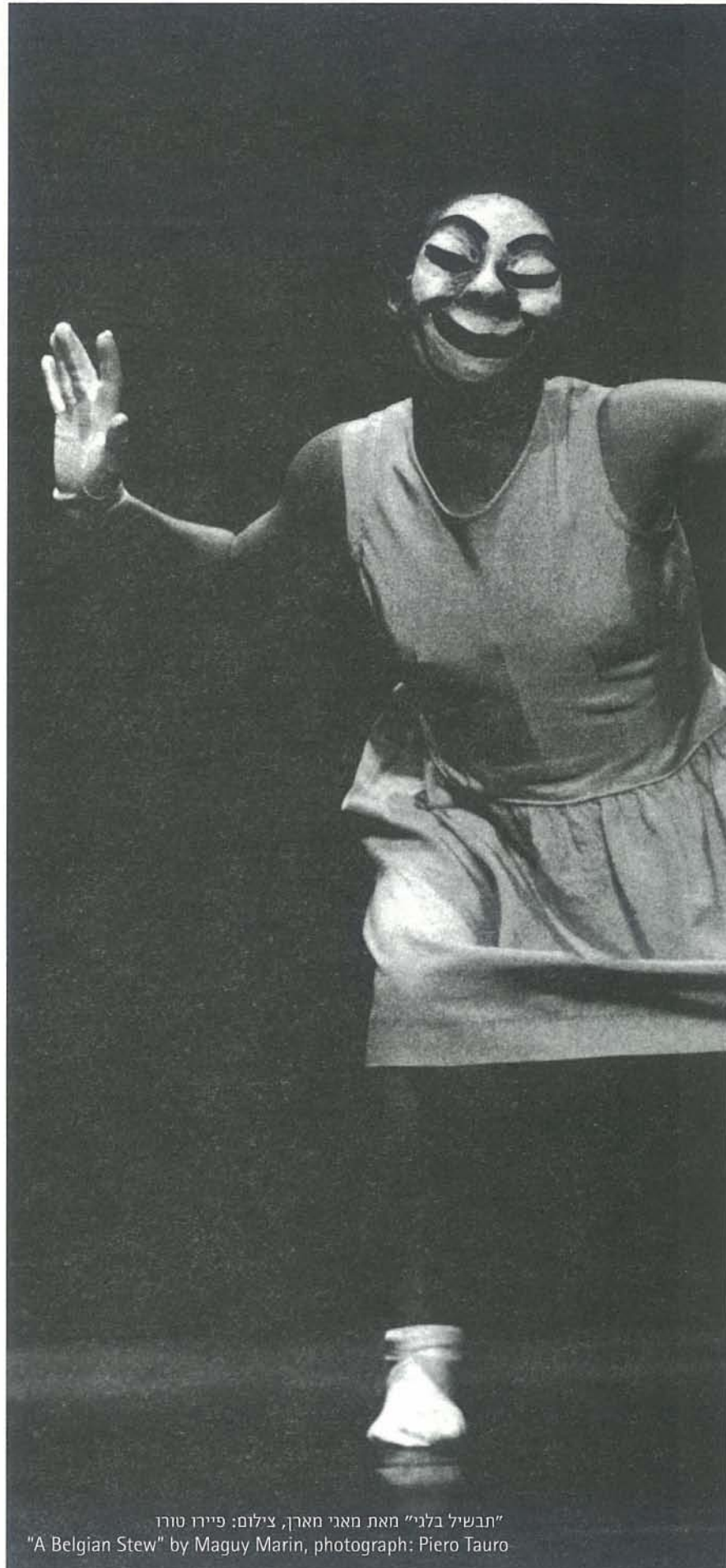
הכלים הצורניים המרכזיים של יונסקו, בקט ועמיתיהם הם החזרה ו"ההתרחבות" (proliferation) של תופעות או פעולות - חזרה ללא שינוי, כמו אובססיה, והתרחבות וגדילתם של חפצים, אבזרי תפאורה או שינויים בצורת הדמויות הפועלות. אמצעים נוספים ששימשו את מחזאי האבסורד הם עימות בין התרחשויות בלתי הגיוניות כביכול, גרוטסקיות, מוגזמות, ולא פחות מכך גם הפיכתן של התרחשויות יומיומיות לאירועים או פעולות במישור של פיוטיות לא ריאליסטית. מחזהו של יונסקו, "הדייר החדש" (1957), הוא ממש תיאטרון-תנועה, משום שהעשייה ולא הטקסט הם נושאי המסר הבימתי המרכזי. שני הסבלים הם המבצעים את העבודה - גם הממשית וגם הדרמטורגית - של הבאת עוד ועוד רהיטים לדירה הריקה. הרכוש הולך ומצטבר, עד שלבסוף כל החדר מלא רהיטים מכל הסוגים ולא נותר בו עוד מקום פנוי. לבסוף, אין רואים עוד את הדייר החדש עצמו המוסתר - חנוק - על ידי רכושו. משסיימו את מלאכת העברת הדירה, שני הסבלים זורקים זר פרחים מעל לארונות והשולחנות לדייר שנעלם. גם בקט פנה יותר ויותר אל התנועה והפעולה וצמצם את המלים במחזותיו כדי לבטא את אובדן המשמעות של הקיום האנושי. המחזה האחרון שחיבר נמשך כ-50 שניות בלבד.



"תבשיל בלגי" מאת מאגי מארן, צילום: פיירו טורו
"A Belgian Stew" by Maguy Marin, photograph: Piero Tauro

הבימה ריקה לחלוטין, ורק אנחה אנושית מתמשכת נשמעת. בקט חיבר גם שני מערכונים ללא מלים - "Acts Without Words". אלה הם ליברטי מושלמים לתיאטרון תנועה. מרטין אסלין מתאר את הראשון כך: "מקום ההתרחשות הוא מדבר, שלתוכו נזרק גבר. שריקות מוזרות מפנות את תשומת לבו לכיוונים שונים. כמה וכמה חפצים מועילים, ובייחוד קנקן מלא מים, יורדים ומתנדנדים לנגד עיניו. הוא מנסה להגיע אל המים, אבל הקנקן תלוי גבוה מכדי שיוכל להגיע אליו. ממעל מורדות כמה קוביות (ארגזים), שנועדו לאפשר לו להגיע לקנקן המים. אבל ככל שהוא מתאמץ לערום אותן זו על זו בצורות מתוחכמות, המים זזים אל מעבר לתחום יכולתו לאחוז בהם. לבסוף הוא שוקע באפס מעשה, ללא תנועה, השריקה חוזרת, אבל הוא כבר אינו שם לב. המים מרחפים ממש מול פרצופו. אפילו הדקל, שבצלו חסה, נשלף ונעלם בגבהים. הוא לא זע, ומתבונן בכפות ידיו".² ממש האגדה היוונית העתיקה על ייסורי טנטלוס בדמות תיאטרון-מחול מודרני.

אין זה מקרה שרק אחרי האבסורדיסטים הצליח התיאטרון, בעיקר בפולין (בלהקותיהם של גרוטובסקי וטדאוש קנטור), להתגבר על מכשלה זו של איבוד עניין הצופים, וזאת בזכות הישגיהם של מחזאי האבסורד. ובוודאי אין זה מקרי שיצירותיהם של קנטור, גרוטובסקי או אוגניו בארבה (בדנמרק) תנועתיים וקרובים לתיאטרון המחול החדש. כמו במחזות האבסורד, השימוש בכיסאות, שולחנות וקירות כחלק אינטגרלי של התנועה הוא מרכיב מרכזי ביותר אצל פינה באוש. למשל, באחת היצירות החשובות ביותר שלה, "קפה מילר" (1978), הדמות הנשית שפינה באוש עצמה נהגה לבצע, נשענת שוב ושוב באלכסון על הקיר שליד היציאה. השולחנות והכיסאות ממש שותפים לתנועת הרקדנים, והם אמצעים מובהקים של תיאטרון האבסורד. הטחתם בקיר של זוג רקדנים, שוב ושוב, ללא רחמים, היא אמצעי חזק המעביר את תחושת הייאוש והעדר התוחלת בבלדה זו של בית הקפה העצוב; בית הקפה של בדידות החיים, שיש בו דלתות אבל אין ממנו מוצא. ב"כחול הזקן" ("Blaubart") של פינה באוש מ-1977, האיש המגלם את הדמות המרכזית מאזין להקלטה של האופרה מאת בארטוק על אודות הנסיך בעל הזקן הכחול, שהרג את שבע נשותיו. בספרה של סוזאנה שליכטר [Schlichter] "תיאטרון-מחול" היא משווה



"תבשיל בלגי" מאת מאגי מארן, צילום: פיירו טורו
"A Belgian Stew" by Maguy Marin, photograph: Piero Tauro

האזנה זו לשימוש ברשמקול במחזה של בקט "Krapp's Last Tape". אבל שעה שקראפ מאזין לזיכרונותיו שלו, אצל באוש מושמעת האופרה של בארטוק. הרטמוט רגיץ [Regitz] מביא מדברי יוכן שמידט [Schmidt], המבקר שהתעמק יותר מכל עמיתיו בעבודתה של פינה באוש, לפיהם העיקרון המבני החשוב ביותר בעבודתה "כחול הזקן", כמו גם ביצירות האחרות שלה, הוא החזרה על התרחשויות. שמידט כותב: "במכלול הגדול ובפרטים הזעירים, יש חזרה, אם במרחקי זמן קצרים או ארוכים, של כל פרט ומרכיב. חוץ מהמוסיקה (ועל פי רוב במנותק ממנה), חוזרים שוב ושוב סצינות, תנועות, מחוות, קבוצות של דמויות, העמדות, משפטים, מלים בודדות, צלילים ורעשים. יש דברים החוזרים פעמיים ושלוש, ולעיתים גם שמונה או עשר פעמים, אם לא יותר, ושוב ושוב מופיעות תנועותיה של אשה המבקשת רוך, וכן לחיצה חזקה, הנעשית מוחצת יותר ויותר, על קודקודה. חזרה מתמידה על גריה (של אחת הדמויות) על גבי הרצפה, ריצה והתנגשות בקירות, והטיפוס עליהם".⁴

במחוזות האבסורד

מחוזות האבסורד שימשו ליצירת תיאטרון-מחול אפילו בתחום הבלט הקלאסי. למשל, פלמינג פלינדט [Flindt], שהיה מנהלו האמנותי של הבלט המלכותי הדני, יצר את גרסתו המחולית ל"השיעור" מאת יונסקו. יצירה זו נוצרה תחילה עבור הטלוויזיה הדנית ושודרה ב-1963. שנה אחר כך בוצעה היצירה על בימת ה-Opera-Comique בפריז. ב-1972 יצר פלינדט מחול נוסף עבור הבלט המלכותי הדני, המבוסס על חומרים של תיאטרון האבסורד. יצירתו של פלינדט "ניצחון המוות" היא עיבוד כוריאוגרפי, בסגנון תיאטרון-המחול, שאורכת ערב שלם. זהו חזיון אימים של אנושות שמלחמה גרעינית וזיהום קטלני מאיימים להכחידה, במשטר אימים טוטליטרי. פלינדט השתמש בכל האמצעים הבימתיים שעמדו לרשותו: הרבה דם (מלאכותי) ומים (ממשיים) נשפכים, עירום בשפע ובימוי סוריאליסטי. וכל אלה מוארים באורות חזקים מאוד או בחשכה גמורה. מופע מרשים זה הזכיר לי את עבודותיו של יוהאן קרסניק [Kresnik] הגרמני, שמתמחה בתיאטרון-מחול פוליטי ולוחמני (שהוא מעדיף לכנותו "תיאטרון כוריאוגרפי"). מאגי מארין [Marin], אחת היוצרות המרכזיות של תיאטרון-מחול בצרפת, החלה

את דרכה כתלמידה בבית הספר של מוריס בזיאר, Mudra, שבבריסל. אחרי סיום לימודיה רקדה ב"בלט המאה ה-20". ב-1977 ייסדו היא ובעלה דאז, הרקדן הישראלי דניאל אמבש, את להקתם "תיאטרון הבלט תיבת נוח" [Ballet-Theatre de l'Arche]. ב-1981 יצרה את עבודתה לעשרה רקדנים שכותרתה "May B". האם ה-"B" רומז לשמו של בקט? אולי. מכל מקום, שעה שקבוצת נודדים הגוררים את רגליהם העייפות וסוחבים את המזוודות הנצחיות של העקורים מביתם, יושבים על הבמה המוארת באור חיוור ומשמיעים קולות של עשיית צרכים - אין ספק שאנו מצויים בתחומו של תיאטרון האבסורד. הדמויות לבושות מעילים מהוהים, או שמא פיזימות מזוהמות. האם אנו צופים במחלקה של חולי נפש? באמריקה, תיאטרון המחול לא הותיר עקבות רבים. למעשה, רק מרדית מונק [Monk], שהיא מאוד "אירופית" בגישתה - אולי משום התעניינותה ביהדות ולכן גם בהיסטוריה של העם היהודי - יצרה עבודות מסוג זה, כמו "חינוכה של ילדה" (1973). באמריקה פנו יותר לעבר התנועה כשלעצמה בהשפעת מרס קאנינגהם [Cunningham] והיוצרים הפוסט-מודרנים.

קארולין קארלסון [Carlson], העובדת כבר שנים באירופה, יוצרת, אם מותר לנסח זאת כך, תיאטרון תנועה של האבסורד עם גוון לירי. היא עבדה בצעירותה עם אלון ניקולאיס [Nikolais], שיצר תיאטרון תנועה מופשט, דמיוני ועתיר דימויים, בעזרת הקרנת שיקופיות. זו היתה דרכו לברוח ממגבלות הדרמטורגיה המסורתית. גם בעבודותיהם של כמעט כל הכוריאוגרפים הישראלים הצעירים, ובראשם אוהד נהרין, רמי באר או אמיר קולבן, ובוודאי ביצירות של הדור של ענבל פינטו, נועה דר, ענת דניאלי, ליאת דרור וניר בן-גל ואחרים, ניכר היטב הפן האבסורדיסטי. ייתכן שהם אינם מודעים כלל למקור גישתם, משום שהסגנון האבסורדיסטי נראה להם כל כך טבעי ומובן מאליו.



הערות

1. Preston-Dunlop, V., *Rudolf Laban*, Dance Books, London, 1998, p. 2
2. Esslin, M., *Theatre of the Absurd*, Pelican Books, 1968, p. 73
3. Schlichter, S., *Tanztheater*, Rohwolt, 1987, p. 115
4. Regitz, H., (ed.) *Reclams Ballettuehrer*, Stuttgart, 1965, p. 86

חברה הממוחשבת שלנו, הפקת הבלט הרומנטי "קופליה" על ידי הבלט המלכותי הלונדוני העלתה בי הרהורים על אודות ההשפעה של החידושים הטכנולוגיים על עולם המחול. השימוש בטכנולוגיה, בריקוד כמו בחיים, מאפשר מצד אחד להרחיב את אפשרויות התנועה ולהתגבר על המגבלות הפיזיות של הגוף, ומצד אחר הוא מגביל את הגוף ומכתיב לו מגוון תנועות. חידושים טכנולוגיים לא תמיד מתקבלים יפה על ידי הקהל. הם מעוררים חששות מפני אובדן העולם המוכר והבטוח וחוסר ודאות לגבי העתיד. תאורת החשמל, שהוכנסה לתיאטרון במאה ה-19, למשל, עוררה התנגדות חזקה מצד הקהל במהלך ההופעות הראשונות. אבל, כמו שתאורת החשמל או נעלי הבהונות הביאו לשינויים משמעותיים בעולם המחול, כך ודאי תשפיע גם הטכנולוגיה של המציאות המדומה על הריקוד במאה ה-21.

סנט-לאון [Saint-Léon] יצר ב-1870 את הבלט "קופליה" למוסיקה של דליב [Delibes], אחד הביטויים האחרונים של הבלט הרומנטי, עבור האופרה של פריז.¹ העלילה הקומית מבוססת על סיפור של א.ת.א. הופמן - פרנץ מתאהב בבובה מכנית, קופליה, עד שחברתו סוויילדה מצילה אותו מידי של קופליוס, ממציא האוטומציה בריקוד, שכל תשוקתו להפיח חיים בבובה



"ריקוד המכונה", 1931, ביה"ס לבלט מוסקבה
"Machine Dance", 1931, Moscow Ballet School

שיצר. זהו אחד הבלטים הראשונים המבוססים על נושא הבובה הקמה לתחייה והוא משקף את העניין הציבורי של התקופה באוטומציה ובניסויים מדעיים. בלטים רומנטיים אחרים בעלי מוטיבים של יופי כפרי, כמו ה"סילפידה" ו"ג'יזל", לא התאימו עוד לעולם העירוני התעשייתי.

כ-40 שנה לאחר "קופליה" יצר מיכאל פוקין [Fokine] את "פטרשקה" (1911) למוסיקה של איגור סטרווינסקי ותפאורה של אלכסנדר בנואה [Benois]. גם הבלט הזה, המשלב עלילה דרמטית עם ריקודי אופי ומסה של תנועה ופנטומימה, עוסק במכניזציה של עולם הבבות. עלילת הבלט, שהועלה לראשונה על ידי הבלט הרוסי של דיאגילב [Diaghilev], קרובה לפארסה טרגית של קומדיה דל ארטה. בריד שעשועים במהלך חג בעיר פטרסבורג שברוסיה מציג בעל תיאטרון בובות את שלוש בובותיו: פטרשקה - הרלקין רוסי, בלרינה שפטרשקה מאוהב בה, והבובה כושי-מורי, שבו מאוהבת הבלרינה, הרוצח את פטרשקה. פטרשקה הוא טיפוס השוטה חסר האונים, שיש בו רוח של תמימות ילדותית הממיטה עליו אסון בסופו של דבר. תנועותיו מוגבלות לתנועות זוויתיות, אבל האהבה שהוא רוחש לבלרינה הופכת אותו כמעט ליצור אנושי. הוא מנסה לבטא את עצמו, אבל רוחו מפרפרת בתוך הקליפה הכובלת אותו ואינה מאפשרת לו להשתחרר. התלהבותו מתפוגגת ומתמוססת בתוך התכונות האוטומטיות של הבובה.

ריקודי מכונה

התנועה הפוטוריסטית האיטלקית, שראשיתה ב-1909 עם המניפסטו של מרינטי [Marinetti], היתה קשובה להמצאות טכנולוגיות חדשות כמו המכונות, המטוס והקולנוע. היא השפיעה על תנועות של אמנויות אחרות, ביניהן המחול. "ריקוד התת-מקלע" או "ריקוד רסיס הפגז", שיצר מרינטי, חושפים כבר בשמותיהם תחושה של התפעלות מאמצעי הלחימה החדשים. ברקע הריקודים נשמעו קולות של התפוצצויות, שלטים עם פקודות נישאו על הבמה ופיסות נייר התעופפו באוויר כדי ליצור אווירה של שריקות כדורים. במניפסטו לריקוד הפוטוריסטי (1917) מתייחס מרינטי לרקדנית לואי פולר [Fuller], שגם היא, כמוהו, הושפעה מהמצאות מדעיות וטכנולוגיות. את השימוש בתאורת חשמל, שהיתה יחסית חדשה בתיאטרון, אפשר לראות ב"ריקוד

האש", שבו רקדה פולר על משטח זכוכית מעל חור שנפער ברצפת האולם, שדרכו חדר אור אדום, ופנס נוסף האיר אותה מלפנים. התאורה יצרה אשליה כאילו נבלעה הרקדנית בתוך התפרצות וולקנית של צבע. עם זאת, לפולר, שלא כמו למרינטי שדגל באיקונוקלזם אמנותי, לא היתה אג'נדה תרבותית או פוליטית, והיא השתמשה באפקטים הטכנולוגיים להעצמת האפקטים הפסיכולוגיים של אמנותה.

נושא האדם והמכונה היה גם אחד הנושאים החשובים של התנועה הקונסטרוקטיביסטית הרוסית, בהשראת הרוח החדשה של הקומוניזם, שדחתה את רעיון האמנות לשם אמנות לטובת הפקות המיועדות להמונים. ניקולאי פורז'ה [Foregger], כמו אחרים בתנועה, הושפע מהמכניזציה ומתהליכי ההפשטה באמנות והשתמש בהפקותיו בחומרים תעשייתיים אמיתיים ובמרחב אמיתי. פורז'ה חיפש צורה תיאטרלית פופולרית, צורת אמנות מכנית, שתתאים לדרישות ולתפיסות החדשות של הסוציאליזם. בריקוד "חטיפת הילדים" (1922) שילב פורז'ה יסודות חדשניים שהיו כבר בשימוש, כמו סביבה ניידת, הבזקי תאורה חשמלית או תפאורה מסתובבת עם פנסים, שאורם הוטל על דיסקים שהסתובבו במהירות, ויצר אפקטים קולנועיים. מאוחר יותר החליט דיאגילב להפיק בלט שיהיה בו משום מחווה לתנועה הקונסטרוקטיביסטית. בהזמנתו יצר ליאוניד מאסין [Massine] ב-1927 עבור הבלט הרוסי ריקוד על נושא מכני, "צעד של ברזל", למוסיקה של סרז' פרוקופייב. היה זה בלט ללא עלילה, למקצבים של מכונות, המציג תמונות מחיי היומיום ברוסיה הסובייטית ומסתיים בריקודי מכונה בבית חרושת. המכניזם כתהליך המשתלט על החיים והאמנות לצד דחפים יצירתיים העסיק גם את תנועת הבאוהאוס בראשית המאה ה-20 בגרמניה. אמני ומורי הבאוהאוס חיפשו סינתזה חדשה, שתשלב אמנויות וטכנולוגיה מודרנית. הצייר אוסקר שלמר [Schlemmer], שלימד בבאוהאוס, יצר את "הבלט הטריאדי" (1922), שאיכות ההפשטה שלו דומה בעוצמתה להפשטה בציור המודרני. הדמויות בריקוד אינן מתייחסות למציאות שמחוץ לתיאטרון אלא מבוססות על רעיונות מן השיטה הגיאומטרית. בריקוד שולט עקרון ארגון משולש. הריקוד מורכב משלושה חלקים (הומוריסטי, חגיגי, רציני), על פי שלושה צבעים (צהוב, ורוד, שחור), והוא מבוצע על

הניה רוטנברג

בובות ממוכנות ומרחבים וירטואליים

השפעת התמורות
הטכנולוגיות על המחול:
מ"קופליה" ועד
מציאות מדומה



תיאטרון מחול אלווין ניקולאיס, "סנריו", צילום: אולגה, באדיבות הספרייה למחול בישראל
Nikolais Dance Theatre, "Scenario", photograph: Oleaga, courtesy of the Dance Library of Israel

ידי שלושה רקדנים (שני גברים ואשה).

התנועות נוצרו ביחס למבנה הדינמי המשולש הכולל תלבושות, ריקוד ומוסיקה. השילוש הזה מתפקד בצורה דינמית ביחס לשילוש המרחבי של גובה, עומק ורוחב, ואלה חובקים את השילוש הבסיסי של הצורות משולש, מעגל ומרובע. כל מערכות היחסים האלה מאורגנות ב-12 ריקודים ו-18 תלבושות. שלמר יצר אירוע שבו האדם מנווט את המכניזם. שלא כמו תנועה המכוונת על ידי רגשות, אצלו התנועה מכנית ומופעלת על ידי התובנה. התלבושות שעיצב נראות כמשטחים כדוריים, קפיציים, מקלות ישרים או חישוקים, שמגבילים ותוחמים את תנועת הרקדנים. בריקוד הזה, הרקדנים הם בעצם מעין תומכים בתלבושות, המכתיבות את

בלי כוח משיכה

פיתוח ושגשוג של שימושים מגוונים בטכנולוגיית המחשב במחצית השנייה של המאה ה-20 הביאו לתמורות גם באמנות המחול. לטכנולוגיית המחשב שימושים רבים, ואחד מהם הוא כמכשיר עזר ליצירת ריקודים. אחד הכוריאוגרפים הבולטים המשתמשים בטכנולוגיית מחשב הוא מארס קאנינגהם. קאנינגהם משתמש בתוכנה מיוחדת היוצרת תנועות על פי שלושה פרמטרים: צורה, זמן והתקדמות במרחב. כל אחד מהם יכול לפעול גם באופן נפרד. בשיטה זו אפשר ליצור סדרות של צורות על גבי דמויות המופיעות על המסך ונעשות "צורות מפתח". תוכנה זו מאפשרת גם פתרון יעיל ומהיר של בעיות כוריאוגרפיות המתעוררות בסטודיו.

שימוש נוסף בטכנולוגיית המחשב הופך את המחשב לשותף פעיל בריקוד. באמצעות אלקטרודות המחוברות לאברים מסוימים בגופו של הרקדן, נקלטים סימנים חשמליים של תהליכי כיווץ ושחרור השרירים, המומרים לסוגי מדיה אחרים: המרה למדיה קולית הגורמת לצלילים להישמע בהופעה, או המרה למדיה המפעילה ערוצי תאורה בצבעים שונים בהופעה. גם דופק הלב יכול להיות מומר לטונים מוסיקליים. וכך, מקצבי הלב, על אף חוסר אחידותם הריתמית, משמשים מקצב לריקוד. סוג זה של שימוש באלקטרודות אינו מבוסס ישירות על תנועה אלא על מתח. המדיה האחרת חושפת את תחושות הרקדן ולא את מה שהיה רוצה להראות. אספקט אחר של שימוש

בטכנולוגיית המחשב הוא יצירה של סביבת הופעה חדשה - המציאות המדומה - טכנולוגיה היוצרת אשליה של נוכחות בעולם מלאכותי. המרחב החדש, המתממש באמצעות שיתוף פעולה עם רקדנים, מביא לשינוי במערכות היחסים המקובלות בין רקדן לכוריאוגרף, ההופכים בעצם לאחד, בין המבצע לבין הצופה, בין הגוף הממשי לבין הדמיוני ובין המרחב הממשי למרחב המלאכותי. הרקדן נדרש להתמודד באמצעות הטכנולוגיה עם



תיאטרון מחול אלזוין ניקולאס, "גרזוט", צילום: אולגה באדיבות הספרייה למחול בישראל
Nikolais Dance Theatre, "Grotto", photograph: Oleaga
Courtesy of the Dance Library of Israel

יכולת תנועתם, והם נראים כחסרי אישיות משל עצמם, כאילו היו בובות. התוצאה היא ריקוד שתפקידו העיקרי לתמוך בפילוסופיה העומדת מאחורי יסודות הצורה והצבע. בהקשר זה מעניינות גם התיאוריות שפיתחו הבמאים אדולף אפיה [Appia] וגורדון קרייג [Craig], שבסיועם עומדת התפיסה כי בתיאטרון החדש תחליף המכונה או בובת-על את השחקן או הרקדן.

המרחב החדש, שבו לכוח המשיכה אין עוד תפקיד.

יעקב שריר, פרופסור לריקוד באוניברסיטת טקסס באוסטין, שרקד בלהקת בת-שבע ויצר עבודה, כותב מתוך התנסותו האישית, שהצגת דימויי הגוף המדומה כוללת בתוכה את כל פעילויות הריקוד ומעוררות גם תגובות רגשיות.² שריר הופיע כשמשכה-קסדה מחוברת בכבל מידע לראשו ומחליפה את מראות העולם הממשי במראות של גרפיקה ממוחשבת תלת-מימדית, שהוא רואה במהלך הריקוד. כרקדן הגולש בשני העולמות, הממשי והמדומה, התנסותו בתנועה מקבלת היבטים חדשים. כל תנועה בעולם הממשי משפיעה על מה שקורה בעולם המדומה, והרקדן פועל דרך סוג של השתקפות, כמו במראה. הטכנולוגיה מאפשרת לו לראות את הגוף המדומה שלו, וגורמת לו לנסות להגיע אליו באמצעות המרחב המדומה. וכך, זו לצד זו, מתקיימות תחושות של חוסר ממשות עם תחושות גשמיות פיזיות.

סוזן קוזל [Kozel], אמנית בריטית העוסקת במחול וירטואלי, מוצאת שההתנסות הזאת מעניקה לה תובנות בהיבטים של מיניות ופוליטיקה הנובעים מן הטכנולוגיה.³ בריקוד "Telematic Dreaming", לכוריאוגרפיה של פול סרמון [Sermon], הוצבו שתי מיטות בשני חדרים נפרדים, באחת שכבה הרקדנית ועל האחרת הוקרנה דמותה. הקהל שנכנס לחדר שבו דמותה של האמנית משתקפת על המיטה יכול היה להתייחס אליה בתנועה, ומידע זה הועבר לקוזל באמצעות מצלמת וידאו שנמצאה בחדרה. קוזל הגיבה בזמן ותנועה אמיתיים לתנועות הקהל האנונימי. שלא כמו שריר, קוזל אינה נוטשת את גופה בזמן שתת-המודע שלה נודד במרחב התלת-מימדי. ביצירה שבה היא משתתפת, מערכות היחסים האנושיות הבנויות על מגע, אומן ופגיעות דורשות השקעה רגשית הן מצד האמנית והן מצד הצופים. טשטוש הגבולות בין המציאות לבין המדומה נעשה בלתי רלוונטי, כשהתנועה הזורמת מתבססת על פתיחות ואמון הדדי. כל הפרה של האמון, במקרה הזה מצד הצופה, מעוררת תגובה אמיתית של המבצעת. במצב של יחסי אלימות מצד צופים כנגד דמותה המדומה, נפרדת קוזל הממשית מדמותה המדומה, במודע. זאת הפעם היחידה בהתנסות ששתי הישויות נפרדות זו מזו בפעולה של הגנה עצמית. חוויות המין המדומה של קוזל מבוססות על אינטימיות וקצב של מעשה אהבה ממשי. הם

מבטאים אספקטים חושניים שונים של הקיום האנושי, ומפריכים את החשש מפני אובדן האינטימיות בתהליך העבודה מול המכונה. על אף מעורבותה העמוקה והממשית בפעולה המדומה, אין קוֹל רואה בה תחליף למין ממשי. עם זאת, המין המדומה אינו חיקוי, אלא פעולה בעלת איכויות פיזיות ורגשיות חזקות מאוד. המימד של המציאות והממשות בהתנסות המדומה מיטשטש, כמו בתיאטרון, וקשה לשמור על הפרדה נחרצת בין אמת לאשליה. כמו כן, מערכת היחסים הווירטואלית יכולה להתגבר על הבדלי גיל ותרבות והיא בעלת איכות פיזית ואינטימית גדולה יותר מאשר מערכת יחסים עם מאהב מדומה במציאות הממשית.

השפעתם של החידושים הטכנולוגיים על המחול בעידן הפוסט-מודרני מעוררת סקרנות רבה אבל לעיתים גם רתיעה. כך הגעתי מלאת סקרנות למופע "Go Go Go", שכתבה וביצעה ג'וליאנה פרנסיס [Francis], ונדהמתי מעוצמת הרתיעה, שעורר בי השימוש של האמנית בטכנולוגיה כדי לעוות את גופה. כבלים סמויים שהוסתרו בשפעת שעה, שהיה קשור לתקרת האולם, העבירו זרמי חשמל לגופה וגרמו לו לפרצי פרכוס והתעוותות בלתי רצוניים.⁴ טכנולוגיות המחול החדשות מאפשרות תקשורת חדשה בין אנשים, ומשנות את תהליכי יצירת האמנות. אחת הסכנות האורבות בדרך הן השתלטות הטכנולוגיה על הריקוד, הכוריאוגרף והמבצע. קושי אחר הוא הצורך להשקיע זמן ומאמץ בלימוד הסביבות הטכנולוגיות החדשות כדי לאמץ אותן. הדיון במחול המשתמש בטכנולוגיה של מציאות מדומה נמצא עדיין בראשית דרכו ומתרכז יותר בתיאור העבודות ופחות במהותן. ייתכן גם שמגוון אפשרויות השימוש בטכנולוגיה זו במחול עדיין אינו ברור ומגובש. האם השינויים הטכנולוגיים הם שיבחינו את עולם המחול במאה ה-21 מזה של המאה ה-20? ואולי ניסיונות אלה, מרתקים ככל שיהיו, הם ניסיונות חד-פעמיים, שיגוועו כמו ניסיונותיו של שלמר בבאוהאוס, שלא היה להם כל המשך?



הערות

1. Zonizer, Amy, "Revolutionaries of the Theatrical Experience: Fuller and the Futurists", *Dance Chronicle* 21:1, 1998 p. 93-105
2. Sharir, Yacov, "Nosedive Through the Simulation", *Ballett International*, August, 1997
3. Kozel, Susan, "Spacemaking: Experience of Virtual Body", *Dance Theatre Journal* 11:3, autumn 1994
4. ההופעה התקיימה ביוני 1997 באולם ICA בלונדון





אנה סוקולוב, "רטאבלו"
באדיבות הספרייה למחול בישראל
Anna Sokolow in "Retablo"
Courtesy of the Dance Library of
Israel

יוצרת של שלוש ארצות-מולדת

על אנה סוקולוב 1912-2000

שהתפרק עם ייסוד להקת בת-שבע. אנה סוקולוב היתה גם שותפה לייסוד להקת המחול ההולנדית, ה-NDT. בהאג. היא נהגה לומר שיש לה שלוש ארצות-מולדת: אמריקה, מקסיקו וישראל. סוקולוב המשיכה להגיע לישראל מדי שנה, על מנת ללמד בקורס הקיץ של האקדמיה בירושלים וליצור ללהקות בארץ, ביניהן בת-שבע, הלהקה הקיבוצית וענבל. מאז ומעולם חשה קשר עמוק לעם היהודי ולתרבותו. אבל גישתה היתה לחלוטין חילונית ומאוד "ישראלית". היא יצרה כמה מחולות על נושאים תנ"כיים, כגון "אסתר המלכה" ו"שיר השירים".

דימויים שנחרטו בזיכרון

אנה סוקולוב היתה קטנת קומה, פניה אוואליים, שיערה אסוף ומתוח לאחור, כמנהג רקדניות הבלט, ובעלת טמפרמנט סוער. היא ניהלה את שיעוריה ביד רמה. דחיפה, סטירה או מכה חזקה על הגב לא היו אצלה אירוע יוצא דופן. בייחוד חיבבה בחורים צעירים ויפים, ותמיד היו לה מאהבים צעירים. מי שממש העריכה זכה לאות-כבוד מיוחד: היא נהגה לקרוע את הגופייה של תלמידה ורקדניה החביבים עליה. התוקפנות הזאת לא יצרה כלפיה כל התנגדות. הכל הבינו שגילויים אלה של אלימות כביכול הם ביטויים של אהבה. היא ידעה ליצור קשר עם אמנים צעירים ממנה בהרבה, בזכות יכולתה להתבטא

המודרנית הגדולה. דון מק-דונה [McDonagh] כותב בספרו *The Complete Guide to Modern Dance*: "איש מהיוצרים האמריקנים בני דורה לא עסק בצורה כה נחרצת בנושאי הבדירות והייאוש, כמו אנה סוקולוב, אולי מלבד סמואל בקט". ב"חדרים" כל כיסא מסמל חדר אחר, לכל רקדן מעין מונולוג בתנועה, חזק ואקספרסיבי ביותר. את המוסיקה חיבר המלחין קניון הופקינס. סוקולוב הרבתה להשתמש ביצירותיהם של מלחינים בני-דורה, ביניהם תיאודור מציור [Macero], שהיתה נשואה לו תקופה מסוימת. גירוס רובינס [Robbins] הציע לה לבוא לישראל כדי לשכלל את הטכניקה המודרנית של רקדני ענבל, לקראת יציאתם הראשונה לסיור בעולם. הקשרים של אנה סוקולוב עם שרה לוי-תנאי נמשכו למעשה עד סוף ימיה של אנה. היא היתה מגיעה מדי שנה לעבוד עם רקדני ענבל ובסוף שנות ה-50 ותחילת שנות ה-60 ניצלה את ביקוריה להקמתו של התיאטרון הלירי שלה, שהיה אז הלהקה המודרנית היחידה בארץ, לאחר שהרקדניות משנות ה-30 וה-40, כגון גרטרוד קראוס, חדלו למעשה ליצור. בתיאטרון הלירי העלתה סוקולוב אחדות מיצירותיה החשובות ביותר, ביניהן "חלומות" (1961), היצירה המחולית המעולה ביותר בנושא השואה, לדעת רבים מראשוני להקת בת-שבע החלו את דרכם המקצועית במסגרת התיאטרון הלירי,

אנה סוקולוב גדלה בשכונת-עוני יהודית בניו-יורק, ב-Lower East Side. המודעות החברתית החזקה והמחויבות הפוליטית הפרולטרית שלה נבעו מתוך מציאות של עוני וניצול, שבתוכה גדלה. כבר בראשית דרכה כרקדנית אצל מרתה גרהאם, בתחילת שנות ה-30, החלה ליצור כוריאוגרפיות עצמאיות. בניגוד למיתוס הנפוץ, עודדה מרתה גרהאם את רקדניותיה ליצור ולא חשה איום מיכולתן. ג'יין דאדלי [Dudley], גם היא מראשוני הרקדניות של גרהאם, מספרת: "כל אחת מאתנו עסקה ביצירה, אבל היתה בינינו רק כוריאוגרפית אמיתית אחת: אנה". המחול המודרני האמריקני בשנות ה-30 וה-40 לא התנזר מנושאים פוליטיים אקטואליים כמו אבטלה, מלחמה בפשיזם והניכור של האזרח הפשוט כתוצאה מהשיטה הקפיטליסטית. ב-1935 יצרה סוקולוב את "לוויה אמריקנית מוזרה", על אודות פועל מתכת שנספה בעבודה. ב-1939, אחרי שהופיעה עם להקתה בניו-יורק, הגיע לחדר-ההלבשה שלה איש בלתי מוכר. היה זה פקיד גבוה של ממשלת

מקסיקו, שהזמין אותה לבוא לארצו ולהקים בית-ספר ולהקה למחול מודרני. כך הפכה אנה ולהקתה "היונה הכחולה" [Paloma azul] לחלוצת המחול החדש במקסיקו. לשיא יכולתה הכוריאוגרפית הגיעה סוקולוב בשנות ה-50. המחול שלה - "חדרים", שתפאורתו כללה רק כמה כיסאות רגילים, היה לתמצית תחושת הבדידות של העיר

בכשרונה היוצר, הטעון מתח ארוטי. היא המשיכה ללמד בבית-הספר ג'וליאד שבני-יורק עד גיל מבוגר. בשנים האחרונות פנתה גם לבימוי, ושילבה במחולותיה טקסטים מושרים ומדוברים.

הייחוד שלה ככוריאוגרפית היה ביכולתה ליצור דימויים פיזיים, הנחרטים בזיכרון, כגון הרקדנית המטפסת על גב הבחורים המתקדמים ומתחלפים בשורה מתחתיה בפתיחת המחול "חלומות", או שלוש הנשים שבכף ידן הנפתחת ונסגרת פרח אדום, כמו פצע מדמם, באותו מחול. בלתי נשכח גם קטע סולו של תיפוף בכיסא במחול "חדרים", שהוא תמצית החיים המבודדים עד ייאוש. מי שראה, לא יוכל לשכוח את תמונת הסיום של "Steps of Silence" מ-1968, מחול המתייחס לדיכוי חופש המחשבה והביטוי ולאנטישמיות בברית-המועצות. בקטע זה, הרקדנים נעים בתוך סופה של דפי עיתונים המתעופפים באוויר מכוח מאווררים גדולים שמאחורי הקלעים. האינטנסיביות שלה ביחס לאנשים ולמצבים פוליטיים וחברתיים כאחד, שיוותה למחולותיה אופי של מסרים דחופים.

אבל המבנה התנועתי הצורני של היצירה מעולם לא שועבד לכוונות פוליטיות. סוקולוב הוזמנה לביקור רשמי בברית המועצות בשנות ה-30 ושהתה בה כשנה. היא התאכזבה מכך שלא ניתן לה להופיע שם, אלא פעמים מעטות בלבד ורק עבור "מומחים", משום שהמחול המודרני היה בגדר מוקצה בעיני שליטי הקרמלין. אחרי שובה לניו-יורק פרסמה דוח, שניכר בו המאמץ להיות "חיובית" מבלי להסתיר לגמרי את הביקורת שלה על "הסוציאליזם המתגשם". באמריקה לא סלחו לה זמן רב על הביקור הזה, ולא פחות מכך כעסו עליה שלטונות ברית-המועצות.

המחזמר "שיער" היה נקודת מפנה בתיאטרון המוסיקלי האמריקני בשנות ה-60, לא רק במוסיקה שלו אלא גם במעורבות הפוליטית הנחרצת שביטא ובסצינת העירום התמימה (בסוף החלק הראשון). "שיער" היה מיוחד במינו מבחינת התנועה המחולית בבימוי. אנה

סוקולוב עבדה בחזרות להפקה זו ויצרה לה את הכוריאוגרפיה, אבל היא סולקה שבועיים לפני הצגת הבכורה. סוקולוב העדיפה שלא לפרט את הסיבות לפיטוריה. אולי ראה בה הבמאי מתחרה חזקה מדי. מכל מקום, סוקולוב טענה תמיד, שכמעט כל התנועה והמחול בהפקה המקורית של "שיער" היו למעשה פרי יצירתה, אלא שזכויותיה עליהם נשללו ממנה. לו היה שמה מופיע ברשימת היוצרים, לא היו לה עוד דאגות פרנסה עד סוף ימיה. אבל לא כך נתגלגלו הדברים.

למתוח את מילון התנועה האישית

ב-1969 פירסמה סלמה-גיין כהן [Cohen], ההיסטוריונית החשובה של המחול המודרני האמריקני, את ספרה - *The Modern Dance* *Seven Statements of Belief*, ובו מאמרים של שבעה מחשובי היוצרים במחול המודרני. במאמרה של אנה סוקולוב היא כותבת: "אני שונאת אקדמיות. אם נייסד אקדמיה (למחול המודרני) לא יהיה למחול החדש עתיד. הבעיה עם המחול העכשווי היא, שהוא מנסה להיות מכובד. מייסדי המחול המודרני היו מורדים. בדור הצעיר להוטים יותר מדי למצוא חן, להיות מקובלים. ברצוני לומר: תעשו מה שאתם מרגישים, לא מה שאתם חושבים שמצפים מכם. תהיו ממזרים. אז תהיו אמנים". ובמקום אחר: "אינני מאמינה במגדלי-שן. האמן אמור להיות בן תקופתו ושייך לחברה, אבל ללא רצון לקונפורמיזם. [...] מעולם לא ניסיתי לספר סיפורים במחולות שלי, אם כי תמיד היה בי מרכיב דרמטי. מעולם אינני מתכננת מחול. אני עושה אותו, מתבוננת בו ורואה מה היה בכוונתי לומר".

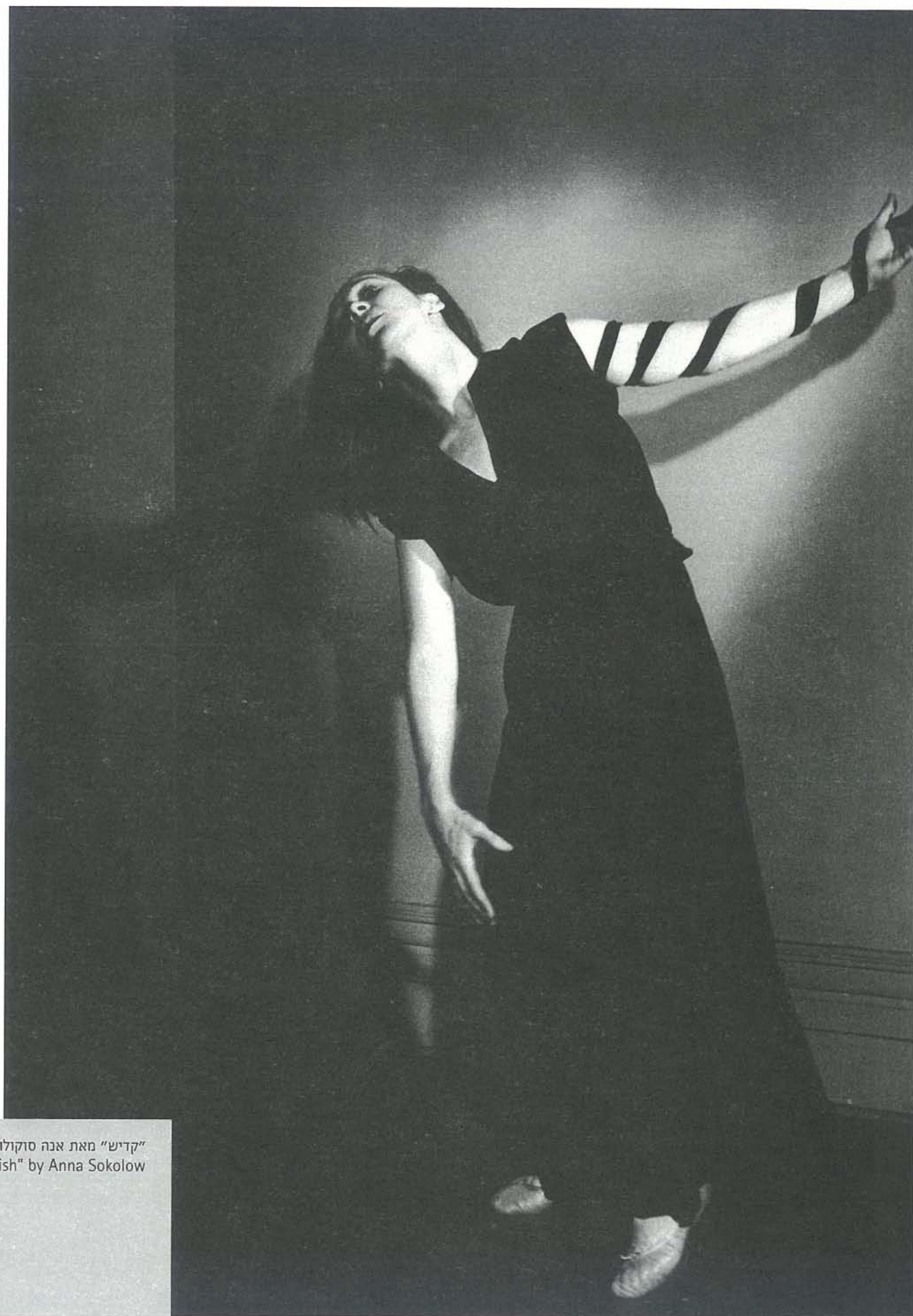
ב-1954 יצרה סוקולוב את אחת מיצירותיה הגדולות ביותר, "סוויטה לירית", למוסיקה מאת אלבן ברג, שבוצעה בישראל על ידי סדנת המחול הירושלמית. במאמרה כותבת סוקולוב על יצירה זו: "עבורי, 'הסוויטה הלירית' היתה נקודת מפנה. אז התחלתי למצוא שפת תנועה משלי. [...] הדבר החשוב הוא למתוח (במשמעות של לפתח. ג.מ.) את

מילון התנועה האישית, כך שלא ישאר סטטי. אפשר להיות אתה עצמך מבלי לחזור על מה שיש לך לומר".

ס. ג'. כהן הציגה לכל אחד משבעת מרואייניה שאלה זהה: "איך היית מתכנן את הגרסה שלך ל'בן האובד', נושא מתוך הספרים החיצוניים של התנ"ך". אנה סוקולוב ענתה: "תמיד התעניינתי בתנ"ך ואני סקרנית להיווכח, איך אוכל להגיע לסגנון תנועתי, שיש בו תחושה תנ"כית. להקת ענבל (של שרה לוי-תנאי) עשתה זאת בדרכה שלה ועלי למצוא דרך משלי. ויש השפעה של הנוף, של היובש והאקלים החם. זו האיכות של יושבי המדבר. ויש תחושה של התרבות המזרח-תיכונית, תערובת של יוון ושל המזרח. וישנו התנ"ך עצמו, העוסק בנושאים וברגשות גדולים ונצחיים. תמיד אנו מתפתים וחוטאים, כי אנחנו בני אדם. אין שום דבר סנטימנטלי בתנ"ך. הוא אינו מוגבל על ידי כל אותם מושגים ויקטוריאניים של נימוס ורגשות זעירים, שנופחו, כשכל אחד מנסה להיות 'נחמד' ומאמין שרק לבני קבוצות מיעוטים יש יצרים ותאוות. לתנ"ך יש כוח רב וחיוניות. הוא ממש מודרני".

בארה"ב, מה שכונה פעם "מחול מודרני" הוא היום יצור מאובן: להקת מרתה גראהם, להקת אלווין איילי, ואפילו להקותיהם של יוצרים חיים, כגון מרס קאנינגהם, מציגות יצירות מלפני שנות דור. אולי יהיה מותה של אנה סוקולוב גורם מזרז לשחזור עבודותיה על ידי להקות ישראליות ועולמיות. כך יוכלו אנשי המחול הצעירים להיווכח, מה רבה היתה המקוריות, החיוניות והאינטנסיביות של אנה סוקולוב, אורחית העולם שלא נעשתה חסרת שורשים.





"קדיש" מאת אנה סוקולוב
"Kaddish" by Anna Sokolow

אהבתה של סוקולוב לישראל ראשיתה ב-1953, כאשר גירום רובינס, שכבר היה מוכר בארץ, המליץ לה לבוא לישראל והכיר לה את שרה לוי-תנאי ולהקת ענבל, שבעבודותיה התאהבה ממבט ראשון. היא נשארה לעבוד אתם כמורה והכינה אותם לסיורים בחו"ל. סוקולוב, שקיבלה פרסים רבים ברחבי העולם על יצירותיה, החליטה בתחילת שנות ה-60 להקים בארץ תיאטרון-מחול בשם התיאטרון הלירי. לצורך זה קיבצה סביבה את מיטב הרקדנים והחלה לתת להם שיעורים, שהיו חוויה בפני עצמה. בשיעורים אלה הפגישה אלמנטים שונים באופיו של האדם, החל מתום התינוק הרך ועד ה"חיה" שבאדם. לכולנו היתה זו חוויה אדירה לעבוד עם כוריאוגרפית כמותה, שפתחה לנו אשנב לעולם של מחול ותיאטרון, שלא היה ידוע לנו.

