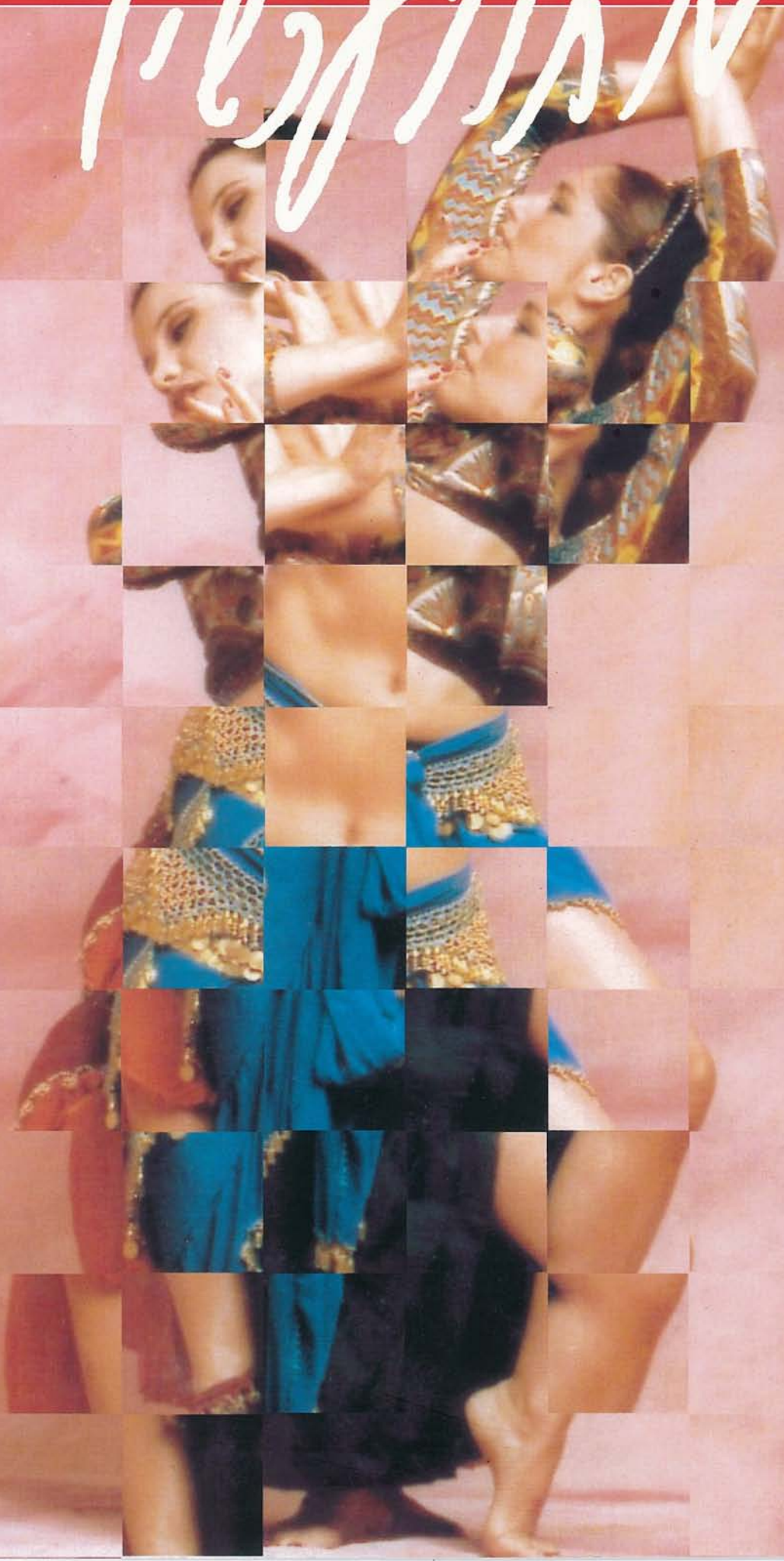


מגזין



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

2202 8537400-000030
החל מ-1997

גיליון 3 | נובמבר 2000 מחיר: 35 ש"ח ISSN 1565-1568

הנפשות הפועלות

גבי אלדור - בתה של שושנה אורנשטיין ונכדתה של מרגלית אורנשטיין - חלוצת המחול בישראל. בעלת תואר ראשון בספרות אנגלית ופילוסופיה. שיחקה בתיאטרון הקאמרי ובימות והשתתפה במרבית ההפקות של רות זיו-אייל. יצרה את "הערב רוקדים" עם סיני פתר ו"סמטת הכיסאות הלבנים" עם יגאל עזרתי. מבקרת מחול של עיתון "העיר".

רות אשל - מחברת הספר "לרקוד עם החלום - ראשית המחול האמנותי בארץ-ישראל 1964-1920". מבקרת מחול של עיתון "הארץ". מרצה באוניברסיטת חיפה ומנהלת אמנותית של להקת אסקסטטה. דוקטורנטית באוניברסיטת תל-אביב בנושא "תיאטרון-תנועה בישראל (1976-1994)". הופיעה כרקדנית וכוריאוגרפית בשנים 1970-1987.

ג'ודי ברין-אינבר - חוקרת מחול יהודי. חיה בארה"ב ומבקרת לעיתים קרובות בישראל. ייסדה עם ג'ורא מנור את השנתון "מחול בישראל" (1975). מאמריה מתפרסמים בעיתונים ובכנסים בינלאומיים בארה"ב. כוריאוגרפית ורקדנית של "להקת קולות של ספרד". עורכת החוברת "פולקלור יהודי ואתנולוגיה".

איילה גורן-קדמן - חוקרת מחול אתני. בתה של גורית קדמן. בעלת תואר שני בסוציולוגיה, אנתרופולוגיה ופולקלור. מרכזת קורס למחול אתני ועממי באקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין בירושלים. מרבה לפרסם מאמרים על מחול אתני בארץ ובחו"ל.

לינדה דנקוורס - מורה למחול. בעלת תואר שני בלימודי מחול ואנתרופולוגיה באוניברסיטת סארי, אנגליה.

שי הרלב (שטיינברג) - תסריטאי ומפיק בשירות הסרטים הישראלי. בעל תואר ראשון בפסיכולוגיה ובקולנוע. תלמיד לתואר שני בחוג לתקשורת באוניברסיטה העברית בירושלים. כתב ב"דבר ראשון" וב"כל העיר".