השיעורים והחזרות נערכו באולם ענבל ברחוב אלכסנדר ינאי, שאליו היה צמוד בית מטבחים. אנה התעקשה שנבוא לחזרות כ"בני אדם", נקיים מכל דבר "מלאכותי" כמו איפור ותכשיטים. אפילו ציפורניים מלאכותיות יכלו להעביר אותה על דעתה. זכור לנו מקרה, שבאחת החזרות נדף ריח רע מבית המטבחים וחדר לתוך האולם. אחת הבנות הוציאה בקבוק מי קולון והתחילה להזליף בחלל האולם. אנה קפצה עליה כמו נמרה ובקול "שקט!", שיכול לעורר רעידת אדמה, שאלה אותה: "מה את חושבת שאת עושה?!" - הריח הזה הוא חלק מהחיים, חלק מאתנו, ואת לא יכולה להשפירץ ולהסתיר אותו בריח ורדים - תפסיקי מייד!". כזאת היתה אנה. היו לה עיניים כחולות כצבע האוקיינוס, אבל כשהביטה בך בזמן החזרות, הן חדרו דרךך כקרני ליזר. בחזרות עבדה אתנו כמו עם שחקנים. התנועה לגביה היתה צריכה להיות מאורגנת ואורגנית כמו טקסט כתוב, תנועה אמיתית וכנה שתצא מהגוף ומ"הקישקש". היא עבדה אתנו שעות על גבי שעות, ללא פשרות, עד שהתנועה הקטנה ביותר נראתה לה נכונה. אנה ידעה לנצל את ידי האדם ככלי ביטוי אדיר, ולא רק כקישוט לתנועה. היא מאוד אהבה לעבוד עם שחקנים ושנים רבות עבדה במחיצתו של הבמאי איליה קאזאן, ששינה את כללי המשחק שהיו נהוגים אז הן בתיאטרון והן בקולנוע. כתוצאה מדרך עבודתה נוצר באולם החזרות מתח רב, ונכון לומר שאפילו "פחדנו" קצת. לאחר החזרות, היא אהבה לצאת ולבלות עם הרקדנים ולהיות משוחררת וחייכנית, אבל תמיד גם בצנעה.

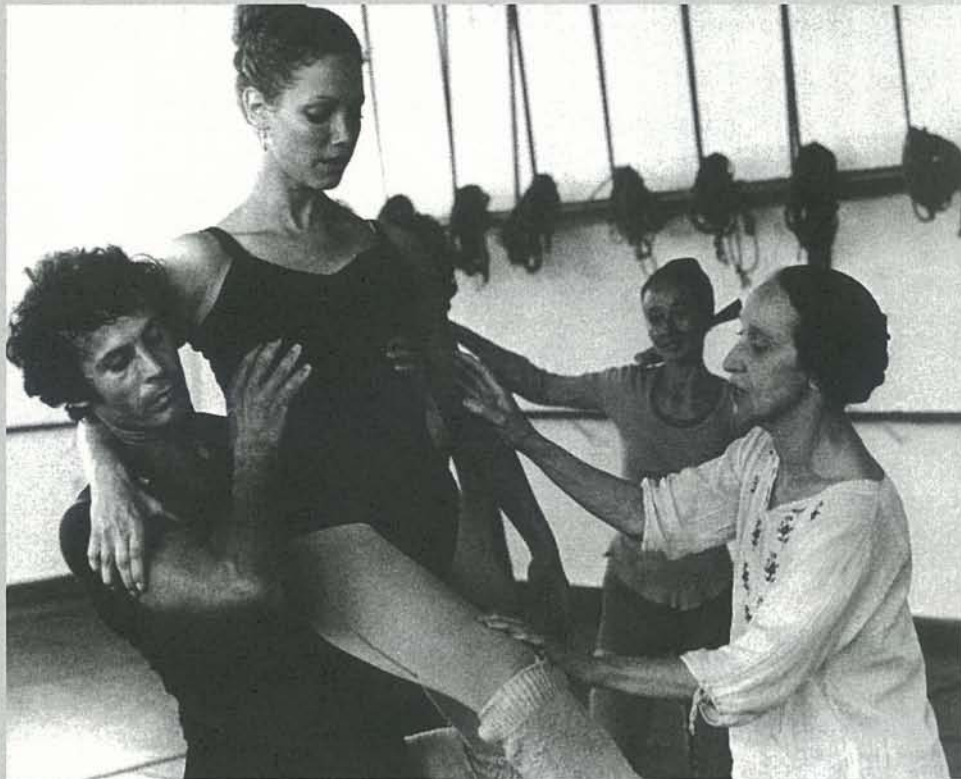
היינו אז רקדנים צעירים בתחילת דרכנו האמנותית וניסיון העבודה עם אנה סוקולוב ליווה אותנו לאורך כל הדרך. ועל זאת נתונה לה תמיד תודתנו העמוקה.



* גליה גת ומשה רומנו היו רקדנים בתיאטרון הלירי של אנה סוקולוב

גליה גת ומשה רומנו*

אנה סוקולוב: מורה לאורך כל הדרך



אנה סוקולוב בחזרה עם רקדני להקת בת שבע, צילום: מולה הרמתי
באדיבות הספרייה למחול בישראל
Anna Sokolow with Batsheva dancers, photograph: Mula Haramaty
Courtesy of the Dance Library of Israel

לרקוד עד מוות

על ביטויי
הרומנטיקה
בבלט
"ג'יזל"

טליה פרלשטיין-כדורי

בסוף המאה ה-18 עברה אירופה שינויים קיצוניים מבחינה פוליטית, חברתית ואמנותית, שהביאו לשינוי אורח החיים וצורת החשיבה של הדורות הבאים. המהפכה הצרפתית, מלחמת נפוליון, התפשטות המהפכה התעשייתית, פריחת הרעיונות האינטלקטואליים, כגון אלה של גיון לוק ומונטסקייה (שנודעו בסוף המאה ה-18) הביאו לשינויים עמוקים בחיים ובאמנות, ובחלקם גרמו גם לצמיחת התנועה הרומנטית.¹ תומס וויסקל [Weiskel] בספרו 'The Romantic Sublime', מסביר את התעוררותה של התנועה הרומנטית במשברים שאפיינו את המאה ה-18. אחד המשברים המרכזיים היה התערערות האמונה, שרווחה בתקופה הקלאסית, בדבר יכולתו של האדם להבין באופן מוחלט את מהות התופעות בעולם באמצעות ההיגיון, כאשר הדמיון נחשב נחות יותר מן השכל, התבונה והחושים.

הרומנטיקנים ראו בנשגב [sublime], בהשראה, בחיזיון ובדמיון תחליף סובייקטיבי להיגיון, שבאמצעותו אפשר להעניק משמעות לתופעות הנעלמות מעיני החושים והשכל גם יחד. תחום הנשגב, ה"חי" במעורפל, הלא בהיר, הוא תחום שאפשר לתארו ברמה המטפורית בלבד. קשה להגדירו במדויק משום שהוא שייך לחוויה הרגשית ולא לשכל או להיגיון. לכן, הביטוי העיקרי של הנשגב יימצא בתחום האמנות, כלומר, היצירה היא סובלימציה של החוויה הרגשית. ביצירות הפרוזה הרומנטיות בולט

בלט ריס דה מונטה קרלו, "ג'יזל", רקדנים: תמרה טומנובה וסרג' ליפאר, באדיבות הספרייה למחול בישראל
Ballets Russes de Monte Carlo, "Giselle", dancers: Tamara Toumanova and Segre Lifar, Courtesy of the Dance Library of Israel



השימוש בחלום ובהזיה כמפתח להבנת אישיות הגיבורים ואופי ההתרחשויות, ונופי הטבע משמשים סמל או רקע להתרחשויות או לתכונות אלה. במרכיבים אלה של היצירה מוטמעים גם הגורמים הנפשיים הלא מודעים והלא רציונליים שבהתנהגות הגיבור, וכן הניגודים שבאישיות האינדיווידואלית בייחסה לזולת ולחברה.

✕ האחים שלגל [Shlegl], שניתחו את ההבדלים בין הקלאסי לרומנטי כטיפוסי אמנות שונים, ייחסו לרומנטיקה את האפיונים הבאים:

1. הדגשת החד-פעמי והפרט הססגוני היוצא-דופן; 2. הדגשת הפער בין הפיזי לבין הרוחני והנפשי; 3. הדרמה של האופי לעומת הדרמה (הקלאסית) של נסיבות הגורל; 4. תפיסת האישיות כמתפתחת, לעומת תפיסתה (בספרות הקלאסית) כקבועה ומוגמרת; 5. ההבעה האישית לעומת הכפיפות לחוקים; 6. הצורה האורגנית הנובעת מתכני ההבעה האינדיווידואליים, לעומת הצורה המכנית הכבולה במוסכמות אמנות כלליות. שילר [Shiller], במסתו "על שירה נאיבית וסנטימנטלית" (1795), מבחין בין האמן הסנטימנטלי והאמן הנאיבי הקלאסי. האמן הסנטימנטלי מוצא בנפשו שניות בסיסית בין הממשות לבין האידיאל. הוא מודע לניגודים המהותיים שבנפשו - בין הווייתו הסופית לבין יכולתו לחשוב את האינסוף; בין דחפיו היצריים הטבעיים לבין ציווי החירות והמוסר; בין שכלו לבין דמיונו.

ויקטור הוגו, מהדמויות המרכזיות בחיי הספרות והרוח בצרפת במאה ה-19, אומר במבוא למחזהו "קרמוול" על הדרמה הרומנטית:

1. זוהי הצורה הפיוטית המתאימה ביותר לתקופה המודרנית; 2. צריך לערוב את היפה עם המכוער, את העילאי עם הגרוטסקי, "כמו בחיים"; 3. האמנות צריכה להיות דינמית; 4. הרודנות של חוקי התיאטרון הקלאסי הקפאיה את התפתחות הספרות הדרמטית והביאה לירידתה במאה ה-18.

✕ תאופיל גוטייה [Gautier] - משורר, מספר ומבקר צרפתי, ממנהיגי האסכולה הרומנטית הצעירה בצרפת, כתב כי "כוחו של הבלט בהמחשת המופשט". בבלט הרומנטי, הכוריאוגרף יוצר באמצעות פרטי היצירה דינמיקה בין מציאות יומיומית לבין התרחשויות מפתיעות; בין ריאלי למעורפל; בין מודע לבלתי מודע ובין ההגיוני לרגשי. בכך הוא רוקם את הזדהותו של הצופה עם המופשט, כלומר, עם התופעות הנסתרות מעיני החושים והשכל. ✓

עלמות ובגרות

ליצירה המקורית של "גיזל" (1841) הרומנטית חברו כמה כוחות מתחומים שונים. את הרעיון לתמליל מצא תאופיל גוטייה בספר "גרמניה" [De l'Allemagne, 1835] מאת המשורר והסופר הגרמני היינריך היינה [Heine]. היה זה נושא לריקוד שהתאים לאישיותה וליכולתה הווירטואוזית של הרקדנית קרלוטה גריזי [Grisi], שממנה הוקסם.

קיבל גוטייה משורה מתוך שירו של ויקטור הוגו "Fantomes" בספרו *Les Orientals*: "היא הפריזה באהבתה לריקוד ושילמה על כך בחייה". גוטייה מספר כי שורה זו קפצה למוחו כחיבור בין סיפורו של היינה על הווילי לבין שירו של ויקטור הוגו. כשגוטייה נתקל בקשיים בבניית המערכה הראשונה לבלט, הוא גייס לעזרתו את כותב התמלילים הידוע, ורוני דה סנט ג'ורג' [de Saint George], ולאחר שיצירתם המשותפת הושלמה, קיבל אותה לאון פילה [Pillet], מנהל בית האופרה בפריז. גוטייה הציג בפני קרלוטה גריזי את התמליל והיא הציעה את אדולף אדם [Adam] כמלחין המוסיקה של הבלט. אדם, שנענה לאתגר, מספר כי לחץ העבודה וקוצר הזמן הלהיבו את דמיונו, ובעזרת הנחיות כוריאוגרפיות של ג'יל פרו [Perrot], בעלה של הבלרינה המפורסמת, נכתבה המוסיקה ליצירה. קרלוטה גריזי היתה מקור ההשראה לכל הגברים האלה, השותפים ביצירת הבלט.

X על ג'אן קוראלי [Coralli], הכוריאוגרף הרשמי של בית האופרה, הוטלה עבודת הכוריאוגרפיה. אבל פרו, שהיה שאפתן מאוד, התנדב ליצור את חלקי הריקוד שיועדו לאשתו. פילה, מנהל בית האופרה, קיבל את ההצעה. העבודה התחלקה בין שני הכוריאוגרפים - פרו יצר את רוב חלקי הסולו והדואטים וקוראלי את ריקודי הקבוצות. בפרסומים הרשמיים של הבלט היה קוראלי לבדו חתום על הכוריאוגרפיה. פרו, שנטש את בית האופרה כמה שנים קודם לכן, מעולם לא התקבל שנית כיוצר רשמי בבית האופרה של פריז. את תפאורה לבלט יצר פייר סיסרי [Ceceri] ואת התלבושות - פול לורמיה [Lormier]. הבלט "ג'יזל" הועלה בפעם הראשונה ב-28 ביוני 1841 וזכה להצלחה בלתי רגילה.

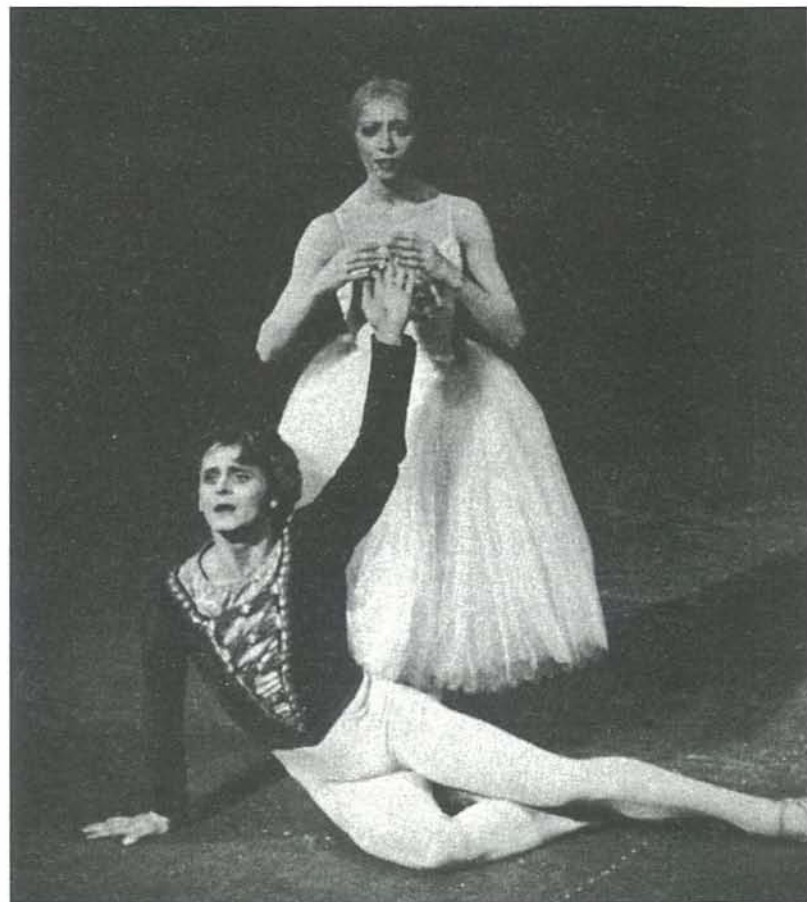
דינמיקה של דואליות

הבלט "ג'יזל" מספר על נערה כפרית השונה משאר בנות הכפר בעדינותה הפיזית והנפשית ובלהיטותה העזה לרקוד. היא מתאהבת בבחור צעיר, אלברכט, ואינה מודעת לכך שהוא בן אצילים המחופש לבן איכרים בשם לויס, וכן שהוא מאורס מכבר לבת הדוכס, בתילדה. ברגע שהתרמית נחשפת על ידי הילריון, שנחשב בכפר למחזרה של ג'יזל, היא דוקרת את עצמה למוות בחרבו של אלברכט. המערכה השנייה של הבלט מתרחשת ביער, ליד קברה של ג'יזל. באישון לילה יוצאות הוויליס מקבריהן, מונהגות בידי מלכתן מירתה, ורוקדות. כשמגיע הילריון אל קרחת היער שבה נאספו, הן מריקות אותו עד מוות. אחריו מגיע אלברכט, וג'יזל - המאוהבת בו עדיין - מנסה להצילו מריקוד המוות של הוויליס עד עלות השחר וצלצול פעמוני הכנסייה, המפגיגים את הקסם. ג'יזל, כחברותיה, חייבת לשוב אל אחוזת קברה ולעזוב את בחיר לבה לנצח.

X מרכיבי הבלט - התפאורה, התלבושות, המוסיקה והכוריאוגרפיה - הם כולם ביטוי לדינמיקה של הדואליות הבסיסית הפועלת בכל התקופה הרומנטית, שבה הריאלי מייצג את הפנטסטי. דואליות זו מוצאת את ביטוייה בבלט תוך הפגנת ההבדלים בין הגשמי למסתורי, בין הבהיר למעורפל, בין ההגיוני לרגשי, בין המודע לתת-מודע ובין הממשי לסימבולי.

הסיפור מספר על עלמות צעירות נבגדות, שמתו לפני יום חתונתן. הצעירות, שאינן יכולות לנוח בשלום בקבריהן, קמות בחצות הלילה, נאספות בקבוצות על פרשות דרכים, ונכנמה מכריחות את הגבר הצעיר שפוגש בהן לרקוד עד מוות. ריקודי לילה אלו ידועים בארצות הסלביה בשם Wili, שמקורו במלה Vila, שפירושה ערפד. ריבוי המילה בסלביה הוא Vile, וסביר להניח שהמלה Wilis נובעת משיבוש במעבר לשפה הגרמנית, המוסבר בכך שלאות W בגרמנית יש צליל של "V", וכך השתרשה המלה Wilis.³

בעייתו הראשונה של גוטייה, שהחל לכתוב את התמליל לבלט, היתה להמציא נושא הגיוני, שיתאים לצורת המימיקה וההבעה בריקוד, ושיבטיח את מותה של הגיבורה במערכה הראשונה, כך שתוכל להפוך לוויילי במערכה השנייה. את ההשראה לכתיבת המערכה הראשונה לבלט



במגע ידיים, אנושיות ואלמוות משתלבים לרגע קצר.

רקדנים: נטליה מקרובה ומיכאיל ברישניקוב

In a contact of hands, mortality and immortality briefly combine dancers: Natalia Makarova and Mikhail Baryshnikov

התפאורה בריקוד היא ייצוג וביטוי ריאליסטי לרעיונות המובאים בעלילה: 1. ביתה של גיזל (במערכה ראשונה) קבוע בצד השמאלי של הבמה ומשמש מטפורה למסגרת המוסכמות החברתיות של התקופה. אליו וממנו נעות גיזל ואמה בתחילת התמונה ובסופה. הוא גם משמש מקום שבו מכריזים הילריון ואלברכט על אהבתם לגיזל. בבית זה ישנו גם הדוכס ובתו (ארוסתו של אלברכט) וממנו הם יוצאים לשמע המולה שמעורר הילריון בחוץ, בעודו חושף בפני גיזל ובני-הכפר את זהותו האמיתית של אלברכט. קברה של גיזל במערכה השנייה (המשמש מטפורה לביתה) ניצב בדיוק באותו מקום, שבו ניצב ביתה במערכה הראשונה. בכך מומחשת "ההמשכיות" של חייה המטפוריים של גיזל בעולם העל-מציאותי, המסתורי. 2. בקתתו של אלברכט (מערכה ראשונה) ניצבת מול ביתה של גיזל. היא חושפת לעיני הקהל את הקיים, מצד אחד, אבל גם את הלא ידוע, מצד אחר, כלומר, את "אחורי הקלעים" של הפעילות הסמויה מעיני גיזל. בבקתה זו מחליף אלברכט את דמותו ללויס - הוא נכנס אליה בבגדי מלכות ויוצא ממנה מחופש בבגדי איכר. הילריון נכנס לבקתה בגניבה ומוצא בה את ההוכחות לחשדותיו בקשר לזהותו האמיתית של אלברכט. אבל למרות שהקהל מודע לזהותו האמיתית של אלברכט, רגשותיו הולכים שבי אחרי תום לבה של גיזל והוא מזדעזע יחד אתה בעת התודעותה לאמת.

התלבבושות הן אמצעי לאפיין הדמויות בשתי המערכות, עוד לפני שאופי הדמויות נחשף באמצעות העלילה. האיכות הריאלית של התלבבושות במערכה הראשונה משקפת את המציאות הריאלית ומבססת את אמינות המסכת. אמינות זו היא קרש קפיצה להזדהות עם הדמויות ולהכרה של הצופים בקיומו של העולם העל-טבעי. במערכה הראשונה גיזל לובשת שמלה שצבעה שונה מצבע השמלות של בנות הכפר האחרות. דבר זה מצביע על שונותה מבנות הכפר. בריתה, אמה של גיזל, לבושה שמלה ארוכה וסינר של עקרת בית למותניה. אלברכט לבוש גלימה, והדוכס ובני פמלייתו לבושים בגדי מלכות מהודרים מקושטים במחרוזות יקרות, טבעות או בגדים שזורים בחוטי זהב - פריטים המצביעים על מעמדם הרם. התלבבושות מאפשרות לצופים להבדיל מיד בין בני האצולה לבין הכפריים. במערכה השנייה, כל הוויליס, כולל גיזל, לבושות אותה תלבושת - שמלות מלמלה לבנה (טוטו) עד הברכיים ולרגליהן נעלי בהונות. תלבושת זו משווה לרקדניות מראה קליל ואוורירי, כאילו היו ענן שקוף מרחף, ומצביעה על העולם הדמיוני, העולם שלאחר המוות, המומחש במערכה זו כעולם מלא חיים.

בריקוד נעשה גם שימוש מגוון באביזרים. במערכה הראשונה אפשר

לראות סלים מלאי ענבים המסמלים את תקופת הבציר, ממחישים את האווירה הכפרית ומשרים אווירה עממית. הפסיון התלוי על כתפו של הילריון, שאותו הוא מניח ליד דלת ביתה של גיזל, מלמד על יחסו המיוחד אליה. בין האביזרים הנוספים חשוב לציין את החרב והפריחים, שאופן השימוש בהם משפיע על התפתחות העלילה ויש להם תפקיד מרכזי בביטוי הדינמיקה שבין הריאלי לפנטסטי. אלברכט "מניח" את החרב בבקתתו כשהוא מתחפש ללויס; הילריון, החושף בפני גיזל את זהותו האמיתית של אלברכט, משתמש בחרב כעדות; גיזל, כש"רוחה סוערת עליה", נוטלת את החרב ודוקרת עצמה בבטנה; הצלב הניצב אנכית בראש קברה של גיזל נראה כחרב הנעוצה בקודקודה וגם מזכיר את "להט החרב המתהפכת", שגירשה את גיזל מגן העדן של תמימותה. הפרחים במערכה הראשונה משמשים את גיזל לבחינת אמינות אהבתו של אלברכט אליה. היא תולשת עלה אחר עלה מעלי הכותרת של פרח הכוכבן ואומרת "אוהב לא אוהב"... אבל מתוך ייאוש, לפני סיום תלישת עלי הכותרת האחרונים, היא משליכה את הפרח. לויס, בעורמתו, ממשיך את משחק המבחן של גיזל ו"מארגן" את התוצאה הרצויה לו. במערכה השנייה מקשרים הפרחים בין שני העולמות ומהווים ביטוי לאהבה. לדוגמה, בתחילת המערכה השנייה אלברכט והילריון, כל אחד לחוד, מניחים פרחים על קברה של גיזל. בכך הם מבצעים מנהג מוסכם המקשר את הקהל למציאות המוכרת. כמו כן, יתכן כי המנהג של הנחת הפרחים קשור להמשכיות הנשמה בעולם הבא. הפרחים מבטאים את תקוותם ואמונתם בכך שנשמתה של גיזל רואה ומרגישה את אהבתם גם בעולם העל-טבעי. גיזל הוויליס מחזיקה פרחים בידיה כמה פעמים לאורך המערכה, ובכך היא ממחישה את קיומה בעולם העל-טבעי, וגם ממחישה כי האהבה, כמו הפרחים, היא הדבר היחיד שעדיין חי אצלה. אלברכט, בסוף המערכה השנייה, נופל בסופו של שביל הפרחים ולבו נוהה אחר רוחה של גיזל השבה לקברה עם עלות השחר.

המוסיקה בבלט משמשת רקע לתנועה המתרחשת על הבמה ועשויה מנגינות שונות, שתפקידן לתאר בצלילים את הנעשה על הבמה. ג'ון לווסון [Lawson], בספרו היסטוריית הבלט ויוצריה,⁴ טוען כי המלחין אדם השתמש בחמישה לייטמוטיבים מוסיקליים הבנויים כחוליות מתמשכות של מוסיקה וריקוד החוזרים לאורך הבלט כמה פעמים בשינויים קלים. הוא מציין כי השימוש בלייטמוטיב לא נעשה קודם לכן בבלט, והוא אף קדם לשימוש שעשה ריכרד ואגנר [Wagner] במוטיבים דומים באופרה "טבעת הניבלונגים". תפקידם של הלייטמוטיבים הוא לעזור לרקדנית לבנות את דמותה של גיזל; לבטא את השפעת המאורעות על רוחה של גיזל ולעזור לקהל בהבנת הריקוד. חמשת הלייטמוטיבים הם:

1. מוטיב הריקוד של גיזל המבטא את אהבתה לריקוד ומהווה את התנועה המזהה שלה. המוטיב התנועתי בנוי מבלונה פיקה [Ballonne Piqués] ופה דה בסק [Pas de Basque]. להלן כמה דוגמאות לשימוש החוזר בו: במערכה הראשונה פותח מוטיב זה את הסולו הראשון של גיזל, כשהיא יוצאת מביתה. היא רוקדת אותו בחינניות תוך ביטוי של שמחת נעורים. מאוחר יותר חוזר המוטיב כאשר גיזל ואלברכט רוקדים שלובי זרועות. לאחר "מבחן הפרח" הם רוקדים את המוטיב כביטוי



סוף המערכה הראשונה - "סצינת השיגעון", רקדנית: בטליה מקרובה
The end of the first act - "Madness scene", dancer: Natalia Makarova

לשמחתם המשותפת. כאשר גיזל ואלברכט רוקדים עם בני הכפר את ריקוד הוואלס, הם מבצעים ארבע פעמים את המשפט הבנוי משלושה בלונה פיקה ופה דה בסק. כאשר גיזל רוקדת בפני בתילדה, היא מבטאת את אהבתה לריקוד במוטיב: גרנד פה דה בסק ושלושה בלונה פיקה. בסצינת

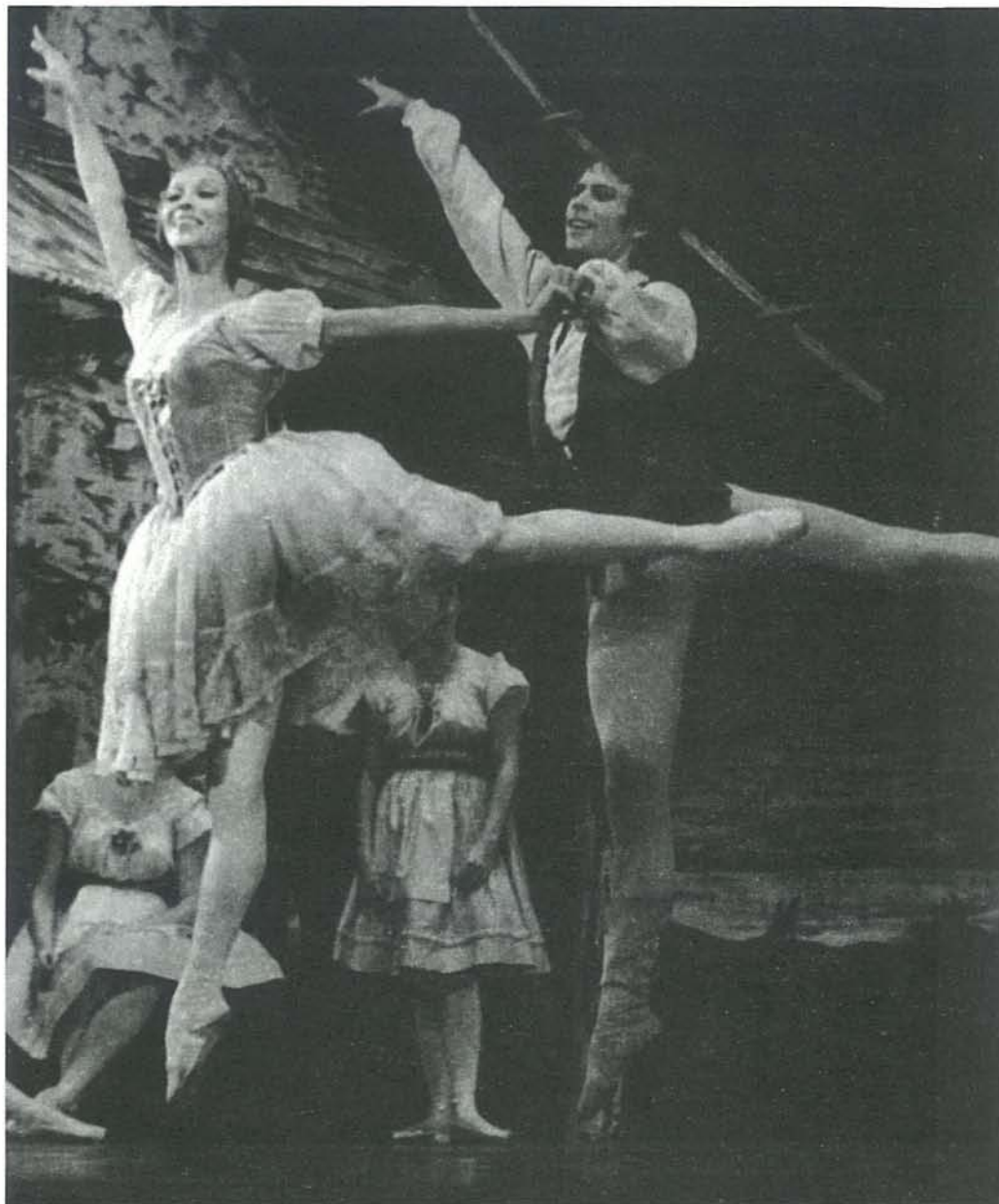
השיגעון גיזל רוקדת מוטיב זה ארבע פעמים לכל צד, תוך ביטוי כאבה. במערכה השנייה, כאשר גיזל ואלברכט שוב רוקדים יחד, הם חוזרים על מוטיב הריקוד של גיזל המבוסס על בלונה, פה דה בורה וגרנד סו דה בסק [Ballonné, pas de bourrée and grand saut de basque]. הם חוזרים עליו ארבע פעמים בכיוונים מנוגדים לאורך האלכסון, כאשר גיזל רוקדת לכיוון הקהל ואלברכט בכיוון הנגדי.

2. מוטיב האהבה בין גיזל לאלברכט, מבטא את אהבתה של גיזל לאלברכט. המוטיב התנועתי בנוי מסדרה של: Ballotté coupé, ballonné, posé, jeté croisé. כמה דוגמאות לשימוש החוזר בו אפשר למצוא במערכה הראשונה, שבה הוא מופיע לאחר הצהרת האהבה של אלברכט לגיזל. בסוף המערכה הראשונה, כאשר גיזל איבדה את שפיותה ועדיין מאמינה שהיא רוקדת עם אהובה לויס, נשמע שוב המוטיב המוסיקלי. היא חוזרת על אותו מוטיב תנועתי, שנקרא לאט ו"מתנדנד", כדי להצביע על הקונפליקט בין שכלה לבין אבריה (צורת ריקוד זו מעוררת תחושת רחמים עמוקה כלפיה אצל הצופים). באדאגיו [Adage] של גיזל ואלברכט במערכה השנייה, חוזר המוטיב המוסיקלי תוך אזכור המוטיב התנועתי על ידי אלברכט.

3. למוטיב הפרח שתי צורות מוסיקליות. הראשונה נשמעת כאשר גיזל סופרת את עלי הכותרת של פרח הכוכבן כדי לבחון את אהבתו של אלברכט, וחוזרת בסצינת השיגעון, כשהיא מנסה לשחזר את רגעי האהבה הראשונים. המוטיב השני מופיע כמה פעמים במערכה השנייה, כאשר גיזל זורקת פרחים לאהובה כדי להוכיח שיש בה חלק שאפשר לגעת בו.

4. מוטיב הפחד, בעיקרון, הוא מוטיב מוסיקלי שאינו מתייחס לתנועה מסוימת, אלא מציין את הניגוד שבין המציאות למסתורי.

5. את המוטיב המוסיקלי של צלילי הצייד לא רוקדים. צלילי הנשמעים בכל פעם שנכנס הילריון והם מבושרים על התפתחות דרמטית בעלילה. במערכה ראשונה הוא נשמע כאשר הילריון רואה את אלברכט משחרר את עוזרו וילפריד כשנכנסת הפמליה של הדוכס, או כשחרבו של אלברכט



"פה דה דה", ג'זל ואלברכט, מתוך המערכה הראשונה. רקדנים: נטליה מקרובה ואיוון נאגי
Giselle and Albrecht in the first act, dancers: Natalia Makarova and Ivan Nagy

נמצאת על ידי הילריון. במערכה השנייה נשמע מוטיב זה כשהילריון נכנס, ומאוחר יותר, כשאלברכט עומד לפני מלכת הוויליס.

ג'יזל - המלט של הרקדניות

בבלט "ג'יזל" יש שמונה דמויות, ארבעה גברים וארבע נשים. הדמויות נחלקות לשלוש תת-קבוצות: הדמות הראשית - ג'יזל; הדמויות המשניות - אלברכט, הילריון, ברטה ומירתה. הדמויות המשמעותיות פחות להתפתחות העלילה - הדוכס, בתו בתילדה ומשרתו של אלברכט, וילפריד. הפרימה בלרינה ג'יזל היא הדמות הנשית העומדת במרכז היצירה וסביבה סובב הסיפור.⁵ ג'יזל היא נערת כפר יוצאת דופן. יופיה מיוחד במינו, רב עוצמה ומרשים מאוד. כוחה נובע מיכולתה למשוך אחריה אנשים בזכות מראה החיצוני ויפי ריקודה. אפשר לראות זאת בסצינה שבה מתפעלת אמה מיופיה הנדיר, או בסצינה עם הנסיכה בתילדה, הנהנית מהחן השופע מג'יזל. באופיה מתקיימת דיכוטומיה. מצד אחד, תאוותה הגדולה לריקוד והיסחפותה בתוכו עד אובדן חושים, דבר המבהיל את אמה ומעורר בה חששות לעתידה. מצד אחר, היא עדינה, סגורה, מאופקת, ביישנית ורגישה. בפגישותיה עם זרים, עם אלברכט או בתילדה, דיכוטומיה זו באה לידי ביטוי בכך שג'יזל מסויגת מאוד בתחילת כל מפגש ורק לאחר שידולים רבים היא נאותה ליצור קשר.

אבל ג'יזל, על אף ייחודיותה, היא בראש ובראשונה בת כפר ויחסיה עם בנות הכפר האחרות חמים והדוקים. החוויות המשותפות שלהן באות לידי ביטוי בדיבור, מגע וריקוד. אופייה התמים מתאים לנערה שלא ראתה הרבה בחייה ומשתקף בעת פגישתה עם לויס. הופעתו הפתאומית של צייד חדש בכפר אינה מעוררת בה תמיחה, והיא מקבלת אותו בשמחה מהולה בתמימות. ג'יזל אוהבת את לויס-אלברכט בכל לבה, אהבה הממלאת אותה שמחה. ריקודה מאופיין במקצבים ריתמיים ובתנועה קופצנית עליזה וקלה ballonné-chassé-coupé. ביחסים בינה ובין אהובה הכל נראה לה מושלם, ולכן היא אינה יכולה להשלים עם הרעיון ש"הולכה שולל" ושלאהבתם אין עתיד.

בסצינה האחרונה של המערכה הראשונה, דעתה של ג'יזל נטרפת מרוב כאב וצער. ככל שהיא שוקעת בתוך כאבה, כך גם תנועותיה נעשות פחות מסוגננות. בסצינה זו יש טיפול זהיר בשיגעון (שהיה "מוקצה" בתחילת המאה ה-19 ונחשב נושא שאין מדברים בו). השיגעון מועבר בסמלים כגון: שעה הפזר, ריקודה המסתחרר תוך יצירת רושם של איבוד חושים, הקפיאה במקום של הקור-דה-בלט, שהתבוננו בה ממרחק, והמוסיקה "המאבדת" את המשפטים המסודרים ונעשית סוערת, דרמטית ומלאת מתח. בסצינת הטירוף יש איזון דק בין התנועות היומיומיות "הארציות" לבין היופי של הבלט הרומנטי. הצורך להישאר בתחום תנועות הריקוד מעדן את הטירוף, אולם לא גורע מהכאב העוטף את ג'יזל. ברגעיה האחרונים היא מקשיבה קשב רב למשפט המוסיקלי המציין את אהבתה לאלברכט, ובצורה מעוררת חמלה מנסה לרקוד את הצעדים: קופה ברגל שמאל - בלונה בימין - צעד ברגל ימין וגיטה קרואזה ברגל שמאל. תוך כדי כך, תנועותיה נחלשות וכוחה דועך בהדרגה. היא מניחה את ידה על בית-החזה שלה ומועדת לכיוון שבו מתגודדים בני הכפר. היא מושיטה את ידה בחיפוש אחר מישור שיעזור לה. היא נעה בחוסר יציבות לכיוון אמה ונופלת לרגליה. האם מלאת צער וכאב, כורעת ליד בתה ומנסה להרגיע אותה. ג'יזל מנסה להתרומם לכיוונו של אלברכט, הוא כורע על ברכיו קרוב אליה והיא נופלת מתה.

במערכה השנייה ג'יזל מגיחה מהקבר, עיניה עצומות וידיה צלובות על בית החזה. בהוראת מירתה, מלכת הוויליס, היא צועדת באיטיות רבה לעברה. כשמירתה מסירה את ההינזמה מעל פניה, ג'יזל פוקחת את

עיניה. המלכה מצווה עליה לרקוד. ג'יזל מבצעת 24 סיבובים מהירים של temp levés en arabesque. כאן עוברת דמותה של ג'יזל מעין מטמורפזה. מבחינה חיצונית, ג'יזל נראית כשאר הוויליס, אולם (כמו שהיתה בחייה ביחס לבנות הכפר האחרות) היא שונה מהן. דבר זה מתבטא בעובדה שהיא אינה מלאת מרירות ושנאה כלפי הגבר שאהבה, למרות שהביא למותה. ג'יזל ממשיכה לאהוב את הגבר החי הגשמי שלה, אבל אהבה זו אינה יכולה להתקיים במציאות. הם רוקדים זה לצד זה, אבל פרט לרגעים שבהם הם מהרהרים באהבתם התמימה מהעבר, הם אינם מצליחים לממש את הקשר הרגשי שלהם. במגע. ברגעים אלה חוזרים ג'יזל ואלברכט על תנועותיהם מהעבר (כמו במערכה הראשונה) ומצליחים ליצור מגע ישיר רגעי ביניהם. ג'יזל נלחמת להגן על חייו של אלברכט בפני הוויליס. היא מפצירה במלכה לחוס עליו, אבל רק קרן האור הראשונה החודרת לקרחת היער החשוכה מונעת את מותו הפיזי של אלברכט. הוויליס חוזרת לקברו, ועם היעלמה של ג'יזל מאחורי הצלב ניתק לעולמים הקשר בינה לבין אהובה.

לג'יזל מגוון נרחב של איכויות תנועה. בסצינות הראשונות היא עליזה ומלאת חיים. יש קטעים שהיא רכה ורומנטית, כאובה ומלאת צער, וקטעים מלאי סער וטירוף. במערכה השנייה היא מאופיינת בתנועה קלה, רכה, עדינה ואוורירית, כאשר הרקדנית בשר ודם הופכת ליצור מעולם אחר, יצור שמימי. אין ספק שתפקידה של ג'יזל דורש רקדנית מעולה בעלת מגוון כישורים ויכולת הבעה עשירה. סיריל בומוט [Beaumont] בספר



בתפקיד ג'יזל.

הערות

1. "המונח רומנטיקה מציין אמנות המערבת בתיאורי המציאות היומיומיים התרחשויות מפתיעות, חזיונות על טבעיים, זיכרונות מן העבר וניחושים נבואיים של העתיד". מתוך האנציקלופדיה העברית, כרך ל', עמ' 792
2. Weisler, T., *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and of the Psychology of Transcendence*, Baltimore: The Johns University Press, 1967, pp. 3-33
3. Meyer's *Konversation Lexikon* הגדיר ווילי כזן של ערפדים העשויים מרוחותיהן של עלמות נבגדות, שמתו כתוצאה מנטישתן על ידי אהוביהן הבלתי נאמנים. סיבת פטירתן מסבירה את מקור מרירותן ונקמנותן כלפי הגברים.
4. Lawson, J., *History of Ballet and Its Makers*, London: Pitman and sons LTD, 1975 pp. 62-68
5. מאפיין של הדאנר הרומנטי, שבו האשה הפכה לדמות נערצת, אידיאל בלתי מושג, והגבר היה מוכן להקריב את חייו למען החלום.

בעוד יוצרים מכל תחומי האמנות משמיעים הצהרות מהפכניות בזכות חופש הביטוי, מתעוררת בתחילת המאה ה-20 הדיכטומיה העתיקה בין הטבעי למלאכותי במלוא עוצמתה, כדברי פיקאסו: "מדברים על נטורליזם כניגוד לציור המודרני. הייתי רוצה לדעת אם משהו ראה אי פעם יצירת אמנות טבעית. טבע ואמנות, בהיותם שני דברים שונים, אינם יכולים להיות אותו דבר. באמצעות האמנות אנו מבטאים את התפיסה שלנו, על מה שהטבע איננו".¹

מתוך ניסיון להגדיר מחדש את המושג "טבעי" בהקשר של האמנות, הוסט הדגש מנאמנותו של מעשה האמנות ל"חוקי הטבע" אל מחויבותו לאמיתות האובייקטיביות, יחסית, של המדע והטכנולוגיה מצד אחד, ואל דרכי התבוננות אישיות וסובייקטיביות, מצד אחר. מקורות השראה חדשים נמצאו, בין השאר, במעמקי הנפש (בד בבד עם התפתחות הפסיכולוגיה) ובביטויים אותנטיים "אורגניים" של הרוח האנושית, כגון אלה של תרבויות אקזוטיות או פרימיטיביות. אקלים תרבותי זה, שבו צורות ביטוי אינדיבידואליות דחקו את מקומן של מוסכמות סגנוניות והנטייה לקונפורמיזם הומרה בשאיפה למקוריות, לא פסח גם על המחול: "בזמן שצורות אחרות [של מחול, ל.ב.] מסתפקות בחיקוי הטבע, המחול המודרני מגלה את הטבע, במיוחד את הטבע האנושי - טבעו הפנימי של האדם".²

כתוצאה מתחושת הבזו כלפי המלאכותיות המכנית של הבלט, שאיפיינה רבים מחלוצי המחול המודרני, נפרצה הדרך לשינויים טכניים מרחיקי לכת: שיווי המשקל התערער וניתנה לגיטימציה לביטויים של חוסר איזון, הנטייה לסימטריה הופרה, הגרוריות הציה הכניעה את השאיפה הוורטיקלית באמצעות פיתוח טכניקה של נפילות ואלמנטים שונים על הרצפה. אפילו לחמש הפוזיציות של הרגליים נוספו אלטרנטיבות כגון "עמידה שישית" ופוזיציות מקבילות אחרות. האגן שוב הודגש כ"מקור של תשוקות ליבידינאליות ופרימיטיביות", ומצבים קונצנטריים כגון Contractions ערערו את האוריינטציה המוחצנת-היקפית וקראו תגר על מעמדו ההגמוני של ה-Turnout. לאור כל זאת, אפשר היה להניח שאבד הכלח על הבלט הקלאסי ועל העקרונות האסתטיים שהוא מייצג. ואף על פי כן, עובדה היא, שרוב מרכיביו החשובים של הבלט הקלאסי, ובכללם ה-Turnout, הוטמעו במידה זו או אחרת בצורות

החדשות של המחול הבימתי. ומן הצד האחר, אלמנטים שונים של המחול המודרני אומצו במשך הזמן על ידי הבלט הקלאסי. כיצד אפשר, לפיכך, בנסיבות החדשות האלה, לפרש באופן רלוונטי את עקרונות הבלט הקלאסי, לרבות עקרון ה-Turnout, שמשמעותו כרוכה בקשר אמיץ כל כך לסגנון שעבר זמנו?

צידוק אסתטי מחודש

דומה כי השאיפה המובנת להסביר את מסתרי תופעות המחול, במיוחד לנוכח החידושים הדינמיים בתחום הכוריאוגרפיה, מתנפצת שוב ושוב אל מול קשיים פילוסופיים ומעשיים כאחד. בני סמכא כגורג' באלנשין [Balanchine], טענו שערכו האסתטי של המחול אינו טמון במשמעותו, או, נכון יותר, ביכולתו לתת לו פירוש: "כשיש לך גן מלא פרחים יפים אינך שואל: למה אתם מתכוונים? מה משמעותם? אתה פשוט נהנה מהם. אם כך, מדוע לא ליהנות באותו אופן מבלט?"³ גם פיקאסו טען שתופעות האמנות נועדו לצפייה, להתנסות חווייתית או להנאה, אולם משמעותם (אף אם איננה סתמית או מקרית) אינה ניתנת לפירוש לוגי: "כל אחד רוצה להבין אמנות. מדוע לא לנסות להבין את שירת הציפור? [...] אנשים המנסים להסביר ציורים מטפסים על העץ הלא נכון".⁴

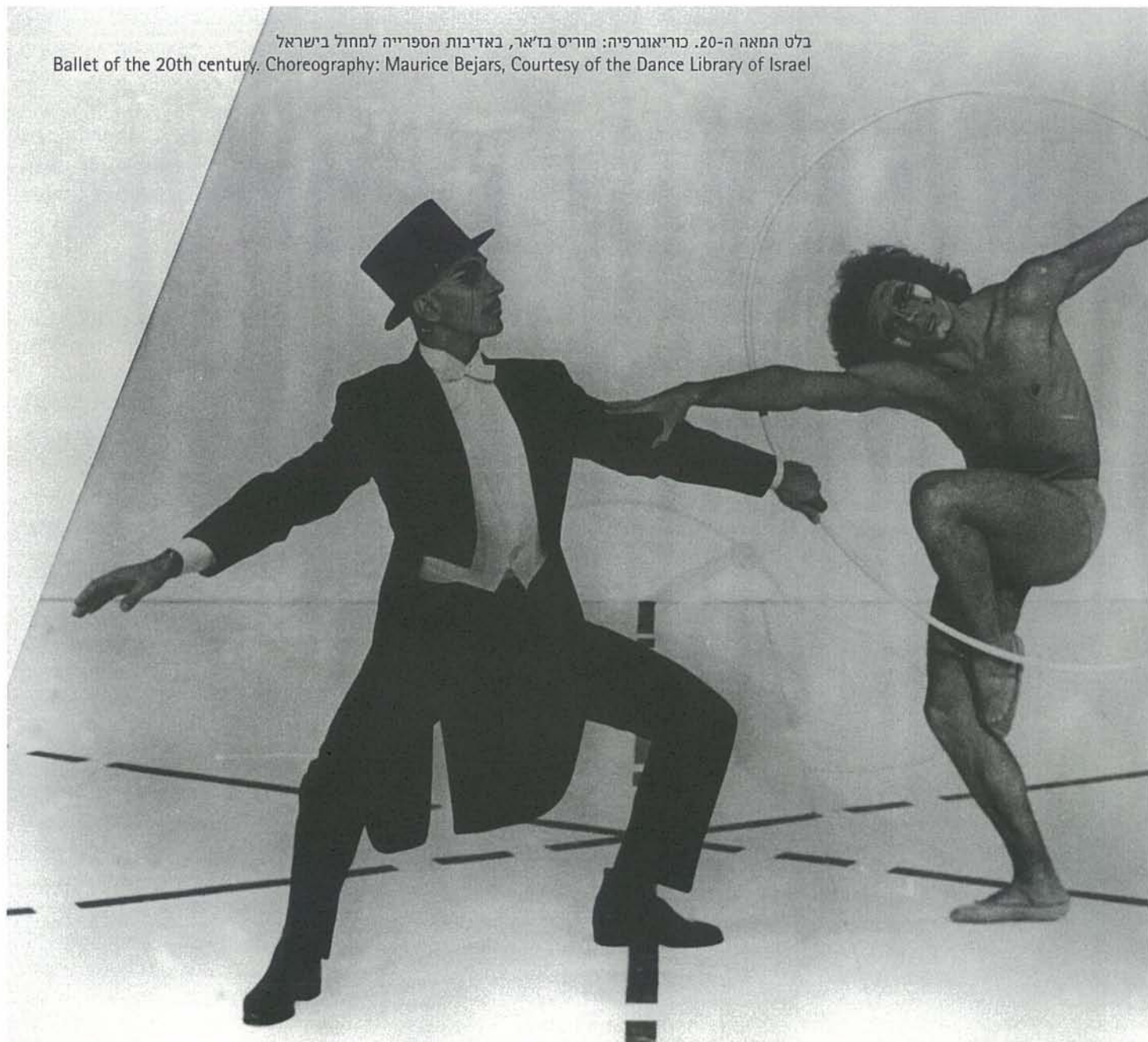
בספרה "על טבעה של האמנות" מתווה ד"ר רות לורנד⁵ גישה תאורטית בנוגע לטבעה של החוויה האסתטית. לורנד מבחינה בין חמש קטגוריות של פרשנות (פרשנות של סימנים,

חקר סגנון הוא על פי רוב חיפוש של הקשרים, המוסברים באמצעות עיקרון מארגן. שקובע הן את אופיים של החלקים והן את עיצובו של השלם

פרשנות יוצרת תחליף, פרשנות מנתחת, פרשנות יישום ופרשנות משלימה). האפשרות האחרונה, הנוגעת לענייננו, מתייחסת ל"בנייה של אובייקט שלם מרכיבים פזורים", כלומר, למעשה המרכבה של היצירה, למימושה באמצעות חומרי הגלם של המדיום. פרשנות משלימה, על פי לורנד, מתבססת על ההכרה ב"פוטנציאל" המצוי בחומרי הגלם. בגלל אופיו החמקמק והפרדוקסלי של הפוטנציאל, שהוא מטבעו חבוי וגלוי כאחד, היצירה האמנותית מצביה בפנינו אתגר, מעין חידה שיש לפענחה. ייחודה של כל יצירת אמנות נובע מן הפרשנות החד-פעמית שהיא מעניקה לפוטנציאל של מרכיביה, שהם לעיתים רבים מספור. בריקוד נוכל למנות, בנוסף על הגוף האנושי ומגוון אפשרויות התנועה שלו, טווח רחב של גורמים נלווים כמו מוסיקה, תפאורה, תלבושות, תאורה, חלל; אבל גם עלילה, רעיון, סמלים, מטפורות וכיו"ב. האופן שבו מפורש הפוטנציאל של כל אחד מהמרכיבים הללו משפיע בהכרח על האחרים ועל המכלול השלם.

כאשר היבט מסוים של סגנון או של ז'אנר אמנותי ממצה את מידת הסקרנות או העניין שהוא מעורר, הפרשנויות הקונבנציונליות לפוטנציאל הטמון בחומרי הגלם של סגנון זה מגיעות לנקודת רוויה. בנקודה זו מתחולל מפנה קונספטואלי המזמן פרשנויות חדשות. אם נחיל את התיאוריה של לורנד על סוגיית ה-Turnout, נוכל לבאר כיצד נוספו לו נדבכים חדשים, בנוסף על הפרשנויות הקודמות

בלט המאה ה-20. כוריאוגרפיה: מוריס בז'אר, באדיבות הספרייה למחול בישראל
Ballet of the 20th century. Choreography: Maurice Bejars, Courtesy of the Dance Library of Israel



ליאורה בינג היידקר

הפתיחה בבלטים העכשוויים מהמאה ה-19 למאה ה-21

לפוזיציות פתוחות לחלוטין;⁵ גם יוצרים של זרמים אחדים של המחול הפוסט-מודרני, בין אם הם מייצגים הלך רוח מינימליסטי ומהורהר, ובין אם הם מדגישים צורות אגרסיביות של וירטואוזיות אקרובטית, משלבים Turnout אקדמי בלקסיקון התנועתי שלהם, כדוגמת טווילה תארפ [Tharp] או ויליאם פורסיית [Forseith].

כתוצאה מסינתזות אישיות כאלה, מיטשטש לעיתים קו הגבול (שהיה כה מובחן בתחילת המאה) בין בלט קלאסי למחול מודרני עכשווי. ריבוי האפשרויות ושטטוש הגבולות מאפיין לא רק את המסגרת הכוריאוגרפית עצמה, כי אם גם את המסגרת הרחבה יותר של המופע הרפרטוארי. אנו עדים למופעי מחול המשלבים בערב אחד מבחר אקלקטי של קטעי בלט מסורתיים לצד עבודות מודרניות ועכשוויות הדורשות מן הרקדן יכולת וירטואוזית רחבת היקף. כיצד עלינו להיערך אפוא, בראשיתו של המילניום החדש, להקנות לרקדן את מנעד המיומנות הנדרשת ממנו? שאלה זו מעסיקה כיום את טובי המורים והחוקרים בתחום המחול.

הערות

1. Picasso, P., (1923), in Goldwater, R., and Treves, M., eds., *Artists on Art: From the XIV to the XX Century*, New York: Pantheon Books, 1972, third edition, p. 417
2. Lloyd, M., *The Borzoi Book of Modern Dance*, New York: Dance Horizons, 1949, republication 1974
3. Balanchine, G., in Sparshott, F., *Off the Ground: First steps to Philosophical Consideration of the Dance*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988, p. 32
4. Picasso, P., (1935), in Goldwater, R., and Treves, M., ed., *Artists on Art: From the XIV to the XX Century*, New York: Pantheon Books, third edition, 1972, p. 421

שהלמו את ההקשר התרבותי של הבלט הקלאסי. במקום לזהות ב-Turnout מטפורה לגיוני אצולה דקדנטיים (או אלגוריה לניצחון האור על החושך, ברוח כתביו של וולנסקי או פרשנותו היונגיאנית של גרהרדט זכריאס, נוכל לשוב ולהגדירו כחומר גלם, כאפשרות נוספת במגוון מרכיבי המחול, כפוטנציאל הניתן לבדיקה ומימוש מחדש. מן הראוי אפוא להניח לרגע את הקונוטציות הישנות ולבדוק כיצד מיושם ה-Turnout במחול המודרני והפוסט-מודרני ומהם ביטוייו.

Turnout והמחול העכשווי

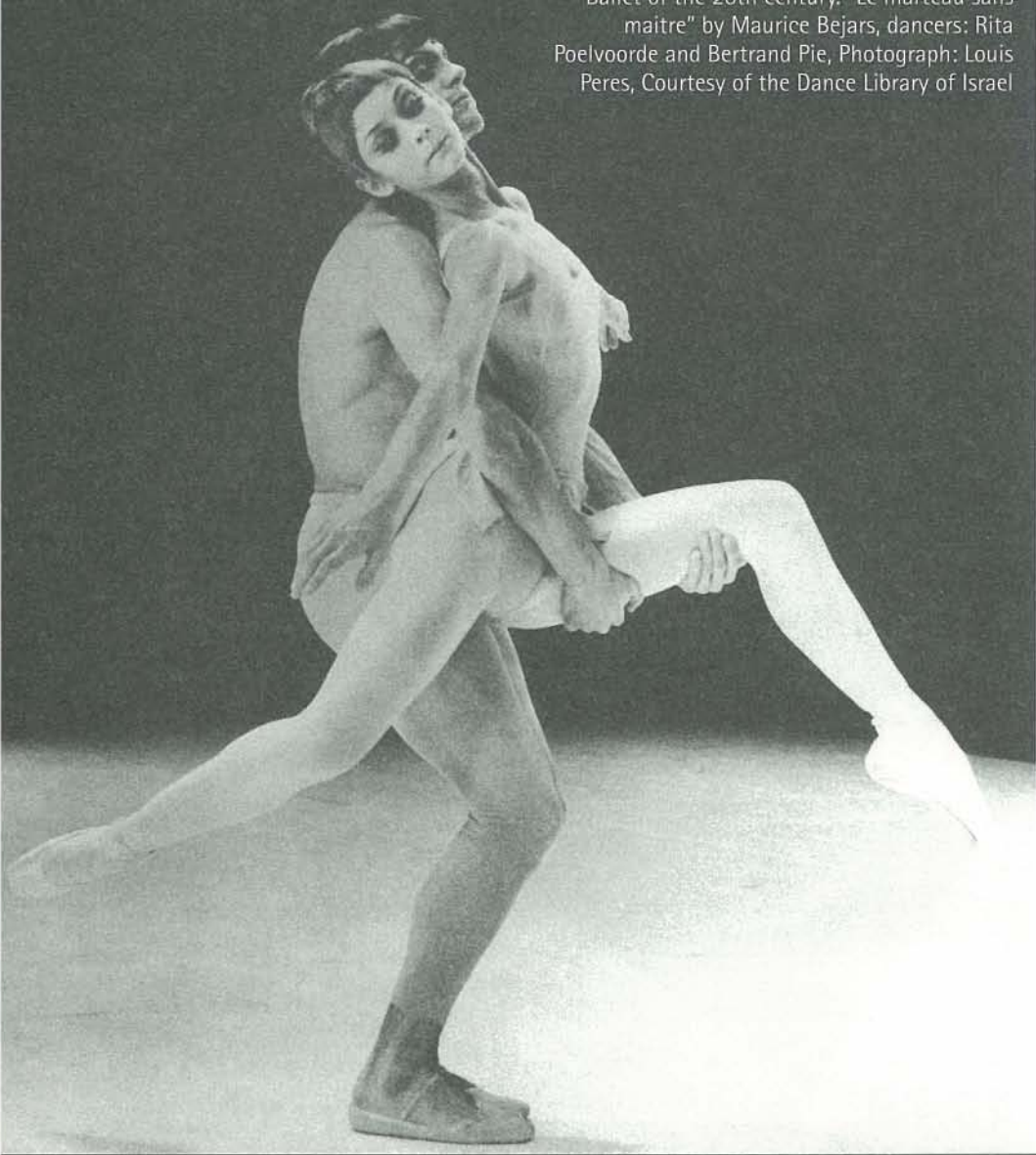
שבירת המודוס האינטגרלי של הבלט הקלאסי ופירוקו לגורמים איפשרו גילוי היבטים חדשים גם במושג ה-Turnout. במובן התמטי, למשל, המעבר בין פוזיציות פתוחות לפוזיציות מקבילות סיפק אמצעי להדגשת קונפליקטים של הטבע האנושי. לפיכך, היחס הדיאלקטי בין Turn-out ל-Turn-in מתגלה כמטפורה למאבקו האקזיסטנציאליסטי של האדם להשגת איוון, הרמוניה וסדר בעולם אבסורדי וכאוטי. באנלוגיה למוסיקה אפשר לומר, שהמבנה הסימטרי של חמש הפוזיציות של הרגליים דומה, במובן מסוים, למרווחים הפרופורציונליים בין התווים באקורד. כאשר מופרת יציבותו של האקורד, נשלל היחס ההיררכי מהתווים המרכיבים אותו, אך בד בבד הם מקבלים צידוק במסגרת הרמונית החדשה. כתוצאה מה"שחרור" (אמנציפציה) של התווים מתהוות אופציות הרמוניות חדשות. בדומה לכך, חמש הפוזיציות של הרגליים מספקות מאגר עצום של אפשרויות דה-קונסטרוקטיביסטיות, כאשר הן מוצבות בהקשרים שונים. נראה שדווקא היכולת לצטט או לשלול את ההקשר לבלט הקלאסי, מפיחה כעת באופן פרדוקסלי חיוניות חדשה במושג ה-Turnout.

מגוון האפשרויות המרתקות של שילוב והנגדה בין רוטציה פנימית לבין רוטציה חיצונית של פרק הירך סיפק השראה לכוריאוגרפים רבים. יוצרים מובילים, וביניהם סרג' ליפאר [Lifar], ג'ורג' באלנשין, ג'רום רובינס [Robbins], רולאן פטי [Petit], מרס קאנינגהם [Cunningham], מוריס ביז'אר [Bejart] ויז'י קיליאן [Kilian], הרבו להשתמש ב-Turnout כאמצעי צורני והבעתי כאחד. אגב, במאמר של הולמס מ-1963 העוסק בפוזיציות מקבילות בטכניקה של מרתה גראהם, רוב האיורים מתייחסים דווקא

5. לורנד, ר., על טבעה של האמנות, סדרת "מה? דע!" בעריכת מ. דסקל, דביר, 1991, תל-אביב

6. Holms, A., "Parallel Positions", in *Dance and Dancers*, London, 1963

בלט המחאה ה-20. "הפטיש ללא בעלים" מאת מוריס
בז'אר, רקדנים: ריטה פלוורד וברטרנד פי
צילום: לואיס פרס, באדיבות הספרייה למחול בישראל
Ballet of the 20th century. "Le marteau sans
maitre" by Maurice Bejars, dancers: Rita
Poelvoorde and Bertrand Pie, Photograph: Louis
Peres, Courtesy of the Dance Library of Israel



מימין: בלט שטוטגארט, "וריאציות פטרושקה" מאת ג'ון נומאייר, צילום: גרט פון באסוויץ
Right: Stuttgart Ballet, "Petrushka Variations" by John Neumeir, photograph: Gert von Bassewitz

שי שטיינברג

להתקדם פנימה

שיחה עם
עידו תדמור
על הלהקה,
הקשיים הכלכליים,
"עמורה" ו"נטע"

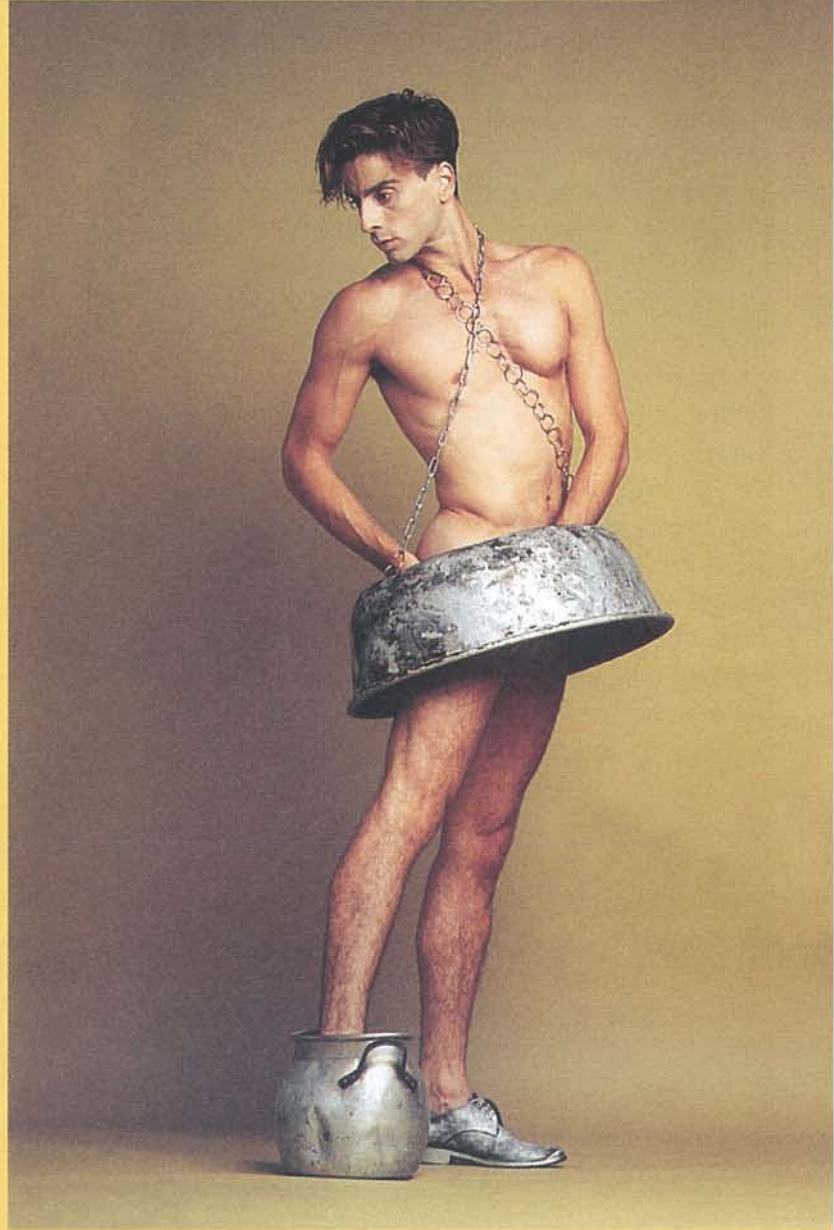
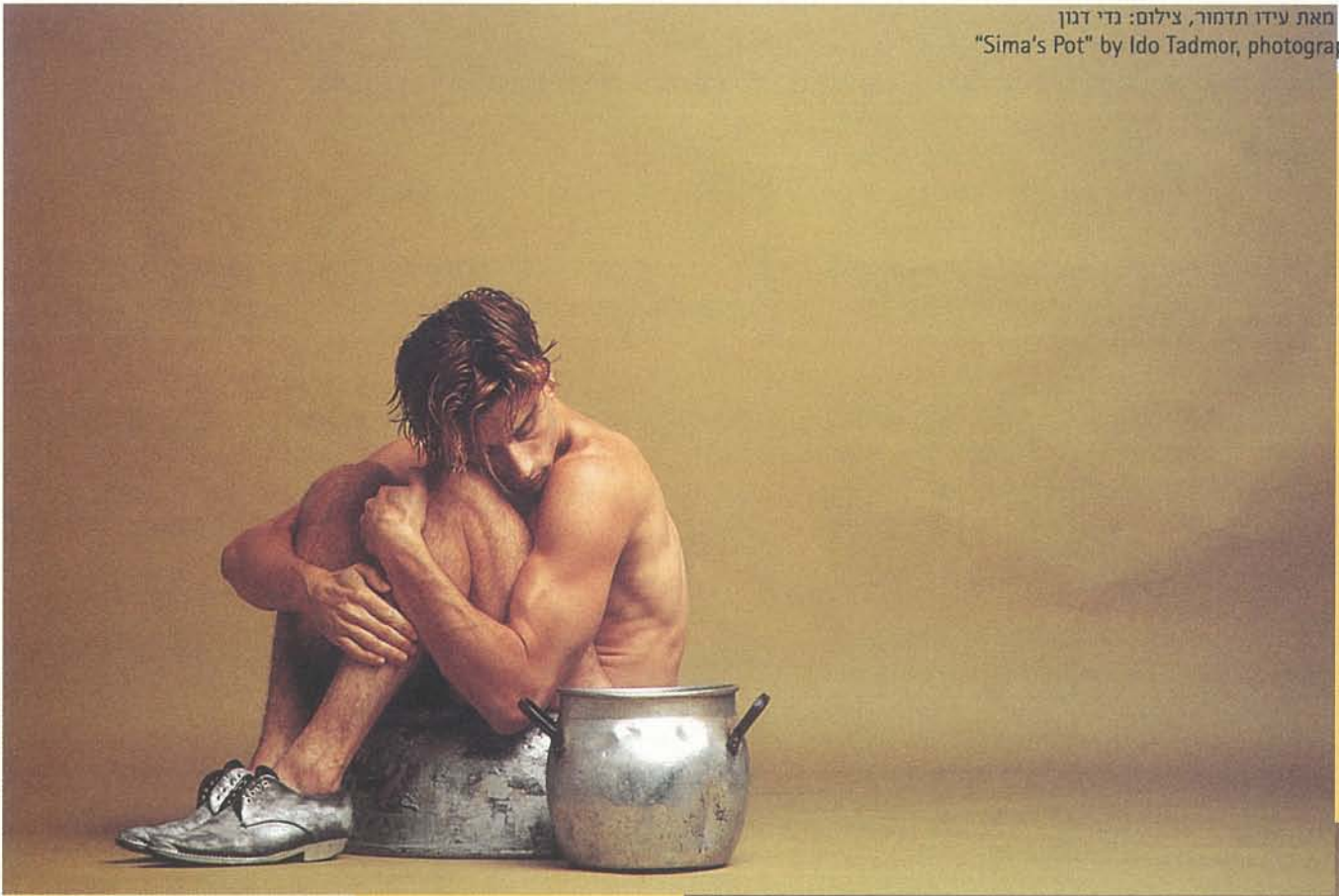


"נטע" מאת עידו תדמור
צילום: גדי דגון
"Neta" by Ido Tadmor
photograph:
Gadi Dagon

לקראת סיום השיחה עם עידו תדמור מגיעה לביתו רקדנית צעירה מלהקתו, הדר גולדשטיין. עידו מבקש ממנה לחכות מעט. הם מתעתדים לערוך אימון בצוותא לפני החזרה של הלהקה כולה. גולדשטיין מתיישבת לצדו, שותה משקה חם ומקשיבה בקשב רב לדבריו של תדמור. מה שניכר ביחסים בין השניים הוא מעין עירוב של קשר מקצועי ואישי, יחסים מלאים, מורכבים, שבכל זאת תחומים במסגרת של יחסי מורה-תלמיד. מעניין לראות עד כמה חשוב לתדמור להיות לעיתים דידקטי ולומר את ה"שורה התחתונה" כשהוא מישיר מבט דווקא אל הרקדנית הצעירה. זאת בין אם הוא מדבר על פילוסופיית המחול שלו, על אורח חייו הפיזיים והרוחניים ואפילו על השקפתו לגבי תמיכה ראויה של מדינה מתוקנת בתרבות. מאוחר יותר מתקשר כתב רדיו תל-אביבי ומבקש לערוך עימות רדיופוני בין תדמור לבין שר המדע, התרבות והספורט, מתן וילנאי. תדמור שש אלי קרב והם מסכמים שהכתב יחזור אליו אם וכאשר.

בין שני נושאי העל - אורח חיים ותהליך היצירה, והקשיים הכלכליים - מתנווטת השיחה. תדמור סוער למדי גם כשהוא מדבר על העבודה על "עמורה" וסגירת מעגל ההתבגרות לצד הוריו ב"נטע", וגם כשהוא מסנן מפיו את תקציבה השנתי של הלהקה, העומד על 260,000 ש"ח. כשתקציב המחול השנתי הכולל הוא 25 מיליון ש"ח והלהקה של תדמור מקבלת רק נתח פרינג'י של אחוז אחד, מה הטעם לטרוח להפוך לעמותה וללהקה רפרטוארית? הלהקה גדלה משמונה רקדנים ל-16 וזה דרש שינוי קונספציה וחשיבה בימתית מחודשת בכל האספקטים. נוסף על כך הקושי הכלכלי, ואכן כבר שמונה חודשים משכורות הרקדנים אינן משולמות. אמנם יש מנהל אדמיניסטרטיבי, אבל כשצריך ייצוג כלשהו באמצעי התקשורת כדי להשמיע קול צעקה, המעמסה מוטלת על תדמור. הוא נשבר לעיתים אבל חוזר לעמוד איתן. הכתפיים אמנם אינן רחבות דיין אבל הן חזקות ושריריות. מדי פעם הוא שואל את עצמו: "עדי מתי?". "עמורה", יצירה שמצליחה גם אצל הקהל וגם בביקורת, מבטאת תהליך התבגרות נוסף של הלהקה ושל עידו תדמור בתוכה. מעבר לכך שמספר הרקדנים בלהקה - 16 כאמור - שווה עתה למספר הרקדנים של להקות בת שבע והקיבוצית, "עמורה" היא יצירת תיאטרון-מחול רחבת יריעה; ספקטקל עמוס שדרש עבודה רבה יותר מכל יצירותיו הקודמות, הן מבחינת עבודה כוריאוגרפית, הן מבחינת עיצוב תאורה ותלבושות (שעיצב אלון אבידן עם תדמור) והן מבחינת עיצוב הקולאז' המוסיקלי (שעליו עבד הרקדן צחי פטיש).

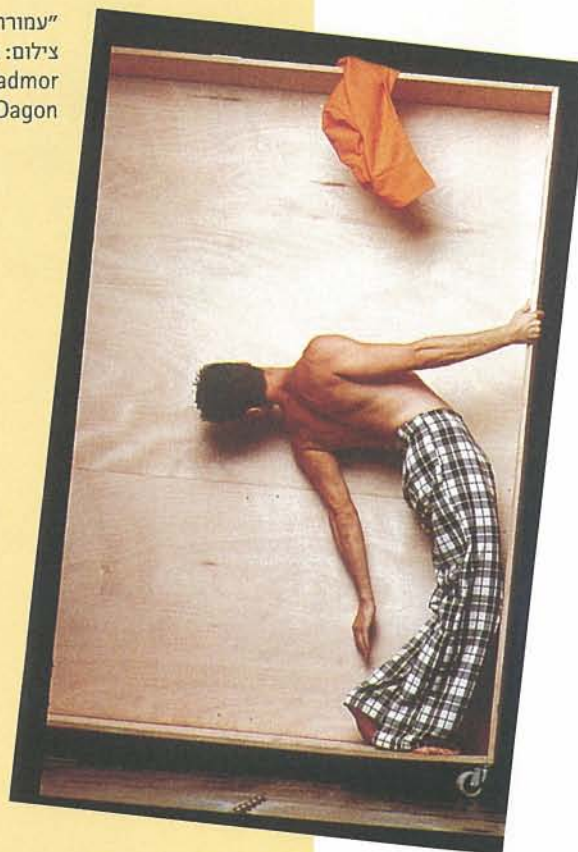
עידו תדמור חולם על להקה גדולה. כמו שהוא מחפש את הקפיצה הגדולה ביותר, הנועזת ביותר, זו שמגרדת את סף היכולת של הרקדן, כך הוא רוצה להקה גדולה, חמה, ביתית וראוותנית כאחד, שתעבוד יחד לאורך זמן רב. תדמור מודה שהאכזבות הקשורות לבקשות תמיכה בלהקה מפריעות לחלום ולעיתים גורמות לו לרצות לוותר על הכל. מדי פעם הוא חושב על יציאה לחו"ל ויש גם הצעות לתפקידי סולן. הצעה אחת הגיעה ממרס קאנינגהם, המנהל האמנותי של בלט פרנקפורט. אבל חולמים אינם מוכנים לחיות בפיתרון, מה גם שתדמור עדיין מאמין במאבק למרות קשיי ההישרדות המתישים. "אני משלם רק לשמונה רקדנים, והאחרים הם סטאזירים שאינם מקבלים משכורת. זה לא מצב רצוי, כי זה יוצר הבדלים והסטאזירים נמצאים במצב בלתי אפשרי, מבזה ומשפיל, אבל אין לי ברירה. כשאתה בפרינג', אתה לעיתים סופג את הקושי הכלכלי הנורא, אבל כשצריך לשרוד עם להקה במשך שנים, זה מעשה בלתי אפשרי". כבר חמש שנים, מאז ה"סיר" של סימה", ממשיך תדמור להיות הבטחה שמקיימת. הוא מוערך אמנותית, אבל הצלחה אמנותית אינה מאפשרת את העלאתו של המופע הבא. אי אפשר לגדול מבחינה יצירתית אם



לא גדלים מבחינה כלכלית. הכשל טבוע בבסיס ההנחה, שכדי להצליח כלכלית צריך גם להעז ולהמר לגדול. כמו בחיים עצמם, תהליך הגדילה עולה כסף רב. בינתיים, בימים אלו מתבטלים מופעים של "עמורה" משום שרק 20% מתקציב הלהקה הועבר אליה. "הנושא של איך רקדן חי לעומת איך שהוא צריך לחיות ולהיראות הוא נושא כואב וקשה. לא ברור לי מדוע שחקן רפרטוארי בתיאטרון או מוסיקאי בהרכב סימפוני מרוויחים משכורת, ואילו רקדן בלהקת מחול רעב ללחם. נראה שהמחול אינו בסדר העדיפויות בארץ. זה משונה, כי יש פריחה משמעותית בתחום הזה, והמחול הוא השגיר האמנותי הכי מהותי של ישראל, ולכן לא הגיוני שיתייחסו לרקדנים בעדיפות התחתונה ביותר שיש".

"עמורה" העלה אצל המבקרים קונוטציות של כאוס, של מהפכה בעלת נופך טרגי. המלה "עמורה" מעלה אצל תדמור קונוטציות אחרות,

"עמורה" מאת עידו תדמור
צילום: גדי דגון
"Gommorah" by Ido Tadmor
photograph: Gadi Dagon



שקשורות יותר בדיאלקטיקה שבין טבע לתרבות, בין ציוויליזציה מערבית לחברה שבטית-קדמונית-פראית. אחרי כמה צפיות, "עמורה" נראה מרוכך, שובב ובעל מודעות עצמית נמוכה יותר מהמופעים הקודמים. "ניסיתי לחבר בין תרבויות ולהראות את השוני ביניהן בהינף של רגע אחד. ביקשתי גם להראות עד כמה כל מקום פועל ביחס ישיר לטבע, לטבעו ולטיבו של העולם שבו אנו חיים. המסר הוא רחב. ניסיתי להראות קולאז' תרבותי של אנשים וקבוצות מכל מיני מקומות בעולם: בין אם אסקימואים ובין אם חרדים, בין אם קבוצה אתנית אפריקנית ובין אם עיסוק בחוויה הישראלית. חיפשתי קולאז' אמיתי השוזר את כל המדיות, מעבר לכלי, לשפת הגוף, ולכן השתמשתי גם בקולאז' של תלבושות ומוסיקה מכל כיוון אפשרי: בראהמס וע. הלל, מוסיקה אינדיאנית ושירים של פרנק סינטרה".

העבודה עם הלהקה חייבה גם חיפוש של הרקדנים דרך הפרשנות האישית שלהם ל"עמורה". בעבודה בולט התפקיד השונה שיש לכל רקדן גם בתוך התווה ובוהו הכולל וגם ברגעי הסולו. אין כמעט קטעי סולו, שהיו אופייניים במופעים כמו "הסיר של סימה" או "תא". סצינות המחול של תדמור כסוליסט חשובות והן נראות כדרך שלו לפנק את עצמו ולהפגין את יכולתו הווירטואוזית כרקדן. ב"עמורה", הרקדנים הם דמויות מובחנות, יש אפילו מנחה, וטיפוסים תיאטרליים למדי שכל אחד מהם מחפש את זהותו בערב רב של תרבויות. כל דמות מנציחה מעין פרגמנט תרבותי מוכר או איזוטרי בעולמנו.

משונה אולי שדווקא רקדן נטו כמו תדמור נוגע אף הוא בקו התפר המתרחב שבין מחול לתיאטרון-מחול. זאת למרות שיש לו געגועים וסימפטיה ענקית לוורטואוזיות של הגוף, לרגעים ממגנטים שמגרדים את סף היכולת האנושית. "אני מחפש את האתגר של הפיזיות, את האסתטיקה שהיא מעבר לגוף, מחפש לגעת בקצוות, להגיע לקפיצה הרחבה ביותר. לעיתים נראה לי שהמחול העכשווי נשען יותר מדי על דברים שמבחוץ ולא על הגרעין הטהור של המחול".

הדרישה שלו מהרקדנים, כמו מעצמו, היא עצומה. הוא פנאט טוטלי בכל הקשור בעבודה על הגוף. הוא מתחיל את הבוקר בשלוש שעות של אימוני מכון כושר ובניית שרירים. "אתה ממש יכול לראות את העבודה הקשה על הגוף של הרקדן, את העבודה היומיומית. אם רקדן לא רוקד ולו יום אחד בלבד, יש משהו פחות שלם בזרימה התנועתית שלו ואני מיד רואה את זה עליו. נראה שדווקא בשנים האחרונות חלה ירידה בדרישות הפיזיות מהרקדן, ואני עושה כל מה שאפשר כדי שהבימתיות של הרקדן תישאר במרכז".

תדמור התבטא לא פעם בעבר, שגופו הוא מתנה מבחינת העמידות הפיזית שלו. בגיל 36 הוא מרגיש שגופו, על אף שעבר תאונה קשה (בניו-יורק, כשרקד בלהקתו של לאר לובוביץ'), שקול לגוף של בן 25. הוא מאמין שיוכל לרקוד עוד זמן רב ורואה את עצמו בתחילת דרכו כרקדן, למרות שבעוד שנתיים יסכם שני עשורים פוריים של עבודה. "ההתקדמות האמיתית בשבילי היא לא מבפנים החוצה אלא מבפנים פנימה. כשזהו הלך החשיבה, יש עוד המון להשתנות, להגיע ולשאוף. כשאני רואה רקדנים צעירים הופכים להיות אמנים מול העיניים שלי, אני מרגיש כמו אבא. מצד שני זה נפלא לראות את ריצ'רד אורבך ממשיך להתבגר, והוא רקדן שעשה כבר כל דבר אפשרי, מאלוויין איילי ובת-שבע, ועדיין צמא לחיפוש עצמי בתוך הגוף והנפש שלו". ההתבגרות של תדמור היתה כרוכה גם בחיפוש מחול בודד, אישי, שיספר על עברו ואף יבוא עמו חשבון. "נטע", ערב מחול סולו וקטעי וידאו מוקלטים, שבהם הוא רוקד דואט עם אמו, הוא ההפך הגמור מ"עמורה" הפזיז, האקלקטי והשובב. נטע וישעיהו תדמור, הוריו של עדו, הם הצופים-מבקרים הנלהבים ביותר של עבודתו. את ההשפעה של ד"ר ישעיהו תדמור, שניהל את בית הספר הריאלי בחיפה, אפשר לאתר במנהיגות של תדמור בלהקה ובהוראת המחול, שהוא רוצה להמשיך ולפתח אותה מעבר לריקוד ולכוריאוגרפיה. דמותה הנצפית של ה"אם" נותרת בגדר חידה. "נטע" הוא מחול מופנם ואינטרוורטי ויש בו משהו קצת מעוכב ואפילו אפל. "הרגשתי שלאחר כל המופעים הגדולים, השארתי משהו מאחור, משהו עמוק מבפנים. רציתי לחזור למחקר פנימי, פסיכולוגי ואישי יותר. התקרבותי לרקדנים של הלהקה שלי יותר ויותר, אבל חשבתי שאני צריך להתעסק גם בעברי, במשפחתי ובהורי, שהם התומכים הגדולים ביותר שיש לי. אמי



תזונאי, שהוא גם תזונאי של אתלטים. את הנושא המיסטי הוא חוקר הן בכתבים והן באופן פעיל. הוא לומד רפואה סינית והילינג. הוא גם בקשר עם השייח' מוחמד חליל, מטפל ערבי המאבחן דרך קריאה בשמן זית. "הוא מעדיף כמובן להגיד לי בעיקר דברים שאני רוצה לשמוע, אבל אני שואל על הכל", אומר תדמור. אולי לא על הכל הוא מקבל תשובה, אבל החיפוש הוא הרי דרך ארוכה, וכשעוסקים במחול, האמנות הסינתטית והבלתי מתפרשת ביותר, אז אולי תדמור עצמו יודע, שאי אפשר באמת לצפות לתשובות.



יושבת בוועד המנהל של הלהקה רוציתי להעניק לה משהו שיסגור מעגל עבור שנינו". לפני ארבעה עשורים ויותר רקדה אמו אצל מיה ארבוטובה. בזכות "נטע" חזרה האם אל המחול, אמנם לא בריקוד בימתי מול קהל אבל בקטעי וידאו. תדמור עצמו שופט בתחרות מיה ארבוטובה.

כשאני שואל את עידו את השאלה הצפויה, לאן הוא שואף להגיע, הוא עוצר לרגע ומחייך. אבל נראה לי שהתשובה כמעט מוכנה על שפתי. "אני רוצה להגיע למקום שבו האין-גבול ביכולת שלי ירגיש שלם". אני אומר לו שזוהי לבטח אמירה של רקדן, אבל היא נשמעת גם כאמירה של אתלט ושל ספיריטואליסט. תדמור נמצא בטיפול אצל

מאורי צבי גרינברג עד קוסובו

מבט אל תהליך העבודה של "בקץ הדרכים":
מחול אורטורי ממוחשב



כל התמונות ברשימה מתוך "בקץ הדרכים"
All photographs from "At the End of the Roads"

"בקץ הדרכים"

מלים: אורי צבי גרינברג

מוסיקה: ציפי פליישר

ביצוע המוסיקה: דורון תמרי (בריטון).

אורנה הרצוג (צ'לו)

ויזואליה - צילום, ציור, אנימציה מחול,

עריכת מחשב ובימוי וידיאו: ציונה פלד

בכורה: נובמבר 1999, תל-אביב.

שירו המרגש של אורי צבי גרינברג - "בקץ הדרכים עומד רבי לוי יצחק מברדיטשוב ודורש תשובת רס" - מביע כאב צורב ומחאה חריפה על סבלו המתמשך של העם היהודי. שיר זה הוא מקור ההשראה ליצירה. הוא נשלח אלי בידי המלחינה ציפי פליישר, שהציעה כי שתינו נשתמש בו לעבודה משותפת, היא - ליצירה מוסיקלית, ואני - ליצירה חזותית.

קראתי את השיר פעמים רבות. לקחתי לעצמי פסק זמן ממנו, ושוב חזרתי אליו. כל קריאה העשירה אותי והעלתה הקשרים חדשים, מקצתם היסטוריים, מקצתם אקטואליים, אחרים ספרותיים ורובם ככולם חזותיים. מלותיו של אצ"ג טלטלו את מחשבותי ורגשותי ללא הרף, אבל גם המציאות היומיומית, הכאן והעכשיו שלנו ושל רבים אחרים ברחבי העולם, נמזגו לתוכי כל העת מתוך הכתבות בטלוויזיה, ברדיו ובעיתונות הכתובה: הבוך הלבנוני, זוועות קוסובו, פליטים חסרי בית, ילדים מזי רעב, נשים מוכות ונרצחות - סבל אנושי אוניברסלי, שתחילתו בגירוש מגן העדן, המשכו במשרפות אושוויץ וסופו - מי ישרנו?

נדרשתי לתרגם את מחשבותי ותחושותי לחומרים חזותיים של ממש, ומצאתי את עצמי בהר הרצל, מצלמת את קברי החיילים ולוחות הזיכרון; מצלמת מקרוב ומרחוק, סובבת הלוך ושוב, נעטפת באנחות היגון של הורים שכולים המתרפקים אל המצבות ושוקדים להפריחן בפרחי נוי ולהבעיר בהן נרות נשמה לזכר יקיריהם. מצאתי עצמי שוהה ארוכות אצל קבר רבין ובאתרי "יד ושם", מצלמת, מציירת, מרכינה ראש, כופפת גב וגוחנת אל האדמה. כך התחלתי לחוש בגופי את התנועה מלאת העצב, שעתידיה הייתי להפיח ברקדני הווירטואליים. עם כל קליק במצלמה וכל צעד, חזר והדהד בתוכי הטיעון הנוקב של אברהם אבינו כלפי הקב"ה: "האף תספה צדיק עם רשע?", והוא הדהד ונקשר במישרין אל דבריו של אצ"ג מפיו של הרבי לוי יצחק: "לא אתן, לא לא, לכאן או לכאן, אני דורש תשובת רס: ענה, אל אן זה הכלי!"



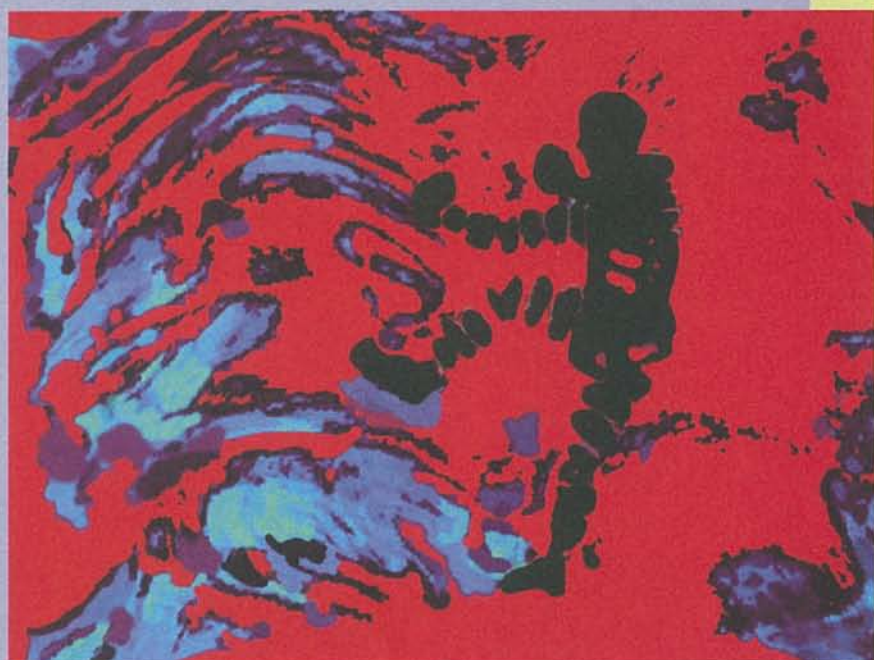
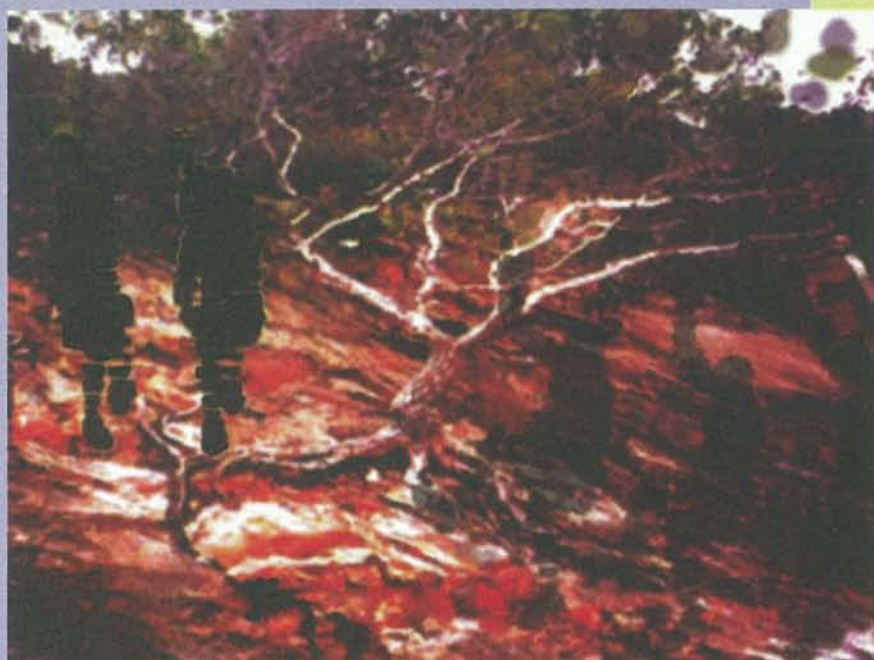
עבודת המחשב

רובד אחר רובד בניתי את העבודה במחשב. תחילה יצרתי את קטעי המחול בתוכנת Life Forms המאפשרת להפיח תנועה בדמויות מאוירות. החלטתי לתת לקבוצת דמויות תפקיד של מקהלה רוקדת, כדוגמת המקהלה הדוברת בטרגדיות היווניות הקלאסיות. המקהלה הרוקדת נודדת מסצינה לסצינה, לובשת צבעים שונים ויוצרת וריאציות על המוטיבים התנועתיים הראשיים, השזורים לאורך העבודה. קטעים רבים מבוצעים על ידי המקהלה. הרקדנים מדויקים בביצוע התנועות ובתזמון ללא רבב. זו אחת ממעלותיה של כוריאוגרפיה ממוחשבת. דמויות הסוליסטים הוגדלו ביחס לדמויות המקהלה ועוצבו בצבעוניות שונה מזו של המקהלה. עליהן הטלתי לייצג את הזעם, המרי וקריאות ה"לא עוד!".

בשלב שני עיבדתי את התצלומים והצוירים שלי בתוכנת Photoshop כדי לעצב מהם את התפאורה למחול, הרקע החזותי שבתוכו יתבצע

הריקוד. אל חומרי הגלם המצולמים מהר הרצל הוספתי תצלומים ממסע-שורשים באושוויץ ובטרבלינקה, וכן גם ציטוטים אחדים של תמונות אמנות, שהתקשרו בדמיוני אל התכנים המילוליים של אצ"ג, פסוקים, הצהרות, הבטחות וצווים אלוהיים, שניתנו ל"עם הסגולה" וכמו טפחו על פניו והוליקוהו שולל לאורך הדורות, סרקתי אל המחשב ישירות מדפי התנ"ך. שתלתי אותם ככיתובים מחוקים למחצה על מצבות מנותצות. הפכתי מציבות לפניס מעונים וחיוורים, ואת החיוורון הסבתי לאפר. את ידיהם המושטות לעזרה של פליטי קוסובו מהלתי בעיבודי תמונות המתארות את סבל עם ישראל, שכן סבלו של האדם, באשר הוא אדם, אחד הוא בעיני. בשלב מסוים חשתי צורך חזק להנפיש דמויות ועצמים מתוך תמונות הסטילס, וכך הפקעתי לפרקים את המחול מהרקדנים המאוירים והענקתי אותו למצבות, לפניס, לדיימ, לעיניים, לדמעות, לקרעי טלית ופרוכת וגם לשברירי הטקסטים מהתורה. כל אלה בהקשר





למילות השיר: "הם יותירו אחריהם שברי ביטחונם בכך, נאד תומתם וסבלם, הרבה גוללים במרחב, מציבות-באזוב מחוקות-השכול, ובקעת עולם מלאה אותיות כעיניים...". הריקוד והתמונות המונפשות, שנבנו משכבות עצמאיות, אוחדו ואורגנו ברצפים סדורים בהתאם למלל. שלב זה בוצע באמצעות תוכנת Premier Adobe, תוכנה לעריכת וידאו במחשב.

דיאלוג עם המוסיקה

במקביל אלי, ובנתק מוחלט בין שתינו, קיימה ציפי פליישר רב-שיח משלה עם שירו של אצ"ג, עם המציאות, עם דורון תבורי (בריטון), עם אורנה הרצוג (צ'לו), ועם אולפן הסאונד שבו מוחשבו הקולות והצלילים. היא הביאה אלי את הדיסק הגמור ואז האזנתי לו לראשונה בנוכחותה. "נו?", שאלה אותי. "אני צריכה לחיות את זה זמן מה", עניתי. ציפי השאירה אצלי את הדיסק. בכך נשלמה מלאכתה. נדרשו לי ימים רבים של האזנות חוזרות ונשנות לפס הקול. הוא רדף אותי ביום ובלילה, הכה וליטף, צמרר וניחם, הציק והתרפק.

התאמת הרצף החזותי שיצרתי אל המסגרות הקצובות של הזמן המוסיקלי ואל הניואנסים הביצועיים היתה השלב האחרון במלאכת היצירה. במהלכו נאלצתי להיפרד מקטעים חזותיים אחדים, מתוך אילוצי מסגרת הזמן שהכתיב פס הקול. לעיתים פירקתי שכבות ריקוד מהרקע והרכבתי אותן מחדש בזיקה אל המוסיקה ואל שתיקותיה, שכן הוויזואליה זורמת גם בפרקי הזמן שבהם דוממים הצלילים. פרק זה בעבודה עורר בי התרגשות רבה, בעיקר בחיבור אל שירתו הדרמטית של דורון תבורי, הן בקטעים שבהם נשמע קולו הטבעי המוקלט והן בעיבוד הממוחשב של קולו, וגם בחיבור לנגינתה של אורנה הרצוג ולאנחות הצ'לו שלה, כלי שמאז ומתמיד מרגש אותי.

לאחר שהשלמתי את המיזוג בין הוויזואליה למוסיקה במחשבי האישי, עבר החומר עיבוד נוסף במחשב חזק יותר, ששידרג את הרזולוציה של התמונות כדי להעבירן לווידיאו באיכות שידור.

וכך יצא לאור "בקץ הדרכים" - מחול אורטורי ממוחשב, כקומפוזיציה מולטימדיה, שהשתתפו בה שלושה יוצרים, שני מבצעים וציוד דיגיטלי מתוחכם.



פריז:

בין בוביני לאופרה

על תחרות המחול הבינלאומית "הבאניולה" ומופעי המחול של אוהד נהרין ומץ אק

של משמעות המחול על הבמה.

הלהקה הזוכה בתחרות של השנה הפכה את הבדיקה הזאת ליצירה משמעותית. רובין אורלין [Orlin], יוצרת לבנה מדרום-אפריקה, התמודדה עם הסוגיה של הופעת מחול "דרום-אפריקנית" המגלמת בתוכה את הסוגיות הקשות של הרב-תרבותיות. הגוף האפריקני, בהכללה גסה, נושא על גבו מסרים שונים וסותרים, ייצוגים מגוונים, דימויים ודעות קדומות. הוא "הפרא האציל" הנע בתמימות וביופי חייתי, הוא גם מבוזה ומושפל, והוא גם למד לרקוד, משום שהוא כל כך מוכשר, באולפנים של מחול באירופה. המחול האפריקני המסורתי - שצולם ותועד עד שהמקור עצמו הפך לדל וחסר צבע מול האנתרופולוגיה המנכסת של סקרנות ומציצנות - ברגע שהוכנס למרכזאות והועלה על הבמה, הפך למעין קיטש לתיירים, מסוג המחולות שמראים בארצות אקזוטיות בכרטיס אחד עם ארוחת ערב. הרקדנים שלמדו טכניקות מערביות נעשו רקדנים מרהיבים אבל גם איבדו את שפת הגוף האמיתית שלהם. דוגמא של רקדנים "בלתי מאולפים" בנוסח האירופי אפשר היה לראות ביצירה של ברנרדו מונטה [Montet] בפסטיבל מונפלייה לפני כמה שנים, כאשר שיתף רקדנים אפריקנים ביצירתו, אבל ריקודם היה שונה מריקודו בתפיסת הקצב, החלל, המשכים. הגופניות עצמה היתה בשפה אחרת. דוגמה הפוכה היא יצירה נוספת מדרום-אפריקה, שהוצגה בתחרות "הבאניולה" הנוכחית והיה בה משום התגלמות של הפרדוקס התרבותי. ג'אנט

בתחרות הקודמת לפני שנתיים היה לי העונג לעבוד לצדה של לרינה ניקלאס ולראות להקות מחול ברחבי העולם. כאשר פוגשים את האמנים בארצותיהם, כאשר רואים את הקושי העצום שבתוכו הם יוצרים (ברוב המדינות התמיכה במחול קטנה עוד יותר מאשר אצלנו), הערכת היצירה נעשית יחסית יותר, ההקשר החברתי מקבל משקל נוסף והצורך בתמיכה מקבל משמעות החורגת מעולם המחול בלבד. להקה המצליחה ליצור מחול עכשווי ואלטרנטיבי בקרואטיה או בארגנטינה הופכת אמירה אישית לפריצת דרך בעלת משמעות פוליטית. עם זאת, כאשר הלהקות מגיעות לפריז, הקהל האנן מגיב אליהן כמו לכל יצירה אמנותית, בתוספת המסורתית של הסקרנות הצרפתית והפתיחות (האינטלקטואלית לפחות) כלפי הזר. תמונת המחול, כפי שהיא מצטיירת מן "הבאניולה", אינה משמחת במיוחד. יש תחושה של חוסר התקדמות, כאילו כבר שנים לא התחוללה איזו פריצת דרך משמעותית. אבל אולי הדרישה לפריצות דרך בלתי פוסקות מלמדת על חמדתנו וחוסר הסבלנות שלנו יותר מאשר על צורך אמיתי במחול עצמו. אם יש שינוי מובהק, הוא מתרחש לא כל כך בעולם התנועתי עצמו כמו ביחס של האמנים למושגים הבסיסיים - "מופע", "במה", "שלם". יש ללא ספק בדיקה מחודשת

ת הימים הראשונים בפריז עשיתי בנסיעות מטרו ארוכות אל "הבאניולה" בסן-סט. דניס, אל אולם בוביני, שם התארחו הקבוצות הנבחרות של "המפגשים הכוריאוגרפיים", השם המעודן שנותנים הצרפתים לתחרות המחול הבינלאומית. הדרך כולה היא פריז של מטה, וכאשר יוצאים מתחנת המטרו האחרונה של הקו, ששמה פאבלו פיקאסו, ומתחילים ללכת אל האולם, פריז שאנו מכירים נעלמת והשיכונים הגדולים שביניהם נמצא אולם בוביני יכולים להיות בכל מקום שהוא. את הימים האחרונים בפריז עשיתי בסביבת האופרה, "אופרה גארניה" המפוארת, שכל פארה החיצון על פסליו וקשתותיו לכוד עתה בלוחות עץ המסתירים את השיפוצים, לוחות עץ פשוטים וגסים, שבהם חיתוך מרובע המסמן את הכניסה, ודרכו נדחקים התיירים במעבר צר הנפתח לפתע לרווחה גדולה. שם הם מוצאים עצמם מגומדים נוכח החלל הענק שכולו זהב ועיטורי ברונזה, פסלים ושיש ונברשות זוהרות ואפלולית של כיפות המובילות אל כיפות קאפלות נוספות. "הבאניולה" היא תחרות מחול, שביסודה השקפה חברתית מובהקת. שלא כמו ברוב מפעלי התרבות הצרפתיים, האחראים להפצת תרבות צרפת בעולם, תחרות זו תומכת ביוצרים צעירים ברחבי העולם ומעודדת אותם לארגן פלטפורמות של מחול להצגת עבודותיהם. נציגי התחרות באים לארצות שונות ובוחרים - בהלך דמוקרטי ממושך שסופו נקבע באופן חד ולא דמוקרטי על ידי המנהלת - בעבודות מצטיינות המוזמנות להשתתף בארבעה ימים מרוכזים של הופעות בפריז, שבסופם קובעת ועדה ציבורית מי הם זוכי הפרסים השונים. זהו מפעל מיוחד במינו, המאפשר לזוכים, בנוסף על הפרס הכספי, לקבל עזרה ממשית בשיווק יצירתם למשך שנה, המשול לכתובים כניסה לעולם הפסטיבלים וסיבובי ההופעות. במשך עשר שנים ניהלה את התחרות לרינה ניקלאס [Niklas], היוזמת והרוח החיה של התחרות, אשה מרשימה ויפת תואר ממוצא ספרדי, שבעיקשות ובתחושת שליחות הצליחה להקים יותר מ-30 במות למחול ברחבי העולם, מארגנטינה ועד יוון, יפן וקרואטיה, ספרד ואוסטריה. התשוקה להימצא במקום שהנך מאמין כי הוא מרכז העולם, האמונה בהיפוך הגורלי, שממנו והלאה יהיו חיך שונים, הם כוח מניע רב עוצמה, והתקווה הזו הנביטה התארגנויות של יוצרים צעירים במקומות השכוחים ביותר מבחינה תרבותית.