סמדר וייס - בעלת תואר שני במחול. מורה במסלול למחול ותנועה במכללת סמינר הקיבוצים בתל-אביב. מורה לקומפוזיציה ותולדות המחול במסגרות רבות. היתה יושבת ראש הארגון הבינלאומי: המחול והילד (D.A.C.I) - סניף ישראל (1993-2000).

גילה טולידאנו - מהמדריכים הראשונים שייסדו את תנועת ריקודי העם בישראל. ממיסדי ענבל ומנכ"לית הלהקה כמה שנים. ב-1984 בנתה את הספרייה למחול בשיתוף ג'ורא מנור והיתה מנהלת הספרייה עד 1991.

ד"ר רונית לנד - ממקימי מגמות המחול התיכוניות בארץ. מנהלת המגמה למחול באקדמיה לאמנויות ברמשייד, גרמניה, ואנסמבל המחול של העיר רמשייד. מרבה לפרסם מאמרים בנושא המחול. השתתפה בתוכניות רדיו וטלוויזיה רבות בארץ ובחו"ל.

ג'ורא מנור - מבקר מחול ותיאטרון של "על המשמר" מ-1970 ועד סגירת העיתון. מייסד ועורך השנתון "מחול בישראל" (1975-1993) ובהמשך עורך הרבעון "מחול בישראל" (1998-1993). יועץ הספרייה למחול. כתב של כמה כתבי-עת למחול באירופה ובאמריקה. פירסם ספרים בנושאי מחול.

ליאורה עמית - בוגרת האקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים. עובדת בספרייה למחול בבית אריאלה.

מרתה ענבר - בעלת תואר שני במרכז לאבאן בלונדון. כוריאוגרפית ומורה לקומפוזיציה. מרכזת מגמת המחול בתיכון רמות חפר.

טליה פרלשטיין-כדורי - בעלת תואר שני בחינוך. מנהלת הספרייה הישראלית למחול בבית אריאלה מ-1997. מרכזת מגמת המחול בתיכון ליד האקדמיה ע"ש רובין בירושלים זה 20 שנה. ראש המסלול למחול ותנועה במכללת "אורות ישראל".

דינה רוגינסקי - דוקטורנטית בחוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה באוניברסיטת תל-אביב.

עינב רוזנבלט - למדה מחול במסגרות שונות. בעלת תואר ראשון בתקשורת ומדעי המדינה. עובדת בספרייה למחול בבית-אריאלה.

הניה רוטנברג - מורה לבלט קלאסי ומחול יצירתי. בעלת תואר ראשון בלימודים רב-תחומיים באוניברסיטת חיפה. תואר שני בלימודי מחול באוניברסיטת סארי באנגליה. דוקטורנטית לתואר שלישי.

ד"ר דן רונן - כיהן כמנהל אגף התרבות והאמנות במשרד החינוך והתרבות בשנים 1977-1997. לאחרונה התמנה לראש C.O.F.F בישראל.

תוכן



1	דבר העורכת
2	הנפשות הפועלות
4	מחול לכל - על רב-תרבותיות בישראל והשפעתה על התפתחות המחול דן רונן
10	הדבקה וגלגוליה - זיקות גומלין בין הדבקה במגזר הערבי והיהודי בישראל איילה גורן-קדמן
16	הבלט הקלאסי כמחול אתני גבי אלדור
18	ריקוד כפול - ריקודי עם ועדות בישראל דינה רוגינסקי
24	רוקדות מהבטן - על "מורנה אמורה" שי הרלב (שטיינברג)
30	להקת אסקסטה - מחול אמנותי בהשראת פולקלור אתיופי גילה טולידאנו
35	בובות אנושיות מדי - על השילוב בין האמנויות ב"פטרושקה" טליה פרלשטיין-כדורי
43	מחול פורץ גבולות - התבוננות במבחר יצירות של ליה אנדרסון הניה רוטנברג
48	קולנוע שהמחול נכנס בתוכו - שיחה עם אליסון מארי מרתה ענבר
	העניינים פסטיבלים בעולם
51	רוקדים אל המילניום - הוועידה הבינלאומית למחול בווישינגטון ג'ודי ברין-אינגבר
53	גוף זעיר, גוף זעיר על הקיר - פסטיבל מונפלייה גבי אלדור
56	רוקדים ביריד - יריד המחול השלישי באסן גיורא מנור
58	הדרמה כלואה בצורה - אתר לימודי ממוחשב על טכניקת המחול של מרתה גראהם סמדר וייס
61	בלט באשדוד עינב רוזנבליט
64	גופים מועדים לכישלון - על המחול של סשה וולץ רונית לנד
68	חדשות כאן ושם
72	לקראת מופע טכנולוגיה ככלי כוריאוגרפי - על וירטואליות וייצוגיה ב"טרילוגיה" של להקת רנדום לינדה דנקוורס
75	ספרים חדשים רשימת ספרים באנגלית
	"הזמנה למחול" מאת צופיה נהרין רות אשל
	"מחול לייצוא" מאת נעימה פרווטס רות אשל
80	ביקורות בהמות לא לגמרי כשרות גיורא מנור
82	בכורות רשימת בכורות ישראליות ליאורה עמית
84	אנגלית



מחול לכל

על רב-תרבותיות
בישראל והשפעתה
על התפתחות
המחול



דן ריון

להקת מטייב בהנהלת הכוריאוגרף יוסף מטייב - ריקוד אתני של יוצאי קווקז

The Matayiv Dance Group. Director & Choreographer: Joseph Matayiv. Ethnic dances of Caucas Jews



תיאטרון מחול ענבל, "אותיות פורחות" מאת שרה לוי-תנאי
Inbal Dance Theatre, "Sacred Letters" by Sara Levi-Tanai

התרבות", שעיקרם הכרה במגוון התרבויות, בשוויון התרבויות ובזכותן להתקיים ולהתפתח.