פסטיבלים בעולם

שלעולם אינה נפתחת, יכול היה להתרחש בכל סיפור אחר. ל"פלאשקווארט" השוודית, הרביעית הקאמרית המודרנית שמלווה את המופע, קיום מודע על הבמה ויש התייחסויות מרשימות ביותר בין הרקדנים לנגנים. היצירה המוסיקלית שיש בה אלמנטים של גיאוז ומוסיקה אלקטרונית בעירוב מרתק היא בחלקה אימפרוביזציה, והנגינה מוסיפה עוצמה למחול אלגנטי מאוד, שמותיר אחריו קווי מתאר ברורים, אם לא מסעירים. החלון בחדר המלון שלי פנה לגן פנימי נעים - שני עצים, פיסת דשא, ענפים שאפשר לעקוב בבדיהם אחר חילוף העונות. אחד הקירות הגובלים בגן כוסה מטפס כהה, ואליו נצמד פיגום מתכת. מוקדם בבוקר, כאשר זרחה השמש אל תוך חלוני, נשמעו נקישות ומול עיני ניצבו שלושה פועלים באוברולים כחולים וקסדות, כל אחד בקומה אחרת. הם היו עסוקים בפירוק הפיגום. זה שעל הפיגום הגבוה זרק צינורות מתכת אל זה שמתחתיו, שזרק אל זה שעל הקרקע. לפני כל זריקה מסוכנת שכזאת מחא התופס כף - סימן שהוא מוכן. ללא מלה עפו החלקים באוויר, והפועלים השחורים, כמו בריקוד, נעים על הפיגום, מתכופפים, זורקים, מרימים וזרועות. חשבתי על הריקוד האפריקני ואסרתי על עצמי ליהנות מיפי המראה. חשבתי על כל הריקודים האחרים, על ערעור היסודות, פירוק הפיגום הנעשה על הבמה, והרשיתי לעצמי ליהנות גם מהמחול הזה.



הימצאותם של הרקדנים על הבמה - הנה אנחנו כאן ב"באניולה" המיוחל, הם אומרים לתוך המיקרופון, והרקדן המוביל לא מגיע. מה עושים - ותוך כדי הציפייה ל"דבר הנכון" הם רוקדים, כביכול בהיסוס, מבודדים זה מזה, הטקסטורה של המחול כולה מפורקת. בקצה האחר של פריז ההתעסקות במהות הבמה, מהות החלל ושבירת מוסכמות נעשית בקנה מידה גדול בהרבה. הבמה החשופה של בוביני גדולה מאוד, אבל הבמה של האופרה ענקית, וכך גם ההפקות של היצירות של מץ אק [Ek] ואוהד נהרין. אק מעלה יצירה בבכורה עולמית עם רקדני בלט האופרה ונהרין זוכה שעבודתו "פרפטואוס מובילה" מצטרפת לרפרטואר הקבוע של האופרה. בחזרה הכללית בערב שלפני הבכורות, השורות הראשונות מלאות צלמים עם עדשות ענקיות, מצלמות טלוויזיה ועיתונאים. מארי קאזיווארה לימדה את המחול במשך שישה שבועות. אוהד נהרין ליטש וניסה להפיח ברקדנים המעולים של להקת האופרה את הרוח "הנהרית" בקשב, בנתינה, בסבלנות. "פרפטואוס" היא עבודה פרועה הנהדפת הלאה מן הדימוי של הוואלס השטראוסי. בתלבושות המפוארות של רקפת לוי, שחגה הפעם על בדי פריז עם כל עושר, בהומור שעליו הגיבו הפריזאים בצחוק רם, נהרין יוצא מן הגבולות המהודרים של הבמה, מניח לרקדן בסיום המחול לחול מתחת למסך הקטיפה הכבד, מתעתע בקריין החגיגי המודיע דבר מה מעל הבמה, וסוחף עמו את הרקדנים לקידה ארוכה ולא רשמית.

"אפרטמנט" ("דירה", וגם "מחולק") היא עבודה חדשה של מץ אק העוסקת בחיים היומיומיים כביכול, בחלקי ריהוט וביחסים בין אנשים. אבל המסגרת העצומה - גודל הבמה, התזמורת המתגלה בעומק הבמה כאשר מתרומם המסך השלישי והאחרון, שאינו אלא שכפול מצויר של המסך המקורי של האופרה, מסה של קטיפה ובדי זהב כבדים, אסופים בחבלי זהב עם תיתורות ושנצים - כל אלו מעניקים ליצירה מימד מיתי. יש מין אסלה-בידה על הבמה, שאותה חובקת רקדנית ארוכת גפיים ונהדרת, יש גם כורסה לבנה בגודל מוגזם ותנור מעלה עשן, אבל החפצים אובדים במרחבי החלל הענקי, והריקוד, להוציא סולו ודואט מרגש לפני דלת

גינסלוב [Ginslov] העלתה את "כתוב בדם", יצירה המתבססת על סיפור אמיתי של מעשה התעללות מתמשך של קבוצת צעירים באזרחים בנוסח "התפוז המכני". בצדה השמאלי של הבמה הוקרן הסיפור על דפי נייר והוקרא בליווי פס קול אלקטרוני מעורר אימה. בחציה האחר של הבמה רקדו הרקדנים. ריקודם היה מלוטש ועשוי היטב, אבל הקשר בינו לבין המסופר, להוציא רגעים קצרים שבהם אפשר היה לחשוב על "חמלה" או "מצוקה", היה רק מתוקף הסמיכות בחלל. לטקסט היה הכוח של המלה, המחול היה עשוי היטב, ללא ייחוד.

הכותרת של המחול הזוכה ארוכה במיוחד - "אבא, ראיתי את הקטע הזה כבר שש פעמים ואני עדיין לא מבין למה הם מכאיבים זה לזה", והיא מרמזת על הבאות. על הבמה דמות שחורה, כמו מפוסלת, בשמלת ערב ארוכה על הדום גבוה. היא נראית זוהרת, גדולה מן החיים, ובקול מפונק, בגיטונם של כוכבת, היא דורשת מאדם שעומד מולה כל מיני דברים - שתייה, שמלה שונה. לבמה פורץ לפתע אדם עם אוזניות הנראה כאיש טכני ומתנצל לפני הקהל שהמופע עדיין לא החל בגלל קשיים שונים. בעודו מתרוצץ על הבמה, רצה מתוך הקהל אשה כבדה בשמלה פרחונית, עם כובע וארנק, ודורשת לבצע את קטע הבלט הקלאסי שלה. היא נראית ונשמעת גרוטסקית, מתפשטת לעיני הקהל ומחליפה תלבושת. היצירה כולה היא ניסיונות נואשים להעלות את "המופע הנכון", וחוסר היכולת לעשות זאת הוא לב העבודה. בין הניסיונות שלא עולים יפה יש קטע מרהיב, שבו רקדנית שחורה דקת גזרה בטונו לבן ונעלי בלט מפזרת על כפות רגליה אבק לבן, מהסוג שרקדני בלט טובלים בו את סוליות הנעליים כדי לא להחליק. היא מציפה את הבמה בתנועת ההכנה הזו, וכאשר היא נדחפת החוצה על ידי להקה "עממית" ומטופשת לגמרי המקפצת סביב דליים ירוקים, נותרת על הבמה שכבה לבנה ובה טביעות כף רגל שחורות. בסופו של הריקוד מוזמנים אנשים מהקהל לרקוד על הבמה, וביניהם גם בחורה אפריקנית אדירת מימדים, שריקודה המבויש הופך עד מהרה להשתוללות וירטואוזית. גם עבודות אחרות בתחרות התעסקו במודעות עצמית מוגזמת והרסנית לגבי עצם

התמסרות להתרשמות

על תוכנית "העולם החדש"
ופסטיבל האביב, לונדון 2000

בין מגוון אירועי המחול, שהתקיימו באפריל השנה בלונדון, הציג הבלט המלכותי את התוכנית "העולם החדש". בתיאטרון הפלייס התקיימו אירועי פסטיבל האביב (מרץ-יוני 2000). פתיחות היתה המכנה המשותף של שתי התוכניות. הבלט המלכותי פתח אשנב לאמריקה, ואילו פסטיבל האביב, שכותרתו היתה, בתרגום חופשי, "התמסרות להתרשמות" [Be Moved], היה פתוח למערכות יחסים בין ריקוד לבין אמנויות אחרות. במאמר זה אתייחס רק לכמה מן היצירות הרבות, שהוצגו במהלך שלושת חודשי הפסטיבל.

"סרנדה" (1934) של באלנשין פתח את תוכנית "העולם החדש" של הבלט המלכותי ונתן ללהקה הזדמנות להראות את יכולתה כקבוצה מגובשת. לא ניכרו בה המשברים הניהוליים, הכספיים והעדר משכן קבוע בשנתיים שבהן נסגר התיאטרון לרגל שיפוצים. כידוע, "סרנדה" היה הריקוד הראשון שיצר באלנשין באמריקה עבור סטודנטים צעירים בבית הספר לבלט שהקים בניו-יורק. הביצוע של הבלט המלכותי הדגיש את הקווים הנקיים והבהירות התנועתית של הכוריאוגרפיה ואופיין ברעננות ובאיפוק, למוסיקה של צ'ייקובסקי. בלט אמריקני אחר, שסגר את התוכנית, היה "קונצרט" (1956) של ג'ורג' רובינס, פרודיה על אוהבי מוסיקה מטורפים הנותנים דרור להזיותיהם לצלילי רסיטל של שופן. הבלט עתיר הומור ויש בו דמויות ומצבים מזוירים, למשל - מאזינה המתעלפת מרוב הנאה, חובב מוסיקה נלהב המוכן לרצוח בשם אהבת המוסיקה. הבלרינה סילבי גיים [Guillem], שהמבקרת הבריטית דברה קריין [Craine] אמרה עליה שתכונותיה הפיזיות גרמו לקהל הבריטי לשנות את דרך התבוננותו בריקוד, ושהוכיחה את יכולתה עד כה בתפקידים דרמטיים, היתה משעשעת בתפקיד הקומי הראשון שלה.

היצירה "כור היתוך" [Crucible] של ויליאם טאקט [Tuckett] הבריטי, שנוצרה על בסיס המחזה של הסופר האמריקני ארתור מילר, העוסק בצידי מכשפות, הוצגה בבכורה עולמית. התפאורה היתה דרמטית מאוד, עמוסה צלבים ושברי זכוכית ענקיים הנעוצים ברצפת הבמה. גם הצבעים העזים של התפאורה והתלבושות הססגוניות, שעיצב ראלף סטידמן [Steadman], והמוסיקה של צ'רלס אייבס [Ives], הדגישו בהגזמה את הדרמה. אבל בתוך האווירה הגדושה הזאת לא הצליח טאקט להמחיש בתנועה כיצד דעות קדומות מביאות להיסטריה הממייטה אסון. הנושא של המחזה הוא נושא קשה לביטוי במדיום של הריקוד. טאקט השתמש בהרבה דמויות ומימיקה, אבל קשה היה לפענח מי הוא מי. ההתפתחות העלילתית, שבמחזה מומחשת באמצעות דיאלוגים, לא היתה בהירה. וכך, הניסיון לתרגם את המחזה למדיום הריקוד הפך להחמצה.

ליצירה "רסיסים" בפסטיבל האביב צירפה הכוריאוגרפית הבריטית, ליה אנדרסון [Anderson] את שתי הלהקות שלה, להקת הנשים הציזמליס [The Cholmondeleys] ולהקת הגברים הפנשוו [The Featherstonehaughs]. הריקוד נוצר בהשראת קברטים פוטוריסטיים, דאדאיסטיים ומופעי הבאוהאוס במחצית הראשונה של המאה ה-20 בגרמניה. הריקוד עשוי קטעים קצרים מחוברים

"סרנדה" מאת ג'ורג' באלנשין
 "Serenade" by George Balanchine

ואווירת הקברט נוצרת על ידי שימוש בתאורה חלשה ועמומה ומוסיקה של קברטים מהתקופה ההיא. לנגנים, הלבושים כמו רקדנים, היה חלק פעיל בריקוד. הם התנועעו על הבמה, שינו את מיקומם והתערבו ברקדנים, עד שלא היה אפשר להבחין בין רקדן לנגן. מסך שחור בירכתי הבמה הסתיר את פלג גופם העליון של הרקדנים, והקהל צפה רק בחלק גופם התחתון המואר בפנסים המונחים על הרצפה. מזווית הראייה הזאת ראה הקהל את תנועת הרקדנים במרחב הצר מצד לצד, ואת החלפת התלבושות והחידושים של הרקדנים.

שימוש זהה במסך נעשה ביצירה "Feet" (1915) של מרינטי, מייסד התנועה הפוטוריסטית. גם בריקוד שלו הורם מסך שחור עד למותני השחקנים, והקהל ראה שבע סצינות מקוטעות שנוצרו סביב כפות רגליים ואביזרים כמו כורסאות, ספה, שולחן ומכונת תפירה. הריקוד הקצר הסתיים בבעיטת מחאה בשוק תלויה, שאינה מחוברת לגוף. אבל אם אצל מרינטי הכוונה היתה להתמקד רק בגלי הרקדנים ובכיסאות כאמצעי מחאה, אנדרסון השתמשה באפקט הרגליים המרקדות כאלמנט חזותי ומיסמסה את היסוד המחאתי שעמד בבסיס הריקוד של מרינטי. אפשר להבחין גם בהשפעת הבאוהאוס על אנדרסון, למשל השפעתו של אוסקר שלמר, צייר ומורה בבאוהאוס, שהתבסס על השיטה הייחודית של הגיאומטריה ב"בלט הטריאדי" (1922) שלו. אלא שבניגוד לשלמר, אנדרסון נותנת לרקדנית לרקוד ולרקוד עד שתנועותיה הופכות לקרטועים ופרקוסים ואחד הרקדנים נאלץ לאחוז בה ולהפסיק את תנועתה "המקולקלת". ההפשטה של הצורה האנושית במחול של שלמר, המבקש ליצור דימוי גבוה מעולם הבובות כסמל לצורה האנושית, הופכת אצל אנדרסון לבובה פתטית. השימוש בפרודיה מאפשר לאנדרסון להתחבר לעבר ההיסטורי ולשלב אותו ביצירתה לא בדרך נוסטלגית אלא בדרך ביקורתית. היא מראה כיצד הייצוגים של ההווה נובעים מתוך העבר, ומדגימה כיצד ההשלכות האידיאולוגיות נובעות הן מהמשכיות והן משוני.



החשופה, והפכה את הצופים למציצנים בעל כורחם. הריקוד של צירלס לינהן [Linehan], המופשט ביותר מבין השלושה, שעסק בתנועה לשמה, חתם את התוכנית.

כשנכנס הקהל לאולם, רקדני קולקטיב רורשך ונגני להקת הטרקטור היו עסוקים בריקוד "Fakeplastic" של שון קינג. שלוש רקדניות רקדו כמעט בלי לזוז במרחב. תנועותיהן מבוצעות קרוב למרחב הגוף, הגפיים מונפות ארוכות לכיוונים שונים במהירות. העוצמה לוותה ברכות מסוימת באיכות הביצוע של התנועה. התנועות זרמו בלי הפסקה, עד עצירה מוחלטת ושקט מוחלט במשך כמה שניות. ואז המשיכו לנוע עם שינוי כיוון. כשתנועה מסוימת עמדה לפני סיום, כבר החלה להיווצר תנועה חדשה, שיצרה אווירה של זרימה ותנועתית. הרקדניות היו מרוכזות בעצמן רוב הזמן, אבל מדי פעם התקרבה רקדנית אחת ונגעה בשפתיה בעור רקדנית אחרת, ליטפה את ראשה או את זרועה. סוף הריקוד היה מפתיע. האמנים החשיכו את הבמה והשאירו את הקהל לבדו עם רעש המוסיקה. קמנו והלכנו הביתה בשקט.

יסמין ורדימון, רקדנית לשעבר בלהקת המחול הקיבוצית, העלתה עם להקת זבנג שני ריקודים, "Tête" (1999), שבו שתי רקדניות מציגות את פיצול האישיות של שלומית ויחסיה עם ראשו הכרות של יוחנן הגבר-האובייקט, וכן את "LureLureLure", ריקוד בסגנון תיאטרון תנועה. בתוכניתה כותבת ורדימון, שהריקוד עוסק בזכרונות של בת משפחה

קולין פול [Poole] יצר את "כוונה רעה" לשני רקדנים. רקדן גבוה ורקדנית נמוכה מאוד רקדו לצלילי קולאז' מוסיקלי, ש"הבולרו" של רוול משמש לו מסגרת. השפה התנועתית שלהם היתה בנויה על סוגי הליכה שונים במסלולים ישרים, כשהם מדגישים באופנים שונים את תנועת האגן. הם התקדמו בהליכה המניעה את האגן לצדדים או לאחור כשהברכיים נעולות. בכל אחד מהקטעים התנגנה מנגינה אחרת והתנועה בוצעה בהתאם לה. בקטע המסיים את הריקוד הרקדנים כורעים ברך, קרובים זה לזה, כשפנס מאיר מלמעלה את החלק הפנימי של גופם. הם מתנשקים נשיקה ארוכה, שנראה כאילו אינה עומדת להסתיים. אחר כך הם ממשיכים בתנועות אקרובטיות, כשהרקדנית עומדת, כפות ידיה ורגליה על הרצפה והאגן שלה מורם, בן זוגה מתקרב אליה מאחור, מרים אותה ומושיב אותה על חלקו הקדמי של האגן שלו כשרגליה שלובות, חובקות אותו לאחור.

גיין מייסון [Mason] רוקדת על במה חשופה את "סצינות", מחול המורכב משלושה קטעים שונים מאוד של שלושה יוצרים שונים. הקטע הראשון של ג'ון קיטס [Keates] נרקד בסגנון תיאטרון תנועה לקולות של גשם ורעש מכוניות נוסעות. מייסון מחכה, מתנועת ומדברת אל ארתורו בניני. היא מבצעת בכשרון רב מגוון רגשות, מאהבה, דרך תשוקה, ערגה ונסיונות התאבדות הבאים לידי ביטוי בעצירת נשימה לפרקי זמן ארוכים. הריקוד של ויין מקגרגור [McGregor] הוא ריקוד מופשט ללא עלילה, כשצלילי הכינור מעניקים ליצירה את המימד האקספרסיבי. ביצירה המיוחדת הזו מבין השלוש נעה מייסון ממרחב מוגדר אחד לאחר, בתנועה משוחררת המתפרצת לעיתים ממרכז הגוף כלפי חוץ. לקראת הריקוד השלישי התפשטה מייסון והחליפה את בגדיה בשולי הבמה



להקת זיכרון גופני, שהשתתפה בפסטיבל הא
בלונדון, צילום: כריס נאש
Physical Recall Dance Company
photograph: Chris Nash



"מאושרת" היוצאת לחופשה שנתית. הבת זוכרת את ההתנהגות של אמה הנירוטית, את אחותה ההיפר-אקטיבית ואת האב בעל הכוונות הטובות. דמות הבת נחשפת כאישיות מסוגרת ומכונסת, שהמבט לאחר מאפשר לה הסתכלות ביקורתית על ילדותה, שנראית לכאורה מאושרת. ורדימון הצליחה להעביר בצורה מתוחכמת מסר הקשור בגילוי עריות. הצופה נשאר באי-ודאות: האם הרמזים החמקמקים של ורדימון הם פרי דמיונו, או אולי באו לידי ביטוי ביצירה? גם הפנייה של הרקדנית אל הקהל בבקשה לבחור את סוף הריקוד - שמח או עצוב - היתה מפתיעה. הקהל החליט על סוף שמח. היצירה ככלל אינה מעניינת מכיוון שהריקוד מתבסס על תנועה שהיא חיקוי ריאליסטי מדי של המציאות הנותרת כחומר גלם לא מעובד. החלק המעניין ביצירה, שהוא המסר המיני, נפרש רק לקראת סופה ואינו מתבהר ממש.



פולקלור לבמה - ובמה לפולקלור

להקת מחולה
Mechola Dance Group

ד"ר דן רונן

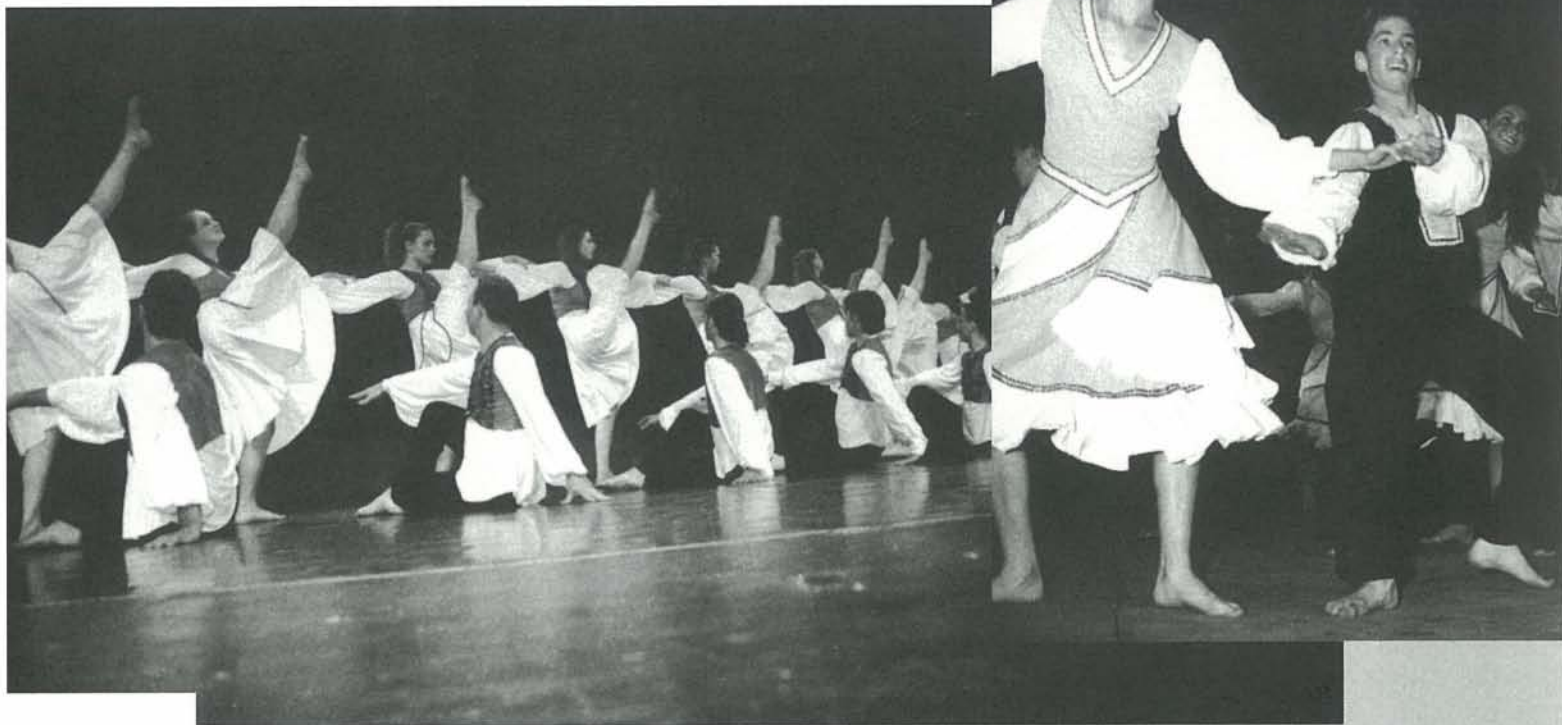
מאוניברסיטת בירגהם יונג מיוטה, ארה"ב, להקת רקדני דורה סטרטו מיוון, להקת Riverdance מאירלנד, להקות כרמון, ובמידה מסוימת גם להקת ענבל בישראל. הלהקות האלו יצרו סוג חדש של מחולות לאומיים שאינם פולקלור אותנטי, אינם ריקודי עם, אינם בלט ואינם ריקודי אופי - אלא שילוב של הכל. אם נוסיף על האמור כאן את העובדה, שגדולי הכוריאוגרפים בעולם מחפשים להשראה ליצירותיהם במחול פולקלוריסטי אותנטי, נבין מדוע נושאים כמו הקשר בין פולקלור אותנטי - הכולל מחולות פולקלוריסטיים - ובין הבמה, הבעייתיות של העלאת פולקלור על הבמה וההשפעה של הבמה על הפולקלור - הם נושאים חשובים ומרתקים.

המושג "פולקלור", שפירושו המילולי "ידע עם", מוגדר באנציקלופדיה העברית כך: "כלל היצירה העממית התרבותית, מופשטת או גשמית, המועברת מדור לדור בע"פ או כמוצר חומרי, וכן מקצוע העוסק בחקר היצירה הנ"ל". על אף קביעה זו, ועל אף פעילות ענפה, הישגים אמנותיים ומחקרים מעניינים על להקות הפולקלור הייצוגיות, אנשי המחול האמנותי, חוקרים ואנשי מינהל תרבות בישראל, אינם מגלים די עניין בנושא. במאמר זה אני מבקש להשלים את החסר ולעורר עניין בתחום חשוב זה תוך דיון בשאלות הבאות: מה מהות הקשר בין מחול אותנטי ובין הבמה? מדוע ולאזיה מטרות קמו להקות הפולקלור הייצוגיות והלאומיות? מה הקשר בין בלט, ריקודי אופי וריקוד פולקלורי? מה חשיבות שימור המחול האותנטי, המוסיקה האותנטית והתלבושות המקוריות? בהקשר זה מעניין במיוחד ניתוח הקשר בין הפולקלור והבמה בישראל, תופעה שהיא מיוחדת

ברוב המדינות בעולם פועלות להקות פולקלור ייצוגיות, המייצגות מורשות תרבותיות עממיות של מחול, שירה, נגינה ותלבושות; להקות גדולות וקטנות, מקומיות וארציות, מקצועיות וחובבניות, אותנטיות ומסוגננות. הלהקות הללו החלו לפעול בעיקר אחרי מלחמת העולם השנייה, ובמיוחד בגוש המזרחי, ורובן קיימות גם היום. כמה להקות זכו לפרסום עולמי ולקהל של מיליוני צופים. אין כמעט מדינה בעולם שאין בה היום להקות פולקלור ושלא מתקיימים בה פסטיבלים לאומיים ובינלאומיים לפולקלור, שבהם משתתפות מאות להקות, רובן של חובבים.

בין להקות הפולקלור הייצוגיות בעולם בלטו בעבר ובולטות היום להקות מהגוש המזרחי לשעבר: להקת מוסיב [Moyseyev] - שקמה ב-1950 בבריה"מ, הלהקה הלאומית של גרוזיה, להקת קולו מסרביה, להקת לאדו [Lado] מקרואטיה, להקת וירסקי מאוקראינה, להקת קוטיב מבולגריה, להקת מזובשה [Mazowze] מפולין, להקת בוכרין מאוזבקיסטן, הלהקות הלאומיות של ארמניה, אזרביג'אן, בשקיריה, קירקזיה, להקות ממדינות דרום-אמריקה עם הלהט המהפכני והגאוה הלאומית, להקת בלט פולקלוריקו דה מקסיקו, הבלטים הפולקלוריסטיים של בוליביה, קולומביה, צ'ילי, ונצואלה, פרו, להקות מהעולם השלישי - להקת רדה [Reda] ממצרים, להקת אוניברסיטת הנשים באיניהאן מהפיליפינים, להקת מהלי מאיראן (שהפסיקה לפעול ב-1979), הלהקה הלאומית של אפגניסטן (הפסיקה לפעול בסוף שנות ה-70), הלהקות הלאומיות של סנגל, חוף השנהב, קניה, ניגריה ועוד.

גם בעולם המערבי הוקמו להקות פולקלור, כמו להקת המורמונים



במינה, אם כי יש בה מאפיינים רבים הדומים למדינות ולעמים אחרים. באביב 1999 פורסם ב-*Dance Research Journal* מחקר של ד"ר אנטוני שן, שכותרתו: "מסורת מקבילה: להקות לאומיות של ריקודי עם וריקודי עם 'בשדה'".² ד"ר שן חקר להקות בולטות בתחום זה וגישתן לפולקלור האותנטי. ממחקרו אפשר ללמוד הרבה על הבעייתיות של העלאת ריקודי עם על במה. על בסיס מחקר זה ומחקרים נוספים נדון במאפיין התופעה בישראל.

אותנטיות וייצוגיות במופעי להקות הפולקלור

רוב החוקרים שעסקו בנושא להקות הפולקלור הייצוגיות, מציינים שריקודיהן אינם פולקלור אותנטי ושיש בהן מרכיב תיאטראלי חשוב. ריקודי הלהקות הושפעו בעיקר מריקודי אופי של הבלט הרוסי, שהתפתחו במאה ה-19 ובשנות ה-20 של המאה ה-20. ארקין וסמיט (1997) ציינו במחקרם,³ שהריקודים של הלהקות הייצוגיות הושפעו מהפולקלור האותנטי אבל הם עצמם אינם פולקלור. דרגת האותנטיות של ריקודי הלהקות הפולקלוריסטיות אינה אחידה. כמה מהכוריאוגרפים טוענים שהם מעלים לבמה מחול מסורתי אותנטי ברמה מקצועית, פולקלור המותאם לבמה ולחוקיה. אחרים, וביניהם איגור מוסייב, טוענים שהם רק מקבלים השראה מהריקודים האותנטיים אבל יוצרים "ריקודי אופי" המתאימים לגרעין הפסיכולוגי של אופי הלאום ומבטאים את "הנפש והתכונות של העם".

שרה לוי תנאי, מייסדת להקת ענבל, מדגישה שהיא הושפעה מריקודים מסורתיים של העדה התימנית אבל יצרה שפה אמנותית משלה. פליקס הורבגר (1968) הציע מודל-רצף לניתוח התופעה של ריקודי עם לבמה, לפיו ריקודי העם האותנטיים הם "ההוויה הראשונית" וריקודי עם על הבמה הם "ההוויה השנייה".⁴ ריקודי העם לבמה הם מעין "החייאה" של הריקוד העממי תוך התאמתו לחוקי הבמה והתיאטרון. ריקודי העם "בהוויה השנייה" הם לא רק הריקודים על הבמה אלא גם הריקודים החברתיים. ריקודים אלה התפתחו, בעיקר בארה"ב, בשנים 1950-1975, במסגרת תנועת ריקודי עמים (ריקודים בינלאומיים). ריקודי עם "בהוויה ראשונה" התפתחו באזורים כפריים. הרקדנים שרקדו אותם גדלו עמם כמסורת חיה ולמדו אותם "זה מזה", ואלו ריקודי העם "בהוויה השנייה" נלמדים ממדריכים מקצועיים ונרקדים על ידי רקדנים, שהבסיס שלהם הוא סגנון הבלט הקלאסי במסגרת קבוצתית ממוסדת ומאורגנת ולצורך הופעה על במה. אנדרייב נקיבסקי (1995) הציע מודל-רצף דומה, לפיו הריקודים המסורתיים האותנטיים הם "השתתפות" והריקודים על הבמה הם ייצוגיים והם משתייכים לשני סגנונות נפרדים.⁵ לדבריו, רקדני הלהקות הייצוגיות לא מכירים את הצד "ההשתתפותי". וזה נכון גם אצלנו.

להקת כרמון, באדיבות הספרייה למחול בישראל

n Israeli Dancers and Singers, courtesy of the Dance Library of Israel



מוגבה במרכז הראש ויצר "דגם" של "נערה ישראלית". הרקדנים היו רובם בעלי בלורית, זקופים, יפים, רזים ואתלטיים, וייצגו את דמות "הצבר" הישראלי ו"היהודי החדש".

לסיכום, על אף ההשראה שמקבלים כוריאוגרפים מריקודי פולקלור, הריקוד על הבמה אינו יכול להיות פולקלור אותנטי, מעצם העובדה שהוא מופע לקהל עם חוקים משלו. מי שרוצה לראות ולחוות טקסים של פולקלור אותנטי, חייב לנסוע לכפרים ולחוות שם את החוויה האמיתית באמצעות השתתפות. וגם חוויה זו לא תהיה החוויה האותנטית ממש, משום שהיא מתקיימת בנוכחות זרים הצופים בה ומשנים במידה מסוימת את האותנטיות הטבעית שלה.

המטרות הפוליטיות של להקות הפולקלור

סמלים משותפים, חזותיים, מוסיקליים ותנועתיים, היו מימים ימימה אפקטיביים בתרומתם ללכידות קבוצתית ו"לגיוס עמים". המשטר הסובייטי הוא שפיתח את השימוש בלהקות הייצוגיות לצרכים פוליטיים. הופעותיהן המרהיבות והמלהיבות של הלהקות, הרמה הגבוהה של המקצועיות הטכנית, הכוריאוגרפיה הצבעונית, האקרובטיות המדהימה, האחידות המרשימה - כל אלה היו הוכחה ל"הישגים" של החברה הסוציאליסטית ול"חיים המאושרים" של הנוער בארצות הקומוניסטיות. הביטוי שניתן בלהקות הייצוגיות לפולקלור של קבוצות לאומיות שונות שימש צינור לשחרור מתחים ורגשות לאומיים-אתניים וליצירת אשליה של שוויון בין הלאומים והקבוצות האתניות והכרה בהם ובזכויותיהם. הופעות הלהקות סייעו להסיח את דעתו של הנוער ממעורבות פוליטית ישירה לשם שינוי המעמד של עמים ולאומים. הלהקות עוררו גאווה לאומית

אמליה הרננדס, הכוריאוגרפית של בלט פולקלוריקו דה מקסיקו, טענה בראיון ב-1991 שאין דרך להעלות לבמה המקצועית את רקדני הכפר, הרוקדים בחגיגה המתקיימת פעם או פעמיים בשנה. גם אם נעלה אותם לבמה, ההופעה שלהם תהיה אחרת. את הריקוד האותנטי צריך להתאים לקהל המודרני. צריך ליצור ספקטקל, אבל שיהיה מבוסס על מחקר בשדה ועל הריקודים האותנטיים ומקורות היסטוריים, כמו שעשתה, למשל, מרתה גראהם, כשחקרה לצורך כוריאוגרפיה שלה את תולדות האצטקים ומנהגיהם.

עד כמה הכוריאוגרף מחויב לשמור אלמנטים אותנטיים על הבמה? רוב הכוריאוגרפים של הלהקות הייצוגיות חוקרים מחולות אותנטיים ותרבויות עתיקות ולומדים ממחקר זה, אבל הם מעצבים את הלהקות שלהם בדמותם. הם פותרים את המתח בין האלמנטים המסורתיים ובין הדמיון הכוריאוגרפי המקורי והחזון האסתטי האישי שלהם, על ידי יצירת האילוזה של ריקודים אותנטיים אמיתיים. למשל, להקת לאדו מקרואטיה ולהקת דורה סטרטו מיוון, המקפידות להשתמש במחקרי שטח ובריקודים אותנטיים כבסיס לריקודיהם, משתמשות על הבמה במרכיבים תיאטראליים וייצוגיים. בין הלהקות המפורסמות בעולם, ששמרו בקנאות על אותנטיות גם על הבמה, היתה מקהלת הקוזקים של הדון, אבל אצל רוב הלהקות הבסיס הייצוגי הוא המרכזי. יונתן כרמון, שיצר את "המודל" של מחול ישראלי לבמה, התבסס על היסודות של הבלט ועל אף שחקר את המקורות של ריקודי העדות וריקודי העם, הוא יצר בהשראתם ריקודים משלו. בעיה נוספת במתח בין אותנטיות וייצוגיות היא הרקדנים. מי רוקד על הבמה? האם אלה צריכים להיות רקדנים אותנטיים? כיצד הם "צריכים" להיראות כדי לייצג את ה"האופי הלאומי"? האם כל רקדן אצלנו יכול לרקוד ריקודים בהשפעת צעדים תימניים או דבקות ערביות, או שרצוי שרקדנים אותנטיים ירקדו אותם? בלהקת באיניהאן [Bayanihan] הפיליפינית היה לרקדנים בתחילה מראה של בני האליטה הספרדית ממנילה, והלהקה נדרשה לצרף רקדנים עם "מראה פיליפיני". לעיתים,



להקת מחולה
Mechola Dance Group



הרקדנים שקיבלו הכשרה בבלט וריקודי אופי מתקשים לבצע ריקודים אתניים מורכבים הדורשים טכניקה מיוחדת או טקסים שיש בהם סיכונים, כמו הליכה על אש וקפיצה מגבהים. במקרים כאלה, או שהכוריאוגרפים מוותרים על הטקסים האלה, או שהם מביאים רקדנים אותנטיים. יונתן כרמון יצר בסוף שנות ה-50 מראה "ישראלי" לרקדניות של להקות. הוא הוסיף לכולן שיער ארוך מלאכותי ותסרוקת "קוקו" עם מילוי שיער

ריקודי העם הישראליים נוצרו כחלק מיצירת תרבות ישראלית-עברית-חילונית, ובמידה מסוימת גם כנענית. ריקודי העם ושירי העם חיזקו את "הישראליות" ותרמו לגיבוש "זהות ישראלית". ריקודי העם ביטאו דילמות בסיסיות של הזהות הישראלית, כמו המתח בין דת ומדינה, בין ההמשכיות של ההיסטוריה היהודית ובין שינויה בעקבות המהפכה הציונית. ריקודי העם נועדו גם לבטא את הפיכת העם מעדה דתית מפורזת בעולם למדינת-

ועדתית בקרב לאומים וקבוצות אתניות על המורשת התרבותית שלהם. הופעות הלהקות שימשו אמצעי למשיכת תיירים ועוררו רצון טוב ואהדה בעולם. להקות הפולקלור הייצוגיות תרמו לא מעט גם לגיבוש זהות לאומית. חוקר מחול תורכי, ארזו אוזטורקן (1994), מצא כי להקות הפולקלור הייצוגיות עודדו עיצובן של זהויות לאומיות אחידות במדינות הלאום החדשות, שקמו ב-150 השנים האחרונות בבלקן ובאירופה, על אף הפלורליזם האתני הלאומי והתרבותי



להקת מחולה ב"דבקה ישראלית"
Mechola Dance Group, "Israeli Debka"



לאום נורמלית, סוברנית, הנוטלת את גורלה בידה; ליצור תרבות עברית חדשה שאינה מנותקת מהעבר אבל גם אינה ממשיכה אותו ישירות. לכן, ניכרת בריקודי העם ובשירי העם הראשונים השפעת התנ"ך, ריקודי העדות, ריקודים וניגונים חסידיים, הנוף, הטבע, ה"מרחב השמי" וריקודי הדבקה. כך נוצר גם הסגנון "הישראלי" של ריקוד העם, המבטא חברה פלורליסטית: ריקוד אקלקטי בסגנונו השואב ממקורות רבים.

הריקודים הישראליים על הבמה הדגישו את עבודת האדמה, נתנו ביטוי לחלום הציוני של "יצרנות" ושיבה אל האדמה ואל העבודה. כמו בלהקות פולקלור בעמים אחרים, הלהקות הישראליות הציגו ומציגות גם היום את החיים בכפר כ"חיים טובים", חיים שלמים ואופטימיים, חיים של פשטות, צניעות ושמחת חיים, חריצות ומוסריות. וזאת, על אף שהמציאות לא היתה תמיד כזאת ובוודאי אינה כזאת היום. הדימוי של ישראל, בכוריאוגרפיות של להקות כרמון ולהקות אחרות, הוא גם היום דימוי של "ארץ ישראל היפה". דימוי זה מוצג על ידי הלהקות בארץ ובעולם ומביא בפני הצופים את ישראל, כפי שהיינו רוצים לראותה וכפי שראו אותה בחלומם "האבות המייסדים". על אף שהמציאות שונה מהחלום, השפעתו של דימוי "ישראל היפה" עדיין חזקה, גם בקרב תיירים וגם בקרב רבים הרוקדים ריקודי עם ישראליים בארץ ובעולם. יש הרואים בריקודים הישראליים "תעמולה ציונית". למשל, נציגת הסמיתסוניאן בארה"ב, שבאה לישראל ב-1976 לבחור להקות פולקלור שישתתפו בתערוכה חיה של "שונות בתוך אחדות" בושינגטון לכבוד חגיגות ה-200 לארה"ב, סירבה להזמין לתערוכה להקת ריקודי עם ישראליים.

בהקשר זה של פערים בין הריקודים על הבמה לבין המציאות, מעניינת

הקיים בהן.⁶ להקות אלו ייצגו את מדינות הלאום על מסורותיהן השונות ותרמו לכידות הלאומית, לא רק של התושבים במדינתם אלא גם של התושבים הנמצאים בפזורה. להקת הבלט פולקלוריקו-דה-מקסיקו, למשל, הביאה בהופעותיה להקמת להקות פולקלור ייצוגיות מקסיקניות וללימוד ריקודי עם מקסיקניים בקליפורניה. סיורי להקות כרמון ולהקות ישראליות נוספות, ופעילותם של מדריכי ריקודי עם ישראליים, הביאו להקמת עשרות להקות מחול ישראלי של נוער יהודי ואחר במדינות רבות בעולם.

מדינות טוטליטריות כמו ברה"מ, או להבדיל גרמניה הנאצית, עודדו בעזרת הלהקות הייצוגיות מופעי ריקוד המוניים באצטדיונים, שעוררו תחושה של כוח וגאווה על ההישגים הלאומיים וכן את תחושת ה-Volk (העם). בעזרת המופעים האלה הוכיחו המשטרים קבל עולם את יכולתה של המדינה להפיק ספקטקלים מרשימים. הפולקלור "הדמיוני" הזה נוצל למטרות פוליטיות, והאחידות של הופעות ההמונים הושגה בכפייה ובאיומים. במדינות המערב לא היה שימוש פוליטי ציני ומכוון בלהקות, אבל גם הן תרמו לגאווה לאומית, לביטוי של מיעוטים אתניים ולגיבוש זהות לאומית.

בין ההנחות הפוליטיות שעמדו ביסוד הקמתן ופיתוחן של להקות הפולקלור הייצוגיות היתה ההנחה, שהלהקות מבטאות המשכיות היסטורית ושהן מייצגות את "הרוח הלאומית האמיתית" במושגים של תרבות ופולקלור תמימים ולא פוליטיים. אבל הקהל הבחין בין המציאות לבין הבמה והוסיף לריקודים האותנטיים והאתניים משמעויות הנובעות מחיי היומיום. הקהל ראה בהם לעיתים, בניגוד לכוונת המשטרים, ביטוי לדעות קדומות לאומיות ועדתיות, למתחים אתניים דתיים ולמאבקים מעמדיים וכלכליים.

מרגישים תחושה של סולידריות, אף שזוהי לעיתים סולידריות מדומה לימי הפסטיבל בלבד. ריקודי הפולקלור לבמה, על אף שהם שונים מעם לעם, מקרבים את בני העמים השונים איש לרעהו. הלימוד ההדדי של ריקודי העמים וההשתתפות של רקדני כל הלהקות בריקודים יוצרים הרגשת "ביחד". רגשות חיוביים אלה בין המשתתפים מושפעים גם מרגשות ההערכה שלנו כלפי אלה הגאים במורשתם.

הדוגמה של בלט פולקלוריקו דה מקסיקו. בלט זה הציג את מחוז צ'יאפאס במקסיקו - באמצעות ריקודי העם שלו - כאזור חלומי ומקסים שחיים בו תושבים מאושרים, וזאת בשעה שהמחוז היה על סף מאבקי כוח אלימים וברוטליים בין הצבא לאיכרים. דוגמה נוספת היא להקת לאדו, שהופיעה ב-1989 בריקודים מאזור "בניזי", אזור מעורב של סרבים וקרוואטים, ריקודים שבאו לבטא את יופיו של האזור ואת היחסים הטובים בין תושביו. לאחר שנתיים טבחו הסרבים והקרוואטים באזור איש את רעהו.

"ריקוד הסרטים" מאת יואב אשריאל, באדיבות הספרייה למחול בישראל
"Ribbon Dance" by Yoav Ashriel, courtesy of the Dance Library of Israel



פולקלור על הבמה: אסטרטגיות ומתודות כוריאוגרפיות

מכיוון שלא ניתן כמעט להעביר את הפולקלור האותנטי לבמה, בהוציאנו אותו מסביבתו הטבעית, חיפשו הכוריאוגרפים של הלהקות הייצוגיות אסטרטגיות מתאימות להצגתו לפני קהל.

מרכזיות הסיפור (הנרטיב)

המתודות שפותחו התרכזו סביב "נרטיבים" - סיפורי-חיים, טקסים ומנהגים - שהוצגו בצורה של סוויטות-מחול. כמעט כל הלהקות מציגות בהופעותיהן חתונות, שהן טקסים צבעוניים ואהובים המושכים את העין והאוזן. בלט פולקלוריקו דה מקסיקו, למשל, מציג "סוויטה מהפכנית", שבה המעמדות הגבוהים מוצגים בצורה שלילית, האיכרים פורצים בסוף

גם הלהקות הייצוגיות בישראל המופיעות בריקודי דבקה ערבית ומציגות את הפולקלור הערבי מתוך הערכה לא משקפות את היחסים במציאות בין ערבים ליהודים. בלהקות המופיעות בריקודים בהשפעה חסידית הרקדנים החילונים מזדהים עם הריקוד על אף המתחים בין החרדים והחילונים. הלהקות המופיעות בריקודי עדות שונות אינן מבטאות את המתחים הבין-עדתיים ורגשות הקיפוח של עדות מסוימות.

בתוכניות המצורפות למופיעה, להקות הפולקלור הייצוגיות בכל העולם וגם בישראל מציגות את עצמן כתורמות לשלום וידידות וכמחזקות רגשי אחווה, סולידריות, השתתפות ושייכות. לדברי הכוריאוגרפים, הריקודים האתניים השונים מחזקים את רגש השייכות של המיעוטים לקהילה המאוחדת, ומבטאים הכרה במיעוטים. המשתתפים בפסטיבלים לפולקלור

שלא היתה נהוגה במוסיקה האותנטית. מוסייב לא משתמש בזמרים, לעומת זאת הבולגרים משתמשים הרבה בזמרה. קוטייב הקים את מקהלת הנשים המפורסמת "הקול הבולגרי", ואף שהזמרות משתמשות בדואטים בדיסוננס המסורתי הבולגרי, אין היא דומה לשירה האותנטית בכפר. בלהקת לאדו הקרואטית, המוסיקאים מנגנים כל אחד בכלים רבים מהאזורים השונים וחותרים לאותנטיות. כאשר הם מתקשים לבצע מוסיקה אותנטית, היא מושמעת מהקלטה או שמזמינים במיוחד נגנים אותנטיים.

בישראל אין לנו כלים אותנטיים משלנו. לכלים עממיים נחשבו החלילית, תוף מרים, הדרבוקה, האקורדיון וגם הכינור והקלרינט - כליהם של "הכליזמרים". הלהקות משתמשות היום בתזמורות עם הרכבים מוסיקליים מגוונים, הכוללים גם מערכות כלי הקשה וסינטיסיזרים. כמה תזמורות עממיות שמרו על התוס והפשטות של שנות ה-50 וטרם-המדינה, כמו התזמורת של להקת הסטודנטים-ירושלים ושל להקת הסטודנטים-חיפה. רוב הלהקות נוטות להשתמש במוסיקה מוקלטת בגלל העלות הגבוהה של תזמורת חיה, ודבר זה מרחיק את הלהקה מאותנטיות.

תלבושות

בכל התרבויות והמדינות התלבושות האותנטיות הן יקרות ולעיתים קשה לרקוד אתן. בתלבושות הפולקלוריסטיות המקוריות הושקעה עבודה רבה. רובן בנות שנים רבות והן מגוונות ועשירות. התלבושות הפולקלוריסטיות היו חלק חשוב של חיי החברה ואיפשרו זיהוי של מעמד חברתי, גיל, מצב משפחתי, שייכויות משפחתיות ודתיות. הקפדה על הדיוק והטעם בתלבושות חשובה מאוד בלהקות הייצוגיות. הכוריאוגרפים מוסיפים לעיתים לתלבושות רקמות וקישוטים בעבודת יד, אבל בדרך כלל התלבושות מעוצבות בייצור תעשייתי בידי מעצבי אופנה ועונות לדרישת הבמה ולטעמים המודרניים. אחת הבעיות של להקות הפולקלור הישראליות היא התלבושות. אין לנו היום תלבושות עממיות ישראליות. היו כמה ניסיונות לעצב תלבושת לאומית, שלא כל כך צלחו. במשך השנים התפתחו כמה מאפיינים כמו אפודים, צבעים בולטים, בדים קלים. מעצבים מקצועיים תרמו מדמיונם, אבל תלבושות מסוגננות עדיין אין.