המושג רב-תרבותיות, שהתפתח בשנים האחרונות, ועיקרו קבלת עיקרון ההטרוגניות כערך, מבוסס על שוויון הזדמנויות תרבותי, הזדמנות שווה לכל התרבויות הקיימות בחברה להתפתח ולשמור על קיומן והזדמנות שווה לכל אזרח לשמור ולפתח את תרבותו. רב-תרבותיות מוגדרת כך: "חברה המתייחסת בכבוד ובחיוב להטרוגניות התרבותית המאפיינת אותה; היא אינה שואפת ליצור ציבור הומוגני ולכן אינה רואה בהטרוגניות מכלול שיש להתגבר עליו. היא רואה בהטרוגניות ביטוי לרצונם הלגיטימי של יחידים וקהילות לשמור על שונותם".³

תומכי הרב-תרבותיות גורסים שתפקיד המדינה הליברלית אינו מתמצה רק בהגנה על זכותם של אזרחיה לקיים אורח חיים היונק מתרבויותיהם אלא תפקידה לספק את המשאבים הדרושים לשימור התרבויות של כל קבוצה. שלא כמו הפלורליזם התרבותי - הגורס שוויון בין תרבויות והכרה בזכותן להתקיים זו בצד זו, הרב-תרבותיות היא תביעה מהמדינה הליברלית "להתנער מעקרון הנייטרליות הערכית ולפעול למען המשך קיומן ושגשוגן של התרבויות הקיימות בחברה, ובמיוחד תרבויות שבנותיהן ובניהן חשופים להדרה חברתית ולדיכוי".⁴ המושג רב-תרבותיות מבטא אפוא גם דרישות של קבוצות תרבותיות שונות למתן תמיכה ולמתן ביטוי לתרבויות אתניות, דתיות, גיאוגרפיות, גילאיות וכדומה.

לאחר מלחמת העולם השנייה הוחשו תהליכי "המהפכה הדמוקרטית" בתרבות ובאמנות. במסגרת התהליך המרכזי, המכונה לעיתים "תרבות לכל", התגבשו שני תהליכים: האחד מכונה "דמוקרטיזציה של התרבות" והאחר "דמוקרטיה תרבותית". "דמוקרטיזציה של התרבות" פירושה נגישות של שכבות רבות באוכלוסייה ליצירת אמנות ולצריכת אמנות. לפני המהפכה הדמוקרטית, הזכות ליהנות מאמנות נשמרה למיעוט מיוחס, לאליטה תרבותית-חברתית. הרחבת החינוך לכל, העלייה ברמת החיים, הפיתוחים המדעיים-טכנולוגיים, מהפכת המידע, פיזור האוכלוסייה, ההגירה, עליית כוחה של הפריפריה, ובעיקר ההכרה כי "כל אדם זכאי להשתתף תוך חירות בחיים התרבותיים של הציבור, ליהנות מהאמנויות ולהיות שותף בהתקדמות המדע ובברכתו".⁵ כפי שנוסחה במגילת זכויות האדם של האו"ם (1948) בסעיף 27, וכי "הזכות ליצור אמנות ולצרוך אותה היא זכות יסוד", כפי שנוסח "בתעודת תרבות - חזון 2000"⁶ - נייר עמדה על מדיניות התרבות של מדינת ישראל במאה ה-21, שהוגש לשר המדע התרבות והספורט, כל אלה הוסיפו בהדרגה מימדים חדשים למושגים תרבות ואמנות ויצרו את הדמוקרטיזציה של התרבות.

התהליך השני - "דמוקרטיה תרבותית" - התבסס על האמונה בזכותה של כל יצירה תרבותית ואמנותית להתקיים ולהתפתח, בזכותם של כל אדם וכל קבוצה לשמור על תרבותם המיוחדת ולפתח אותה ובחובתם של המדינה והרשויות האזוריות והמקומיות לסייע להם בכך. בעקבות תהליכים אלה התפתחו המושגים "פלורליזם תרבותי" ו"יחסינות

רייטינג/איכות, פריפריה/מרכז

תהליך התרבות-לכל או "תרבות כזכות יסוד" הצמיח גם את המושג רייטינג, שעיקרו התאמת יצירות לטעמו ולדרישותיו של הקהל. ההיענות לטעם הקהל היא תוצאה של התפתחות כלכלת השוק בתרבות והמאבק על קהלים ונתחי שוק, והיא נובעת מכך שמספר הצופים או המאזינים משמש בסיס הן לתמיכה הציבורית והן להשקעות הפרטיות בתרבות.

העלייה במשקל הרייטינג - ההצבעה ברגליים של הקהל - מעלה שאלות כמו: איך מונעים ירידה ברמה האמנותית בניסיון לענות על "טעם ההמונים"? איך מבטיחים יצירה אמנותית איכותית? איך מתמודדים עם הניגודים בין הרחבת הקהלים ובין איכות היצירה? מה תפקיד המדינה בקידום היצירה האיכותית? כיצד מגדירים איכות ומי קובע אותה?

תהליך התרבות-לכל הביא גם להגברת המאמצים להגדיל את היצעי התרבות והאמנות באזורי הפריפריה ולתמיכה ביוצרים ובמוסדות תרבות בפריפריה, כשהמטרה היא שוויון הזדמנויות בתרבות ובאמנות בין פריפריה ומרכז. מוסדות התרבות בישראל מתקיימים ברובם במרכז - בתל-אביב ובשלוש הערים הגדולות: ירושלים, חיפה ובאר-שבע. אבל הדרישה להגדיל את ההיצע התרבותי ולפתח מוסדות תרבות בפריפריה ולשכבות החלשות הולכת וגוברת.

אלא שמדיניות "הדמוקרטיזציה של התרבות", כפי שמציינים אליהוא כץ והדר סלע, עורכי דוח ברכה "על מדיניות תרבות בישראל", הביאה לכך ש"הפטרנליזם של המרכז, שאפיין בעבר את המדיניות של הבאת תרבות מהמרכז לפריפריה, פינה את מקומו לקבלת החלטות ברמה מקומית וזו קורצת יותר ויותר לכיוון הפופולרי".⁵

ד"ר שוש וייץ, במאמרה על פריפריה ומרכז בתרבות - "כל הנחלים זורמים אל המרכז"⁶ - מציינת כי נתוני ההיצע התרבותי מעידים, כי על אף מדיניות מוצהרת של הממשלה, שעיקרה סבסוד של ניידות מופעים והעדפת הפריפריה בהקמת מוסדות תרבות, קיימת ירידה במספר המופעים בעירות הפיתוח, וניכרת מגמה של התמסחרות גוברת בתרבות ובאמנות והתמעטות האירועים בתמיכה ציבורית בפריפריה. ככל שגדל המרחק מהמרכז או מהערים הגדולות, קטן ההיצע האמנותי הקאנוני, ושיעור הביקורים באמנות יורד מ-2.6 ביקורים לנפש בתל-אביב או בחיפה, ל-0.02 בערים הקטנות. ד"ר וייץ מציינת כי הגורם המרכזי המשפיע על רמת הפעילות בעיר או באזור הוא מספר המוסדות היוצרים הקיימים בהם, ההופכים את התרבות לא רק לצורת בילוי אלא גם לענף כלכלי וחברתי. הסיבה לכך שעל אף המדיניות של "ניוד התרבות" אין התקדמות משמעותית בפריפריה היא, שמוסדות האמנות היוצאים לפריפריה עושים זאת כדי להרחיב את "נתחי השוק" שלהם. המופעים הנמכרים לאולמות או "להיכלות תרבות" הם הצגות, קונצרטים או הופעות מחול, שלדעתם של המזמינים הם יוכלו להימכר היטב לקהל המקומי.

רב-תרבותיות והאיום הסקטוריאלי

המושגים כור-היתוך, רב-תרבותיות ופלורליזם תרבותי אינם רק מושגים אקדמיים. יש להם השלכה על התנהוותה והתגבשותה של החברה בישראל. הבנתם חיונית להתמודדות עם השסעים והקרעים בחברה הישראלית, עם מלחמת התרבות המתחוללת בה ועם המתקפה של קבוצות דתיות ושל היסטוריונים פוסט-ציונים על "התרבות הישראלית". ראוי לציין כי התרבות הישראלית היא תרבות לאומית, שיצירתה היתה ועודנה אחת ממטרות התנועה הציונית. האבות

המייסדים חלמו על חברת מופת בישראל, על נורמליזציה ומודרניזציה של הקיום היהודי, על תרבות עברית חילונית המתבססת על השפה העברית, שואבת מהמורשת היהודית אבל אינה מצמצמת אותה לגבולות ההלכה ובית הכנסת. המתקפה הדתית והפוסט-ציונית חשפה דילמות בתרבות הישראלית: מתח בין המשכיות ושינוי, שונות ואחדות, חזון ומציאות, סגירות ופתיחות. מצד אחד, פריחה אמנותית וכמותית של יצירה מקורית, ומצד שני - הקושי של הציבור החילוני להגן על ערכיו ועל אורח חייו.

במסמך "תעודת תרבות - חזון 2000", שהוגש לשר המדע התרבות והספורט, נכתב: "בתרבות הישראלית של המאה ה-21 יש מקום לכל הקבוצות המבקשות לתת ביטוי תרבותי לעולמן הרגשי, הערכי וההיסטורי, זאת בניגוד למדיניות 'כור ההיתוך', שהיתה מקובלת בשנות ה-50. אבל ההכרה בלגיטימיות של השוני והריבוי אינה מתן לגיטימציה למציאות תרבותית משסעת ומפלגת חסרת מכנה משותף".⁷ מחברי המסמך היו ערים לאיום הטמון ברב-תרבותיות, איום ההתפלגות למגזרים של החברה הישראלית, שהיא חברה סקטוראלית המורכבת ממיעוט ערבי, מגזר חרדי-אשכנזי, חרדי-ספרדי, דתי-לאומי, חילוני, קבוצות עולים שונות וכדומה. "הרב-תרבותיות יכולה להביא לפיצול חברתי, לחברה המורכבת מקבוצות הרוצות בראש ובראשונה לשוחח עם עצמן".⁸ ולכן, בין הנחות היסוד של מדיניות התרבות, שקבעה הוועדה ב"תעודת תרבות - חזון 2000" נכתב כי: "מדיניות התרבות של מדינת ישראל תשאף לחיזוק ליבה תרבותית משותפת ולהכרה במרכז משותף ובמערכת ערכים משותפת, שבמסגרתה יש מקום לאוטונומיה לתרבות הערבית וגם למסורות השונות ולתרבויות השונות תוך קיום יחסי גומלין ביניהן". לדעת מחברי דוח ברכה,⁹ בישראל היתה קיימת גם בעבר רב-תרבותיות - שהתבטאה, למשל, בזרמים בחינוך, בתרבות הערבית הנפרדת, בערוצי תקשורת מגוונים, בתרבות תורנית מבודדת, בעולים חדשים שביקשו לשמור על תרבותם ולשונם ועוד - אבל כל אלה לא היו סיפור הצלחה.

יש לזכור גם כי בעיית הרב-תרבותיות אינה רק בעיית המגזרים השונים בחברה הישראלית אלא חלק מבעיות הגלובליזציה. הרב-תרבותיות קשורה גם לפתיחות של החברה הישראלית להשפעות של תרבויות שונות בעולם בצד הניסיון לפתח תרבות ייחודית משלה. אין זו בעיה ייחודית לישראל. תרבויות רבות בעולם מתאפיינות בקיומו של מתח בסיסי בין טיפוחה של היצירה המקורית הניזונה מחומרים מקומיים לבין השפעות חיצוניות.¹⁰

שיתוף וריבוי תרבותיות

לדעת מחברי דוח ברכה, הצורה היחידה של רב-תרבותיות העולה בקנה אחד עם החלום על "שותפות", "סולידריות", ו"צעידה בכיוון אחד" היא רב-תרבותיות החותרת לביטוי עצמי פלורליסטי כדי לתרום לתרבות המשותפת. "אין סיפור נפרד לשום סקטור", טוען נסים קלדרון, "אבל יש סיפור נבדל חלקי, שראוי שישמע וראוי שיכובד".¹¹ סיפור נפרד פירושו פירוק החברה ופירוק הסולידריות. סיפורים נבדלים ראויים להישמע ולתרום תרומתם לא יפגעו בשותפות. החלופה האמיתית לכור-ההיתוך וגם לרב-תרבותיות היא שיתוף וריבוי תרבויות. תרבויות המשנה הפריפריאליות אינן כופרות בקיומו של המרכז התרבותי; הן נאבקות כדי להגיע לתודעת המרכז - להשתלב בו, להשפיע עליו ולהגדירו מחדש. ההכרה במרכז אינה שוללת את קיומן של תרבויות המשנה המתפתחות ומגדרות בזיקה אליו. הפרדת התרבות, לפי תביעות חלק מתומכי הרב-תרבותיות, כמו



להקת משפחת אקילוב - ריקוד אתני של יוצאי בוכרה
The Akilov Family Folklore Ensemble - Dance of Bucakra

הפרטת חינוך ורווחה, היא הפרטה שפירושה פירוק המרכז והתרבות ההגמונית. החלשתם תחליש גם את קבוצות המשנה התרבותיות, שהצלחתן תלויה בשותפות עם המרכז. התביעה לרב-תרבותיות ולפירוק המרכז התרבותי היא סיסמה פוליטית יותר מאשר מצע תרבותי והיא תורמת לשסע החברתי-תרבותי ומשרתת דווקא את הקבוצות החזקות. עידוד תרבות בפריפריה והפיכת תרבויות המשנה לחלק מתרבות המרכז, הם שיתרמו להתפתחותה של התרבות ולקידומן של הקבוצות החלשות. העולה החדש מגשים את עולמו הפרטי רק כאשר הוא שייך לקהילה, ל"בית". הוא אדם רב-תרבותי, שעובד תרבות אחת ואימץ תרבות אחרת והוא חייב, לא רשאי, לחבר ביניהן בתוכו. לדברי מיכאל וולצר,¹² בשביל המהגר זוהי עובדה ולא אידיאולוגיה, זהו קרע פנימי ולא דגם מופשט.