ריקוד עם ישראליים לבמה - מאפיינים ייחודיים

הצגת ריקודי עם ישראליים על במה היא תופעה שיש לה קווי דמיון עם להקות ייצוגיות לאומיות במדינות אחרות, ויש כמובן גם הבדלים הנובעים מהמציאות הישראלית. הפולקלור הישראלי הוא יצירה חדשה, שנוצרה בידי האבות המייסדים במטרה ליצור תרבות עממית עברית, לאומית וחילונית; מעין "פולקלור עכשווי" מודרני. "עם שאין לו ריקודים משלו אינו עם" - אמרה גורית קדמן עוד ב-1938. ריקודי העם הישראליים נוצרו בהשפעת הרומנטיקה הלאומית של המאה ה-19 באירופה⁹, בהשפעת האקספרסיוניזם הגרמני והרוסי של שנות ה-20, בהשפעת האוריינטליזם האירופי שבמרכזו ההתרפקות של האירופי על דמותו של בן המזרח ועל המדבר, ובהשפעת הכנעניות שבמרכזה ההשתחררות מהזהות היהודית-הדתית ובניית זהות ישראלית עברית במרחב השמי. כתוצאה מכך נוצרה בישראל מה שההיסטוריון יעקב שביט (1996) מכנה "תרבות עממית רשמית".¹⁰ תרבות זו הושפעה מהאידיאולוגיה הלאומית ומתודעה היסטורית מכוונת והופצה בפעילות יוזמה על ידי "סוכני תרבות" כמו הטיוול, החג, השיר וריקוד העם הישראלי.

ריקודי העם הישראליים לבמה נוצרו מלכתחילה להופעה. הריקודים הראשונים נוצרו עם חידוש טקסים של חגי טבע וחקלאות בהתיישבות העובדת. יצרו אותם אנשי מחול מקצועיים בסגנון המסכתות של פון לאבאן [von Laban], ששילבו תנועה, קריאה, נגינה ושירה. יש ריקודים

הריקוד לאולם הנשפים ומגרשים את העשירים. מוסייב לועג לבורגנות בריקוד "הקדריל", המתאר בגיחוך זוגות רוקדים בנשף בעיירה קטנה בתחילת המאה. מוסייב מציג גם את הטנגו הארגנטיני כסאטירה על "הניוון המערבי".

אצלנו, יונתן כרמון הציג בלהקותיו בין השאר סיפורים של חתונה חסידית, תימנית, ריקודי דייגים היוצאים לים ונשותיהן ממתונות, ריקודים על בסיס שירו של אלתרמן "מגש הכסף" על קרבות מלחמת השחרור, ריקוד רחביה, שהוא סיפור על נשף חגיגי בבית הנציב העליון הבריטי ברחביה בתקופת המנדט, "ריקוד שלשות" בסגנון תימני המבוסס על בעל ושתי נשים, משחקי רועים, עבודת דריכת היין בגת בימי התנ"ך, טקס פרוין מרוקני ועוד.

ביטוי למדינת-הלאום ולקבוצות אתניות

הכוריאוגרפים מנסים לבטא בריקוד את מדינת הלאום המאוחדת ואת אופי העם, אבל כיוון שהלאום מורכב מקבוצות רבות, רוב הלהקות מציגות ריקודים המושפעים מפולקלור של קבוצת אתניות שונות. המטרה היא לא להדגיש את המפריד אלא לחזק את המאחד באמצעות הכרה בקבוצות השונות. וירסקי בלהקתו האוקראינית העלה ריקוד שבו הרקדנים, בתלבושת לאומית מגוונת, רוקדים יחד, בריקוד אחד, ריקודים של עממים שונים החיים באוקראינה. ליבמן (1986) מצטטת מתוך תוכניה של להקות מוסייב את טענתו כי "הגוון האתני הוא אחד הביטויים לאופי הלאומי של רוסיה".⁷

מערכות היחסים בין הקבוצות האתניות והלאומיות מוצגות בלהקות הפולקלור ברצפים של "התבוללות והפרדה", של "כור היתוך ורב-תרבותיות", ובכך ניתן מוצא למתחים ולרגשות של קיפוח בין עדתי. מוסייב, למשל, נתן ביטוי לקווקזים ולגבורתם ובכך סייע לקבלתם ולהכרה בהם בברה"מ לאחר תקופה של דיכוי. לעומת זאת, הלהקה הבולגרית קוטייב רוקדת ריקודים של קבוצות אתניות שונות החיות בבולגריה, אבל מעולם לא רקדה ריקודים תורכיים, על אף שהתורכים הם 10% מאוכלוסיית בולגריה, וזאת בגלל המשקעים השליליים העמוקים ביחסי בולגריה ותורכיה. דוגמה אחרת המובאת במחקרו של שי, שצוין לעיל: לאחר השתלטות ברה"מ על הארצות הבלטיות ב-1948, עודדו הסובייטים פסטיבלים שבהם ניתן ביטוי ללאומים השונים בארצות הבלטיות כהוכחה לכך שהסובייטים, שלא כמו המערב, נותנים אפשרות ביטוי לעמים החיים בקרבם; אבל במקביל הלך וגדל חלקם של השירים והריקודים הרוסיים בפסטיבלים אלה, בטענה שהולך וגדל מספר הרוסים "המתישבים" בארצות הבלטיות והם זכאים לייצוג.

בישראל, כמעט בכל הלהקות, רוקדים את ריקודי העדות, במיוחד ריקודים תימניים וחסידים, ריקודי דבקה ערבית, אבל גם ריקודי לאדינו, ולעיתים גם ריקודים רוסיים, גרוזיניים וכורדיים. המטרה היא לחזק את רגש "השייכות" על ידי מתן ביטוי לרב-תרבותיות, הדגשת ההשפעה של המורשות האתניות על הריקוד הישראלי והצגת "השוויוניות של כל העדות והגוונים במעגל הרוקדים ובתחום הריקוד" ועל ידי כך חיזוק הקולקטיב.

מוסיקה

להקות הפולקלור הייצוגיות אינן משתמשות בדרך כלל במוסיקה אתנית חיה ובכלים אותנטיים. ליווי מוסיקלי כזה הוא יקר ונדרשים לו כלים נדירים ונגנים מיוחדים. ולכן, רוב הלהקות משתמשות במוסיקה חיה אבל בהרכב תזמורתי מערבי. מוסייב משתמש בתזמורת מערבית ובכמה כלים אותנטיים כמו בלליקה ובאיאן, שנגניהם מופיעים על הבמה עם הרקדנים. קוטייב בחר בכלים שבהם משתמשים בכפרים, אבל יצר הרכב תזמורתי מכלים אלה. בכפרים הבולגריים לא ניגנו בכלים העממיים בתזמורת, ולכן תזמורת עממית על הבמה היא ישות מוסיקלית חדשה

הריקודים שהעם רוקד - אבל זה לא קרה. אמנם, כמה ריקודים שנועדו לטקסים נעשו פופולריים והפכו לריקודי עם, אבל לטווח הארוך הם לא פגעו בריקודי העם ולא מנעו את התפתחותם. במקביל לריקודים של הלהקות נוצרו וממשיכים להיווצר ריקודי עם ישראליים רבים הנרקדים על ידי רבים, וזאת, על אף השינויים הרבים שחלו בחברה הישראלית ב-50 השנים האחרונות, חברה שהפכה להיות הישגית, צרכנית, נהנתנית ואינדיבידואלית. יונתן כרמון, בפסטיבל המחול בכרמיאל, הצליח לתת ביטוי לקשר ההדוק בין ריקודי העם והריקודים לבמה, כשקהל הרוקדים הוא גם קהל הצופים, גם קהל הרוקדים וגם המופיעים על הבמה בלהקות - שילוב שהוא הבסיס להצלחתו של הפסטיבל.

צמיחתם של ריקודי העם הישראליים "העממיים" ותופעת להקות הפולקלור הייצוגיות הישראליות הם יותר מאשר ריקודים. זוהי תופעה חברתית ואידאולוגית מרתקת, וכדי להבין יש להמשיך לחקור ולעקוב אחר התפתחותם של הריקודים מבחינה תנועתית, כוריאוגרפית, חברתית, אידאולוגית, אתנית ולאומית.



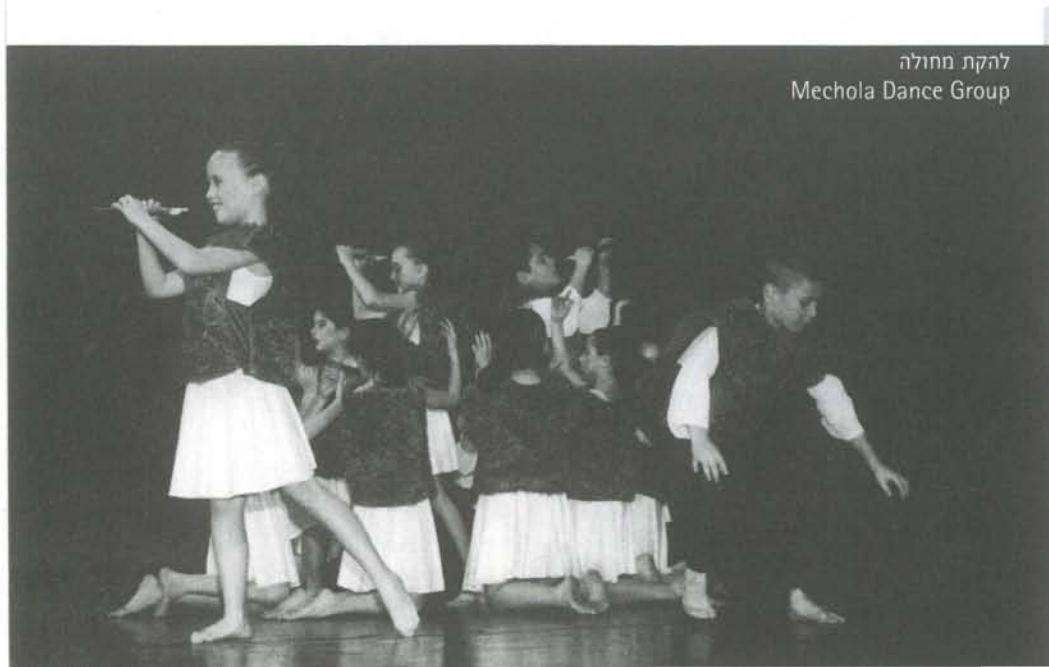
הערות

1. האנציקלופדיה העברית, כרך כז', הוצאת מסדה, תל-אביב, תשל"ה, עמ' 455-453.
2. Shay, Antony - "Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in the Field", in *Dance Research Journal* 31/1, spring 1999
3. Arkin, Lisa and Smith, Marian, "National Dance in the Romantic Ballet", in *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Lyon Garafola 11-68), Honover and London, Wesleyan University Press, 1997
4. Hoerburger, Felix, "Once Again: On the Concept of Folk-Dance", *Journal of the International Folk Music Council* 20, 1968, pp. 30-31
5. Nahachewshy, Andriy, "National Standards Versus Social Traditions in Ukrainian Dance", in *Proceedings, 17th Symposium of the Study Group on Ethno-Choreology Dance and its Socio-Political Aspects, Dance and Costume*, Iren Loutzaki (ed.) Int Council for Traditional Music, 1994
6. Ozturkmen, Arzu, "Folk Dance and Nationalism in Turkey", in *Proceedings, 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreography*, Iren Loutzaki (ed) 83-86, Int. Council for Traditional Music, 1994
7. Libman, Lillian, "Moiseyev Dance Company", *Souvenir Program*, N.Y.; Metagart-Wolk Inc., 1986-7.
8. צבי פרידלבר, גורית קדמן אם וכלה, חיפה, 1989, עמ' 38-39
9. יעקב שביט, "הרובד התרבותי החסר ומילוי בין תרבות עממית רשמית לתרבות עממית לא רשמית בתרבות העברית הלאומית בארץ ישראל", *התרבות העממית*, ב"ז קדר (עורך), ירושלים, תשנ"ו, עמ' 330-331
10. רות אשל, לרקוד עם החלום: ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964, ספרית הפועלים והספרייה למחול, תל-אביב, 1991, עמ' 12
11. עמנואל זמיר, "שיר עשור לישראל", צליל מרים - כתב עת לחוגי זמר עברי, 4, תשי"ח
12. רות אשכנזי, סיפור מחולות העם בדליה, חיפה, 1992, עמ' 33
13. גורית קדמן, עם רוקד, תל-אביב, 1969, עמ' 50

שנוצרו לבמה - כמו ריקוד "הורה אגדתי" של ברוך אגדתי, שנוצר להצגה בהאוהל ב-1924. מהבמה והטקס ירדו הריקודים אל העם, כך שיש בהם מרכיב של show גם בהיותם נרקדים כריקודים חברתיים. היום, כ-60 שנה לאחר שנוצרו הריקודים הראשונים, אפשר לראות בריקודי העם הפופולריים מרכיבים של אותנטיות, משום שחלקם כבר נרקדים עשרות שנים על ידי רוקדים רבים בארץ ובעולם. החוויה של הרוקדים בערבי ההרקדות היא אכן חוויה אותנטית. יש בישראל ריקודים אותנטיים, שעברו כמסורת מדור לדור, בעיקר ריקודי העדות, ריקודי החסידים והריקודים הערבים. מאז שנות ה-50 עוסקים בארץ בפעילות המשך ליוזמתן ההתחלתית של גורית קדמן, גרזון קיוי ואחרים בתיאור ריקודים אלה, שנראו לכוריאוגרפים כאלמנטים "ילדיים", מקומיים ושוורשיים. רות אשל (1991) מציינת כי "הכוח שהניע את אמן המחול אגדתי היא השאיפה ליצור מחול ארץ ישראלי מקורי. לשם כך למד ריקודים חסידיים וגם תימניים".¹⁰

הלהקות הישראליות שצמחו בשנות ה-50, ובעיקר להקת כרמון, זכו להצלחה רבה בעולם. בכנסי "הנוער הדמוקרטי" הקומוניסטיים במזרח-אירופה בשנות ה-40 וה-50, באירופה, בארה"ב, בדרום-אפריקה, אוסטרליה ועוד. הריקוד הישראלי משך תשומת לב בינלאומית משום שהיה "עכשווי" ונוצר לבמה בידי אמני מחול מקצועיים. אמני המחול התאימו אותו לרקדנים חובבים, אבל הוא היה מיועד להופעה. בין המאפיינים של הריקוד הישראלי היו מרכיבים של שמחת חיים, אופטימיות, מוסיקה מגוונת ותלבושות מודרניות צבעוניות. הרקדנים רקדו יחפים ובקלילות, והריקודים נראו מוכרים לרוב הצופים באירופה ובאמריקה, משום שהיו בהם השפעות של תרבויות שונות. ראשוני תנועת ריקודי העם חששו, עוד בשנות ה-50, מההשפעה של הבמה ושל הספקטקלים על ריקודי העם "העממיים", שהיו בחיתוליהם. הם חששו שריקודי העם לא יעמדו בהשפעות של הפתיחות לעולם, של ביטויי הראוותנות הבימתית ושל הקמת להקות ייצוגיות עם יומרות אמנותיות מקצועיות. גורית קדמן ועמנואל זמיר האמינו שהדרך להתמודד עם הראוותנות וההשפעות הזרות היא, כפי שכתב זמיר ב-1958: "דרך הגשר למסורות של עדות שבטי ישראל ושל אוהלי קינדר".¹¹ כבר בכנס המחולות בקיבוץ דליה ב-1958, כתבה הבמאית שולמית בת דורי, שהתמחתה במופעים המוניים: "אני מהלכת על הקו הדק שבו ייפגשו, אך לא יתנגשו, מחול העם על אופיו הספונטני, עם כללי ההופעה הערוכים לראווה שחלים עליהם ללא רחם חוקי הבמה".¹² גורית קדמן אמרה לאחר כנס דליה: "רק מעטים הרגישו מה שאנו, חבר ועדת הריקודים, הרגשנו בלב כבד, כי למעשה סטינו מהדרך; לא ריקודי עם העלינו אלא תצוגה גדולה של תנועה מבוזמת רבת רושם".¹³ גורית חששה שהנטייה לבמה תביא לאובדן

להקת מחולה
Mechola Dance Group



חדשות כאן ושם

תנועה; שילוב מולטימדיה באמצעי המחשה חזותי לכתב תנועה אשכול-וכמן; גורמים מבניים וצורניים בטקסטים בכתב תנועה כבסיס לקומפוזיציה; דגמי תנועה במשחקי ילדים כבסיס לחיבור במחול באמצעות כתב תנועה אשכול-וכמן. בקטגוריה העוסקת בהכרת דמויות ושיטות מעולם המחול והתנועה הוגשו עבודות על גילוי תוכנית הוראה והמחשת מדע ותנועה בגן הילדים; כף הרגל - מאפיינים תנועתיים במחול הקלאסי ובמחול המודרני; יוגה כגישה חינוכית בבית הספר; התהוות הטכניקה של מרתה גראהם מתוך יצירותיה; איזדורה דאנקן- השקפת עולמה וחייה כבסיס לביטוי בתנועה; מחול אירובי - טכניקות ודרכי הוראה. מתחומי הלימוד של תנועת האדם: שיטת פלדנקרייז - מודעות ומגע; הקשר בין טכניקת אלכסנדר לבין יעילות בחיי היומיום; הנחת תפילין, משמעות ודרכי ביצועה במסורות ישראל השונות. בתחילת יוני התקיימו ערבי סיום להתמחות בכוריאוגרפיה וערב שבו הוצגו עבודות נבחרות מכל שנות הלימוד. בערבים אלה

דר, לארה ברסק ורונית זיו וכן הרצאה מלווה בסרטים של רינה שיינפלד. מסיימי השנה השלישית בסמינר הגישו עבודות-גמר בקטגוריות שונות. בקטגוריה של מחול אתני ועממי הוצגו היבטים שונים של המחול כמייצג חברה ומשקף תרבות, בין העבודות: עבודות על ריקודי מעגל ישראלים; טקס גירוש הדיבוק במסורות יהודיות; דרכי פעולה, מטרות והגשמתן בקבוצות מחול של יוצאי כורדיסטאן בישראל; דגמי יסוד במחולות עם ישראלים ביצירות של להקת שלום. בקטגוריה של עבודה בתנועה ובמחול עם קהילות בעלות צרכים מיוחדים הוצגו עבודות בנושאים: איתור ליקויי קריאה באמצעות כתב תנועה אשכול-וכמן; חרשים במחול; חיזוק הזיכרון התנועתי באמצעות כתב תנועה אשכול-וכמן. בהיבט הבין-תחומי ושילוב אמנויות הוגשו העבודות: תנועות המתפללים בעת שירת גוספל; הוראה רב-תחומית לילדים באמצעות תנועה על בסיס שיר של לאה גולדברג. בקטגוריה של דרכי הוראה של מחול ותנועה הוצגו עבודות על לימוד מושגים בהתמצאות מרחבית באמצעות

תחרות מיה ארטובה

(ר' כתבה "הבלט הקלאסי - בן חורג")

במרכז סוזן דלל התקיימה בחודש מאי תחרות ים-תיכונית לבלט, שחגגה עשור לעמותת מיה ארטובה לבלט קלאסי. בפרס ראשון בקטגוריית בוגרים זכה סרהט גודול [Gudul] מתורכיה, ובפרס שני לידיה רוטרדמסקיה [Rotterdamskaya] מישראל. את הפרס הראשון בקטגוריית הצעירים קטפה מריה מפובולי [Mpoubouli] מיוון והפרס השני הוענק לנאדיה טארסוב [Tarasov] ואולגה טסימורטה [Tzimourta]. שורנה חיינדרבה [Haindrava] קיבלה פרס עידוד.

המסלול למחול ולתנועה

במכללת סמינר הקיבוצים

בתחילת חודש אפריל התקיים בסמינר הקיבוצים יום בנושא "נשים יוצרות מחול בישראל". התקיימו סדנאות בהנחיית נועה

סרהט גודול
Serhat Gudul



נדיה טארסוב
Nadia Tarasov



שורנה חיינדרבה
Haindrava



לידיה רוטרדמסקיה
Lydiya G. Rottendamsakya



הופיעה גם קבוצת המחול שליד המסלול, שבה משתתפים סטודנטים מצטיינים ביכולת הביצוע. השנה עבדה הקבוצה עם הכוריאוגרפית סיקי קול. בימים אלה עוסקים במסלול למחול ולתנועה בהשלמת תוכנית ללימודי M.ED.

בסוף שנת הלימודים מסיימת נעמי בהט-רצון את תפקידה כראש המסלול לתנועה למחול במכללה, תפקיד שמילאה 22 שנים. את מקומה תמלא תרצה ספיר.

חלונות למחול בשנת 2000

בלייג בעומר התקיים בספרייה למחול בבית אריאלה יום עיון לשיתוף עמיתים בתהליכי חינוך למחול. בין המרצים: אסנת לוי - "מאגר מידע באינטרנט בתולדות המחול"; מילכה בר, מאיר לאון - "ידע מחולי: מה זה, למי זה

חשוב וכיצד הוא משפיע על מעמדו של עולם המחול"; מרתה ענבר - "שיתוף פעולה בין מגמות מחול ואמנות פלסטית בתיכון שוהם"; גידי ברקן - "מגע גופני כתקשורת א-מילולית בקבוצות בנות העוסקות במחול"; ארז אלון - "בלט ומודעת גופנית"; נורית רותם בשיתוף אריאלה גולדמן - "בגרות בדיאלוג יצירתי"; מיכל ייבין - "פרויקט קהילתי משותף של מגמת המחול ומרכז יום לקשיש 'פעיל בכל גיל'"; דפנה גיונס-יגלום - "יום מחול בבתי ספר ביבנה"; ליאורה בינג היידקר - "דימוי ומטפורה כאמצעי לשכלול האיכות התנועתית של הרקדן הקלאסי"; שלי ביקלס שני - "קניסילוגיה וסומאטיקס - חשיבותם לרקדן"; סמדר וייס - "אנליזה של הטקסט התנועתי בטכניקת המחול של מרתה גראהם - פרויקט אינטרנט". אפרת רודד לא יכלה

להגיע לתל-אביב עקב מצב מתוח בגבול הצפון עם יציאת צה"ל מדרום לבנון ולא התקיימה הרצאתה בנושא "שימוש בלבוש ואביזרים במחול".

אמנות לעם

ב-19.6 התקיים במרכז סוזן דלל יום חשיפה במחול לרכזי תרבות של אמנות לעם. בחודש מאי הועלו 11 מופעים של מחול ביישובים מרוחקים כמו שער הנגב, קיבוץ חצרים וערד. בחודש יוני התקיימו 4 מופעים בפריפריה - ברמת הגולן, מגידו, כפר ורדים ולוד. בחודש יולי התקיימו 4 מופעים - במגדל העמק, יקנעם, עפולה ובקעת בית שאן. בין הלהקות הרבות שהופיעו: להקות בת-שבע, הקיבוצית, להקת ניר וליאת בן גל, "פיאסטה" של סילבי דוראן, "שני עולמות" בביצועו של דמתי אמנון, "קשב וקצב" של שרון לביא וירון אנגלר. כמו כן הוצג "אויסטר" של ענבל פינטו. אמנות לעם סיבסדה גם כרטיסים למופעי המחול במסגרת פסטיבל ישראל ואירופה דאנס.

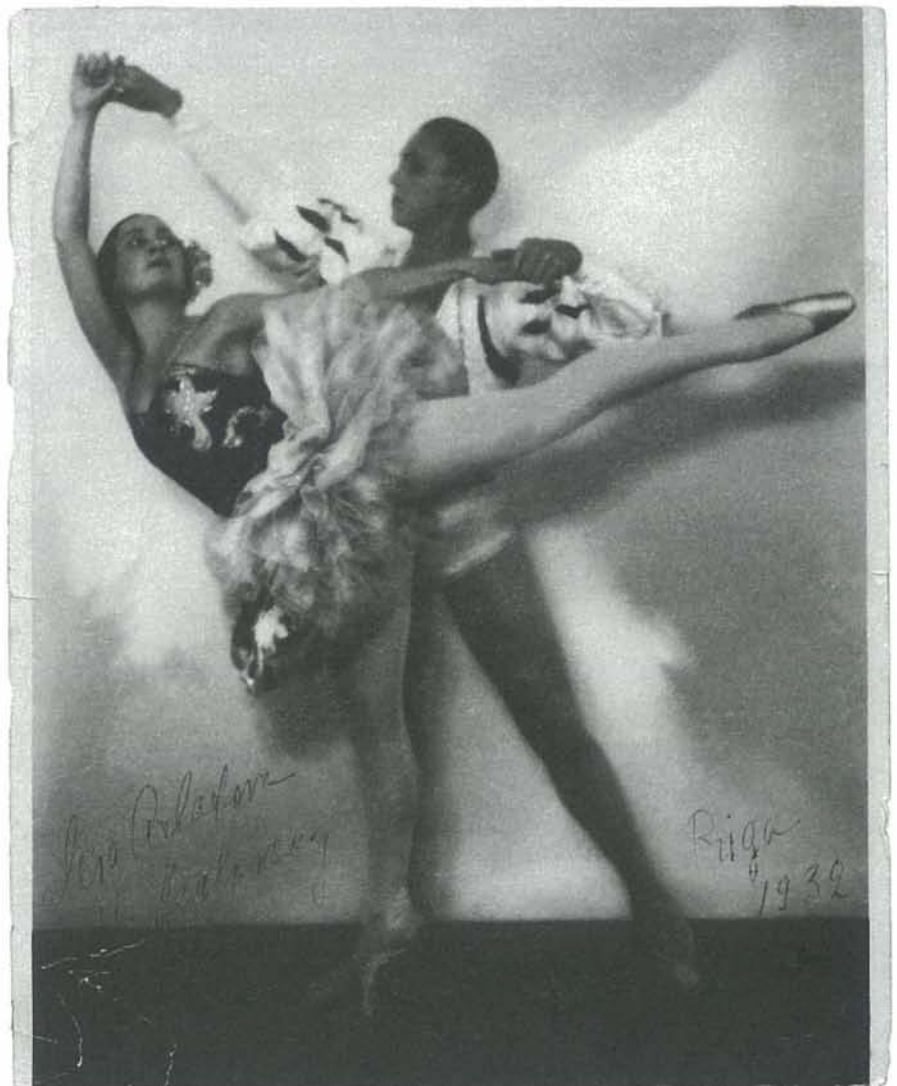
"על חבל זק" - פרויקט אינטימי של ריקוד, תיאטרון ומוסיקה חיה

בסוף חודש יוני חגג נמרוד פריד את סיום העונה השלישית של מחול בבית תמי בלב תל-אביב במרתון בן חמש שעות. בין המשתתפים הרבים: יוסי יונגמן, איריס ארז, מאיה לבנדובסקי, אנה וייסמן, נימה יעקובי, יסמין גודר, תמר בורר, סאלי אן פרידלנד ורנה בדש. כמו כן השתתפו באירוע מוסיקאים ושחקנים.

כנס בינלאומי למחול

החברה לחוקרי ההיסטוריה של המחול [Society of Dance History Scholars] תקיים כינוס בנושא "In The Moment". הכינוס יעסוק בהבנת משמעות הרגע והשפעתו על המבצעים והקהל, ביחס לתופעה האופיינית למחול, שברגע שהוא מועלה על הבמה הוא כבר שייך לעבר. הכינוס יתקיים בין 21 ל-24 ביוני 2001 במדינת מרילנד בארה"ב. המעוניינים להגיש מחקר לכינוס זה יפנו עד 15 בספטמבר 2000 לכתובת הבאה:

Susan Manning
Northwestern University Dance Program
1979 South Campus Drive
Evanston, IL 60208-2430
Phone: 847-491-3147, Fax: 847-467-1545
e-mail: s-manning@nwu.edu



מיה ארבטובה ובעלה ולנטין זיגלובסקי, ריגה, 1932, באדיבות הספרייה למחול בישראל
Mia Arbatova and her husband Valentine Ziglovsky, Riga, 1932, Courtesy of the Dance Library of Israel

פסטיבל בינלאומי לפולקלור

ארגון מעט"ף, החוגג 15 שנות פעילות תרבותית בינלאומית בנושא הפולקלור, קיים את הפסטיבל ה-15 שלו בין 29.6 ועד 8.7 במגדל העמק, דלית אל כרמל, נצרת עילית, ירושלים, חולון, יוקנעם, קרית שמונה, רמת הגולן ודיר אל אסד. מנחה הפסטיבל - ד"ר דן רונן. בפסטיבל השתתפו הלהקות הבאות: דנזנובה [Danzanova] מאיטליה, הורוול [Horvel] מארמניה, פיומה [Puyuma] מטיוואן, קולגיום פולקלוריקום מיוגוסלביה, להקת הפולקלור של פרגוואי, הבלט של קולומביה, בנות היער המשווני קמרון, מארה [Mara] מרומניה ולהקת פולטקס [Poltex] מפולין. בין הלהקות הישראליות הופיעו להקת הסטודנטים-ירושלים, הורה רעים מחולון, הורה עפולה, ולהקות דיר אל-אסד ובלאדי.

שאולי רוזנפלד הלך לעולמו

שאולי רוזנפלד ז"ל ריכז את נושא המחול העממי בתנועה הקיבוצית ועמד בראש הוועדה לריקודי עם בשנות ה-50, כשהתחום היה עדיין בראשית הדרך בישראל. הוא היה גם הכוריאוגרף של להקת ההסתדרות ולהקת הסטודנטים של חיפה. הריקוד הראשון שלו היה "הנאוה בבנות", 1955, ואחריו יצר ריקודים רבים, שהבולטים בהם: "חגיגת האביב", "הורה ירושלים" ו"סיגל". בטקס שהתקיים בפסטיבל כרמיאל ב-1988 קיבל מחבריו, מדריכי ריקודי העם, את התואר "יקיר הארגון".

פרויקט מיוחד לרקדנים ולנכים

להקת המחול ורטיגו בשיתוף האמן האנגלי אדם בנג'מין קיימה בחודש יוני פרויקט מחול מיוחד לרקדנים ולנכים. אדם בנג'מין, רקדן וכוריאוגרף הפועל במשך שנים רבות בקרב הנכים באנגליה ובעולם, הקים ב-1990 את להקת המחול קנדוקו [Candoco] המורכבת מרקדנים נכים ושאינם נכים. מאז יצר כוריאוגרפיות עבור להקות בבלגיה, הולנד, גרמניה ועוד. בסדנאות שלו רוקדים המשתתפים הנכים עם רקדנים שאינם נכים באמצעות "אלתור במגע", טכניקה הנשענת על הקונספציה של הקשבה זה לזה, לימוד הגוף של האחר מבחינת משקל, מגבלות ויכולת. הרעיון לסדנה הוא של עדי שעל ונעה ורטהיים. הפרויקט מממן בידי הקונסוליה הבריטית ומנהל התרבות - המחלקה לקשרי חוץ במשרד החינוך. בפרויקט השתתפו נכים

סדנת המחול מטה אשר

בשנה האחרונה נפגשו תלמידי סדנת המחול מטה אשר עם כמה יוצרים וביניהם היוצר הרב-תחומי בוריס צ'קשירן [Caksiran] מיוגוסלביה. צ'קשירן, שזהו ביקורו הרביעי במסגרת הסדנה, הגיע לישראל בנובמבר הישר מהתנופת בבלגרד. תקופת המלחמה הותירה בו רשמים עזים והולידה את העבודה "הלמות/ אל-מות". עבודה זו הוצגה באולם המופעים שבקיבוץ כברי וזכתה לביקורות טובות. כמו כן הועלו במסגרת הסדנה מגוון בכורות: "חתום בנשיקה" מאת מרטין קורי, "כאילו משחק" מאת מיקי חומה, "רסיסים" מאת אילנה כליף ו"מסגרות" מאת לימור קורקין. עינב לוי שיחזרה שני קטעים מרפרטואר להקת המחול הקיבוצית: "בלט נשים" לסוזנה לינקה [Linke] וטריו מתוך "למטה בצפון" למץ אק [Ek]. במסגרת העידוד ליצירה אישית הועלו שתי עבודות של תלמידי שנה ב'. קרנית וולף יצרה את העבודה "נולה" ושלומי ביטון יצר את העבודה "מי בעד השם הזה?". לשנה הבאה מתוכננות סדנה בעיצוב תלבושות, וידיאו-דאנס ועיצוב תפאורה וכן סדנה המשלבת בין מחול למוסיקה חיה.

מארגון נכי צה"ל, קבוצה מ"בית הגלגלים" הרצליה, נכים מקבוצות לריקודי עם, וכמובן חברי להקת המחול ורטיגו.

כנס באר-שבע

כנס באר-שבע, הכנס השנתי לדיון במינהל ויצירה, התקיים השנה ב-12.6-13.6. מטרת הכנס לסייע לגיבוש עמדות והגברת המודעות לעשייה התרבותית. הפעם עסק הכנס בשני תחומים: יחסי מרכז ופריפריה בהווית היצירה והצריכה התרבותית וכן אמות מידה בהקצאת משאבים לתמיכה הציבורית.

ניר דה וולף

הרקדן ניר דה וולף, המוכר מהופעותיו בלהקותיהם של נעה דר, עידו תדמור ותיאטרון קליפה, הוזמן להעלות עבודה חדשה בפסטיבל ליוצרים צעירים "Erodance" המתקיים באירופה. וולף רוקד בתיאטרון מחול [Clown Chamber] באמסטרדם.



מרתה גראהם ב"מכתב לעולם", צילום: ברברה מורגן
Martha Graham in a "Letter to the World", photograph: Barbara Morgan

רקדנית של פינה באוש (הוצאת Suhrkamp בגרמניה). ב-180 העמודים של הספר אפשר ללמוד על סגנונה החדשני ושיטות יצירתה של באוש יותר מהכרכים העבים על אודותיה שיצאו לאור עד כה.

מרכז פרינג' חדש בתל-אביב -

תיאטרון תמונע

המקום הוקם בידי האמנים נאווה צוקרמן ומיקי גורביץ' מתוך כוונה לבנות בית ליצירה, שבו אמנים וקהל יצאו נשכרים מהקשר הישיר בין האמנים מתחומים שונים. המתחם בנוי משלושה חללים: במה פתוחה למופעי מוסיקה, במה במבנה אמפיתיאטרון המיועדת למופעי תיאטרון, הקרנות סרטים, מיצגים והופעות מחול, וחלל נוסף פתוח המשמש גלריה לאמנות פלסטית. את התיאטרון תכננו המעצב עתי אהרונסון ונאווה צוקרמן מתוך הקפדה על חללים המגרים את היצירה, נוחים ועם זאת מקנים תחושה של בית. התיאטרון שוכן ברחוב שונצינו - לב אזור התעשייה של תל-אביב.

להקת מרתה גראהם בקשיים כספיים

בשל קשיים כלכליים נאלצה להקת מרתה גראהם לבטל חלק ממופעיה בפסטיבלים שונים בקיץ. מאז מותה של גראהם ב-1991 ניהל את הלהקה רון פורטאס, צלם ועורך-דין, שסייע למרתה גראהם בשנות ה-70, כאשר סבלה ממחלת התמכרות לאלכוהול. גראהם הורשה לפורטאס את כל זכויות הביצוע של יצירותיה. בשנה שעברה החליט פורטאס לפרוש מהניהול האמנותי ולתפקיד התמנתה רקדנית ידועה של הלהקה בעבר, גינט איילבר [Eliber]. התברר שללהקה אין די תקציב אפילו כדי לשלם לאיילבר את משכורתה הקרובה. כפי הנראה, מוסדות וספונסרים שונים לא העבירו ללהקה את הסכומים שהתחייבו להם בימי ניהולו של פורטאס. כעת מחפשים מקורות מימון חדשים, שאם לא כן, לא תופיע השנה להקתה של מרתה גראהם בעונה המסורתית שלה בניו-יורק.

פינה באוש בת 60

לפינה באוש מלאו 60 שנה. היא נולדה ב-27 ביולי 1940. בעיר וופרטל, שם היא עובדת מאז 1973, יתקיימו מופעים לכבוד יום הולדתה. לא מעט ספרים על אודותיה ראו אור לאחרונה. הרקדנית הוותיקה שלה, ג'ו אן אנדיקוט [Endicott], פירסמה ספר אישי מאוד בשם "אני אשה הגונה" [Ich bin eine anstaendige frau] המתאר מה זה להיות

שסיים תקופה כרקדן סולן, היה מ-1993 למשנה למנהל האמנותי של הבלט האוסטרלי.



רוס סטרטון, המנהל האמנותי החדש של הבלט המלכותי
Ross Stretton, the Royal Ballet's new Artistic Director

המבורג מציגת 50 שנה למוותו של ניז'ינסקי

הרקדן הרוסי האגדי ואסלב ניז'ינסקי [Nijinsky] נפטר לפני 50 שנה, אחרי ששהה 30 שנה בבתי-חולים לחולי נפש. לציון האירוע יצר ג'ון נוימאייר [Neumeier], מנהלו האמנותי של בלט המבורג, יצירה בשם "ניז'ינסקי". היצירה החדשה הועלתה במופע חגיגי שסיים את "ימי הבלט" השנתיים המתקיימים בהמבורג זה 26 שנה ברציפות.

מנהל חדש לבלט המלכותי השוודי

שלוש שנים ניהל פרנק אנדרסון הדני את הבלט המלכותי השוודי. תקופת ניהולו הסתיימה ביום ההולדת ה-225 של הלהקה,



פטר יעקובסון, המנהל האמנותי החדש של הבלט המלכותי השוודי
Petter Jacobsson, the Royal Swedish Ballet's new Artistic Director

לפני שנתיים. משום מה החליטו אנדרסון והנהלת הלהקה השוודית לסיים בשנה שעברה את כהונתו, ועכשיו התמנה כמנהל הרקדן השוודי פטר יעקובסון [Jacobsson]. הקריירה העשירה של יעקובסון כוללת מופעים בבתי אופרה מלכותיים אבל גם שנים לא מעטות של עבודה בניו-יורק, בתיאטרון הבלט האמריקני. כמו כן רקד עם טוילה תארפ [Tharp] ועבד עם מרס קאניניגהם.

מנהל חדש לבלט המלכותי הבריטי

רוס סטרטון [Stretton] הוא המנהל האמנותי החדש של הבלט המלכותי הבריטי. סטרטון אינו דמות מוכרת משום שרוב שנותיו רקד באוסטרליה במסגרת הבלט האוסטרלי. אחרי

מחול במשחקים האולימפיים

במסגרת פתיחת האולימפיאדה בעיר סידני באוגוסט השנה, תופיע להקה של האבוריגינים. כמו כן תופיע בפתיחה הלהקה 8DV של לוי ניוסון [Newson], יליד אוסטרליה, שעובד באנגליה מאז שנות ה-70. כן תופיע בפתיחה להקתו של לין הוואי-מין [Hwai-Min] מטיוואן, להקתה של פינה באוש ולהקת Johnes/Arnie Zane האמריקנית.

תחרות כוריאוגרפיה על שם גרטורד קראוס

ב-24.5 נערכה באקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין בירושלים התחרות ליצירה במחול ע"ש גרטורד קראוס. במקום הראשון זכתה רעות פדהאל עם הכוריאוגרפיה "התבוננות". המקום השני התחלק בין שתי זוכות - קרני קידר עם העבודה "ילדיו", וענת טנא עם העבודה "יש אור". במקום השלישי זכתה ריקי ורון בעבודה "מים גוברים ימתקו", ובציון לשבח זכתה עבודתה של מיטל אגיב "הצצה". עם חבר השופטים נמנו: גליה גת, סיקי קול, שלי גונן, גלית ליס ותמיר גינץ. כל השופטים פעילים בחיי היצירה המחולית ובהוראה במגמות המחול בארץ, ושניים מתוכם בוגרי האקדמיה למוסיקה למחול בירושלים.

לרקוד עם גרטרוד קראוס

לרקוד, לרקוד כל הזמן, לרקוד הרבה בכל מקום, בחצרות, בחוף הים, על הבמה או על המדרכה, זה לא חשוב, העיקר לרקוד...

במלים אלו היתה מפיחה בנו גרטרוד קראוס את הלהט לרקוד ומציתה את הדחף ליצור, בעיקר ליצור. ביצירתיות, כפי שרואה זאת אנטוני סטור, "מתקיים הקשר בין עולמו הסובייקטיבי של האדם לעולם שמחוצה לו, משימה שכולנו שותפים לה, ואשר מהווה את תהליך החיים..." (1996). ואיך היתה גרטרוד מעניקה לנו וחושפת בפנינו תהליכי חיים אלו? בדרך כלל לא היתה מכבירה מלים, רעיונותיה היו עוברים אלינו באמצעות צילי הפסנתר. היא היתה עומדת לידו ולסירוגין מנגנת, רוקדת ומתקנת את הצורות שיצרנו בגופנו בחלל הסטודיו. את מחשבותיה היתה מפסלת בנו כאילו היינו גושי גרניט קשים. כחומר ביד היוצר. וכאשר ידיה לא הצליחו לשנות את הצורות, והצורות לא הצליחו לרצות את חזונה, היתה נדחפת בגופה הקטן לתוך החללים של הקומפוזיציה הנוצרת. בתום שעות רבות של עבודה, תסכולים והתרוממות רוח, היו כל הסטודנטים שרועים על רצפת העץ של הסטודיו, כשריח זיעה חריף עומד בחלל האולם, ורוח ירושלמית יבשה היתה חולפת מבעד לחלונות הפעורים להשיב את רוחם של הרקדנים. ורק גרטרוד היתה עוד מרחפת מעל כולם. נדמה היה אז שהגופות שם על הרצפה נפלו בתום תהליך אקסטטי של יצירה, מעין טקס, ורק הכהן הגדול מהלך בינם בשליטה ובכוחות עליונים.

ממש כפי שמתאר זאת הוויזינגה בכותבו על המשחק האנושי:

הן זו היא פעילות שמתרחשת בגבולות מסוימים של זמן ומרחב, בסדר הנראה לעין בהתאם לכללים שמתקבלים מתוך רצון חופשי, ומחוץ לתחומם של הצרכים או של התועלת החומרית. הלך הרוח האופייני הוא של השתלבות והתפעלות, והוא דתי או חגיגי בהתאם לאירוע. הרגשה של התרוממות רוח, מתח, מתלווה לפעילות, ולאחריה שמחה ורגיעה (סטור, 1996).

כאשר נוסדה המחלקה למחול באקדמיה למוסיקה ומחול ע"ש רובין בירושלים פנתה פרופ' חסיה לוי אגרון בראש וראשונה אל גרטרוד קראוס לבוא וללמד בה. גרטרוד נענתה להזמנתה מיד וברצון רב, שהרי היתה ידועה בתמיכתה באמני המחול בישראל ובעיקר בצעירים שבהם. מאז ועד לאחרון ימיה היתה גרטרוד קשורה בכל נימי נפשה לאקדמיה. ב-1962 התמנתה כפרופ' למחול באקדמיה ושנה לאחר מכן זכתה בפרס ישראל.

גרטרוד קראוס, שנולדה בווינה ב-1901, החלה את לימודיה ב-1922 והתפרסמה ברחבי אירופה בזכות מופעי הסולו שלה. מהמפורסמות שבעבודותיה הן "מחרוזות שירי גטו", 1935, ו"שולמית". תפיסתה האמנותית הקדימה את התפיסה האמנותית הבינחומית המציפה את העולם בשנים האחרונות. היא עסקה בשילוב אמנותי, ובפועל עסקה לבד מהמחול גם בציור, מוסיקה, פיסול

ופילוסופיה. היא היתה אשת אשכולות, דמות רנסנסית שהקדימה אחרים בתפיסותיה האמנותיות וחזתה תיאוריות חינוכיות העוסקות בשילוב אמנותי וחינוך (גרדנר, 1995, דה בונו, 1991, וינקוט, 1995). גרטרוד נפטרה ב-1977 ובצוואתה נאמר: "אני מצוה להעניק מלגות לאקדמיה למוסיקה לפיתוח המחול ע"פ החלטתה של פרופ' חסיה לוי אגרון, שתנהג לפי ראות עיניה...". את צוואתה הרוחנית החליטה חסיה לקיים באמצעות תחרות יצירה במחול, ובתום שנה למותה נערכה התחרות הראשונה לזכרה ולזכר אחותה, ג. מילר לבית קראוס, על מנת לעודד סטודנטים ליצור. בתחילה היו אלו תחרויות ארציות, ולימים יועדו רק לסטודנטים של האקדמיה. התחרות פתוחה לכלל תלמידי המחול החל משנה א'. שלב המיון הראשוני נעשה על ידי נציגות מצוות מורי החוג למחול ואל השלב הסופי עולות כשמונה עבודות. העבודות הנבחרות מוצגות בפני חבר שופטים המוזמנים מחוץ לאקדמיה.



ביבליוגרפיה

Haward Gardener, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, N.Y.: Books, Inc, Pub. 1983
Herbert Read, *Icon and Idea*, London: Faber & Faber, 1955

אנטוני סטור, *הדינמיקה של היצירה*, ת"א: ספרית הפועלים, 1996

אדוארד דה בונו, *יצירתיות רצינית*, ירושלים: מכון ברננקו וייס, 1997

ד. וינקוט, *משחק ומציאות*, ת"א: דביר, 1995

גרטרוד קראוס

באדיבות הספרייה למחול בישראל

Gertrud Kraus

Courtesy of the Dance Library of Israel



Janine Schulze, *Dancing Bodies Dancing Gender*, Dortmund, 1999

מחקר העוסק בקונספט של נשיות וגבריות במחול, כולל התייחסות למחול פורמלי וניסיוני, שבו אין לכאורה עיסוק במיגדר. ניתוח עבודות.

Sondra Horton Fraleigh, *Dancing into Darkness: Butoh, Zen and Japan*, Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1999

פתיחת צוהר להכרת הבוטו, הזן ויפן דרך היומנים של המחברת, ששהתה ביפן 12 שנה.

Sondra Horton Fraleigh and Penelope Hanstein, eds., *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1999

ספר הסוקר שיטות שונות של מחקר במחול.

Grafola Lynn (ed.), *Unfinished Memoir*, Wesleyan University press, 1999

קובץ מאמרים שכתב הכוריאוגרף האמריקני חוסה למון.

Benbow Taryn, *International Dictionary of Modern Dance*, St James Press, 1999

האנציקלופדיה המעודכנת ביותר בתחום המחול המודרני.

וידאו

Loraine Corfield, *The Thinking Body: The Legacy of Mabel Todd Explained Teacher's Video Workshop*, P.O.B 425, Piermont, NY 10968: (914) 359-6224: lcorfield@aol.com

שיטה לשיפור יכולת המחול המתבססת על ויזואליזציה של השלד, כפי שהיא נלמדת באוניברסיטת ניו-יורק.

מופעי מחול מסביב לעולם

דנמרק

Primo-Nordic Dance Festival

22 September-8 October

Ingun Bjørnsgaard; Granhøj Danse; Jo Strømgren; Tim Rushton; Vipri Pahkinen; As 2 Wrists; Asa Unander-Scharin; Kenneth Kvarntrom
Tel: + 45 35 43 83 00 fax: + 445 35 43 81 10
dansecenen@image.dk

צרפת - ביאריק

Le Temps d'Aimer

1-17 September

Ballet Preljocaj; Cie Black Blanc Beur; Cie Phillippe Trehet; CCN de Caen Karine Saporta; Ballet de Capitole; Ballet Biarritz Thierry Malandain; CCN de Nantes; Cie Mi-Octobere Serge Ricci; Balleet du Nord Maryse Delente; Cie Annette Leday; Cie Magy Marin.
Tel: + 33 05 59 22 12 21

צרפת - ליון

9 Biennale de la danse

8-30 September

Beijing Dance Academy; Shanghai Song and Dance Ensemble; HanTang Yuefu; Dance Theatre On; Daniel Yeung and Y.D Theatre; Het International Danstheater; CCN de Grenoble.e.Jean-Claude Gallotta; City Contemporary Dance Company; Kim Itoh and the Glorious Future; Legend Lin Dance Theatre; Carnaval; Patravadi Theatre; Cloud

Gate Dance Theatre of Taiwan; U-Theatre; Madhavi Mugdal; Saburo Teshigawara; Monochrome Circus; Accrorap-Kader Attou; Changmu Dance Company.
Tel: + 33 4 72 0770 00

גרמניה - האנובר

Tanztheater International

31 August - 24 September

Rosas; Tg.Stan; Neuer Tanz; Mathilde Monnier; Jan Lauwers and Need company/ Ballet/Frankfurt; Ea Sola; Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.
Tel: +49 511 343919 Fax: + 49 511 331965
info@tanztheater-international.de
www.tanztheater-international.de

סקוטלנד-אדינבורו

Edinburgh International Festival

13 August-2 September

New York City Ballet; NDT; Rosa Mei Dance Company; Japan Experience; Medicine Wheel Dance Project; Aria Spinta; Lelavision; Bertrand's Toys; Scottish International; The Birtish Precision Dance Team; Shakti Dandelion Dancetheater; Circo Pra Todos and many other groups.
Contact: Edinburgh International Festival, The Hub, Castlehill, Edinburgh EH1 2NE
www.edfringe.com.

ספרים חדשים

האנציקלופדיה הרוסית למחול

יוסי תבור

באנציקלופדיה הנוכחית במאמר מרשים, מפורט, המלווה בתמונות מכל התקופות. ההתרכזות בבלט הרוסי איפשרה להרחיב סיפורים על יוצרים רבים, שרק בשנים האחרונות זכו להערכה מחודשת במערב, כמו ליאוניד יעקובסון או קסיאן גולייזובסקי [Goleizovsky]. אפשר ללמוד מהאנציקלופדיה החדשה עוד פרק מעניין מתולדות הבלט ברוסיה - המפנה שחל לאחר המהפכה של 1917. עד אז היה הבלט הרוסי מחובר בטבורו לבלט המערבי. היו ביניהם יחסי גומלין פוריים ומגוונים. עשרות בלטמייסטים מפורסמים מהמערב, בעיקר מאיטליה ומצרפת, ששמותיהם מוזכרים באנציקלופדיה החדשה, פעלו בתיאטראות הרוסיים. עם תחילת המאה יצאו מערבה הרבה רקדנים וכוריאוגרפים רוסים (כמו גם מלחינים וסופרים), שרובם לא שבו עוד לרוסיה הסובייטית. הסיפור המרתק ביותר הוא זה של אולגה ספסיבצבה [Spessivtseva], שמוקדש לה ערך נרחב באנציקלופדיה החדשה. היא חצתה פעמיים את הקווים בין רוסיה הסובייטית למערב ובסופו של דבר נשארה בצרפת ואחר כך עברה לניו-יורק.