אחד ההסברים לתופעה של הסקטוריאליזם והשסעים בחברה הישראלית הוא הצורך של אזרחי המדינה, שלא ראו בתרבות הישראלית החילונית את ביתם, למצוא להם "בית" ולהרגיש תחושת שייכות. הפונדמנטליזם הדתי והלאומנות הם חלק מההתנגדות לעולם המודרני ולניסיון לעצב מערכת נורמות המבוססות על ערכי מוסר אוניברסליים. הפונדמנטליזם הדתי מתבסס על השאיפה להחזיר לחברה את אחדותה לעומת ערכים ליברליים "מפוקים" כמו אינדיבידואליזם קיצוני, חופש בחירה, יחסיות הערכים והנורמות.

זיוה שטרנהל, ב"תעודת תרבות - חזון 2000",¹³ טוענת כי בשנים האחרונות הלכו והשתרשו באמנות הישראלית הנחות, שלפיהן השפה האמנותית חשובה יותר מהמציאות הקונקרטית, וכי האמת באמנות

נועדה לפרק את מערכת הנורמות המוסכמות. הרתיעה של בני אדם רבים מחיים ללא מערכת נורמות מכוונות דוחפת אותם לא רק לחזרה בתשובה או למיסטיקה או לתרבות של ארץ המוצא שלהם, אלא היא מאותות המשבר התרבותי המוליד רעיונות שמרניים וריאקציוניים.

המחול כפעילות רב-תרבותית

תהליכי הדמוקרטיזציה בתרבות ומושג הרב-תרבותיות השפיעו השפעה רבה על התפתחות המחול. בעולם ובישראל התקבלו בברכה גישות חדשניות, שפות חדשות, ניסויים ושילובי אמנויות. המאמצים להכשיר קהלים חדשים כדי לממש את "זכותו של כל אדם לתרבות" הביאו למחול - שהוא ברובו יצירה עכשווית - יותר קהלים מאשר ליצירות עכשוויות חדשניות בתחומי המוסיקה והתיאטרון. הדגש על שוויון הזדמנויות בתרבות הביא להקמת להקות צעירות במרכז אבל גם בפריפריה ולתמיכה, אמנם קטנה עדיין, בלהקות אלו.

ההכרה בתרבויות "אחרות" ובריבוי התרבויות, ההכרה של המדינה בחובתה לא רק לאפשר שמירת מורשות אלא גם לעודד ולפתח מורשות שונות, הביאו להעשרת המקורות ליצירה. גדולי הכוריאוגרפים בעולם וכוריאוגרפים רבים בישראל, כמו רנה ניקובה, שרה לוי-תנאי ואחרים, שאבו מהמקורות העשירים של הגיוון התרבותי והאתני בעולם בכלל ובישראל בפרט, ויצרו שפות אמנותיות חדשות.

אחד ממאפייני הדמוקרטיזציה התרבותית הוא עושר היצירה, שבא לידי ביטוי ב"סקר להקות המחול בישראל", 1998.¹⁴ על אף הקשיים ותת-התמיכה במחול, דחף היצירה בארץ הוא גדול. להקות המחול הציגו ב-1998 117 יצירות ב-155 תוכניות והופיעו 721 פעמים. רוב היצירות (95) הוגדרו כמודרניות והאחרות קלאסיות אתניות, ג'ז, פלמנקו או תיאטרון מחול. 69 יצירות הוצגו על ידי שמונה הלהקות הוותיקות ו-48 על ידי 29 להקות צעירות ובלתי ממוסדות. סך כל הביקורים במופעי מחול בישראל היה כמעט 350,000 ובחול"ל 87,000. נתונים אלה ואחרים מגלים את העניין הרב במחול הישראלי בעולם ואת האינטנסיביות של פעילות המחול בישראל.

עובדה חשובה נוספת היא, שהרקדנים המקצועיים בלהקות המחול בישראל באים מכל שכבות החברה ומכל מגזרי העולים. אחת הסיבות לכך היא שבמחול אין בעיה של שפה. כמו כן, רוב פעילות המחול בישראל היא בתחום המחול המודרני והאתני, שאינו מחייב הכשרה ממושכת מגיל צעיר (כמו בבלט הקלאסי), וכך, גם בני משפחות שהכנסתן נמוכה יכולים להשתלב בפעילות המחול, אם דרך ריקודי העם ואם בדרכים אחרות.

העובדה שהמחול שואב מכל המקורות התרבותיים מאפשרת לכל אחד מהרקדנים ולכל אחד מהצופים בקהל להרגיש "שייכות". רוב היצירות הן מקוריות ועכשוויות והעדר "מודל" רצוי ומחייב מאפשר חיפושי דרך ויצירה מקורית מגוונת. כל אלה מחזקים את המחול כפעילות רב-תרבותית.

רוב הלהקות המחול, שמונה מתוך 11, יושבות בתל-אביב, ובהן שש מתוך שבע הלהקות הוותיקות. אמנם הלהקות מרבות להופיע מחוץ לאולמות-הבית שלהן, אבל עדיין, 52 אחוז מפעילות המחול ב-1996 התקיימה בתל-אביב. האזור השני הבולט בפעילות המחול הגבוהה שבו הוא אזור הצפון, וזה נובע מכך שלהקת המחול הקיבוצית יושבת באזור זה ומרבה להופיע בו.

שוש וייץ¹⁵ מציינת בסקר שערכה את חוסר השוויון בין מרכז לפריפריה בהיצע האמנותי. "אמנות לעם" מביאה לפריפריה, לעיירות הקטנות, היצע מחול שונה מהיצע המחול בערים הגדולות. אחת

הסיבות לכך היא "הדמוקרטיזציה" גם ב"אמנות לעם", המתבטאת בכך שבחירת המופעים המיועדים לפריפריה נעשית בידי גורמים מקומיים ו"אמנות לעם" משמשת רק כגורם מתווך.