לאחר המהפכה, מעטים הכוריאוגרפים המערביים הגדולים שהגיעו ליצור בברית-המועצות בכלל וברוסיה בפרט, למעט אולי בבולשוי. אבל המערב המשיך לשאוב מהבלט הרוסי, תחילה בדמות העריקים כמו נוריב וברישניקוב, ובשנות ה-70 בדמות עולים-מהגרים רבים, שהבולט בהם הוא ואלרי פאנוב. הם הביאו למערב את המסורת שנשמרה בקפדנות ברוסיה, המסורת שהמשיכה להתפתח בתוך עצמה.

האנציקלופדיה החדשה מציגת שמות רבים של רקדנים ויוצרי בלט הפועלים בהצלחה ברחבי העולם. לא נפקד גם מקומה של ישראל. אלכסנדר ליפשיץ ז"ל ויבדלו לחים ארוכים ואלרי פאנוב, סילבה סארקיסוב, הרוקד בבלט הקלאסי הישראלי, וכמובן, הגדולה מכולן, נינה טימופייבה [Timofeyeva] הפועלת באקדמיה בירושלים. אצל כולם צוינה שנת העלייה לישראל ותחום פעילותם.

חבל שרק קוראי רוסית יוכלו ליהנות מן הספר המרשים הזה, הבנוי במקצועיות ובדייקנות האופייניות לאנציקלופדיות רוסיות. הספר הוצא לאור על נייר כרומו והוא חלק מסדרת כרכים בהוצאת האנציקלופדיה הכלל-רוסית.

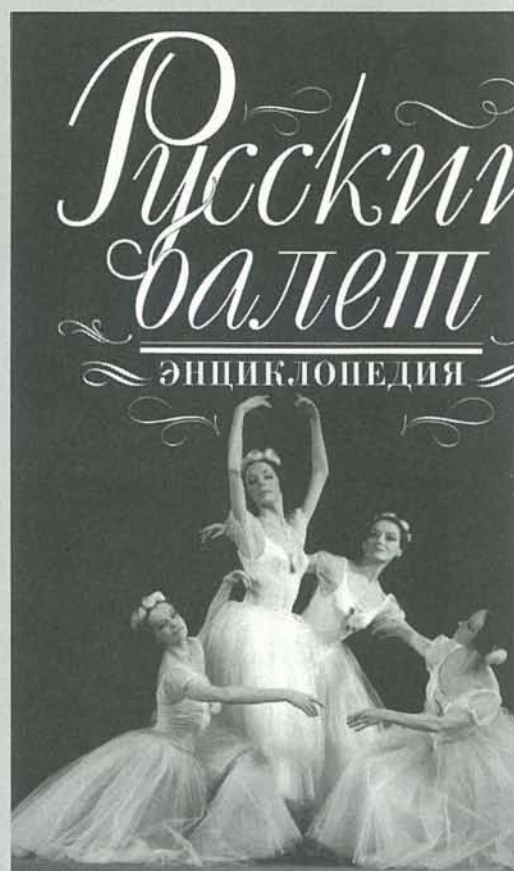
החדשה הוא ולדימיר ואסילייב [Vasiliev], הבלטמייסטר הראשי והמנהל האמנותי של תיאטרון הבולשוי, רקדן מהולל בעבר. מחברי המערכת הקודמת נשארה רק אחת באנציקלופדיה החדשה, יליזבטה סוריץ, המומחית דווקא לבלט מערבי, אבל לא חסרים במערכת עוד שמות ידועים ומעוררי כבוד כמו ורה קרסובסקייה [Krassovskaya] ונטליה צירנובה [Tchernova].

יותר מ-1,500 ערכים ומאות תמונות בשחור לבן וצבע, מעטרות את ההוצאה המרשימה הזאת. דרכם אנחנו מתוודעים לסיפורם של רקדנים ובלטמייסטים רוסים מפורסמים, מלחינים ומנצחים, מעצבי בלט, שהם גם ציירים בעלי שם עולמי כמו בקסט [Bakst] וגונצירובה [Goncharova], מורי בלט וחוקריו, להקות בלט ותיאטראות ושורה ארוכה של מוסדות חינוך ובלט, שעדיין זוכים לפופולריות עצומה ברוסיה.

בפירוט רב, באהדה ובגאווה בלתי מוסתרים מסופר באנציקלופדיה על יוצרים רוסים מפורסמים, שפעלו רוב חייהם במערב. אלו הם דפי ההיסטוריה של הבלט הרוסי, שהוצנעו במשך שנים רבות ברוסיה. למשל, פעילותו של הבלט הרוסי של דיאגילב זוכה למאמר שהוא פי שלוש בגודלו מהמאמר בהוצאה הקודמת (כאן המקום לציין שבשנים האחרונות יצאו ברוסיה לא מעט ספרים המוקדשים דווקא ל"עונות הרוסיות בפרז" והנפשות הפועלות בהן), ודוגמאות כאלה יש אינספור.

אחת הדוגמאות הבולטות ביותר לרוח הישנה והחדשה היא העידרונות של רודולף נוריב מהאנציקלופדיה הקודמת, שיצאה לאור בשיא תהילתו של נוריב במערב, ונוכחותו

בהפרש של כ-15 שנה יצאו לאור ברוסיה שתי אנציקלופדיות בלט, שלפיהן אפשר למדוד ולזהות את השינויים שחלו בחיים הפוליטיים של מעצמת הבלט הזאת. ידוע שדווקא ספרי אמנות משקפים לעיתים קרובות את הלך הרוחות הפוליטי והמדיני במדינות רבות. האנציקלופדיה הראשונה יצאה לאור ב-1981 והיתה מוקדשת לבלט העולמי. האנציקלופדיה החדשה, שראתה אור ב-1987 אבל הופיעה בחנויות הספרים רק לפני שנה וחצי, מתרכזת



בבלט הרוסי. בראש המערכת של האנציקלופדיה הראשונה עמד יורי גריגורוביץ' [Grigorovich], כוריאוגרף, ואילו אחד הספונסרים החשובים של האנציקלופדיה

Семён
Лапин

נטליה

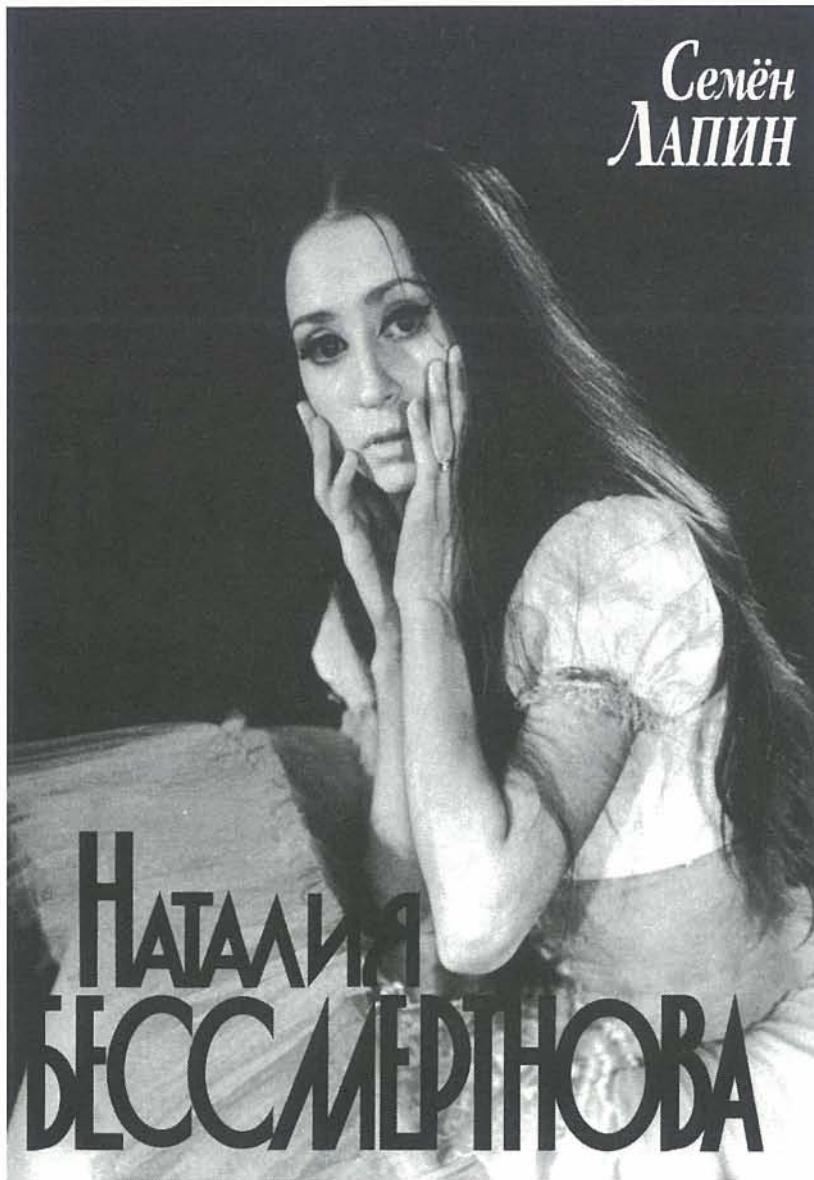
בסמרטנובה,

סמיון לאפין, ישראל, 2000

יוסי חבור

הספר (בשפה הרוסית) הוא המונוגרפיה הכוללת הראשונה על אחת הבלריות הגדולות של המחצית השנייה של המאה ה-20, נטליה בסמרטנובה [Bessmertnova], שיצרה כמה דמויות בלתי נשכחות על במת תיאטרון הבולשוי.

היו זמנים שבהם הספרות הביוגרפית על רקדנים, מוסיקאים, שחקנים ואמנים אחרים בברית המועצות היתה צפויה מראש. הספרים נכתבו בדרך כלל כשהאמן היה בשלהי הקריירה שלו, הם הצטיינו בדברי שבח, זיכרונות של עמיתים, תלמידים, אותות הצטיינות למיניהם, ובין כל אלה היו שזורים גם קטעים אקדמיים על אמנותו של האמן, תרומתו להתפתחות התחום שבו הצטיין ואיחולים לאריכות ימים (אם האמן היה עדיין בחיים). הסגנון הזה התאים להוויית המשטר הסובייטי. לא מדובר בספרות מקצועית, שבה הצטיינה מאוד האקדמיה הסובייטית, אלא בספרים לקהל הרחב. מאמצע שנות ה-80, עם התפתחות תהליך הדמוקרטיזציה, תחילה בברית-המועצות ולאחר מכן ברוסיה של ימינו, נשטפו קוראי הרוסית בגל אדיר של ספרי זיכרונות וספרי דיוקנאות בעלי סגנון שונה לחלוטין. בניסיון כביר ולא חסר כשרון למכור את הספרים לקהל רחב, נעשתה הספרות הזאת הרבה יותר אישית, מתובלת בסיפורים על המתרחש מאחורי הקלעים ועל היחסים בין האמן למשטר. כמה "מהירי כתיבה" יצרו סיפורת לא בדוקה, רכלנית במידה רבה, שערורייתית לעיתים, ולא מעט אמנים גדולים קבלו בעקבות זאת על תדמית מעוותת בעיני ההמונים. הופיע גם סוג אחר של זיכרונות, ובו אמנים גדולים פיארו את עצמם, גם כן בלוויית לא מעט פרטים פיקנטיים. על רקע הדברים הללו, הייתי מלא חששות כשקיבלתי את הספר על אחת הרקדניות הגדולות של הדור הנוכחי, נטליה בסמרטנובה, שכתב סמיון לאפין [Lapin]. לשמחתי הרבה, החששות האלה התבדו לחלוטין. הספר, שיצא



נטליה בסמרטנובה, בלרינה

נולדה ב-19.7.1941 במוסקבה. ב-1976 זכתה בתואר "אמנית העם של ברית-המועצות". בין השנים 1955-1961 רקדה בתיאטרון הבולשוי. כבר בתפקידה הראשון ב"סילפידות" הפגינה כשרון ייחודי. המראה המרשים שלה משתלב עם יכולת נדירה לחוש סגנונות רבים ולבצע אותם במיומנות שווה. הריכוז הרוחני המיוחד היה לה לעזר בעיצוב התפקיד של ג'יזל במסורת הרומנטית עתיקת היום. היא התגלתה כפרשנית אמוציונלית ורב-גונית גם בתפקידים בסגנון הרומנטי, כמו אודטה-אדיליה, וגם בתחומים רחוקים מסגנון זה, כמו פריגיה ב"ספרטקוס" וקטרי ב"דון קישוט". היתה המבצעת הראשונה בבלטים סובייטיים רבים, שבהם גילמה תפקידים בלתי נשכחים. רקדה בגרסאות הקולנועיות ל"רומיאו ויוליה", "ג'יזל", "סילפידות", "ספרטקוס" ואחרים. זכתה בפרסים ראשונים בתחרויות בבולגריה, פריז ומוסקבה. לקהל הישראלי שוחר הבלט היתה הזדמנות לראות את נטליה בסמרטנובה בשלהי הקריירה שלה, ב-1989, כאשר קבוצת סולני הבולשוי עם יורי גריגורוביץ' הגיעה לישראל.

נטליה בסמרטנובה
Natalya Bessmertnova

לאור בישראל, הוא למעשה אלבום מפואר, מודפס על נייר כרומו, ובו מאות תמונות מעשרות הצגות שבהן כיכבה בסמרטובה. סמיון לאפין אינו מתכוון לספר על התרחשויות מאחורי הבמה וגם לא על החיים האינטימיים, המעניינים ללא ספק, של נטליה בסמרטובה, רעייתו של יורי גריגורוביץ' [Grigorovich], כוריאוגרף גדול והמנהל האמנותי של תיאטרון הבולשוי, שבו רקדה. הספר גם אינו מסע אקדמי יבש על פני יצירות הבלט שבהן כיכבה. הספר מחולק לשלושה פרקים: "נושא עם וריאציות", "רונדו קפריז'וזו" ו"זהות". למן הרגע הראשון מודע הקורא לכך שהמספר הוא איש מחול החש את המקצוע בכל רמ"ח אבריו ויודע לספר עליו עד אחרון הפרטים. סמיון לאפין מתאר עשרות הפקות ועשרות תפקידים של נטליה בסמרטובה. התיאור ציורי ומוחשי ונעים להיווכח שמאחורי כל משפט יש מחשבה מוצקה וכוונה להוביל את הקורא למסקנה. המחבר ראה כמטרתו העליונה ליצור חיבור המשלב כתיבה מחקרית מלומדת עם כתיבה ספרותית, ואכן הצליח בכך. הוא אינו כופה את דעתו על הקורא אלא משכנע אותו בראייה רחבה, מקצועית ואהבה. סמיון לאפין אינו מסתיר את העובדה שהוא אוהב את האמנות של נטליה בסמרטובה. הספר כתוב מתוך רגשות הערכה עזים. עם זאת, הוא אינו עושה אידיאליזציה של הרקדנית ומצביע, אמנם באהבה, על כמה אי הצלחות שלה. אבל הספר אינו רק על נטליה בסמרטובה, הוא מספר על שורה ארוכה של כוריאוגרפים שיצרו עבורה, וביניהם כמובן גם בעלה, יורי גריגורוביץ'. אנחנו לומדים על הפקות רבות, בחלקן הגדול מוצלחות מאוד, שלא יצאו לקהל הרחב במערב; אנחנו קוראים על הפרטנרים של בסמרטובה, שאתם רקדה לאורך השנים, ביניהם מאריס ליאפה [Liepa], ולדימיר וסילייב [Vassilyev], אירק מוחמדוב [Muchammedov], אלכסנדר בוגטיוב [Bogatiryov] ואחרים, כולם רקדנים גדולים, שרשמו דפים חשובים בהיסטוריה של הבלט הרוסי. רושם בלתי מבוטל מעוררת הביבליוגרפיה הנרחבת שהשתמש בה לאפין. ההשוואות המעילות שלו מתחומי הספרות, התיאטרון והמוסיקה, שנראות על פניהן רחוקות ובלתי קשורות, מוכיחות בסופו של דבר עד כמה חופשי המעוף של המחבר. סמיון לאפין חי בעשור האחרון בתל-אביב והקדיש את עצמו כל כולו לכתיבת הספר.

ברוסיה היה סולן בבלט, מבקר תיאטרון ואמנות פלסטית. הוא סיים בהצטיינות את אחד המוסדות האמנותיים הבולטים ברוסיה, האקדמיה לאמנות התיאטרון גיטיס, וכעת כותב לאוניברסיטת תל-אביב עבודת דוקטורט בנושא הדרימטורגיה של צ'יכוב. בשנים האחרונות יוצאים בארץ לא מעט ספרים מלומדים וחשובים בשפה הרוסית על אירועים ואנשים בולטים בהיסטוריה האמנותית של ברית-המועצות. חבל שספרים אלה אינם נגישים לקהל שאינו קורא רוסית, וספק אם למחברי הספרים הללו יהיו האמצעים להוציא אותם לאור בעברית או בשפה אירופית אחרת. ספרו של לאפין נתמך בידי כמה גופים ואישים ישראלים, שלהם מביע המחבר את תודתו. אולי ימצא עוד גוף שיתמוך בתרגומו של כך עתיר ידע זה, הכתוב בצורה מבריקה, מעוצב בטוב-טעם וכולל חומר ביבליוגרפי חשוב על הבלט הרוסי בכלל ונטליה בסמרטובה בפרט.

תעודת בגרות לעולם המחול

**International
Encyclopaedia of
Dance,
Oxford University Press,
New York, 2000**

נעמי בהט

סוף סוף, לאחר ירחי לידה שנמשכו 12 שנה, יצאה לאור האנציקלופדיה הבינלאומית למחול בהוצאת אוניברסיטת אוקספורד. זהו מפעל רחב יריעה, שאין לו תקדים בעולם המחול. האיחור הגדול ביציאה לאור של המפעל הזה יובן טוב יותר אם נזכיר שאנציקלופדיה דומה במוסיקה, *Groves Dictionary of Music and Musicians*, הופיעה כבר ב-1879 ומאז זכתה לעדכונים רבים. האיחור הגדול משקף את העדר המודעות לחשיבותו של מחקר המחול, את חוסר ההערכה ההולמת של עולם המחול וחוסר עניין של אנשי המחול עצמם בתולדות המחול ובמאגרי מידע אמינים. ובעיקר משקף איחור זה את חוסר המודעות ללימוד המחול

והבנת משמעותו כאמצעי תקשורת-אמנותי וכמשקף תרבותי. הארגון The Dance Perspectives Foundation בארה"ב, שזים את ההוצאה לאור של האנציקלופדיה, הצליח להשיג את המטרות שהציב לעצמו: הוצאת אנציקלופדיה רחבת יריעה (שישה כרכים עבי כרס), סקירת ערכים בינלאומית הכוללת את כל סוגי המחול בארצות העולם וכן סקירת אישים לאחר מיון ובחירה. צוות העורכים שנבחר למשימה כלל מומחים בשטחי מחקר שונים, ובראשו עמדה סלמה גיין כהן [Cohen], העורכת והמייסדת. ההשתתפות הפעילה של הוצאת אוניברסיטת אוקספורד הביאה ליצירת מערכת מתואמת של כתיבת הערכים השונים תוך הקפדה על הכללים הנדרשים מפרסום אקדמי. נוסף על העדר משאבים למחקר ותיעוד של מחול, היה צורך להתמודד גם עם הקושי בהאחדת מושגים תוך הסכמה בין החוקרים והכותבים השונים מרחבי העולם העוסקים במגוון נושאים הקשורים במחול. בהצצה ראשונה אפשר להבחין שנעשה ניסיון רציני להתגבר על בעיה זו. הספר מלווה בתצלומים רבים בשחור לבן. חבל שלא היה אפשר להדפיס לפחות חלק מהם בצבע כדי שישקפו מהימנה את האירוע המחולי. תרומה חשובה לא פחות תורמים האיורים הרבים. לדוגמה, בערך "Notation" (תיאור), האיורים הם הדגמה מצוינת ומאגר חשוב של המחשה, שיכול לשמש כל מורה, תלמיד וחוקר. באופן טבעי, המחול בתרבות המערב זוכה לסקירה רחבה ומפורטת יותר, ובעיקר בולטת העשייה המחולית בארה"ב, אבל יש ערכים רבים מאוד על המחול בתרבויות חוץ-אירופיות, מתוך התייחסות מעמיקה אל המחול כמייצג מסורות ותרבויות מגוונות ושונות זו מזו. בעיניי חשובה במיוחד ההשקפה העומדת בבסיס האנציקלופדיה, אשר המסר שלה הוא פלורליזם במחול, התייחסות שווה למחול באשר הוא, בכל מקום ובכל מסגרת, בכל סגנון או פונקציה חברתית.

הניה רוטנברג

"מחול במשכן" - העונה השביעית

הפקה משותפת של המשכן לאמנויות הבמה ומולטי מדיה בע"מ תעלה חמישה מופעי מחול בעונה השביעית של "מחול במשכן". מטרת התוכנית היוקרתית להציג לקהל הישראלי את העשייה העכשווית במחול של יוצרים ולהקות בישראל ובעולם, ששם כבר הולך לפנייהם. להקת רנדום [Random] מבריטניה תופיע בנובמבר 2000 עם ההפקה "טרילוגיה" של הכוריאוגרף וויין מק'גרור [McGregor] בשיתוף הרקדנים. הלהקה, שנוסדה ב-1992, עוסקת בחקר טכנולוגיות חדשות תוך הדגשת שיתוף הפעולה בין לבין הגוף האנושי. מק'גרור, שיצר מחולות עבור הבלט המלכותי הבריטי, האופרה והתיאטרון, יוצר גם לאתרים לא "מקובלים" כמו גלריות, מרחבים ציבוריים או חלונות ראווה. חידושים אלה מאפשרים לו להרחיב את מילון התנועות הפיזי של הרקדנים עד לגבולות חדשים של מהירות וניסוח תנועתי. במשכן יוצגו קטעים נבחרים מתוך שני חלקיה הראשונים של ה"טרילוגיה": "מילנאריום" [Millennarium] (מים, 1997), המתרחש כאילו בתוך אקווריום, ו"סולפור 16" [Sulphur], (אש, 1998), הבנוי מ-16 קטעים שווים באורכם המגדירים את עקרון הזמן, המרחב ונוכחות הגוף בריקוד. החלק השלישי, "איאון" (אדמה/אור, 2000), יוצג במלואו. "איאון" [Aeon] - הופעת מולטימדיה לשמונה רקדנים ושותפיהם הווירטואליים - מתרחש במרחב מדומה, במרחב הממשי ובמרחב שיוצרים המסכים ויש בו משום הסתכלות חדשה על שיתוף הפעולה בין מחול לטכנולוגיות חדשות.



להקת רוזאס [Rosas] הבלגית, המגיעה לישראל לאחר היעדרות של 15 שנה, תעלה בינואר 2001 את יצירתה של הכוריאוגרפית אן תרזה דה קירסמייקר [Keersmaecker] "תיפוף" (Drumming, 1998) למוסיקה של סטיב רייך [Reich]. קירסמייקר משלבת בהרמוניה מוסיקה וריקוד ביצירות המחול שלה, כפי שעשתה, למשל, ב"מיקרוקוסמוס" (1987), ריקוד לשני רקדנים וביצוע חי ליצירה של בלה בארטוק לשני פסנתרים. ב"תיפוף" משתמשת קירסמייקר בתבניות ובמקצבים מוסיקליים כבסיס לתנועת הרקדנים במרחב.

להקת בת שבע, שלא השתתפה שנתיים בסדרה "מחול במשכן", תופיע במרץ 2001 בבכורה עולמית של אוהד נהרין. עדיין אין פרטים על היצירה, לבד מהעובדה שנהרין ימשיך לשתף פעולה גם ביצירה הזאת עם מעצבת התלבושות רקפת לוי ומעצב התאורה במבי.

ביולי 2001 תעלה סשה וולץ [Waltz], אמנית צעירה מגרמניה, את "Körper" ("גוף" ברבים), שיחתום את "מחול במשכן". וולץ, שלמדה בגרמניה והולנד והופיעה בניו-יורק, חזרה ב-1988 לעבוד באירופה, וריקוד זה נחשב לעבודה הבשלה ביותר שלה. "קורפר" הוא ריקוד פרובוקטיבי ומעורר שאלות הנובעות מאופן התייחסותה של הכוריאוגרפית לגוף האדם, החל בהיבטים יומיומיים, דרך ייצוג הגוף באמנות, דימויו האוניברסלי ועד הדימויים המטפיזיים שלו. בעבודה, בסגנון תיאטרון-מחול, משתתף אנסמבל רקדנים קוסמופוליטי, וביניהם סיגל צוק, שרקדה באנסמבל בת שבע.



"מדיאה", תיאטרון-מחול אדאפוס
כוריאוגרפיה: דימיטריס פאפאיואנו
מוסיקה: קולאז' מתוך אופרות של בליני
מרכז סוזן דלל (7.6.00)

מחול ממולדת התיאטרון

גל אלסטר

לא היו לי ציפיות רבות מ"מדיאה" של תיאטרון-מחול אדאפוס. יוון אינה מוכרת כמעצמת מחול, ואף כי הסיפור על הגיבור יאסון וגיוזת הזהב שהשיב בעזרת מדיאה בספינה ארגוס נמצא במיתולוגיה היוונית מקדמת דנא, הרצף התרבותי בין יוון העתיקה ליוון של היום קלוש מאוד. הפתיחה אימתה את חששותי: העיצוב של התלבושות, שהתאים למאה ה-19, נראה כמו גימיק אופנתי, והתנועה היתה בנאלית עד כדי גיחוך. היחס בין המוסיקה לתנועה היה פשטני, וכך גם המימיקה, שסימלה את העלילה בלי תחכום. הבחירה בקולאז' מאופרות של בליני נראתה תמוהה, והיתה עקבית לפחות עם עיצוב התלבושות. התנועה עקבה אחרי המוזיקה בלי תחכום, בדומה למימיקה הבנאלית.

כל זה השתנה ברגע שהחל הדואט בין יאסון, בגילומו של הכוריאוגרף דימיטריס פאפאיואנו [Papaioannou], ובין מדיאה, אנגליקי סטלאטו. דואט זה, שחלקו נרקד בעירום, היה סוער, מעודן וארוטי מבלי לגלוש לפורנוגרפיה או לקיטש (כמו שקרה במופע של בלנקה לי). זהו דואט מרגש ומקורי, וההתייחסות הישירה היפה ביותר למיניות שראיתי במחול. מאותו רגע העבודה משנה הילוך וממריאה לגבהים. החולשות שצינתי עדיין תקפות, אבל הנוכחות הממוקדת להפליא של הרקדנים, סערת הרגשות שהם מייצרים והרעיונות הפשוטים אך הנוקבים של הכוריאוגרף יוצרים חוויה מופלאה. גם הבנליות המוגזמת של התנועה במקומות מסוימים עומדת בניגוד מעניין לתנועה העשירה במקומות אחרים. ב"מדיאה" של פאפאיואנו, הבמה, פרט לחלק

הקדמי שלה, מוצפת מים. במים מוצבים ארבעה שולחנות גדולים, שעליהם מתרחשת רוב העלילה, וכמה כיסאות ביניהם. גופם של הרקדנים מאופר בלבן כמו פסלים. בתחילה, ההתבוססות במים מוגבלת לפשוטי העם ול"כלב", דמות שפאפאיואנו הוסיף לעלילה. ה"כלב" הוא איש בחליפת מנצחים, שנע לעיתים כמו כלב, ולעיתים כמשרתה של מדיאה. כשיאסון חוצה את המים כדי להגיע למדיאה, הוא נועל נעליים גבוהות מיוחדות, כמו סירות, המגנות עליו מפני המים. רוצה לומר, שהגיבורים והנסיכות מתעלים מעל כל זה. אבל בטרגדיה יוונית כמו בטרגדיה יוונית יאסון חושק בנסיכה אחרת, גם כאן בדואט חושני אבל שונה מאוד מהדואט עם מדיאה. ההבדל בין שני הדואטים היפים האלה מעיד על היכולת הכוריאוגרפית העצומה של פאפאיואנו, כמו גם על העוצמה שלו כרקדן. הכלב מנסה להציל את מדיאה ולבנות לה גש כיסאות לשולחן אחר. אבל יאסון מתעקש להשאיר אצלו את מדיאה, והיא רוצחת את מתחרתה ואת ילדיה (דבר שסומל על-ידי ניפוץ שתי בובות - דוגמה לפתרון פשטני מדי של פאפאיואנו). בסוף כולם מתבוססים במים רק האלים (במקרה זה, אל השמש) נותרים יבשים.

בסופו של דבר, "מדיאה" היתה הפתעה מופלאה: מולדת התיאטרון (המערבי) היא גם הארץ שממנה יוצא תיאטרון-המחול המתוחכם והעשיר ביותר ברגש שראיתי מעודי, תיאטרון-מחול שאין בו דבר וחצי דבר מהמוסכמות המשמימות של תיאטרון-המחול הגרמני, שמקורן בפינה באוש. לא היו חזרות אינסופיות על פראזות תנועה, אבל החשוב ביותר - היחסים בין הדמויות לא נסובו רק סביב הניכור המתיש והלעוס לעיפה. היו אהבה, יוהרה, שאפתנות, קנאה, זעם, טירוף, חמלה ונקמה. היה במופע משהו מאוד ים-תיכוני המתקשר ליוון של ימינו, אבל הדמויות המאופרות בלבן והתנועות הסטריאוטיפיות הזכירו לנו שזהו מיתוס המונצח בפסלים ובסיפורים. אינני יודע אם יש לתלות את ההישג של תיאטרון-מחול אדאפוס בחומר שבו הם מטפלים או בגאונות הייחודית של פאפאיואנו. מכל מקום, הלהקה המעולה הזאת מלמדת שדברים טובים קורים עכשיו במחול היווני.

אסתטיקה לא ארוטית

"חלומי של מינוטאור", להקת בלנקה לי, פסטיבל ישראל

"חלומי של מינוטאור" - יצירתה של הכוריאוגרפית הצרפתייה ממוצא ספרדי בלנקה לי [Li], המבוצעת בידי רקדני להקתה - היא מסוג היצירות שאינן משאירות את הצופים אדישים. או שהיצירה כובשת ומקסימה אותך או שאת כובשת את כעסך. זה מה שקרה לי. הגעתי עם ציפיות גבוהות ותקוות גדולות ל"מופע מכושף, שנולד בהשראת המיתולוגיה היוונית ויוצר שילוב עוצר נשימה בין אסתטיקה, ארוטיקה, פולחנים ומיתוסים" - כפי שהבטיחו יחצ"ני פסטיבל ישראל, וסיימתי את הצפייה במופע עם תחושה של החמצה, של יצירה אנכרוניסטית העוברת "על יד" ואינה פוגעת במטרה.

"חלומי של מינוטאור" נוצר עבור הבינאלה של ליון והוצג לראשונה בספטמבר 1998. בלנקה לי פונה אל המיתולוגיה היוונית כאל מקור השפעה תוכני, ואל האמנות היוונית, ובמיוחד הפיסול וציורי הכדים, כאל מקור השראה צורני. היא אינה מבקשת לספר סיפור מיתי כלשהו בעל התפתחות עלילתית ו/או כרונולוגית, אלא מלקטת דמויות, תמונות ומוטיבים ושזורת אותם לכלל קולאז', שאיכויותיו אילוסטריטיות, חיזוניות בעיקרן. העבודה מעוניינת בצורה יותר מאשר בתוכן, באימאז' יותר מאשר במשמעות, באסתטיקה הקיימת לשם עצמה. ב"חלומי של מינוטאור" - הפסאדה היא המסר ואין מסר בלתי. כוריאוגרף המחליט, מצד אחד, לבסס מופע שלם על תדמית חיזונית, ומצד שני לשווק את היצירה במשבצת המחול האמנותי (ולא במדור הבידור המשובח, למשל) - לוקח סיכון של ממש. כדי ליצור יצירה בלתי נשכחת, שסך הכל של דימוייה גדול מכל דימוי כשלעצמו - על הכוריאוגרף להיות בעל דמיון חזותי מדהים, להיות מעין צייר שרקדניו מכחוליו והתנועות הקודחות במוחו הם לוח

של צבעים. בלנקה לי נטלה את הסיכון ולדעתי כשלה בו. ברגיעה הטובים, אפשרה היצירה לרקדנים להפגין כשרון מחול ושליטה גימנסטית מרשימה בגופם; לעיתים הצליחו הדימויים הבימתיים ללכוד ניצוץ של פואטיקה חמקנית ולהותיר זיכרון - פיירו הסהרורי או רמו לאיזדורה דאנקן בתמונת הכד הלבן, ובוודאי המחול מעורר ההשתאות של שרירי הגב, לקראת סיום. אבל מעבר לכך, לא המריאה היצירה מעבר לנייר העטיפה היפה שלה ולא התגבשה לכלל אמירה אמנותית מוצקה ובעלת משמעות. שורשיה של בלנקה לי כמתעמלת צעירה בנבחרת הלאומית של ספרד בשנות ה-70, שנותיה כאמנית קברט במדריד ובפריז, הנחושה ליצור קברט גרוע ככל האפשר, וניסיונה העשיר בבימוי "וידיאו קליפים" - מורגשים היטב במופע. כמו-כן, קשה להתעלם מהשפעותיהן של חמש השנים שבלנקה לי בילתה בבית הספר למחול של מרתה גראהס בניו-יורק (בשנות ה-80 המוקדמות), שכן רוחה של גראהס בולטת מאוד בעבודת תלמידתה. "חלומי של מינוטאור" דרמטי מאוד, סגנון התנועה מוגזם במידה רבה ואנכרוניסטי.

נקודה נוספת שכדאי להתעכב עליה היא יחסה של בלנקה לי לנשים ולנשיות. זוהי הפעם הראשונה שלהקת בלנקה לי מצרפת רקדנים גברים לשורותיה. עבודותיה הקודמות של לי ("ננה ולילה", "סלומה", "סטרס" - אל תאבד את העשתונות") נוצרו עבור להקת נשים בלבד. הנשים ב"חלומי של מינוטאור" רחוקות מדימויים מקובלים של "נשיות" ושל "רקדניות". אין בהן שמץ של שבריריות ועידון. הן אמונות מפותחות שרירים, חזקות וספורטיביות, דורכות ברגליהן על הגברים ומרחיקות אותם, לא מתייחסות אל גברים כאל שותפים. אישית, לא מצאתי ארוטיקה כלל וכלל במופע, שכן ארוטיקה כוללת יסוד של חיוניות, חושניות שאינה אלימה, תשוקה מתחשבת שבאה לענג גם את הנחשק, לא רק

את החושק. תמונות הרקדניות חשופות החזה יפות לעין, השליטה בשרירים מרשימה, אולם גם ביסודה של תמונה זו אמירה אסתטית ולא ארוטית, בוודאי שלא אמירה תוכנית. ואולי, לאור הנשיות ה"גברית" החוזרת ועולה לאורך המופע כולו, יש פה בכל זאת מסר רעיוני; מסר של התרסה המחזיר את מופע החשפנות הנשית לשליטת האשה, המצהירה בתנועותיה כי ציבור הצופים מוזמן להתבונן, אולם להתבונן בלבד, ולא יותר. והמינוטאור! אותו בן-כלאיים מפלצתי מכרתים, שראשו ראש פר וגופו גוף אנוש והוא ניזון מבשר אדם! לא נודעת משמעות מיוחדת לכך שהיצירה כולה נקראת על שמו דווקא, להוציא, אולי, את משיכתה של בלנקה לי ליצורי הכלאיים של המיתולוגיה היוונית - גריפין, נמפות, דיוניסוס ושעיריו. נראה כי החלום הרטוב של המינוטאור רטוב רק מהזיעה של הרקדנים.

על מופעי המחול של זאבה כהן וצבי
גוטהיינר בכנסייה ובבית-כנסת בניו-יורק

מחול במקום פולחן

ג'ודי ברין-אינגבר

באפריל השנה הופיעו בניו-יורק שני רקדנים
ישראלים החיים בארה"ב - זאבה כהן וצבי
גוטהיינר. כל אחד מהם הופיע במופע של
יצירות משלו, ושני המופעים היו מיוחדים
ומרגשים.

המופע של זאבה כהן התקיים בכנסיית סנט
מארק - כנסייה לשעבר, שבימי סוף השבוע
מתקיימים בה מופעי מחול זה כ-35 שנה,
במסגרת הנושאת את השם "Dancespace".
המופע מתקיים על רצפת הכנסייה, שפינו
ממנה את הספסלים, והצופים יושבים לי-
הקירות משלושת עברי המשטח
המשמש במה. כך נוצרת תחושה
של קירבה ואינטימיות, שהיתה
מקובלת במופעי מחול פוסט-

מודרני בשנות ה-70, והיום היא יוצאת דופן.
מרחב הכנסייה תואם היטב את יצירותיה של
זאבה כהן, שרובן מחולות סולו לנשים. רק
בסיום המופע מופיעות יחד עשר הרקדניות
במחול משותף, שיצרה להן כהן. שם המופע:
"Women and Veils II" והוא עוסק במה
שמוסתר ובמה שנגלה. הנשים במופע מפתחו
שפה תנועתית המדברת במחוות כמו-

מיסטיות. הן נוגעות בעדינות בכפות ידיהן או
טופחות על חזן, לעיתים כמו מתוך הלצה
ולפעמים באימה ובפחד. כל אחת מהרקדניות
בעלת אישיות שונה, וכך הן מבליטות היבטים
שונים של נשיות: מנשיות עתיקה ועד נשיות
בת-זמננו, מאמהות ועד בתוליות טהורה.
קריין היילמן [Haeilman] רקדה יותר מעשור
בלהקתו של פול טיילור, ויש לה ביטחון
ומחולה מדויק, אם כי שעה שזאבה כהן יצרו
עבורה את מחול "אריאדנה", לא זכתה עדיין
לפרסום רב.

אלטה הייז [Hayes], המגלמת את תפקיד הג
התנ"כית ב"משא ומתן", היא בעלת נוכחות
חזקה והקרובה ביותר ליכולתה המעולה של
זאבה כהן כאמנית מבצעת. שתי הרקדניות
ממש מהממות כשרה והגר. אלטה כהגר היא
בתחילה כנועה ורק לאחר מכן נעשית חזקה
ובעלת דעה משלה ביחסיה עם שרה.

המופע של צבי גוטהיינר "חדר הענבר" הוצג
לראשונה בערב פסח. המחול המופשט,
המורכב מחלקים רבים, בוצע בחלל שהיה
פעם בית-כנסת מפואר של יהודים יוצאי
גרמניה בשכונת Lower east side בניו-יורק,
בניין שאדריכלו השתמש במוטיבים קישוטיים
השואלים מהקתדרלה של קלן. כיום זהו



דואט מאת צבי גוטהיינר
Duets by Zvi Gotheiner

החדר ששדדו הנאצים מארמון הצארים בסנט פטרסבורג בימי מלחמת העולם השנייה. אבל המחול עצמו כה מופשט, עד שקשה ממש לקשרו לנושא זה. רק מקצת המוסיקה הגרמנית משנות ה-30 וצלילי התזמורות הצבאיות, וכן מרכיבים של כיעור ואכזריות בכמה מהדמויות או הקרנות של שקופיות עם כיתובים על הקירות, יצרו את הקשר בין המחול לבין הכיבוש הנאצי האכזרי. שני הכוריאוגרפים, שבחרו במקומות של פולחן לשעבר לביצוע יצירות המחול שלהם, העניקו לצופים חוויות שהעלו אותם לספירות חדשות, שונות מן הרגיל, החילוני, היומיומי.

מקום מיוחד במינו למופעים הנושא את השם Angel Orensanz Foundation Center. החלל המיוחד הזה שימש היטב את גוטהיינר. הוא הוליד תחילה את הצופים מפניה לפניה במרתף הבניין, שעה שהאורות האירו פרטים מפתיעים ותוך קירבה אינטימית לרקדנים, ואחר כך בחלל בית הכנסת עצמו, במרחק מקובל יותר בין צופים למבצעים. 16 הרקדנים המהממים הופיעו ונעלמו חליפות לעיני הצופים, לעיתים בדואטים, לעיתים במחולות יחיד או בקבוצות קטנות. כל המבצעים היו לבושים בגדים דקיקים והדוקים עשויים משי בצבעי ירוק-זית,

"משא ומתן" מאת זאבה כהן, רקדניות: אלטה הייז וכהן, צילום: תום ברזיל
 "Negotiations" by Ze'eva Cohen, dancers: Aleta Hayes and Cohen, photograph: Tom Brazil



שעוצבו בידי נאקאו נאגאטה [Nagata]. המופע זכה לכיסוי עיתונאי נרחב ב"ניו-יורק טיימס" וב"ניו-יורק מגזין". שם המחול מקשר אותו לחדר הענבר האגדי,

בכורות

אפריל-יוני 2000

בעריכת ליאורה עמית

ביאורים: כ': כוריאוגרפיה, מ': מוסיקה, תפ': תפאורה, תל': תלבושות, ת': תאורה, *הועלה במסגרת אינטימדאנס, ** בבית תמי

אפריל 2000 להקה

שם היצירה

יוצרים

רקדנים

ענבל

"שלמה המלך ומלכת שבא"
(23.4.2000)

כ': ובימוי: אילנה כהן
מחזאי: חיים אידיסיס
מ': רחלי סלע
עיבוד והפקה מוסיקלית: עפר שלחין

מאי 2000

"מלח ומים"
(7.5.2000)

כ': לקט ריקודים מאת יעל ארני

מירי פלד, גל חן, מיכל הרשקוביץ,
ולדיסלב קוסטיק, ילנה פייטליכר
ועודד צדוק

"קמט"
(18.5.2000)

כ': שרון אייל, מאמי שימיאצקי
מ': אביעד אלברט, גיניה רכס,
להקת "טפט"

שרון אייל, מאמי שימיאצקי

"נבל של אור"
(18.5.2000)

כ': דניה אלרז

דניה אלרז

"מה, מה רע, מה!"
(18.5.2000)

כ': עדי סלנט
מ': פולינוית מקורית

עדי סלנט

"כוכבית 42"
(19.5.2000)

כ': נימה יעקובי, להקת מיסטריו
מ': להקת מיסטריו

נימה יעקובי, להקת מיסטריו

"Flux"
(19.5.2000)

כ': אנה וייסמן, מתי הראל
מ': הרון-פארט, Tabula-Rassa

אנה וייסמן, מתי הראל

"Digitus"
(25.5.2000)

כ': טל הלוי

טל הלוי

"החשק לאכול בלי מזלג"
(25.5.2000)

כ': חגית בר, שלומית פונדמינסקי

חגית בר, שלומית פונדמינסקי

**יוני 2000
להקה**

להקות אורחות

פורטוגל (דאנס אירופה 2000),
סוזן דלל, פסטיבל ישראל
בלט גולבנקיאן [Gulbenkian]

בלגיה (דאנס אירופה 2000),
סוזן דלל, פסטיבל ישראל
להקת מישל נוארה [Noiret]

פינלנד (דאנס אירופה 2000),
סוזן דלל, פסטיבל ישראל
להקת קנת' קואנסטרום [Kvanstrom]

הולנד (דאנס אירופה 2000), סוזן דלל,
פסטיבל ישראל, להקת אמיו גרקו [Greco]

יוון (דאנס אירופה 2000), סוזן דלל,
פסטיבל ישראל, תיאטרון מחול אדאפוס
[Edafos]

ארה"ב (פסטיבל ישראל)
Hubbard Street Dance Chicago

צרפת (פסטיבל ישראל)
להקת בלנקה לי [Li]

צרפת (משכן לאמנויות הבמה)
להקת פיליפ ג'ינטי

Adventures in Motion Pictures

שם היצירה

יוצרים

"על יד השולחן תוך 15 דקות"
"פרדוקס נוסף"

מאת רוי הורטה,
מאת קלרה אנדרמט

"בין לבין"

"ראייה מפוצלת"

"נקודות כפולות: אחת ושתיים"

"מדיאה"

מאת דימיטריס פאפאיואנו

ערב רפרטוארי

"חלומי של מינוטאור"

"אודיסאה בחלום"

"אגם הברבורים"

מאת מתיו ברן (משכן
לאמנויות הבמה)



ג'ורא מנור

בת-דור: עם הפנים לעתיד



"לונאריס" מאת ג'יגי קאצ'וליאנו
"Lunaris" by Gigi Caciuleanu

במאי 2000 שבה להקת בת-דור להופיע על הבמה מקץ חודשים ארוכים של שיתוק. ההפסקה בפעולת בת-דור נגרמה עקב מותה בשנה שעברה של המייסדת והמפיקה של הלהקה, בת-שבע דה רוטשילד. אבל גם קודם למותה ניצבו לפני בת-דור שאלות קיומיות לא פשוטות. חודשים לא מעטים היה גורלם של הלהקה ושל בית-הספר שלה בתל-אביב תלוי בהסדרים הפיננסיים והחוקיים של ירושתה של בת-שבע דה רוטשילד.

זינט אורדמן תמשיך לעמוד בראש שני המוסדות, אבל נראה שהלהקה הפיקה כמה לקחים חשובים. ראשית, כמה מינויים חדשים: המנכ"ל החדש של הלהקה הוא משה גולדברג, לשעבר רקדן הלהקה, שעבד שנים ארוכות במשרד ארטיס של פנחס פוסטל. אפשר להניח אפוא שהוא בקי גם בצד ההפקתי והכלכלי של מופעי מחול. ניסיונו כרקדן בוודאי יקנה לו יתרון על מנכ"לים שבאים מעולם העסקים והכלכלה בלבד. לצדו רקדן ותיק נוסף, שרקד ולימד שנים ארוכות באנגליה, גם הוא מוותיקי בת-דור, יעקב סליבקין. בראש בית-הספר תעמוד אניה ברוד, שניהלה עד לפני זמן קצר את הלהקה הצעירה של הקיבוצית. גם אניה היא רקדנית ותיקה, שגדלה בבית-דור. יעקב סליבקין וליאת שטיינר, עוד רקדנית ותיקה, יהיו מורים ראשיים בבית-הספר.

בפסח התקיימה בבית-דור סדנה בהשתתפות כ-40 תלמידים. בסדנה לימדו ברק מרשל, הכוריאוגרף הצרפתי אנגלין פרלז'וקאז' [Preljokaj], נעמי פרלוב, אניה ברוד, לינור בלוק (סטפס) ולהקת מיומנה, שכבשה את לב המשתתפים במקצביה התזזיים, המלהיבים. בת-דור מתכננת קורס קיץ, שילמדו בו המורה האמריקני הוותיק ריצ'רד גיבסון [Gibson] (המלמד כבר שנים ארוכות מדי שנה בתל-אביב) וכן מורה אמריקני נודע נוסף, לארי רודס [Rhodes], שניהם ילמדו בלט קלאסי. צבי ראקוסין ידריך במחול אפרו-ג'ז, ואדוארדו וילארדו, מבית הספר של להקת אלווין איילי, ילמד מחול מודרני.

אבל הפן החינוכי של הלהקה, שהוא אמנם החשוב ביותר, אינו הבעיה המרכזית של הנהלת החדשה של בת-דור. השאלה המרכזית היא מה ייכלל ברפרטואר של הלהקה, מה יהיה הפרופיל האמנותי שלה, מה יאפיין ויבדיל אותה מלהקות אחרות. בעבר ביצעה בת-דור שורה ארוכה של מחולות שהפכו לקלאסיקה, ביניהם "עור כחול" מאת יירי קיליאן [Kilian], "In & Out" מאת הנס ואן מאנן [van Manen], "וירליגוגס" [Whirlgogs], יצירתו הראשונה והמעולה של לאר לובוביץ' [Lubovitch], שאותה יצר לרקדני בת דור בראשית שנות ה-70 וחזר והעמידה מחדש לפני שנתיים. בין הנכסים של הלהקה אפשר למנות גם את יצירותיו של אד וובה [Wubbe], כיום מנהל להקת סקאפינו [Scapino] בהולנד, ואחדות מעבודותיו של ג'יגי קאצ'וליאנו [Caciuleanu] העובד בפריז. זהו אוצר בלום של קלאסיקה מודרנית. בת-דור אמורה להיות המקום שבו יתהווה בארץ רפרטואר איכותי. היא צריכה לבצע יצירות שהפכו לקלאסיקה מודרנית, יצירות שהיום אפשר לצפות בהן רק בווידיאו, וזה אינו מרשים כמו ביצוע חי על הבמה.

יו"ר הנהלה החדש של בת-דור הוא יוסי פרנקל, מי שהיה איש יחסי הציבור של הלהקה והקים למעשה את מערכת המינויים שלה. הוא מתכוון לשוב ולהציע למנויים מופעים שיכללו מדי שנה גם להקה מפורסמת מחו"ל, כפי שהיה בעבר.

השאלה המכרעת היא: האם הפנימו זינט אורדמן ועמיתיה את השינוי שחל בבית-דור. האם עכשיו, משלא תהיה עוד שליטה פרטית שלה ושל בת-שבע דה רוטשילד בלהקה, יקומו בבית-דור מוסדות המקובלים בכל גוף ציבורי - הנהלה ציבורית, הנהלה אמנותית של ממש וכד'. ללא שינויים מהותיים אלה לא תזכה בת-דור לתמיכה ציבורית (של משרד התרבות), שהיא ראויה לה. יש בארץ מקום ללהקה רפרטוארית מודרנית. ולצד הרפרטואר הקבוע נחוץ להזמין יוצרים צעירים מהארץ ומחו"ל, שיזרימו דם חדש למופעים. הנהלת החדשה של בת-דור כבר פנתה לכמה יוצרים בארץ ובחו"ל בהצעה לעבוד עם רקדניה.

מחול עם נושא מעון

בת-דור חידשה את הופעותיה בתוכנית ובה שלוש יצירות, כולן "טריות", מהעונה הקודמת. בשל הנסיבות עברה הלהקה "דיאטה" רצינית: במקום יותר מ-25 רקדנים יש בה כיום רק כתיסר. כתגבורת משמשים התלמידים הבוגרים של בית-הספר. וכפי שהתבטא אחד הרקדנים, הצמצום הזה דורש מהרקדנים עבודה רבה ומאומצת.

העבודה המעניינת ביותר בתוכנית החדשה של הלהקה היא, לטעמי, המחול הדרמטי בעל המודעות האקטואלית הישראלית "אפיקורס" מאת תמיר גינץ. גינץ כבר יצר בעבר ללהקה והפעם היה לו אומץ הלב להסתכן ולטפל ביחסי חרדים וחילונים בשנת 2000 בישראל, נושא טעון הרבה חומר נפץ. גינץ מנסה לתאר את התהום בין חילונים לדתיים כמעט כמו "רומיאו ויוליה" - כולל המרפסת המפורסמת, אלא שהפעם המבנה התלת-מימדי נוסע על פני הבמה ומשמש מרכיב חזותי ודרמטי מרכזי. טלי יצחקי עיצבה את התלבושות והתפאורה.

יגאל פרי, אמן מחול שהחל את דרכו בבית-דור ומנהל כבר שנים רבות בית-ספר מצליח מאוד בניו-יורק, יצר עבור בת-דור את "אקורד/דיסקורד" למוסיקה מקורית מאת המלחין הישראלי אבנר דורמן. זהו מחול "אפל", שבו השחור והאדום החד מחלקים את הבמה לנקודות מוארות ולשטחים חשוכים. התאורה היא של גידי קופרמן.

ולסיום, סוכרייה מתוקה ונוצצת - www://bar.eee's.world.net - מאת לוצ'יאנו קניטו [Cannito] האיטלקי, שגם עיצב את התלבושות המתפרעות. בהתחלה המפתיעה יש רגעים של שעשוע בלטי מקובל, כגון בחורים שעל מותניהם "טוטו" בלטי, ואפילו ישבנים חשופים עשויים פלסטיק. בקיצור, שימוש בהלצות חזותיות שנגמרות בזיקוקין דינור ונוצצים הנופלים מהשמים. קינוח משעשע. בת-דור שבה להופיע באולם שלה, וזה ללא ספק כלכלי יותר משכירת אולמות גדולים.

לבית-דור מלאו בעונה הקודמת 30 שנות פעילות רבת היקף. אפשר להיווכח בכך ברשימת הרפרטואר המופיעה בגיליון זה של "מחול עכשיו". בעתיד יגיע גם הרגע הנכון לערוך סיכום של פעילות ענפה זו, שידעה רגעים גדולים ותקופות של משברים אמנותיים. מכל מקום, טוב לראות את בת-דור קמה מימי השבעה ומן ההפסקה שנכפתה עליה. הכל צפוי והרשות נתונה.



על בית הספר למחול בת-דור

עידו תדמור

בית הספר הנמוך - אולפן בת-דור לאמנות המחול
Bat Dor studios of dance, the lower school

בלהקות החשובות בעולם. גישתה היתה סיגול משמעת עצמית חזקה בצד עבודה קפדנית, שהביאה ליישום שליטה ומיומנות טכנית ברמה הגבוהה ביותר. לצדה לימדו מורים ישראלים מצוינים ומורים שהוזמנו מחו"ל, כמו לארי רודס וריצ'רד גיבסון, שהשלימו בצורה מקצועית את פיתוח יסודות טכניקת הבלט הקלאסי, ומורה כמו פלורה קושמן, שנתנה השלמה דומה בטכניקת המחול המודרני.

אין ספק שבמשך שנים רבות הוציא בית הספר למחול בת-דור את מירב הרקדנים הבולטים בארץ. בשנים האחרונות החלו גם בתי ספר אחרים ליישם את יסודות המשמעת הקפדנית והחלו גם הם לפתח רקדנים מצוינים. עם סגירתו הקצרה של בית הספר בת-דור ופתיחתו המחודשת חל שינוי גם בצוות המורים. את מקומה של רוזלין סובל-קאסל תפסה אניה ברוד, רקדנית ותיקה ומורה לבלט מנוסה. במשך שנים רבות היתה דעה בקרב עולם המחול הישראלי שבית הספר בת-דור, למרות מקצועיותו, סגור מדי ואינו נותן לתלמידיו ראייה פתוחה ומשוחררת דיה של אמנות המחול העכשווית. רבים טענו שבית הספר יצר רקדנים חזקים מבחינה טכנית, אבל לא נתן די לגיטימציה למעוף הנפש של האמן. לא אציין את דעתי האישית בנושא, אבל אומר רק שאילולא הייתי תלמיד בבית הספר הזה, ספק אם הייתי יכול לעשות את אשר אני עושה היום כרקדן, כוריאוגרף, מורה ומנהל אמנותי. התפתחותו האישית של אמן תלויה כמובן בגורמים רבים, אבל בראש ובראשונה היא תלויה ברצונו להתפתח וללמוד.

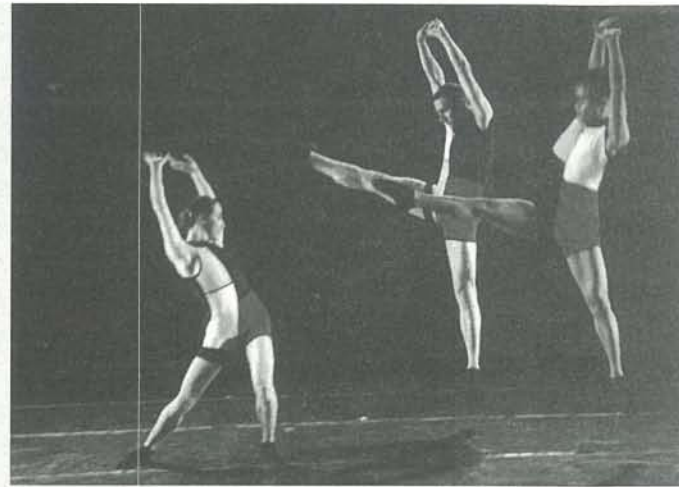
עם פתיחתו המחודשת של בת-דור אני מאחל הצלחה לבית הספר. מי יתן ותלמידים רבים יצמחו בו ויסגלו משמעת, הבנה ופתיחות לקראת צאתם לקריירה בעולם המחול, שהיא כל כך יפה וכל כך קשה ומורכבת.



בית הספר הנמוך - אולפן בת-דור לאמנות המחול
Bat Dor studios of dance, the lower school

בית הספר למחול בת-דור ידוע שנים רבות במקצועיותו וביכולתו לפתח רקדנים, מרגע שהם נכנסים למסגרת בית הספר ועד יציאתם לקריירה מקצועית. בית הספר נוסד ב-1967 על ידי הברונית בת-שבע דה רוטשילד, והיה הראשון באירופה שלימד בו-זמנית מחול מודרני ובלט קלאסי. מעורבותה של הברונית בעולם המחול החלה כבר בלהקתה של מרתה גראהם ב-1940, והמשיכה עם הקמת להקת בת-שבע ולאחר מכן הקמת בית הספר למחול בת-דור ולהקת בת-דור. הברונית דה רוטשילד בחרה את גינט אורדמן כמנהלת האמנותית של בית הספר, מכיוון ש"גישתה המקצועית היתה נדירה בנוף הסביבתי". בית הספר בת-דור מחולק לשני מוסדות: בית הספר הנמוך מקבל תלמידים בני 13-6, ובית הספר הגבוה מקבל תלמידים בני 14 ומעלה. התלמידים מתקבלים לאחר מבחנים קפדניים, והטובים שבהם זוכים למלגות עזר לתשלום שכר הלימוד. בית הספר מציע לתלמידיו קשת רחבה ומגוונת של טכניקות מחול: בלט קלאסי, מחול מודרני, ג'אז ו"ריקודי אופיי", ובצמוד לבית הספר פועל מכון לרפואת ספורט הנותן מענה מקצועי לבעיות מיוחדות של רקדנים ותלמידים בתחום המחול. התלמידים בבית-דור ניגשים לבחינות ה-RAD מטעם האקדמיה המלכותית בלונדון, מקבלים סדנאות קיץ וחורף בסגנונות שונים של ריקוד וזוכים להשתתף ביצירות קצרות של מורי הסדנאות השונים. בבית הספר שישה אולמות מחול המצוידים בציוד משוכלל הכולל רצפה מעולה, מראות, ברים ותאי הלבשה. ב-1983 הגעתי לבית-דור מתוך מחשבה שבית הספר יעניק לי את העזרה שהייתי זקוק לה בדרכי לקריירה מקצועית. פגשתי שם מורה בלתי רגילה, רוזלין סובל-קאסל, שהיתה סגניתה של אורדמן, אבל למעשה ניהלה בפועל את בית הספר והיתה אחראית להתפתחותי המשמעותית כרקדן ולהתפתחותם של רקדנים רבים נוספים. בזכות ההוראה המקצועית שקיבלנו ממנה, רבים מאיתנו קיבלו הזדמנות לרקוד

יצירות להקת המחול בת-דור מ-1968 עד 1999



www://bar...eee's.world.net, מאת: לוציאנו קניטו, רקדנים: לובה סטריק, ליאו ארפון, ויטלי נוביצקי, צילום: איריס אלפסי
www://bar...eee's.world.net, by Luciano Cannito, dancers: Luba Starik, Vitaly Novitsky, Leo Arpon, Photography: Iris Alfassi

גיהנום קטן (1972) כור: פול סאנסרדו מ: אנדרי היידו תל: פול סאנסרדו תפ: אריק סמית	איתות (1971) כור: מישל דסקומבי מ: פיטר שהט תל: ערה לב תפ: ערה לב	קונצרטו (1969) כור: פיטר רייט מ: הנדל תל: ערה לב	פרפר הטווס הגדול (1969) כור: פיטר רייט מ: האמפריי סירל תל: אריה נבון תפ: אריה נבון	הנאהבים (1969) כור: נורמן ווקר מ: פול הינדמית תל: ערה לב	שלושה מזמורים (1969) כור: נורמן ווקר מ: אלבינוני	ניגודים (1970) כור: בנגמין הרקבי מ: אילן מימרוגלו תל: ערה לב	איקרוס (1970) כור: לוקאס הובינג מ: מטסושיטה תל: לבינה נילסון	קליידוסקופ (1970) כור: לוקאס הובינג מ: פייר הנרי תל: ערה לב	התרשמויות (1970) כור: גיב סנדרס מ: גינטר שולר תל: גיב סטוקוויס	ותהי העת (1970) כור: גיב סנדרס מ: יוהאנס בראהמס תל: יוסף קרל תפ: יוסף קרל	מפתן (1970) כור: גינט אורדמן מ: פנדרצקי תל: ערה לב תפ: אריה נבון	במעבה היער (1970) כור: לאר לובוביץ מ: י.ס. באך	וירלינגוס (1970) כור: לאר לובוביץ מ: לוציאנו בריו תא: חיים תכלת	תישלוב (1971) כור: דון רדליק מ: נורמה דאלבי	אותות קלון (1971) כור: דון רדליק מ: טום בוטילה תל: ערה לב	בדידיות (1971) כור: מישל דסקומבי מ: פרנסואה באייל תל: ערה לב	שירים (1968) כור: מרי אנטוני מ: קלוד דביסי תל: איילן הולדינג	אילתורים קטנים (1968) כור: אנטוני טיודור מ: רוברט שומאן	פנדנגו (1968) כור: אנטוני טיודור מ: פדרה סולר	אי הלילה (1968) כור: רודי ואן דנציג מ: קלוד דביסי תל: טור ואן סחייק תפ: טור ואן סחייק	הבכחים (1968) כור: סופי מסלו מ: בלה ברטוק תל: לאה לדמן תפ: אלי סיני	אנטיפון (1968) כור: מרי אנטוני מ: לואיס קאלברו תל: לאה לדמן	פרולוג (1968) כור: סופי מסלו מ: ארתור גלברון	בכינאס ברזיליראס (1968) כור: גיב סנדרס מ: הקטור וילה-לובוס	דימויים (1968) כור: רודי ואן דנציג מ: צ'ארלס אייבס תל: טור ואן סחייק תפ: טור ואן סחייק	משפט פריס (1968) כור: אנטוני טיודור
אופקים בסגול וכחול (1973) כור: אינשה אלכסנדרוביץ מ: יעקב גלבווע תל: לאה לדמן	פלאות החסד (1971) כור: קליף קויטר מ: סטפן סמוליאר	חלמי עלי חלום קטן, יקירתי (1971) כור: קליף קויטר מ: ג'ון הרברט מקדואל	תפול על הראש בקלילות (1971) כור: קליף קויטר מ: סטפן סמוליאר תל: ערה לב	קולות (1971) כור: פול סאנסרדו מ: סרוצקי	מתכניות (1971) כור: פול סאנסרדו מ: הנרי קאוואל, הנק באדינגס תל: אביגיל אוורט תא: חיים תכלת	בגיא צלמוות אשירה לך אהובתי (1971) כור: דומי רייטר-סופר מ: צבי אבני תל: אריק סמית תפ: אריק סמית	אטיודים כוריאוגרפים (1971) כור: מישל דסקומבי מ: מוריס אוהנה	הציפייה (1971) כור: מישל דסקומבי מ: סרגיו נטרא תל: אריק סמית תפ: אריק סמית תא: חיים תכלת	דגש עכשיו (1972) כור: טוני בק מ: מישה סגל תל: לאה לדמן	שירת דבורה (1972) כור: דומי רייטר-סופר מ: דומי רייטר-סופר, סטפן מקנף תל: דומי רייטר-סופר תפ: דומי רייטר-סופר	שפת הים (1972) כור: וולטר גור מ: רחמנינוף תל: ערה לב	תמונות מחול (1972) כור: וולטר גור מ: רודולף מרוס תפ: וולטר גור	מיתוס (1972) כור: פול סאנסרדו מ: קודאי תל: פול סאנסרדו	פלוסם (1973) כור: מנואל אלום מ: פולין אוליברוס תל: מנואל אלום	חואנה (1973) כור: מנואל אלום מ: יוסף טל תל: אריק סמית תפ: אריק סמית	מצבים (1973) כור: דומי רייטר-סופר מ: אלפרד ינסן, ג'ון מקייב תל: יעקב בוסידן תפ: יעקב בוסידן	מיראז' (1973) כור: דומי רייטר-סופר מ: מרדכי סתר תא: חיים תכלת	זרמים (1973) כור: אלון איילי מ: מילוסלב קאבלאק תא: צינולט ספנס	צללים (1973) כור: פול סאנסרדו מ: אריק סאטי, סקרלאטי, באך תל: פול סאנסרדו	קרנבל (1974) כור: פול סאנסרדו מ: ויואלדי תל: פול סאנסרדו תפ: אריק סמית	רסיסים (1974) כור: יהודה מאור מ: פרמיניאני, שאיפר-הנרי מאלק תל: יהודה מאור	אנחנו הם וכולם (1974) כור: צירלס צירני מ: סטרוינסקי תל: אריק סמית	קונצרטו גרוסו (1974) כור: צירלס צירני מ: הנדל תל: גיב סטוקוויס תא: חיים תכלת	מתקוה לתקוה (1974) כור: מישל דסקומבי מ: ברנרד פרמיניאני תל: משה בן-שואל	והיה ככלות (1974) כור: ג'ין היל סאגאן	

[www://bar...eee's.world.net](http://www.bar...eee's.world.net), מאת: לוציאנו קניטו, רקדנים: לובה יק, ליאו ארפון, ויטלי נוביצקי, צילום: איריס אלפסי
www://bar...eee's.world.net, by Luciano Cannito, dancers: Luba Yek, Leo Arpon, Vitaly Novitsky, Photography: Iris Alfas

מ"י.ס. באך
תל: לאה לדמן
תפ: דני קרוון
תא: חיים תכלת

מעגלים (1974)
כור: מישל דסקומבי
מ: לוציאנו ברי
תל: מישל דסקומבי
תפ: מישל דסקומבי

זוגות (1974)
כור: רודי ואן דנציג
מ: צבי אבני
תל: טור ואן סחייק
תא: צינולט ספנס

תנועות בנות סלעי (1974)
כור: רודי ואן דנציג
מ: ליגטי
תל: טור ואן סחייק
תפ: טור ואן סחייק

אילנות (1975)
כור: מנואל אלום
מ: יוהאנס ברהמס
תל: אריק סמית
תפ: אריק סמית

דדלינס (1975)
כור: מנואל אלום
מ: י.ס. באך
תא: חיים תכלת

לקראת (1975)
כור: יהודה מאור
מ: ברטוק
תל: משה מוסמן
תפ: משה מוסמן

מעבר למראה (1975)
כור: יגאל פרי
מ: פייר הנרי, הנק באדינגס
תל: לאה לדמן
תא: חיים תכלת

רישומים לילדים נוסטלגיים (1975)
כור: פול סאנסרדו
מ: גופלן - גוטשלק
תל: פול סאנסרדו, אריק סמית
תפ: דני קרוון
תא: חיים תכלת

נהר הפנינה (1975)
כור: פול סאנסרדו
מ: פוקשימה
תל: פול סאנסרדו
תפ: דני קרוון

הזמן לפני הזמן שאחרי (1975)
כור: לאר לובוביץ
מ: איגור סטרוינסקי
תא: חיים תכלת

שיר עליונות (1975)
כור: לאר לובוביץ
מ: י.ס. באך
תא: חיים תכלת

קורבן (1975)
כור: וולטר גור
מ: פאול בן-חיים
תל: אריק סמית
תפ: אריק סמית
תא: ריצ'רד קאסול

במת התמונות (1975)
כור: רוברט כוהאן
מ: ארנולד שיינברג
תל: גדעון אורבזון
תא: ריצ'רד קאסול

ציירק (1975)
כור: רוברט כוהאן
מ: אלן הוואנס
תל: רוברט כוהאן ולאה לדמן
תא: שון מקאליסטר

הציצו וראו (1975)
כור: וולטר גור
מ: ז'אק פרנסה
תא: ריצ'רד קאסול

דואט (1976)
כור: פול טיילור
מ: היידן
תל: ג'ורג' טאסיט
תא: שון מקאליסטר

3 כתובות זכרון (1976)
כור: פול טיילור
מ: עממית אמריקאית
תל: רוברט ראושנברג
תא: שון מקאליסטר

יום יפה (1976)
כור: צירלס צירני
מ: קאנטרי, וסטרן
תל: ג'ופ סטוקוויס
תא: שון מקאליסטר

במרחב לבן (1976)
כור: צירלס צירני
מ: מייסל דיוויס
תל: אריק סמית
תא: שון מקאליסטר

פריזמה (1976)
כור: מירלה שרון
מ: מרק קפיטמן
תל: דוד שריר
תפ: דוד שריר
תא: שון מקאליסטר

המלאך השחור (1976)
כור: ג'ון באטלר
מ: ג'ורג' קראמב
תל: רובן טי-אראטוניאן
תפ: אריק סמית
תא: שון מקאליסטר

דרך חזה (1976)
כור: ג'ון באטלר
מ: ג'ורג' קראמב
תל: אריק סמית
תא: שון מקאליסטר

המנערים (1976)
כור: דוריס האמפרי
מ: מסורתית
תל: פאולין לורנס

יצור הלילה (1976)
כור: אלווין איילי
מ: דיוק אלינגטון
תל: ג'יין גרינווד
תא: צינולט ספנס

הוא והיא (1976)
כור: מירלה שרון
מ: צבי אבני
תל: דוד שריר
תפ: דוד שריר
תא: צינולט ספנס

מיתוס (1976)
כור: אלווין איילי
מ: סטרוינסקי
תל: לאה לדמן
תא: צינולט ספנס

קינות אפלות (1976)
כור: אנטוני טיודור
מ: גוסטאב מאהלר
תל: רולאנד סוונסון
תא: צינולט ספנס

ללא מפלט ללא מסתור (1977)
כור: ג'ון היל סאגאן
מ: פינק פלויד
תל: ג'ון היל סאגאן
תא: בן-ציון מוניץ

אדג'יאטו (1977)
כור: צירלס צירני
מ: גוסטאב מאהלר
תא: שון מקאליסטר

24 רגליים יחפות (1977)
כור: צירלס צירני
מ: פופ
תל: ג'ופ סטוקוויס
תפ: שון מקאליסטר

שירת חורף (1977)
כור: ג'ון היל סאגאן
מ: ברהמס
תל: ג'ון היל סאגאן
תא: בן-ציון מוניץ

גורפת האהבה (1977)
כור: דומי רייטר-סופר
מ: איסאנג'ון
תל: דומי רייטר-סופר
תפ: דומי רייטר-סופר
תא: משה פריד

מסע (1977)
כור: דומי רייטר-סופר
מ: פרנק/פריז/באומן/ג'ון
מקלוקלין
תל: דוד שריר
תפ: דוד שריר
תא: משה פריד

הרפתקאות חדשות (1977)
כור: יאפ פלייר
מ: ליגטי
תל: ג'ופ סטוקוויס
תפ: ג'ופ סטוקוויס
תא: משה פריד

שני שלבים (1977)
כור: יאפ פלייר
מ: ויאלדי
תא: משה פריד

מחולות החגורים בנשק (1977)
כור: טור ואן סחייק
מ: ג'ופרי גריי
תל: טור ואן סחייק
תפ: טור ואן סחייק
תא: משה פריד

חמש ועוד אחד (1977)
כור: משה רומנו
מ: יאמאשטה
תא: משה פריד

מגרש המשחקים (1977)
כור: דיאן גרמין
מ: פייר הנרי
תל: דיאן גרמין
תא: חיים תכלת

לדה (1978)
כור: מירלה שרון
מ: צבי אבני
תל: לאה לדמן
תפ: בוקי שורץ
תא: שון מקאליסטר

מסכת ההפרדות (1978)
כור: רוברט כוהאן
מ: בורט אלקנטארה
תל: נורברט קיאהה
תפ: נורברט קיאהה
תא: ג'ון ב. ריד

על סף המוות (1978)
כור: ג'ון באטלר
מ: דוד מונרו
תל: אריק סמית
תפ: אריק סמית
תא: ג'ון ב. ריד

הבריאה בעיון חוזר (1978)
כור: רוברט כוהאן
מ: צבי אבני
תל: נורברט קיאהה
תפ: נורברט קיאהה
תא: רוברט כוהאן

הממלכה המשוסעת (1978)
כור: פול טיילור
מ: קורלי, הנרי קואל, מאלוי
מילר
תל: סקוט בארי
תא: מרק ליטוין

מזמור לירושלים (1978)
כור: מירלה שרון
מ: מרדכי סתר
תל: דוד שריר
תפ: דוד שריר
תא: יחיאל אורגל

אורחי הזמן (1978)
כור: דומי רייטר-סופר
מ: פאול בן-חיים
תל: אריק סמית
תפ: אריק סמית
תא: יחיאל אורגל

שגעון (1978)
כור: אלווין איילי
מ: פופ
תל: תמרה יובל
תפ: תמרה יובל
תא: צינולט ספנס

שיר מדבר (1978)
כור: יהודה מאור
מ: דביוסי
תל: יהודה מאור
תפ: יהודה מאור
תא: משה פריד

לחישות לילה (1979)
כור: דומי רייטר-סופר
מ: דומי רייטר-סופר/משה גלבוש
תל: דומי רייטר-סופר

חזיונות (1979)
כור: דומי רייטר-סופר
מ: דומי רייטר-סופר, פאול בן-חיים
תל: משה מוסמן
תפ: משה מוסמן
תא: יחיאל אורגל

בעל החלומות (1979)
כור: מירלה שרון
מ: יוסי מר-חיים
תל: דוד שריר
תפ: דוד שריר
תא: בן-ציון מוניץ

תל של אביב (1979)
כור: יהודה מאור
מ: י.ס. באך
תל: לאה לדמן
תא: יחיאל אורגל

נימוסי שולחן (1979)
כור: צירלס צירני
מ: סטיב ריך
תל: צירלס צירני
תפ: צירלס צירני
תא: שון מקאליסטר

מקסם שוא (1979)
כור: צירלס צירני
מ: סטיב ריך, פיליפ גלאס
תל: ג'ופ סטוקוויס
תא: שון מקאליסטר

פה דה טרואה (1979)
כור: צירלס צירני
מ: סטרוינסקי
תל: לאה לדמן
תא: שון מקאליסטר

חמסין (1980)
כור: רוברט כוהאן
מ: בוב דאונס
תל: נורברט קיאהה
תא: רוברט כוהאן

לפתע פתאום (1980)
כור: פני פרנק
מ: לארס אריק לארסונס
תל: לאה לדמן
תא: שון מקאליסטר



"אקורד/דיסקורד", ולהקת בת דור. צילום: איריס אלפסי
"Acord/Discord", The Bat-Dor Company. Photograph: Iris Alfassi

שעשועי זמן (1980)
 כור: פני פרנק
 מ: לארס אריק לארסונס
 תל: לאה לדמן
 תא: שון מקאליסטר

עור כחול (1980)
 כור: ירי קיליאן
 מ: עממי
 תל: ירי קיליאן
 תא: שון מקאליסטר

מזכרות (1980)
 כור: דומי רייטר-סופר
 מ: דריס מיאו
 תל: דומי רייטר-סופר
 תא: שון מקאליסטר

שירת נשים (1980)
 כור: קליף קויטר
 מ: הנדל
 תל: קליף קויטר
 תא: שון מקאליסטר

צלליות רוח (1980)
 כור: קליף קויטר
 מ: אלבינוני
 תל: קליף קויטר
 תא: שון מקאליסטר

סימפוניית תהילים (1980)
 כור: יגאל פרי
 מ: סטרווינסקי
 תא: חיים תכלת

נוטורני אד אלבה (1981)
 כור: דומי רייטר-סופר
 מ: מקייב
 תל: דומי רייטר-סופר
 תא: שון מקאליסטר

גיו'ר: סנד - נוף חיים (1981)
 כור: גיון באטלר
 מ: שופר
 תל: אריק סמית
 תא: ציולט ספנס

אופוס 5 (1981)
 כור: מירלה שרון
 מ: ארנולד שונברג
 תל: עודד גרא
 תא: בן-ציון מוניץ

חיבורים 1+2 (1981)
 כור: דומי רייטר-סופר
 מ: סמואל ברבר
 תל: דומי רייטר-סופר
 תא: שון מקאליסטר

רפסודיה (1981)
 כור: גיון היל סאגאן
 מ: אלגר
 תל: גיון היל סאגאן
 תא: בן-ציון מוניץ

קונצרטו בין ערביים (1982)
 כור: מתי דיימונד
 מ: מנדלסון
 תל: פטרישיה מקגורטי
 תא: אדוורד גרינברג

מעברים (1982)
 כור: יגאל פרי
 מ: דוד בולדווין
 תל: יגאל פרי
 תא: שון מקאליסטר

אשליה (1982)
 כור: יגאל פרי

מ: זאן מישל ז'אר
 תל: יגאל פרי
 תא: שון מקאליסטר

משחקים שהם משחקים (1982)
 כור: דומי רייטר-סופר
 מ: סמואל ברבר
 תל: דומי רייטר-סופר
 תא: שון מקאליסטר

רגע של זהב (1982)
 כור: גיון היל סאגאן
 מ: שוברט
 תל: גיון היל סאגאן
 תא: בן-ציון מוניץ

צבעי הקשת (1982)
 כור: צ'ו סן גו
 מ: יוהאן סבסטיאן בך
 תל: קרול וולט גרנר
 תא: טוני טוצי

אותלו (1982)
 כור: גיון באטלר
 מ: דבוק
 תא: ציולט ספנס

דיגיטי (1982)
 כור: פול טיילור
 מ: דונלד יורק
 תל: אלכס כץ
 תא: מארק ליטוין

אלטו רפסודי (1982)
 כור: דומי רייטר-סופר
 מ: בראמס
 תל: לאה לדמן
 תא: שון מקאליסטר

מחוף לחוף (1983)
 כור: דומי רייטר-סופר
 מ: מנדלסון
 תל: לאה לדמן
 תא: שון מקאליסטר

ירמיהו (1983)
 כור: רודני גריפין
 מ: לאונרד ברנשטיין
 תל: דורין פרנקפורט
 תא: שון מקאליסטר

יום יבוא (1983)
 כור: דומי רייטר-סופר
 מ: ארתור הוניגר
 תל: לאה לדמן
 תא: ציולט ספנס

מדיאה (1983)
 כור: גיון באטלר
 מ: סמואל ברבר
 תל: לאה לדמן
 תא: דני רדלר

עד אובדן חושים (1983)
 כור: מתי דיימונד
 מ: סטרווינסקי
 תל: עודד גרא
 תא: ציולט ספנס

פיאף וודוויל (1984)
 כור: רודני גריפין
 מ: שירי אדית פיאף
 תל: לאה לדמן
 תא: ציולט ספנס

הרהורים (1984)
 כור: יגאל פרי

מ: לאונרד ברנשטיין
 תל: מאוקי קראם
 תא: דני רדלר

אחרי חצות (1984)
 כור: דומי רייטר-סופר
 מ: פינק פלויד, קיטארו, קאונט באסי
 תל: גרשון ברם
 תא: דב בן-דב
 תא: משה פריד

תהילים (1984)
 כור: לורה דין
 מ: סטיב ריך
 תל: עודד גרא
 תא: משה פריד

שירים ללא מילים (1984)
 כור: הנס ואן מאגן
 מ: מנדלסון
 תל: זאן פול וורום
 תא: יופ קאבורט

קאנטרס (1985)
 כור: אוסקר אראזי
 מ: מוריס רבל
 תל: קרלוס סיטירוסקי
 תא: דני רדלר

מעברי כוח (1985)
 כור: גריי ורדון
 מ: בוהוסלב מרטינו
 תל: אריק סמית
 תא: ציולט ספנס

חוף (1985)
 כור: דומי רייטר-סופר
 מ: טנג'ין דרים
 תל: ג'עון אוברזון
 תא: משה פריד

אפרונו בך (1985)
 כור: דומי רייטר-סופר
 מ: יוהן סבסטיאן בך
 תל: גיון גילסין
 תא: משה פריד

פדרה (1985)
 כור: גיון באטלר
 מ: פול הינדימית
 תא: ציולט ספנס

שילוב מחולות (1985)
 כור: צ'ו סן גו
 מ: ג'ורג' פיליפ טלמן
 תל: קרול וולט גרנר
 תא: דני רדלר

פנימה והחוצה (1985)
 כור: הנס ואן מאגן
 מ: לורי אנדרסון, נינה האגן
 תל: קסו דקר
 תא: דני רדלר

רגעים שבוכרון (1985)
 כור: צ'ו סן גו
 מ: אלכסנדר סקריאבין
 תל: קרול וולט גרנר
 תא: דני רדלר

מקבת (1985)
 כור: רודני גריפין
 מ: אדגר וארז
 תל: בד סטורה
 תא: ציולט ספנס

כתפיים רחבות (1986)
 כור: לאר לובוביץ
 תל: לאר לובוביץ
 תא: דני רדלר

פסיאו (1986)
 כור: ג'יב סנדרס
 מ: יואקין טורניה
 תל: קתרנה בון
 תא: דני רדלר

ליברטנגו (1987)
 כור: מאוריצי ויינרוט
 מ: אסטור פיאצולה
 תל: קרלוס גלרדו
 תא: שון מקאליסטר

על חומותיך (1987)
 כור: יגאל פרי
 מ: אדוארד טובין
 תל: מאוקי קראם
 תא: שון מקאליסטר

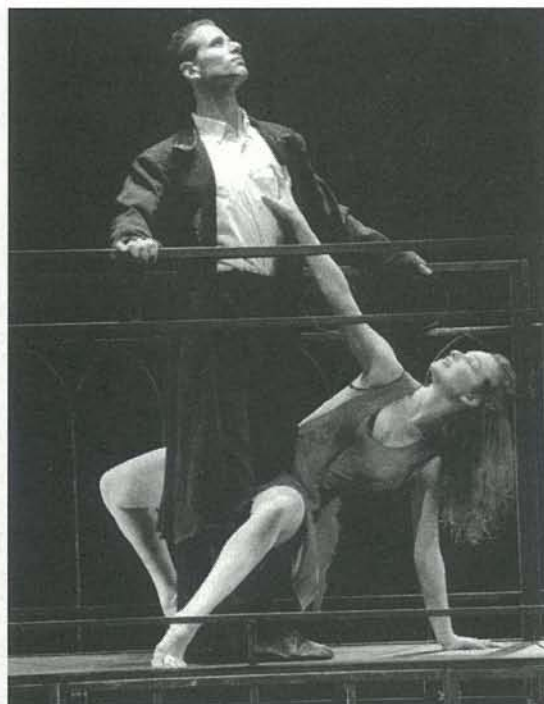
ממעמקים קראתיך יה (1987)
 כור: דומי רייטר-סופר

נהורה (1987)
 כור: נילס קריסטי
 מ: פרנסיס פולנק
 תל: קסו דקר
 תא: דני רדלר

גלגל חוזר (1987)
 כור: רודני גריפין
 מ: קורט וייל
 תל: שמואל וילדר
 תא: נתן פנטורין

מעברים של סתיו (1988)
 כור: יאיר ורדי
 מ: אורי וידיסלבסקי
 תל: שמואל וילדר
 תא: שון מקאליסטר

נולד מחדש (1988)
 כור: מאוריצי ויינרוט
 מ: פיליפ גלאס
 תל: קרלוס גאלרדו
 תא: משה פריד



"אפיקורוס", מאת תמיר גינץ, רקדנים: מאיה לבנדובסקי, ירדן ו צילום: איריס אלפסי
 Epikouros", by Tamir Ginz, dancers: Maya Lavandovsky, Yarden Ronen. Photograph: Iris Alfassi

רק אם תרקוד עם פפה... (1988)
 כור: מרק חיים
 מ: מהרובליקה הדומיניקנית
 תל: שמואל וילדר
 תא: פליס רוס

סימפוניטה (1988)
 כור: דומי רייטר-סופר
 מ: מורטון גולד
 תל: שמואל וילדר
 תא: דני רדלר

מ: צבי אבני
 תל: שמואל וילדר
 תא: משה שטרנפלד
 תא: דני רדלר

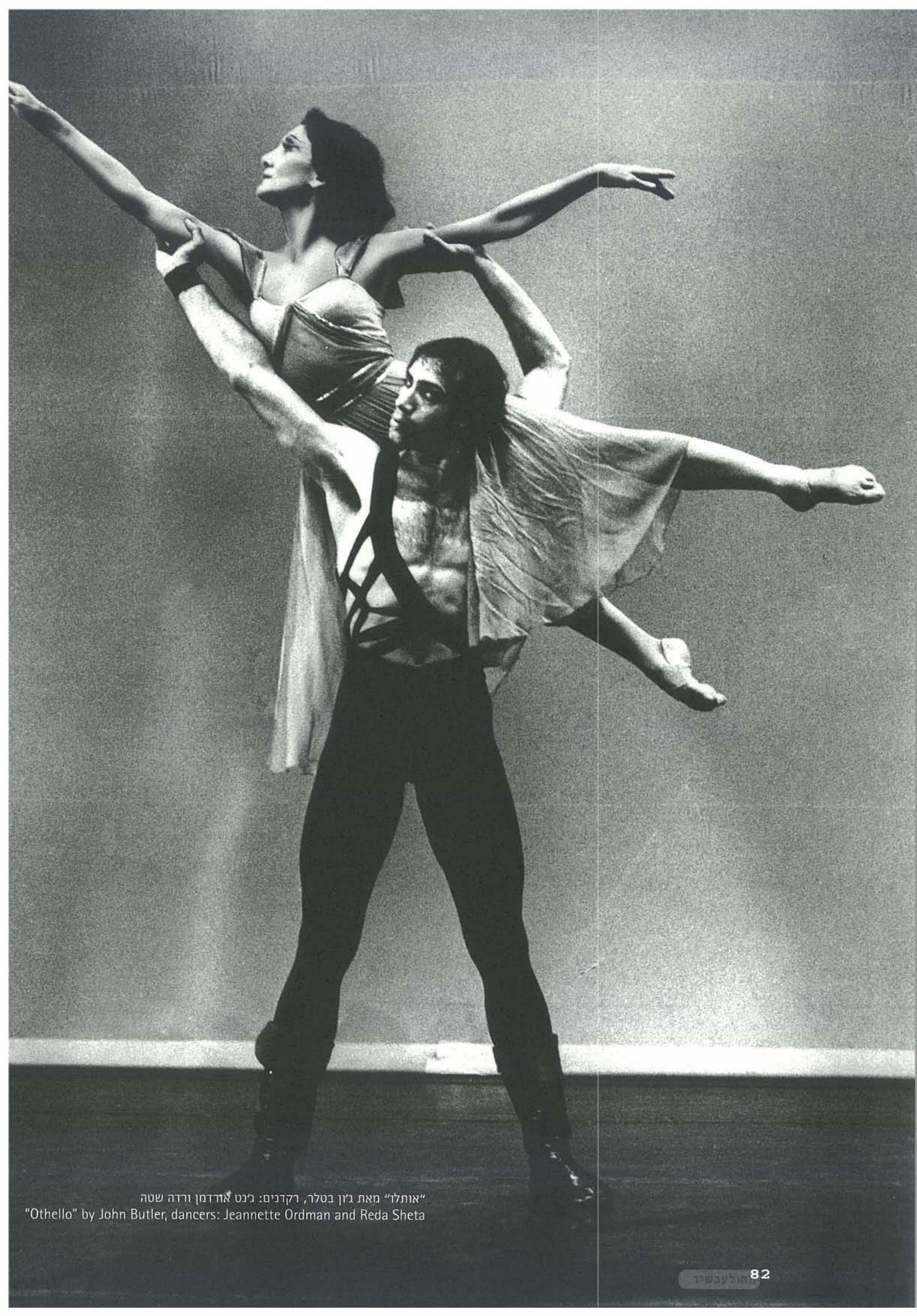
אריאטה (1987)
 כור: מאוריצי ויינרוט
 מ: שוברט/הוהלר/ברויקר
 תל: קרלוס גאלרדו
 תא: שון מקאליסטר

דיברטימנטו (1987)
 כור: דומי רייטר-סופר
 מ: ליאונרד ברנשטיין
 תא: שון מקאליסטר

רביעיה II (1988) כור: נילס קריסטי מ: דמיטרי שוסטקוביץ תל: קסו דקר תפ: קסו דקר תא: יאן קס צ'בס	ליל המכשפות (1989) כור: אוסקר אראזי מ: פול הינדמית תל: אוסקר אראזי תא: דני רדלר	דרכים חסומות (1989) כור: יאיר ורדי מ: אורי וידיסלבסקי תל: יאיר ורדי תא: אריאל אריאב	הנדל - אופוס 6 מס' 7 (1989) כור: מרק חיים מ: הנדל תל: שמואל וילדר תא: גידי קופרמן	טיול בניחותא (1989) כור: מאוריצי ויינרוט מ: וים מרטנס תל: קרלוס גאלארדו תא: אריאל אריאב	לילות קיץ (1989) כור: דומי רייטר-סופר מ: מיקי שפירא תל: מיכל גמזו תא: גידי קופרמן	פעילות לב (1990) כור: סיקי קול מ: פיליפ גלאס תא: גידי קופרמן	גאות ושפל (1990) כור: יונתן אבני מ: פיטר גבריאל/קיטאר תא: גידי קופרמן	פאב (1993) כור: נילס קריסטי מ: ברהוסלב מרטינו תל: קסו דקר תפ: קסו דקר תא: יאן קס צ'בס	שדות (1993) כור: גינפר מולר מ: אנברטו גייסמונטי תל: תמר בליס תפ: ויליאם כץ תא: קן טבצניק	בתי זכוכית (1993) כור: גינפר מולר מ: דבורה הורביץ תל: דונה מארי לארסן תפ: סטייגורקס תא: ג'ון הרץ	זמן נשכח (1993) כור: גידי גייסמונטי מ: מסתורי הקול הבולגרי תל: גידי גייסמונטי, אן מלק תא: טימוטי האנטר	סופה (1993) כור: גינפר קציליאנו מ: בטובין תל: שמואל וילדר תא: גידי קופרמן	קרטונס (1993) כור: גינפר קציליאנו מ: קמיל סנס תל: הפקה מקורית בלט אבינון תא: גידי קופרמן	בוקר טוב ג'י בורסו (1994) כור: דומי רייטר-סופר מ: סאטי/ברקר/רוסיני תל: דומי רייטר-סופר תפ: דומי רייטר-סופר תא: גידי קופרמן	מוזיאון (1994) כור: נילס קריסטי מ: אריק סאטי תל: קסו דקר תפ: קסו דקר תא: דוד הדר/נילס קריסטי	טמפרטה (1994) כור: אורה דרור מ: מייסלס דייוויס-מרכוס מילר/ פיטר גבריאל תא: גידי קופרמן	פיתוי הירח (1994) כור: מרתה גרהם מ: בלה ברטוק תל: הלסטון תא: תומאס סקלטון	קומדיה (1994) כור: גינפר קציליאנו מ: ז'אן-בפטיסט לולי תל: רוקסנדרה רקוביצה/אן רומר תפ: דן מאסטקן תא: דן מאסטקן	אקטו (1994) כור: גינפר קציליאנו מ: דבז'יק תל: דן מאסטקן תפ: דן מאסטקן תא: דן מאסטקן	נשמת התוף (1994) כור: ג'ו אורלנדו מ: מוקה/סנשה, גואם תל: שמואל וילדר תא: גידי קופרמן	על הסף (1995) כור: אורה דרור מ: קווין נוטי תל: קרלוס גאלארדו תפ: אליעזר ויסהוף תא: גידי קופרמן	- לה (1995) כור: מאוריצי ויינרוט מ: גייסמונטי טמסוזה/חמזה אל דין תל: קרלוס גאלארדו תא: גידי קופרמן	משחקי הקופידונים (1995) כור: נילס קריסטי מ: הנרי פרסל תל: נילס קריסטי תא: גידי קופרמן	ראש הנעל (1995) כור: אניה ברוד מ: מתים יכולים לרקוד תל: שמואל וילדר תא: גידי קופרמן	לונאריס (1996) כור: גינפר קציליאנו מ: פרנסואה בואלדי תל: דן מאסטקן תפ: דן מאסטקן תא: דן מאסטקן	הדים (1996) כור: דומי רייטר-סופר מ: בני נגרי, חן צימבליסטה, עמוס אלקנה תל: שמואל וילדר תפ: יוסי בן-ארי תא: גידי קופרמן	קונטרסטו (1996) כור: אניה ברוד מ: בובי מקפרין/מדרידאוס/ אמבייט האוס תל: שמואל וילדר תא: גידי קופרמן	שחור על שחור (1996) כור: לוציאנו קניטו מ: י.ס. באך תל: שמואל וילדר תא: קרלו צירי	חמש עונות (1996) כור: לוציאנו קניטו מ: מרקו סקייבוני תל: שמואל וילדר תא: קרלו צירי	שיר השירים (1996) כור: פיליפ טראה מ: רומיין פונסוט/ז'אן ז'אק שמידלי תל: שמואל וילדר תא: גידי קופרמן	סינק (1996) כור: נילס קריסטי מ: לודביקו אינאודי תל: נילס קריסטי תפ: נילס קריסטי תא: גידי קופרמן/נילס קריסטי	זירה (1996) כור: אניה ברוד מ: ארו נטף תל: שמואל וילדר תא: גידי קופרמן	מרה נוסטרום (1997) כור: לוציאנו קניטו מ: מרקו סקייבוני תל: יובל כספין תא: גידי קופרמן	גרדניות לבילי (1997) כור: רנדי דאנקן מ: שירי בילי הולדיי תל: עווד גרא תפ: אדם מישורי תא: גידי קופרמן	סאנטי (1998) כור: איוון פלר-דוקטש מ: מייקל קרטו תל: יובל כספין תפ: איוון פלר-דוקטש תא: גידי קופרמן	רציף 1 (1998) כור: תמיר גינץ מ: קולאז' תל: טלי יצחקי תא: גידי קופרמן	לאטונט (1998) כור: פיליפ טראה מ: קולאז' תל: ג'וזף תמים תא: גידי קופרמן	המסיבה (1999) כור: אניה ברוד מ: ישראל ברייט תל: לילי בן-נחשון תפ: לילי בן-נחשון תא: גידי קופרמן	Yiddish Songs of Love and Wonder (1999) כור: לאר לובוביץ מ: כלמטיקס תל: אן הולד-וורד תא: גידי קופרמן	אפיקורוס (1999) כור: תמיר גינץ מ: קולאז' תל: טלי יצחקי תפ: טלי יצחקי תא: גידי קופרמן	אקורד/דיסקורד (1999) כור: יגאל פרי מ: אבנר דורמן תל: מאוקי קראם תא: גידי קופרמן	www://bar...eee's.world.net (1999) כור: לוציאנו קניטו מ: ספייס גרלס, לואי ארמסטרונג, מרקו סקייבוני תל: לוציאנו קניטו תא: פטריק לטרוניקה
--	---	---	---	---	---	---	--	--	---	---	--	---	--	---	---	--	---	---	--	--	---	---	---	---	---	--	--	--	--	---	--	---	---	---	---	--	--	--	--	---	---	---



"אקורד/דיסקורד", מאת: יגאל פרי, רקדנים: וולטר צ'ינקווינלה, ירדן רונן, צילום: איריס אלפסי
"Acord/Discord", by Igal Perry, dancers: Walter Cinquella, Yarden Ronen, Photograph: Iris Alfassi



"אותלו" מאת ג'ון בטר, רקדנים: רדה שטה וז'אנטי אורדמן
"Othello" by John Butler, dancers: Jeannette Ordman and Reda Sheta

In the past, several excellent contemporary choreographers, such as Gigi Caciuleanu, Ed Wubbe (the present Artistic Director of Scapino in Rotterdam), have worked for Bat-Dor. If the company is to survive and make its fare tasty to the audiences, it must invite up-and-coming talented choreographers from Israel as well as from abroad. The low-calorie confections of recent past years should be replaced by programs of more substantial artistic fare.

The newly appointed Chairman of the Board, Yossi Frenkel, had served for many years as the company's public relations officer and was responsible for its once flourishing subscription-series, which he plans to rekindle. In that series, at least one famous company from abroad was included in every season. Unless the management and Jeannette Ordman herself change their modes of thinking, one may be sure that no official financial help will be forthcoming from the Ministry of Culture, support that the school and the company need and deserve.

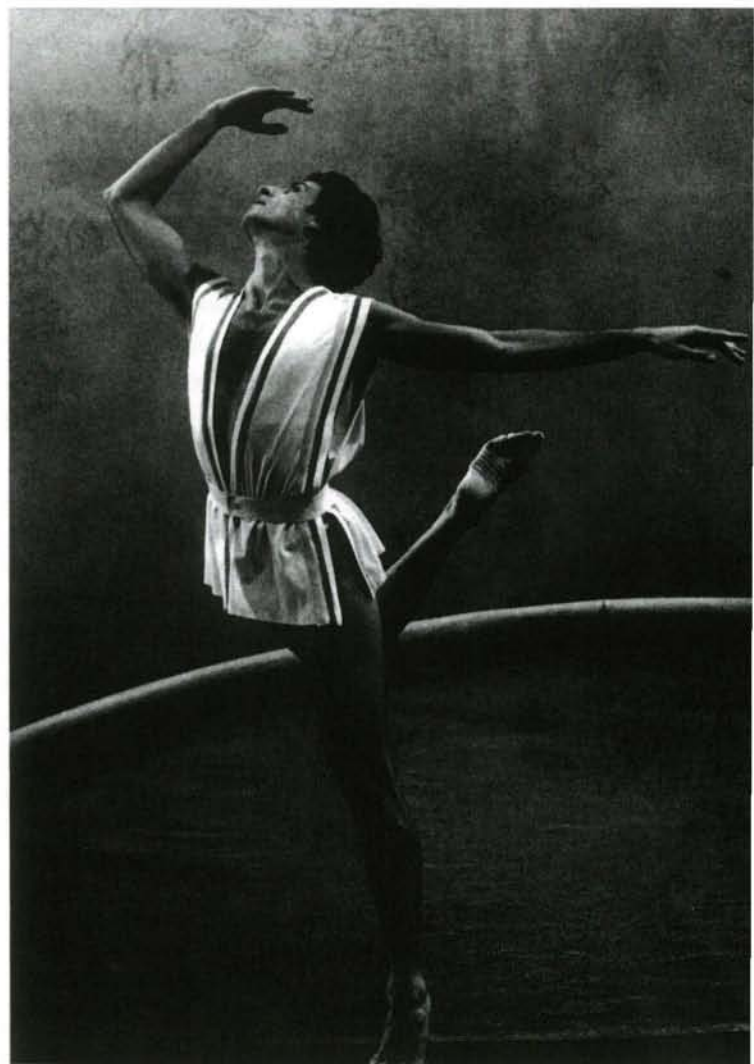
In May 2000, Bat-Dor presented a triple-bill, constituting its last program before the temporary stop to its activities. The most interesting work was, at least in my view, a rather dramatic treatment of a topic which is a veritable hot potato in Israel: the struggle between the ultra-religious ("Haredim") minority and the non-religious majority of Israelis. Tamir Ginz, the courageous young choreographer of "Epikouros" (a Greek word used in Hebrew to denote an atheist or a heretic) set out to deal with the rift between the "Haredim" and the non-religious Jews in terms of "Romeo and Juliet". A Yeshive student (danced by the very gifted young Yarden Ronen) falls in love with a girl, and his friends try to prevent the "unholy" romance by not quite peaceful means.

Another dance on the program was "Accord/Discord" by Igal Perry, a former dancer of the company, who for many years has been running a very successful dance school in New York. The accompanying music was a work commissioned from a young Israeli composer, Avner Dorman.

The evening ended with a colourful, very sweet dessert by Italian choreographer Liciano Cannito, fashionably named "www://bar...eee's.world net", which included amusements such as male dancers wearing tutus and even artificial bare bottoms. Altogether a lighthearted farrago of little consequence but quite enjoyable.

Bat-Dor performed in its own theatre and not in one of the large halls, which is, I believe, a step in the right direction. The new management faces the formidable task of engaging exciting young choreographers. Such talented dance creators exist in Israel. Bat-Dor is also looking abroad for innovative artists, who would enhance the company's appeal without over-stretching the modest means at its disposal.

Last year Bat-Dor was to celebrate its 30th season. As one may see from looking at the repertory list printed in the present issue of "Dance Today" has a rich history. The company knew both good and problematic times, and had its ups and downs throughout its long activity. In any case, the fact that the company is performing once again, even if in a reduced format, is certainly a positive development. All options are open; it all depends on whether Bat-Dor has learned something from its problematic past experience and will survive the demise of its founder to find new ways of functioning as a dance company and a dance school. Let's hope it will.



“בעל החלומות” מאת מירלה שרון, רקדן: דויד רפפורט
 “The Dreamer” by Mirali Sharon, dancer: David Rapoport

Bat-Dor Dance Company resumed performing in May 2000, after not appearing on stage for several months. The hiatus in its performances was caused by complicated legal transactions, following the demise of the company's founder and producer, Batsheva de Rothschild, in 1999. But even prior to de Rothschild's death, some difficult questions had to be faced by the Artistic Director of the company and its school, Jeannette Ordman. Changes in Bat-Dor's direction as well as its artistic policy were overdue in order to save the institution from closing down.