שוש וייץ מציעה להעניק עדיפות לתמיכה במוסדות בפריפריה ולהתנות הקמת מוסד חדש במיקומו באזורים בעלי עדיפות לאומית; לתמוך בלהקות המחול גם על פי עקרון הניידות, שיהיה מבוסס לא רק על העדפותיו השיווקיות והכלכליות של כל מוסד אלא בהתחשבות בצרכים של אזורי הארץ. כמו כן, היא מציעה לבחור כל שנה כמה מופעים איכותיים, שיסובסדו לצורך הוזלת מחירי הכרטיסים בפריפריה. החשש מההשפעות המזיקות של "הדמוקרטיזציה" קיים גם לגבי להקות המחול הוותיקות-ציבוריות. להקות אלו נמצאות במאבק הישרדותי; ללא הגדלת התמיכות, הנטייה שלהן עלולה להיות בכיוון של הגדלת הפופולריות התרבותית והתפשרות עם טעמו של הקהל.

המחול נפגע בעבר (למשל, להקת בת-שבע ומופע "פעמוני היובל") ויכול להיפגע בעתיד מהמתחים והשסעים בחברה הישראלית; מהנטיית התרבותיות המתחברות אל מצוקות כלכליות ואל פונדמנטליזם דתי. המחול ייצא נשכר אם נצליח להגדיר את הרב-תרבותיות בישראל הן כלגיטימיות לביטוי ההבדלים התרבותיים בין מגזרים שונים בחברה הישראלית ועידוד המורשות השונות, והן כצורך במכנים משותפים, שותפות וסולידריות. "פלורליות בתוך שותפות" - מכנה זאת נסים קלדרון, "יש לתת ביטוי לפלורליות אבל להימנע מטיפוח בדלנות ואיבה".¹⁶ נוכל לקיים כאן חברה עם מכנה משותף, אם כל אזרח יוכל להגדיר את זהותו כחלק מהקולקטיב הישראלי השואף להתנער ממאפיינים עדתיים ועם זאת יתאפשר לו להגדיר את זהותו הקולקטיבית גם במסגרת של קהילות משנה. "היבדלות הציבור הערבי והחרדי יכולה להיות גבוהה במיוחד ומידת ההיבדלות של קהילות אחרות יכולה להיות נמוכה", מציין יוסי יונה.¹⁷ לגבי הקבוצות הדתיות, שאינן מקבלות את ערכי הליברליזם, יש שתי אפשרויות: האחת - הציבור החילוני והחרדי יוכלו לזהות ולגבש מטרות וערכים משותפים, שאין להם נגיעה לערכי הליברליזם; והשנייה - לפתח מערכת דו-קיום המתבססת על עקרון הסובלנות. לגבי הערבים, האפשרות שיינתן מקום באתוס התרבותי הישראלי המשותף למורשת הערבית אינה גדולה, ולכן חייבים לאפשר לציבור הערבי לפתח את מורשתו הייחודית לצד הציבור היהודי הלאומי.

המחול יכול לשמש דגם לרב-תרבותיות מהסוג שצוין לעיל. הוא יונק מהשפעות של המורשות השונות בארץ ובעולם ויוצריו מגבשים בהדרגה, גם בלהקות הציבוריות וגם בלהקות הצעירות והלא ממוסדות, את שפתם האמנותית המקורית העכשווית, המתבססת על חומרים מקומיים ועל הזיכרון הביוגרפי והקולקטיבי. המחול עמד גם בלחצים נגד "האליטיזם" כביכול; יוצריו העזו ולא התפשרו על האיכות. הם יצרו בהתאם למצפונם האמנותי, ועם זאת הגיעו לקהל צופים גדול. המחול, על אף "עכשוויותו", הצליח להגיע לקהלים צעירים יותר מאשר המוסיקה והתיאטרון. בתי הספר למחול מתפתחים ומגיעים לרמה גבוהה ובהם תלמידים רבים. מדיניות של עידוד תרבות בפריפריה עשויה לתרום להקמת להקות מחול מחוץ לערים הגדולות, תהליך שכבר החל בגעתון, בירושלים, במצפה רמון ובמידה מסוימת גם בבאר-שבע.

מחול, תרבות וחברה

אחת מבעיות היסוד של החברה הישראלית היא "הניכור התרבותי" - בין השכבות הלא מבוססות, רובן מעדות המזרח והקבוצות הדתיות,

- הערות
1. דן רונן - "מדיניות תרבות בישראל כן ו/או לא", תעודת תרבות - חזון 2000, הוצאת משרד המדע התרבות והספורט, עמ' 36.
 2. תעודת תרבות - חזון 2000, נייר עמדה על מדיניות התרבות של מדינת ישראל, שהוגש לשר המדע, התרבות והספורט ב-16/1/00 ע"י ועדת חזון התרבות הישראלית, בראשותה של פרופ' זהר שביט.
 3. יוסי יונה, "ההסדר השלישי", פנים 9, הוצאת הסתדרות המורים בישראל, 1999, עמ' 3.
 4. שם, עמ' 4.
 5. אליהוא כץ והר סלע, מדיניות תרבות בישראל - דוח ברכה, מכון ון-ליר ירושלים, קרן ברכה ירושלים, יוני 1999, עמ' 44-43.
 6. שוש וייץ - "כל הנחלים זורמים אל המרכז", פנים 10, קיץ 1999, עמ' 10.
 7. דניאל גוטוויין, "לחדוש הסינרגיזם בין תרבות וחברה בישראל", תעודת תרבות - חזון 2000, עמ' 81.
 8. תעודת תרבות - חזון 2000, עמ' 2 הנחה 3.
 9. מדיניות תרבות בישראל - דוח ברכה, "פיצול ומגזרים", עמ' 56.
 10. תעודת תרבות - חזון 2000, עמ' 7.
 11. שם, עמ' 6.
 12. Michael Walzer, *What it Means to be an American* Marsilio, (New York, 1992).
 13. זיוה שטרנהל, "תחושה של משבר תרבותי", תעודת תרבות - חזון 2000, עמ' 62.