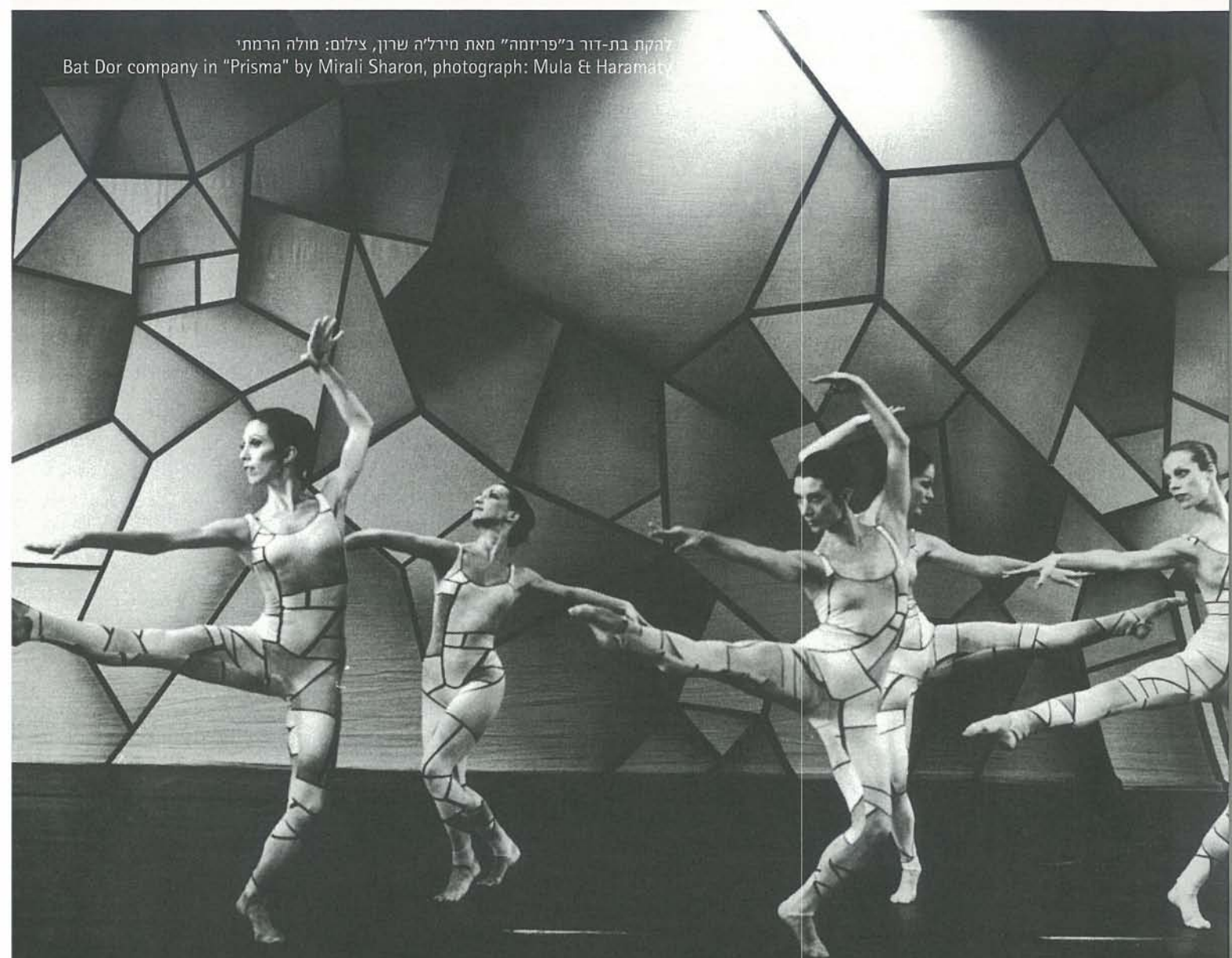
As a popular Hebrew song has it, "It isn't nice to see a closed kindergarten..." The resuming of rehearsals and performances with only a dozen dancers (there were more than 20 before the company's activities came to a stop) and the changes in management are a positive development. Moshe Goldberg, a former dancer of the company, who has been working for the last ten years with one of the leading impresarios in Israel, was appointed General Manager. Another former dancer of the company, Yaakov Slivkin, who has worked for many years in London, is the new Chief Administrator of the company and of its excellent school – a dance school which has supplied Israel's dance companies with most of their professional dancers in the past 30 years. The Artistic Head of the Bat-Dor school is now Anja Brud, also a former soloist of Bat-Dor, who recently served as Artistic Director of the Kibbutz Contemporary Dance Young Group. Among the senior teachers of the school will be Yaakov Slivkin and Liat Steiner, the latter a former dancer of Batsheva Dance Company.

During the recent Passover vacations, Bat-Dor held a workshop, in which approximately 40 students participated. The faculty consisted of Barak Marshall, Angelin Preljokaj, Naomi Perlov, Anja Brud and the Israeli Stomp company, "Mayumana", which stimulated the rhythmical creativity of the students. Bat-Dor plans a summer course, in which the well-known American ballet teachers Richard Gibson and Larry Rhodes will teach and Eduardo Vilaro, a former dancer of the Alwin Ailey company and school, will conduct modern dance classes.

However, the pedagogical aspect of Bat-Dor's activities – although it is a very important one – isn't the company's most difficult problem. The real dilemmas the company faces relate to what works will constitute the company's artistic repertory; which choreographers will be invited to create for it; and in what ways will Bat-Dor be special and different from other Israeli dance companies.

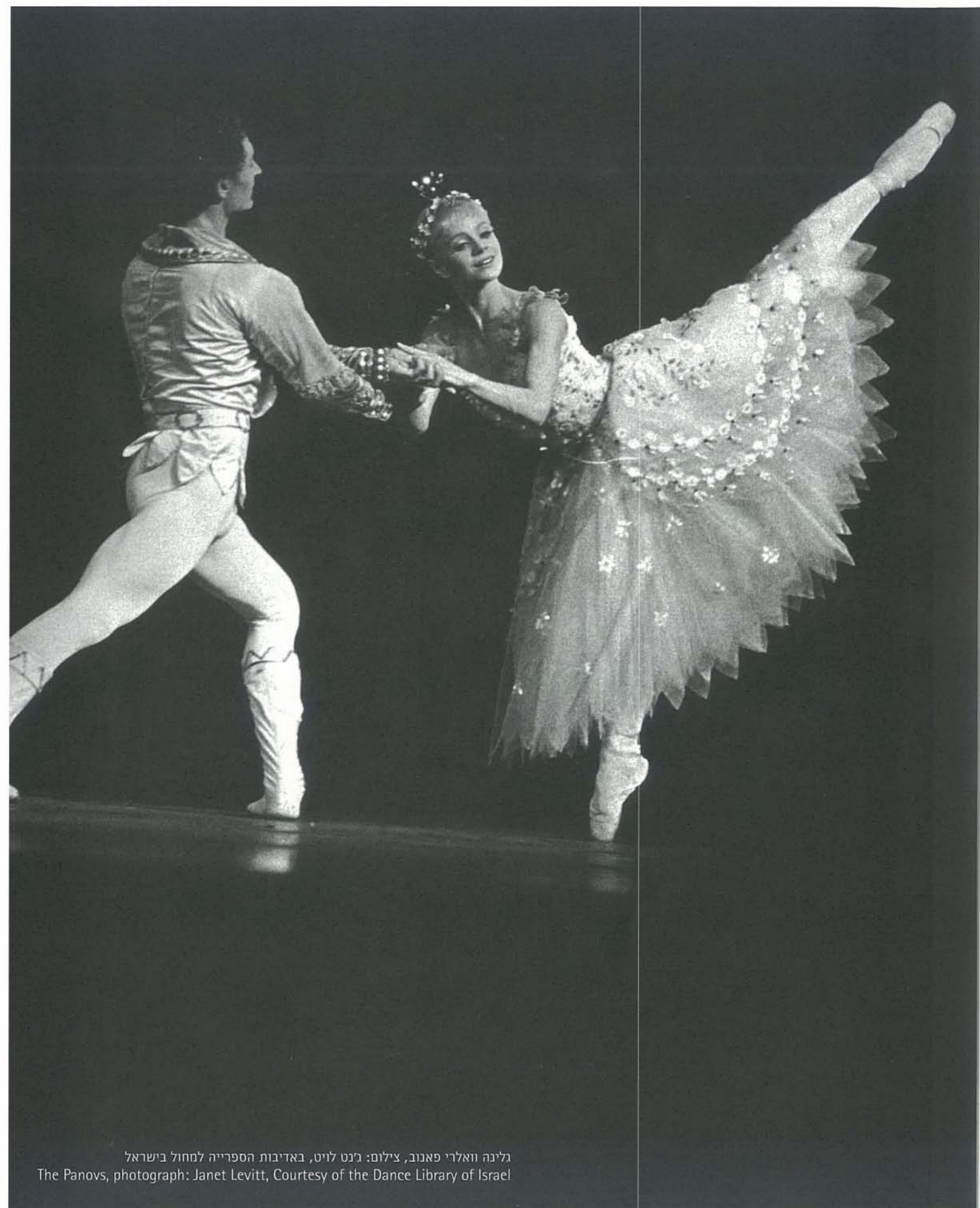
Bat-Dor has many excellent works on its list (as well as admirable costumes, lighting and music), which have become modern classics. Such are "Blue Skin" by Jiri Kylian, "In & Out" by Hans van Manen, Lar Lubovitch's important first work, which he created for Bat-Dor in the early 1970s, "Whirligogs", or Tudor's "Dark Elegies". One hopes that some of these masterpieces will be taken out of the mothballs and presented again, giving young (as well as mature) dance audiences a chance to see them live, not only on the tiny VCR screen.

להקת בת-דור ב"פריזמה" מאת מירליה שרון, צילום: מולה הרמתי
Bat Dor company in "Prisma" by Mirali Sharon, photograph: Mula Et Haramaty



Giora Manor

Bat-Dor Faces the Future with Hope and Apprehension



גלינה וואלרי פאנוב, צילום: ג'נט לויט, באדיבות הספרייה למחול בישראל
The Panovs, photograph: Janet Levitt, Courtesy of the Dance Library of Israel

was not allowed to touch them. Gertrud told me I would be accused of making a pass at them. I held a stick in order to touch bodies and make corrections. 'Don't do that,' Gertrud said, 'they're afraid of the stick.' I threw the stick away. Do not touch! Neither by hand nor by stick! They did not understand ballet terminology, and I couldn't explain in Hebrew. I could only show them and say, 'Do like this'".²

The Russian Reinforcements

The only professional framework that existed at the time was the Israel National Opera's Ballet Company, founded by Edis de Philippe in 1947. No regular ballet classes were held, and most of the students, who were Arbatova's students, took lessons outside the Opera. Among the dancers were Rachel Talitman, Yitzhak Mashiah, Aron Ben Aroya, Pazit Ben-Artzy, Alisa Sadeh, Dalia Kosht, Moshe Romano, Moshe Davidson, Avram Shemesh and Yakov Kalusky. Dorina Leor, Miriam Koffman, Adam Darius, Jean Hill-Sagan, Dvora Smolian, and Shelley Sheer also danced at the Opera. In 1965 Hillel Markman and Berta Yampolsky returned to Israel, and were appointed principal dancers and Directors of the Opera Ballet. Two years later, they left the Opera and established their own company – The Israel Ballet. That same year the Bat-Dor Company was founded with the assistance of Baroness Batsheva de Rothschild, and in Kibbutz Ga'aton another daughter to modern dance was about to be born – The Kibbutz Company (1969). When the Israel Ballet was founded it had no financial assistance. It also had to face all the usual hardships of a young troupe, as well as the difficulty of finding Israeli dancers properly trained in classical ballet. We should bear in mind that the Bat-Dor studio, where most future dancers would study – mainly to become modern dancers – only opened during that year.

A turn in The Israel Ballet Company's development occurred in 1975. The company was invited to perform in the Israel Festival. George Balanchine allowed the company to perform his "Serenade", and Felix Blaska permitted it to do his "Electro-Bach". The names of Israeli dancers started to appear alongside those of stars from other countries, among them Nira Paz, Erez Dror, Iris Gil and Na'ama Yadlin-Gindes, joined in the mid-80s by Orna Kugel and Wendy Luking-Shapira, who later became soloists. In the beginning of the 1980s, several Israeli choreographers created pieces for the company, among them Naomi Aleskovsky, Erez Dror, Ya'acov Sharir and Amir Kolben. However, as mentioned before,

this course was cut short and Yampolsky became the company's sole Israeli choreographer.

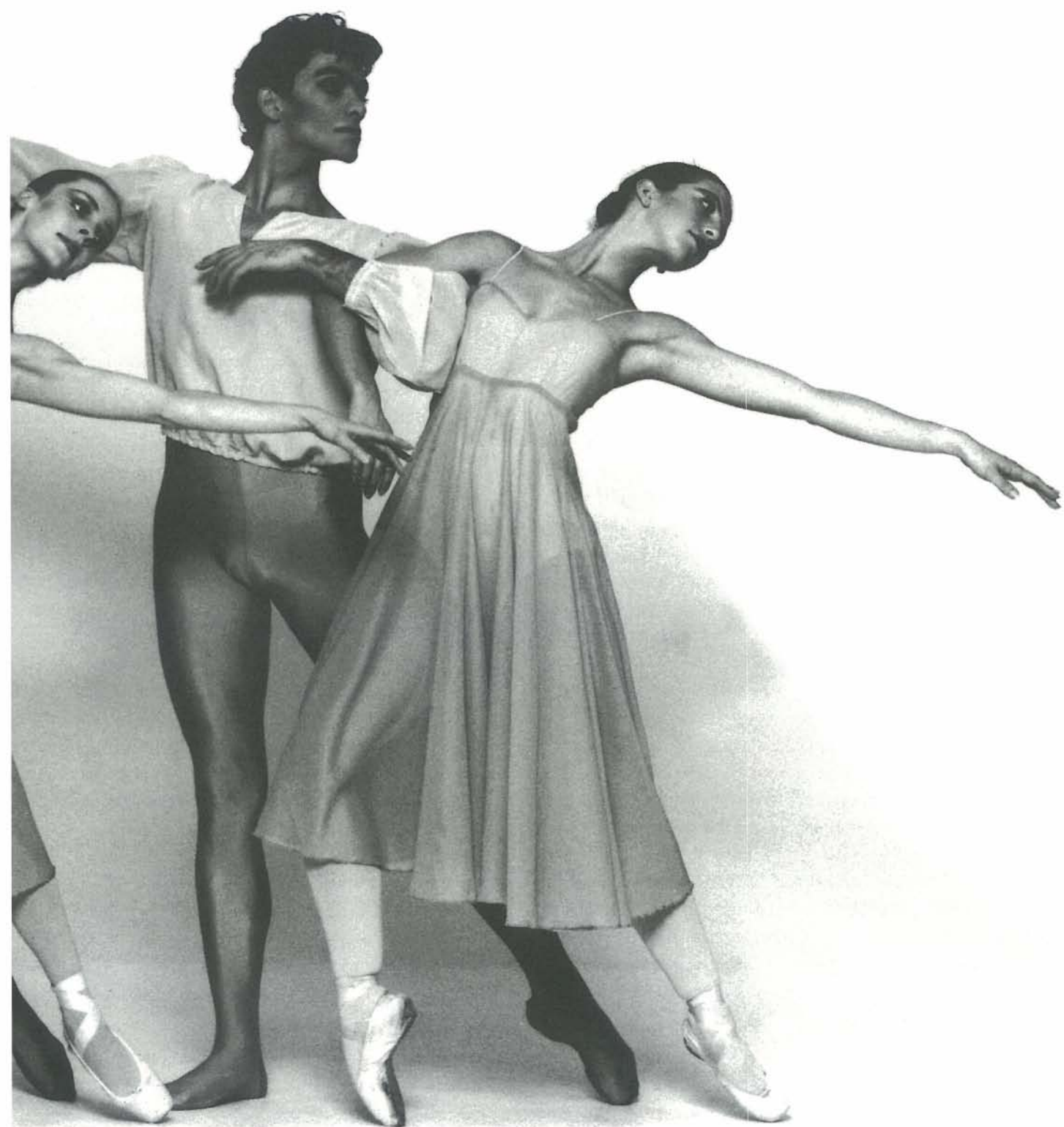
Around the time of the founding of The Israel Ballet, the teaching situation in Israel started to improve. The Bat-Dor studio employed good ballet teachers, and teaching became more methodical. In 1967, for the first time, an examiner arrived from the Royal Academy of Dancing in London. A year later, the opening of a branch of the Academy in Israel was approved, and Archipova Grossman, who had made the first contact with the Academy, was appointed Chairperson. The immigration wave from Russia brought with it teachers and dancers: Inessa Alexandrovitch taught at the Bat-Dor studio; Alexander Lipshitz taught at the Music and Dance Academy in Jerusalem; and Ilana Pasternak founded the Haifa Ballet together with her husband. The Haifa Ballet programs featured Gaina Shakrian as soloist, Alexander Alexander, who danced with the Bat-Dor Company and is nowadays a classical ballet teacher at the Batsheva Dance Company, and Valery and Galina Panov. As the Panovs' star was rising in the mid-70s, Teddy Kollek – then Jerusalem's Mayor – wished to found a ballet ensemble to be headed by the immigrant stars, but they preferred to pursue their careers abroad. Nina Timofeyeva, one of the USSR's most famous ballerinas, came to live in Jerusalem. She taught at the Music and Dance Academy summer courses and founded an ensemble that was associated with the Academy's high school. There are many formerly Russian dancers in The Israel Ballet, including Nina Gershman, Vyacheslav Sarkisov and Bogdan Khvoinitski. There are many in the Bat-Dor Company as well – among them Vladimir Bassanov, Maya Lavendovsky, Vladislav Manayenkov, Alexander Mishak and Vladimir Rusakov – where they make the transition to modern dance.

The Russian immigrants brought with them a style rooted in the great tradition of Russian ballet, which is different than Western ballet. They are knowledgeable and have increased the number of ballet viewers. Most important, there are among them young people, who are willing, even at a time when computers and television appeal to youngsters, to invest many hours in the study and practice of this noble, demanding art form. In the Mia Arbatova competition, of the seven young Israeli dancers to reach the finals, three were of Russian origins.

In Israel, Beauty still sleeps. She awaits the Prince that will rouse her. We are all waiting. ■■■

Notes

1. Ruth Eshel, *Dancing with the Dream – The Beginning of Artistic Dance in the Land of Israel, 1920-1964*, Ha-Poalim Publishers, 1991, pp. 49-62.
2. Ruth Eshel, "The Israel Ballet – Dream and Reality", *Dance in Israel*, no. 7, Dec. 1995, p. 12.





הבלט הישראלי, "שניים שניים וכל השאר" מאת ברטה ימפולסקי
The Israel Ballet, "Two by Two and all Together" by Berta Yampolsky

in Monaco, but as the war drew nearer, they decided to move to New York, where they danced with Mikhail Mordkin. The Nazis' rise to power accelerated the flow of immigration from Central Europe to Eretz Israel, and Israeli dance community grew in the 1930s. In 1937, a dance competition was held, without any classical ballet participants. When the People's Opera was founded in 1941, composer Marc Lavry invited Gertrud Kraus, the Guru of expressive dance in Israel, to join the Opera, and her company became the Opera's company. For the first time, the Opera is associated with a modern dance company and not a classical ballet one.

Alongside the great developments in modern dance, in 1933 a modest ballet studio was established in Tel Aviv by Ada Treinin, who had studied in St. Petersburg. The story is that Gertrud Kraus's students used to secretly take ballet lessons with Treinin. Those were the years when the antagonism between modern dance and classical ballet was at its worst. In 1938, Arbatova returned to Israel without her partner. Unlike Treinin, Arbatova had extensive stage experience. She had danced in the Riga Opera for six years (concealing her Judaism), and her teachers were Olga Preobrajenska and Alexandra Fokina. In 1941 Archipova Valentina Grossman, who was born in Estonia and had studied at a classical ballet school in Leningrad, arrived in Eretz Israel. Archipova, a Christian, was married to Jewish impresario Arthur Grossman, and they were on tour in the Middle East when World War II started. As Grossman was a Jew, they were afraid to return to Europe and decided to immigrate to Eretz Israel. They lived in Haifa, where Archipova opened a ballet studio, focusing mainly on teaching and creating the first generation of ballet teachers in Haifa. Among her students were Rina Perry, Hillel Markman, Berta Yampolsky, Avigail Ben-Ari, Liora Bing and Ruth Eshel.

There were several unsuccessful dreams of establishing a ballet company. In the mid-1940s Alexander Graftsoff, a Russian dancer and choreographer, presented an evening of ballet at Habima Theatre. When the War of Independence started, the dancers enlisted in the army, the prospect of financial support faded and the company dissolved. Graftsoff, disillusioned, left the country. Another attempt was made in 1949, when Arbatova, together with other ballet teachers and dancers who had arrived from Central Europe – Irena Getry, Mia Pick and Elisheva Mona – founded the Folk's Ballet, where the advanced students danced. The company survived one year and presented a single program on the occasion of Chopin's 50th anniversary.

Neither by Hand nor by Stick

After the establishment of the State of Israel, as immigrants poured into the country, Israeli ballet reached its lowest point. New immigrants, searching for income sources, recalled that they had taken some ballet classes in their childhood and opened "ballet studios" in their living rooms. In order to attract students, the students were dressed in tutus, like the wonder-girls then in

fashion. The "teachers" put the children on their toes from the very first year, and the split and the bending back of the whole torso became symbols of ballet technique. Every year extravagant performances were put on stage, with students attempting to do exercises far beyond their capabilities.

Ballet literature was nonexistent. Companies from overseas did not come to Israel, and the difficult economic times did not enable traveling abroad. Importing ballet shoes was unimaginable. Archipova said of the point shoes they used to have: "I saw these awful dance shoes – strong, awkward, heavy. Not dance shoes but wood logs."¹ The low level of ballet, as well as ideological hostility, triggered an article against the ballet, published in *Ha'aretz* in 1949: "The traditions of classical ballet are foreign to the Jewish artist. It seems like its manners, which belong in kings' courts of rococo times, have been preserved to this day as a wall, a shield against the echoes of modern times. There is no adequate reason for accustoming our children, who yearn for movement and rhythm – and some of them are talented – to such old forms. It is our foremost duty to explain over and over again that this method, this way, has no truth in it."

The 1950s saw some improvement. The years of economic crisis have ended, and European ballet companies came to Israel, among them the London Festival Ballet with Anton Dolin and Alicia Markova. From France came the wonderful dancer Jean Babilée with his own company, performing Roland Petit's masterpiece "Le jeune homme et la mort". The movies "Ballerina", "Red Shoes" and "The Hoffmann Tales" were shown in movie theatres in Israel, bringing the stars of the Royal English Ballet to Israeli audiences. In the mid-50s, Arbatova's studio became the cultivation ground for a young generation of dancers, and the place where foreign companies practiced when in Israel. Among the young dancers were Zohara Gil-Simkins, Igal Berdichevsky, Reuven Formberg, Moshe Lazara, Bruria Aviezer, Avraham Meir, Nira Paz, Domi Reiter-Soffer, Rina Schenfeld, and many others. In 1954 Arbatova was invited to be on the jury of an international competition for classical ballet and character ballet in Vienna. Heading the jury was Rostislav Zakharov of the Bolshoi. The first prize went to Rudolf Nureyev and Mia Plisetskaya, and the silver medal for character dance went to Yona Levy, a 14 year old girl of Yemenite origins, Arbatova's student.

In 1957, the dancer Henryk Neuman immigrated to Israel from Poland. For the first time in many years, a dancer of such professionalism settled in Israel, a fresh breath of quality and standards, unlike any previously known in Israel. The war between classical ballet and modern dance was at its end, and Gertrud Kraus allowed him to teach in her studio between 1957 and 1964. Neuman, who had been accustomed to professional ballet schools, told of his encounter with ballet in Israel: "The girls were dressed in long sleeves, with high collars hiding their necks and in thick socks – lest, God forbid, the teacher see their bodies. It's hot in Israel, the smell was terrible. I couldn't correct them, because I

Without Tradition and Without an Audience

Artistic dance in Israel started in the 1920's. The land of swamps and malaria was not an ideal place for the flourishing of artistic dance, but the starting point for classical ballet was particularly difficult. While dancing barefoot on the sand in Tel Aviv was no easy feat, doing so in satin shoes and tutus seemed like a surrealist dream. To this was added ideological hostility. The pioneers, most of whom had arrived from Eastern European countries, regarded classical ballet as related to the aristocracy, to the traditions of a world they had renounced. Although many of the pioneers were educated people, most of them had never seen a ballet performance. Since the laws in pre-revolutionary Russia and in Eastern Europe did not allow many Jews to live in the big cities, only a small percentage of them lived in cities where they could study or view the ballet. Dance companies did not accept Jewish dancers, except for those few who concealed their Jewish origins. As is well known, Anna Pavlova, whose mother was Jewish, concealed this fact. Therefore, the pioneers associated the ballet with names such as the Marynsky or the Bolshoi – protégées of the Tzar's regime. Of the reforms in classical ballet, and of the daring works performed by Diaghilev's Ballets Russes, they knew only by rumour.

Thus, in the 1920s there were no classical ballet dancers and teachers in Israel, making it difficult to raise a new generation of classical ballet dancers – even more so than modern dancers. A classical ballet dancer's training takes years. The dancers are required to reach very clear performance standards and to deal with a difficult repertoire. Modern dance, however, was content with dancers who could express themselves and move the audience, and their technical skills were considered to be secondary to their expressive capabilities. Without professional dancers, without tradition and without an audience – the prospects for the development of classical ballet in Israel seemed grim.

The pioneers who opposed the ballet embraced the Ausdruckstanz, the expressive dance which flourished in Central Europe between the world wars. This was a young, avant-garde dance form, representing ideas of freedom and social involvement. Between the world wars many of the educated, wealthy Jews living in big European cities, mainly in Germany and Austria, sent their daughters to rhythmic or expressive dance lessons, regarding them as important to a girl's education. While the classical ballet dancers of the opera were perceived as morally suspect, the modern dancer was perceived as a combative, educated woman. Many Eastern European Jewish girls danced in professional companies, such as Mary Wigman's prestigious company.

The Dance Pioneers

In Israel, in the 1920s, dancer and choreographer Baruch Agadati performed a recital in Eden cinema, in the Neve Tzedek neighborhood near young Tel Aviv. It was a bold act, reflecting

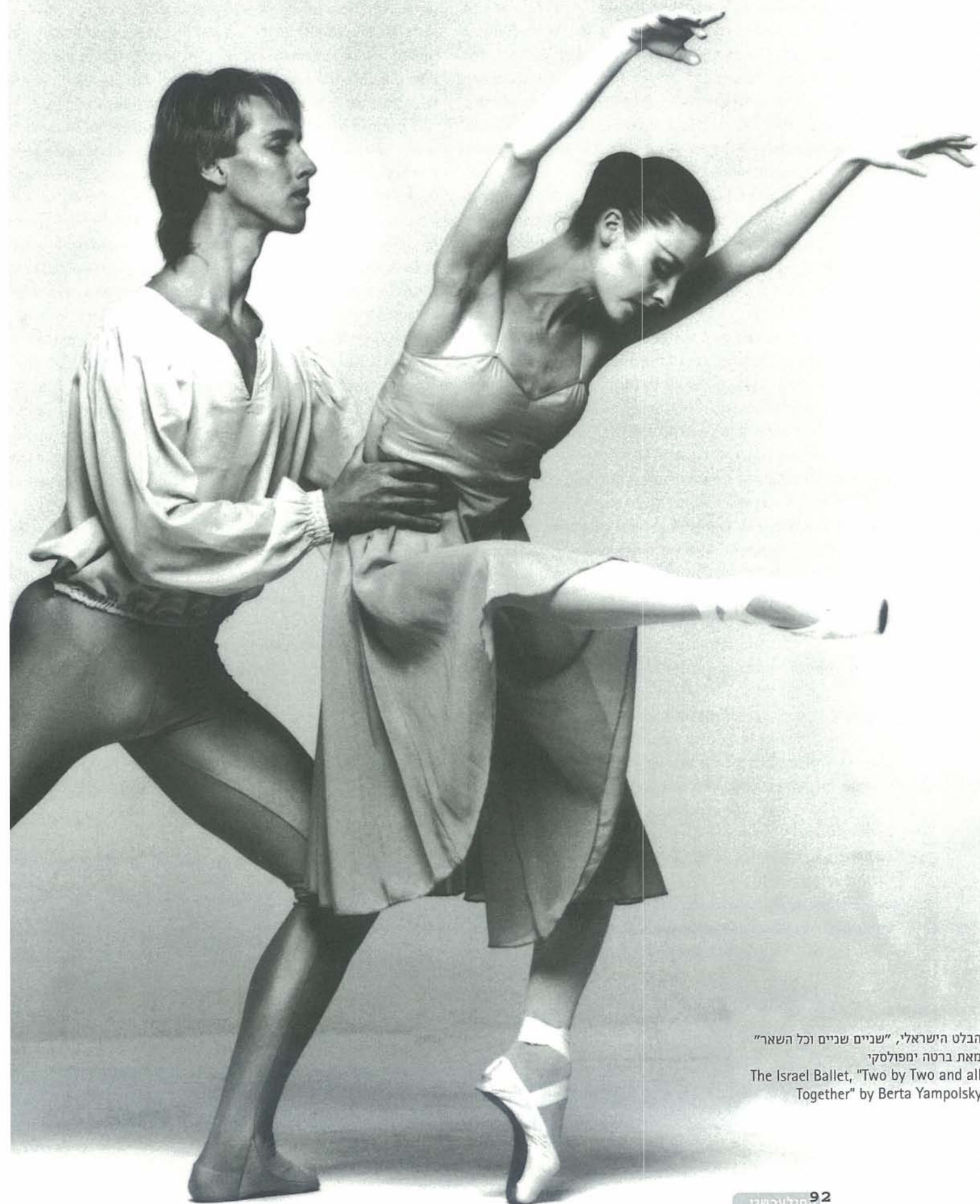
the artist's wish, while living in a forsaken province (first of the Ottoman Empire and then of the British), to be part of the avant-garde activities taking place in the cultural – namely, the European – world. The timing was remarkable. Mary Wigman opened her school in Dresden in the same year during which Agadati performed in Neve Tzedek. That was also the year of Rudolf von Laban's return to Germany after his stay in Zurich during World War I. He started working in Nuremberg and Stuttgart, where Kurt Jooss came to him when he wished to study dancing.

It is surprising that Agadati chose to give a recital in modern dance, since what little training he had was in classical ballet. Just before World War I, Agadati visited relatives in Odessa, and as the war broke out he was obliged to remain there for the duration. There, he was accepted to the Opera Ballet, with which he stayed for three years. As soon as the war ended he returned to Eretz Israel, and lost no time in abandoning classical ballet in favour of expressive dance. He may have felt that as a late starter he lacked the background and skills necessary for classical dance, but it is more likely that – being a zealous Zionist – he dreamt of creating a new dance form in the new Israel. Four years after Agadati's recital, Rina Nikova immigrated to Israel from St. Petersburg. Nikova, whose wealthy family had a special permit for living in St. Petersburg, had studied at the dance conservatory. Due to her family's objections, she began her studies only at the age of 16. She did not have good technique, but excelled in character dances, which were popular at the time and were incorporated in ballet pieces. In 1922, when Nikova immigrated to Israel, the famous Russian conductor Mordechai Gulinkin established the Israeli Opera, and she was appointed *prima ballerina*. While performing at the Opera she also established a ballet school in Tel Aviv.

Much vision, as well as a measure of impudence, was needed in order to raise 49 operas on the Eden cinema stage, which lacked even a back pass. The *corps de ballet* consisted of a few amateur girls, and the *prima ballerina's* partner was the *danceur noble* David Branin, of whom nothing is known. Unlike the ballet, which, as mentioned, was viewed with hostility, the founding of the Opera was regarded as an important Zionist enterprise. In 1929, the Opera was closed due to lack of funds, and Nikova traveled to the United States. Thus ended the pioneering classical ballet chapter in her life. When she returned in the beginning of the 1930s, she founded the Yemenite Ballet, a marvelous story in its own right, but not pertinent to our subject.

In the 1930s, between the world wars, many artists came to Israel on tour, among them dancers Pauline Koner, Gertrud Kraus, Ruth Sorell and the famous Indian male dancer Uday Shankar. All of them, except Shankar, danced in the expressive dance style. The only tour of classical ballet to arrive at that time was that of Mia Arbatova and her husband Valentine Zieglovsky, in 1934. They performed for two years, but there is no documentation of that time. Valentine was invited to dance with the Ballet Monte Carlo

- Israeli Dance's Stepson



הבלט הישראלי, "שניים שניים וכל השאר"
מאת ברטה ימפולסקי
The Israel Ballet, "Two by Two and all
Together" by Berta Yampolsky

Classical Ballet

On the Historical Circumstances Responsible for the Marginality of Classical Ballet in Israel

Ruth Eshel

Since the beginning of artistic dance in Israel, classical ballet has been at the margins of artistic activity and creation. There are several established dance companies in Israel, but only one of classical ballet – The Israel Ballet. Unlike modern dance, where fringe activities thrive, Israeli classical ballet has no fringe activities whatsoever. The Israeli Ballet is a good dance company, performing to full houses despite the difficult conditions in which it works – one rehearsal hall and no accompanying school. There are some masterpieces by George Balanchine in the company's repertoire, but most of its works are by Berta Yampolsky. The main problem, however, is that the company did not succeed in raising a new generation of Israeli creators.

So far, all the attempts to establish other classical ballet companies have failed. The Haifa Ballet has suffered a harsh blow when Adam Pasternak passed away, and is still attempting to re-organize itself. It is doubtful whether

it could have been what Israeli ballet is looking for – a chamber ballet company in contemporary style. Valeri Panov's group in Ashdod is making its first steps. Against this backdrop the importance of the Mia Arbatova Competition, which celebrated its 10th anniversary last month, is obvious. It is the only framework enabling the introduction of new developing talents and of work done in Israeli ballet studios. The competition's high standards and the large audience that attended it indicate that the public is interested and loves this art form. If that is the case, what went wrong? Why is classical ballet a stepson in Israeli dance?



2	Classical Ballet - Israeli Dance's Stepson	<i>Ruth Eshel</i>
8	Tanztheater and The Theatre of the Absurd	<i>Giora Manor</i>
14	Mechanized Puppets and Virtual Spaces	The Effects of Technical Changes on Dance, from "Coppelia" to Virtual Reality <i>Henia Rottenberg</i>
18	A Creator of Three Homelands	On Anna Sokolow, 1912-2000 <i>Giora Manor</i>
22	Anna Sokolow - A Teacher Through and Through	<i>Galia Gat and Moshe Romano</i>
23	Dancing to Death	On Romantic Expressions in "Giselle" <i>Tally Perlstein</i>
30	The turnout in Contemporary Ballet	From the 19th Century to the 21st <i>Liora Bing-Heidecker</i>
34	Progressing Inward	A Conversation with Ido Tadmor <i>Shai Steinberg</i>
38	On "At the End of the Roads" - A Computerized Oratorical Dance	A View of the Work Process <i>Tsiyona Peled</i>
	Festivals All Over	
42	Paris: Between Bobigny and the Opera	On the Bagnolet International Dance Competition and Ohad Naharin's and Matz Ek's Dance Performances <i>Gabi Aldor</i>
44	A Surrender to Impressions	On the "New World" and Spring Festival Programs, London 2000 <i>Henia Rottenberg</i>
48	Folklore for Stage and a Stage for Folklore	<i>Dan Ronen</i>
56	News Here and There	
60	Dancing with Gertrud Kraus	<i>Lea Ben-Zvi</i>
62	Dance Performances Around the World	
62	Books	
	New Publications	
	The Russian Encyclopaedia of Ballet	<i>Yossi Tavor</i>
	Natalya Bessmertnova	<i>Yossi Tavor</i>
	A Matriculation Certificate for the Dance World	On the International Encyclopaedia of Dance <i>Naomi Bahat</i>
66	Preview	
	"Dance at the Tel Aviv Performing Arts Center"	the 7th Season <i>Henia Rottenberg</i>
68	Critics' Opinions	
	Dance from the Land of Theatre	On "Medea", Edafos Dance Theatre <i>Gall Alster</i>
	Non-Erotic Aesthetics	On "A Minotaur's Dream", Blanca Li Company <i>Meira Eliash-Chain</i>
	Dance Replacing Ritual	On Ze'eva Cohen's and Zvi Gotheiner's Dance Performances in New York <i>Judy Brin-Ingber</i>
	Premiers	April - June 2000 <i>Edited by Liora Amit</i>
72	Bat-Dor: Facing the Future	<i>Giora Manor</i>
74	On the Bat-Dor Dance School	<i>Ido Tadmor</i>
76	Bat-Dor's Repertoire List	1968-1999
78	Articles in English	
	Bat-Dor Faces the Future with Hope and Apprehension	<i>Giora Manor</i>
85	Classical Ballet - Israeli Dance's Stepson:	On the Historical Circumstances Responsible for the Marginality of
93	Classical Ballet in Israel	<i>Ruth Eshel</i>

On the cover: "Gommorah" by Ido Tadmor
photograph: Gadi Dagon

המרחב

dancetoday

the dance magazine of israel

Issue no. 2 July 2000

Editor: Ruth Eshel

General Manager: Hanan Rogalin

Contributing Editors: Ruth Eshel, Giora Manor, Henia Rottenberg, Dr. Dan Ronen, Gabi Aldor, Tally Perlstein, Tuly Bauman

Editorial Coordinator: Ordit Kotler

Design: Nomi Morag, Avigail Horowitz

Editing: Orna Yehudayof

English Translation and Editing: Einat Adi

scanning: Ety Mota

Advertisement Design: Alex Jurabin

Adv., P.R. & Marketing: Shifra Sacham

Pre-Printing and Plates: Mixam

Technologies, Ltd.

Printing: Offset Artists

Binding: Aharon Binding Ltd.

Publishers: Havatzeleth Cultural and Educational Institutes

Address: Dizengoff Center, 3rd Floor

P.O.Box 23570, Tel Aviv 61231

Telephone: (03) 620-8758

Fax: (03) 629-0195

E-Mail: teatron@zahav.net.il

© all rights reserved

ISSN 1565-1568

Published with the assistance of
The Ministry of Science, Culture and Sports

The editors are not responsible for the
advertisements' contents



תיאטר

סטודיו

כתב עת לאמנות

ירחון בעריכת שרה בריטברג-סמל

מחול עכשיו

רבעון בעריכת רות אשל

רבעון לתיאטרון עכשווי בעריכת ד"ר גד ק
מיסודה של עמותת היצירה התיאטרון

כתבי העת האיכותיים בהוצאת "חבצלת" מוסדות תרבות וחינוך.

התקשרו עכשיו ואתם

לכבוד

"תיאטרון" ו"מחול עכשיו" טל: 03-6208758 פקס: 03-620195
"סטודיו" טל. 03-5255701 פקס. 03-5255702 ת.ד. 23870 תל-אביב

- ☐ ברצוני לחתום על מנוי ל"תיאטרון" למשך שנה (4 גיליונות) מחיר מנוי 100 ש"ח
- ☐ ברצוני לחתום על מנוי ל"מחול עכשיו" למשך שנה (4 גיליונות) מחיר מנוי 100 ש"ח
- ☐ ברצוני לחתום על מנוי ל"סטודיו" למשך שנה (11 גיליונות) מחיר מנוי 280 ש"ח
- ☐ ברצוני לחתום על מנוי מתנה למשך שנה (לתיאטרון/מחול עכשיו/סטודיו) מחק את המיותר

שם ושם משפחה של הנמען: _____ טלפון: _____

כתובת: _____ ישוב: _____ מיקוד: _____

☐ מצ"ב שיק לפקודות "חבצלת - תיאטרון/מחול" ע"ס: _____

☐ נא לחייב כרטיס אשראי ויזה/ישראלכרטיס מס': _____

בתוקף עד: _____ ת.ד. _____ חתימה: _____

פרטי מקבל המתנה:

שם ושם משפחה: _____ טלפון: _____

כתובת: _____ ישוב: _____ מיקוד: _____

מרכז הישראלי לפסל בע"מ

רח' יהודה ליב פינסקר 1, ראשל"צ 75305, ת.ד. 3164

ציבור האמנים

מרכז הישראלי לפסל בע"מ

קלי עבודה וחומרי גלם בנושאים הבאים:

אבן - על כל

סוגיה, אבן רכה,

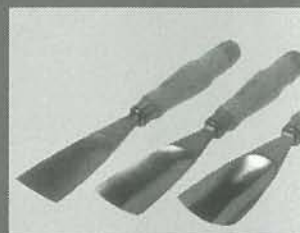
שיש, גרניט, בזלת וכו'.

עץ -

כל סוגי הפיסול על עץ

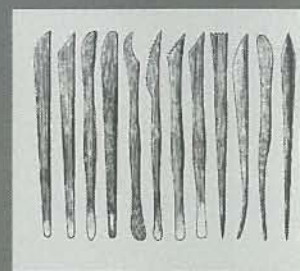
כולל גילוף וחריטה, מגוון

עשיר של כלים בנושאים אלו.



ריקוע - כלים מיוחדים לריקוע עדין וגס.

שעווה - כלים ממתכת ספציפיים לעבודה בשעווה.



לינולאום - כולל לוחות הלינול, וכל הכלים והצבעים

להדפס בלינול.

איטונג - משורים ומשייפים ואיזמלים מיוחדים לאיטונג.

גם לאבן וגם לעץ.



פנאומטיקה - כלים רבים ומגוונים בנושא הפנאומטי

חמר וקרמיקה - כולל כלים מיוחדים, מתכת ועץ לעבודה על חמר.

ויטראג'י - מחלקה מושלמת גם בנושא כלים וגם בנושא חומרים וזכוכיות.

פתיחה

11:00-13:00, 17:00-19:00 ב', ו': 11:00-13:00 בתאום טלפוני טל. בית. 03-9690046 עסק. 03-9669762



Haifa University



אוניברסיטת חיפה

ESKESTA אסקסטה

artistic director: Ruth Eshel

Dances, songs and liturgy
of the Ethiopian jews

for information:

tel/fax 972-4-8246093

E-mail:

reshel@research.haifa.ac.il



בשיתוף עם המרכז למחול ביכורי העיתים ועיריית תל-אביב

השתלמות מורים למחול תשס"א 2000/2001

בלט קלאסי - מיכל חסון ואלון אבידן
מחול מודרני - רנה בדש ונירה טריפון
ג'אז - ארנון צוקר וגיל קופל
קומפוזיציה - רנה בדש
סדנת קצב - רוני בן עזרא

ההשתלמות תתקיים במרכז למחול ביכורי העיתים, תל-אביב

מדי יום שלישי בין השעות 10:00-15:00

תאריך התחלה: 24/10/00

תאריך סיום: 15/05/01

לפרטים: המרכז למחול ביכורי העיתים: 03-6919457

מתא"ן: 03-6241001

להרשמה:

מתא"ן החברה למתנ"סים, קניון מלחה, ת.ד. 9583, ירושלים 91090

אולפן למחול-מתנ"ס מטה אשר

מנהלת אומנותית: יהודית ארנון

רכות מגמת מחול לבגרות: אילנה ליבן רכות סדנה: עינב לוי
קיבוץ געתון ד.נ. מעלה הגליל 25130 טל. 04-9859868/8437 פקס 04-9859852



המקצועות הנלמדים

בלט קלאס
מחול מודרני
פילטים
מחול ג'אז
קומפוזיציה
מודעות גופנית
כתב תנועה
רפרטואר
פלדנקרייז
מוסיקה וכלי הקשה
תולדות המחול
מוסיקה

באולפן לומדים ילדים מכיתה א' ומעלה, וכן קיימת מגמת בגרות במסגרת האולפן פועלת
סדנת המחול במשך כל ימות השבוע כהכנה לריקוד מקצועי. מתקבלים תלמידים לסדנת
המחול לשנתיים או שלוש לאחר לימוד קודם במחול.

האולפן למוזיקה ומחול

מועצה אזורית בקעת בית-שאן
טל. 06-6588343 פקס 06-6587847

בהנהלת שאול גלעד

צוות המורים

גלית בלחסן
אליזבט גולדווין
אורה גלמן
שרה וייסנברג
אפרת לינצקי
רותי פרץ
טובי פרת
ענת צוק
גלינה צ'רניאק
רימונה קורן
נורית שטרן

מקצועות הלימוד

מבוא למחול
משחקי תנועה
בלט קלאסי
מחול מודרני
ג'אז
יצירה
תוכניות העשרה
עבודות גמר בבגרות
מופעי תלמידים
תנועה להורים וילדים
אירוח כנסים ארציים

אפשרות להשכרת המקום לסדנאות וחזרות
במשך השבוע או בסופי-שבוע:
אולמות גדולים, נוחים וממוזגים.
חדרי אירוח זולים בישובי הסביבה.



עיריית תל-אביב - יפו

אגף קהילה נוער וספורט המחלקה למוסיקה ואמנויות הבמה

המרכז למחול ביכורי העיתים

בית ספר למחול הגדול בתל-אביב

מאפשר לימודי מחול ברחב גבוהה לילדים. נוער ובוגרים.
מתחילים ומתקדמים. בהדרכת צוות מורים ומלווים מיומנים.

בלט קלאסי
מחול מודרני
יצירה
יוגה
קפוארה
פלמנקו
ריקודי בטן
ג'אז
סדנת תנועה
תיאטרון מחול

שיעורי בוקר למקצועיים
סדנאות סופשבוע ייחודיות
השתלמויות למורי מחול

קורס סוכות בינלאומי 2015-2016 אוקט' 2000

קורס קיץ בינלאומי 21-8 ביולי 2000 - הרשמה מראש
(הלימודים מתחילים ב'3 בספטמבר 2000)

להקת מחול "מוזע"

הנחות לתושבי תל-אביב, לסטודנטים וחייילים
לקבלת עלון מידע חינוך, הרשמה ופרטים נוספים:
המרכז למחול ביכורי העיתים רח' הפתח 6 תל-אביב
טל. 03-6919457 פקס 03-6910425
E-mail: itim@isdnet.il



הכשרת גרפיקאים לאינטרנט

אפשרויות הלימוד הן:

מסלול ראשון: 5 ימים לימודי בוקר

מסלול שני: 12 מפגשים לימודי ערב

מחיר ההכשרה ליחיד \$ 790 לא כולל מע"מ



מקום ההכשרה הוא בת"א או בירושלים, במרכזי הלימוד של אחד לאחד, ניתן להזמין את ההכשרה לתוך האירגון

לפרטים נוספים
התקשרו: 03-5251255
להזמנות שלחו
פקס: 03-6208505

אחד לאחד לעסקים
בתי ספר ללימוד מחשב מקבוצת ריאלטק

HTML



■ הכרת מבנה שפת HTML ■ שמירת קבצים והצגתם בגלשן אינטרנט ■ פקודות עיצוב: צבע / רקע / פונטים / שילוב תמונה במסמך / יישור / קביעת גודל פורמטים של תמונות ■ שילוב מולטימדיה ■ בניית טפסים ■ עיצוב וקבלת טפסים ■ קישוריות באינטרנט ■ עבודה עם עברית ■ עבודה במסגרות

FLASH



■ בין הנושאים הנלמדים בקורס: ■ הכרת התוכנה ■ ממשק ■ חלון כלים ■ ייצוא ויבוא מהתוכנה ■ בניית אובייקטים גרפיים ■ יצירת אנימציה מורכבת ■ כפתורים ■ Mask ■ Actions ■ Movie clips ■ sound ■ קביעת גודל למסמך האינטרנט

DREAM WEAVER



■ בין הנושאים הנלמדים בקורס: ■ הכרת תוכנת Dream Weaver 3 ■ עיצוב מלל ■ עיצוב מתקדם ■ טבלאות ■ שילוב אובייקטים ■ עבודה עם שכבות ■ יצירת היפר-קישורים ■ טפסים ■ Frames ■ History ■ Head ■ אנימציה

קישור תוכנות גרפיות לאתרים



■ בין הנושאים הנלמדים בקורס: ■ מבני קובץ בפורטושופ ■ מודלי צבע ■ יצירת כפתורים בפורטושופ ■ ייצור דפי מידע בפורטושופ 5.5 ■ ייצוא SWF מפרייהנד לפלאש

RealTech

Microsoft Certified
Solution Provider





דירת יוקרה במגדלי נאמן של אזורים קומפלקס המגורים המפואר והיוקרתי ביותר בארץ

● כביש פרטי לביטחון מירבי ● לובי מפואר עם שומר ● דירות חכמות עם הכנה למערכות "אינסטבס" ● דירות ללא עמודים המאפשרות גמישות בעיצוב פנים ● ריצוף שיש טבעי ● מיזוג אוויר מלא ● ארונות מטבח "בולטהאופ" ● תיקשוב - אפשרות לחיבור המחשב האישי למערכות שרותי מחשב מתקדמות ● חניון תת קרקעי עם שער אוטומטי ● 2 מעליות בכל מגדל ● דלתות כניסה מאלומיניום משולבות בזכוכית מרהיבות ● מרכז ספורט משוכלל ● פיתוח סביבתי עשיר.

אזורים, החתומה על פרויקטים יוקרתיים בכל רחבי הארץ, הובילה מאז ומתמיד תפיסות מגורים ייחודיות שקבעו סטנדרטים חדשים של תרבות דור. מסורות זו מגיעה כעת לשיאה בקומפלקס המגורים היוקרתי "מגדלי נאמן". שילוב של טכנולוגיה מתקדמת, ותיכנון מיוחד בעיצוב האמץ **יעקב אגם**, הופכים את "מגדלי נאמן" לאבן דרך בתולדות הדיור בישראל.

מגדלי נאמן הדבר הבא

משרד המכירות באתר - טל: 03-7411432/3

אזורים
חובילה את חרבות האגורים בישראל



עיצוב צבעי מעטפת מגדלי נאמן - יצירתו של האמן **יעקב אגם**. תכנון - כנען שנהב אדריכלים. האיור להמחשה בלבד.



להקת מו"ל

בת-דור 2000

מנהלת אומנותית: ג'נט אורדמן



בתכנית:

פיקורוס

אגרפיה: תמיר גינץ

ד/דיסקורד

אגרפיה: יגאל פרי



קומי ארט



WWW://BAR....EEE'S WORLD.M

כוריאוגרפיה: לוצ'יאנו קניטו

* הזכות לשינויים שמורה.



קורס קיץ בינלאומי
- יולי 2000 -

תיאטרון בת דור:

אבן גבירול 30, קומה ב', (פסאג' לונדון מיניסטור) תל אביב

כרטיסים:

"הדרן": אבן גבירול 90, תל אביב טל. 03-5279797
"בת דור": אבן גבירול 30, תל אביב טל. 03-6963175/6

ג' - 4/7/2000 בשעה 20:30
בחסות מר מתן וילנאי, שר המדע, התרבות והספורט

ב' - 17/7/2000 בשעה 20:30

ב' - 24/7/2000 בשעה 20:30