להקת מזרח-מערב של פרופ' יוסף שיטריט - שירה ומחול של יוצאי מרוקו
West-East Group. Artistic Director: Prof. Joseph Shitrit. Songs
and Dances of Moroccan Jews

ובין "המרכז התרבותי". ההתמקצעות, המסחור וההפרטה של התרבות משפיעים גם הם על התרבות והתפתחותה. "הציונות הציעה טוטליות של תרבות וחיים, של חילוניות וישראליות כחלופה לטוטליות של תרבות-החיים הדתית. האבות המייסדים שילבו את כוח היצירה האינדיווידואלי במעשה הכולל של כינון חברה, התנגדו להסתגרות האמנים ואנשי המדע במגדלי השן ובאליטיזם וכך העניקו משמעות נוספת למדע ולאמנות".¹⁵ הקרעים, המאבקים החברתיים, עדתיים ודתיים וההפרטה הביאו לניכור של ממסדי התרבות החילונית מחלקים ניכרים בחברה. ההתמקצעות והאליטיזם - התבדלות האמנים מהחברה, ההתמסחרות והפופולריות - שנובעים מניסיונם של ממסדי התרבות להתמודד עם הניכור התרבותי על פי כללי הצע וביקוש - רק העצימו את הניכור והביאו את התרבות להסתגרות אליטיסטית מצד אחד ולכניסה לתחום הבידור, מהצד האחר. כל אלה גם הגדילו את הניכור בין המרכז והפריפריה - המרכז (ת"א שנקין) כתרבות המעמד הבינוני-האשכנזי, כנגד התרבות של המזרחים, הדתיים והעניים החיים בפריפריה. כך נמנעה מחלקים ניכרים בחברה הישראלית גישה לנכסי התרבות הכללים, תהליך שיצר את הרקע לדח-לגיטימציה של התרבות. שילוב מחודש ומשמעותי של יצירות התרבות והאמנות בחיי השכבות המנותקות ממנה היום יוכל להחזיר לתרבות את מקומה ולתרום ליצירת מכנה משותף בחברה וגם לקדם את השכבות החלשות.

התרבות בכלל, והמחול בפרט, יכולים להיות לא רק אמנות לאליטות, לא רק "אמנות לשמה", אלא גם אמצעי ליצירת נגישות של הפריפריה - מבחינה גיאוגרפית וחברתית - אל מרכזי העשייה התרבותית ובכך להפוך את המרכז לשותף ביצירה התרבותית של הפריפריה.

ככל שיוקמו יותר להקות מחול בפריפריה; ככל שלהקות המחול והיוצרים ישלבו ביצירותיהם חומרים מקומיים מקוריים מהמורשות המגוונות; ככל שלהקות המחול ויוצרי המחול "יציאו החוצה" וינסו להגיע לקהלים שלא הגיעו אליהם בעבר, לצעירים, לתלמידים ולבני נוער, לעיירות הפיתוח ולמגזר הערבי, כך ייצא המחול נשכר והחברה תגובש ותתפתח. בפיתוח ובהגדלת ההשפעה של הרב-תרבותיות טמון פוטנציאל גדול למחול.



14. אברהם כרמלי וזהר שביט (עורכים), להקות המחול בישראל - סיכום הפעילות בשנת 98, המרכז למידע ולמחקר תרבות, משרד המדע, התרבות והספורט, דצמבר 1999.
15. שוש וייץ, "כל הנחלים זורמים אל המרכז", עמ' 12-22.
16. נסים קלדרון, "שלוש דרכים", תעודת תרבות - חזון 2000, עמ' 90-91.
17. יוסי יונה, "ההסדר השלישי", עמ' 3-5.
18. דניאל גוטוויין, "לחדוש הסינרגיזם בין תרבות וחברה בישראל", עמ' 81-84.



דבקה ערבית מסחנין
Debka - An Arab dance ensemble from Sachnin

העיקרון המוביל במבני הדבקות הוא האינטגרציה בין האלמנטים הקבועים לאלמנטים המשתנים, דגמי היסוד והאלתורים. ההקניה והלימוד של הדבקה הערבית, כמו בחברות מסורתיות רבות, נעשית בדרך "טבעית", בחוג המשפחה, החמולה והקהילה, כשהילדים והצעירים משתתפים באירועים ולומדים מהמבוגרים בדרך של חיקוי. בהגיעם לבגרות אין הם זקוקים ללימוד פורמלי מובנה ומתוכנן. המבנה המסורתי של הדבקה הערבית מבוסס על הפזמון החוזר על אותם צעדים, המופיע בין החלקים המשתנים של הריקוד, שהם הווריאציות המגוונות את ריקודי הדבקה. האלתורים הם פיתוחים של צעדי יסוד, שהרקדנים המצטיינים מסוגלים לבצעם, הן כמנחים ומובילים את שורת הרוקדים, והן כסולנים המפגינים את מיומנותם לפני השורה ולעיני הציבור. המחול בחברה המסורתית הוא אחד ממרכיבים רבים ושונים של אירועים, טקסים, חגים, חגיגות, תהלוכות ושמחות. המחול לא עומד ברשות עצמו, ואין לו קיום ללא קהל אוהדים מריע, שהוא שותף מלא לאירוע, בין אם זהו קהל של רוקדים ובין אם זהו קהל של צופים. מרכיביו התנועתיים של מחול הדבקה כוללים: הליכות למיניהן,

המגזר הערבי והמגזר היהודי בישראל מקיימים ביניהם זיקות גומלין, השפעות דו-סטיות וקשרים ממשיים. מכוח תהליכים אלו נוצרו, בצד אלמנטים המייחדים כל מגזר, דפוסים דומים ביניהם. באמצעות גלגוליו של מחול הדבקה הערבי והעברי נוכל לבחון הנחה זו. השימוש במונח דבקה עברית - כשם שקיימות שפה, תרבות, מוסיקה ושירה עברית - מטרתו לבודד את שתי הישויות של המחול הערבי והעברי ולאפשר דיון בזיקות הגומלין שביניהן. הדיון אינו מתמקד בניתוח האלמנטים הריקודיים של הדבקה גרידא, אלא באספקטים תרבותיים וחברתיים המשקפים את הדיכטומיה בין מגמות של המשכיות ומגמות של שינוי בדפוסים המסורתיים. ואכן, אנו עדים לתמורות בסדר גודל שונה בצביון, באופי, בפונקציה ובמיקום הדבקה בחברה הערבית מאז ראשית המאה ה-20 ועד היום. המאמר מתבסס על ידע מצטבר, שנאסף מתוך ניסיון של שנות פעילות

איילה גורן-קדמן

הדבקה וגלגוליה

זיקות גומלין בין הדבקה במגזר הערבי והיהודי בישראל

רבות בתחומי הריקוד העממי והאתני בקרב הציבור היהודי והערבי וכן על לימוד וקריאה של חומר רלוונטי, הן מדעי והן כללי. הגישה המנחה איננה מבוססת על פרדיגמה מחקרית או על הנחות יסוד תיאורטיות.

מהי הדבקה?

משום העדר תיעוד בכתב והעדר מחקרים היסטוריים, מעט מאוד ידוע על מקורותיה הקדומים של הדבקה. העדויות הקיימות משייכות את הדבקות למעגלי התרבות ולסביבות שבהן חיים ערבים. הפצתן של הדבקות בכל ארצות המזרח-התיכון והקרוב ובארצות המאגרב חלה עם התפשטות האיסלאם. נהוג להגדיר את הדבקה כריקוד שורה גברי, שתכונותיו היסודיות מעידות על היותו קשור לעבודת האדמה - הריקעות והקפיצות, וכן למרכיבי לוחמה - תנועות כתפיים חזקות, קריאות הלהבה ועידוד, עצם הריקוד בשורה ויסוד האחידות והאחדות של הרוקדים המזכירים אחדות צבאית. אולם בפועל אין הדבקה בלעדית לגברים והיא נרקדת גם על ידי נשים ערביות. בארץ ישראל יש לריקודי הדבקה מקום מרכזי בקרב האוכלוסייה הערבית, בפרט הכפרית, אבל גם בקרב אוכלוסיות עירוניות. הדבקה היא ריקוד עממי נפוץ ושכיח ביותר, וכמעט בלעדי בקרב האוכלוסייה הערבית המורכבת מקבוצות שונות - מוסלמים, נוצרים, דרוזים ובדווים.

קפיצות וניתורים, ריקעות במקום או תוך כדי התקדמות, הנחות עקב או בהונות. כיווני ההתקדמות הם בדרך כלל קדימה בשורה עורפית או בעמידה חזיתית, הצדה על פי רוב ימינה, אבל קיימת גם תזוזה שמאלה. הריקוד כולל מגוון של אחיזות ידיים המתחלפות ביניהן בעמידות שונות במרחב - בין שורה צפופה וזרועות צמודות לצדי הגוף לשורה מתרווחת כשזרועות הרוקדים נשענות זו על זו. יש אחיזות בידיים כפופות תוך שילוב אצבעות כשהידיים לפני הגוף או מאחורי הגב. וכמובן, אחיזות חגורות או אבנטים. השינויים בצורות ובאחיזות מתבצעים בד בבד עם השינויים בצעדות. אלמנטים צליליים וקצביים של הריקוד כוללים ריקעות, שהן חלק מהליווי המוסיקלי, ומחיאיות כפיים קצביות כשהידיים במצבים משתנים. במחיאיות משתתף גם קהל הצופים. לאלו מצטרפות קריאות הלהבה ועידוד של הרוקדים, הנגנים והציבור הרחב. על המעברים ממצב אחד למשנהו מנצח ראש המחולה, שהוא גם הרקדן המצטיין, בתיאום עם הזמרים והנגנים.

את הדבקה מקדים ה"מאוואל" - שיר איטי, מעין הקדשת הריקוד, שמשמיע זמר סולן. בתום ה"מאוואל", מופיעות הריקעות הקצביות בעמידה במקום לשם יצירת אחידות בריקוד ולחימום הרוקדים והאווירה. רק לאחר מכן נכנס הריקוד להילוך גבוה, כשהתופים מלווים

את השירה ו/או את הנגינה. השירה והנגינה הן אנטי-פונליות, שירת מענה בין סולן לסולן או בין סולן לקבוצה או בין שתי קבוצות. מגוון סוגי חלילים חד-קנייים ודו-קנייים מלווה את הריקודים, ביניהם הנפוצים ביותר - "הנאני", "מיזוויז", "ירגול" ו"שבאבה". לפי המסורת הערבית ובפרט המוסלמית, בריקודי הדבקה לא מערבים גברים ונשים יחד. הגברים רוקדים במקומות החושפים אותם לעיני הציבור: בכיכרות וברחבות. בדבקות עוברים לסירוגין מקטעים רגועים ומאופקים לקטעים דינמיים מתפרצים. הריקוד יכול להימשך כך זמן רב, שכן יש לרוקדים הזדמנות לנוח. הנשים אמורות לרקוד במקומות סגורים, ותנועות ריקודיהן מאופקות וצנועות יותר. עם זאת, יש דפוסי דבקות משותפות לגברים ולנשים. יש גם ריקוד נשים הנרקד בלוויות ובאבל המתבצע תוך קפיצות לגובה.

תמורות בדבקה הערבית המסורתית

כדבקה המסורתית חלו תמורות כתוצאה מהשפעות שונות. מסלול השפעה אחד התפתח כתוצאה מהשכנות עם היהודים והאינטראקציות עצם. השפעות מכיוון אחר מגיעות מארצות ערביות שכנות, בעיקר באמצעות הטלוויזיה והרדיו, המשדרים תוכניות מחול וזמר ערביות. בשני מסלולים אלו מילת המפתח היא הלהקה. הפונקציה העיקרית בהופעות של להקות המחול היא להרשים בכל מחיר, להפתיע, להדהים, ליצור בצופים מעין "הלם צפייה". תכלית זו מושגת על ידי הכנסת אלמנטים זרים לתבניות ולדפוסים מסורתיים ועממיים. בספר "מברוק - תרבות החתונה הערבית בישראל" מצביעים עאדל מנאע וקסאי חאגי יחיה על כמה נקודות מעניינות בהקשר של שני מסלולי ההשפעה שצינו לעיל, האחראים במידה רבה לתמורות בדפוסי החתונות על מרכיביהן השונים, הכוללים גם את תחום המחול העממי, הדבקה. וכך הם כותבים: "לא רק המוסיקה והשירים עברו תהליך מודרניזציה, כלומר התמערבות, אלא גם ריקודים עממיים שונים שהתלוו אליהם. הדבקה הקבוצתית, לדוגמה, הולכת ונעלמת מחגיגות החתונה, ואת מקומה תופסים ריקודים בזוגות וביחידים [...] הדבקה היא ריקוד עממי, שבשנים האחרונות מתמחות בו להקות ריקוד מקצועיות בכפרים שונים [...] בחתונה המסורתית נטלו המוזמנים חלק פעיל בריקודים, במחאות הכפיים ובשירים המיוחדים, שליוו כל שלב משלב החתונה. באופן כזה המוזמנים תרמו תרומה חשובה להצלחת החתונה. המודרניזציה של החתונה הערבית הפכה את רוב המוזמנים לצופים פסיביים [...] להקות הנגנים והזמרים, על כלי הנגינה הרשמתיים שלהן, גברו על הזמרים העממיים ועל שיריהם המסורתיים. הריקודים המודרניים, החביבים כיום על הצעירים והצעירות באולמות החתונה [הכוונה כמובן לריקודים סלוניים וריקודי פופ ורוק, א.ג.ק.], ירשו במידה רבה את מקומם של הסחגיה והדבקה בכיכרות הכפרים". הסחגיה היא שירה (או שתי שורות מקבילות) של גברים בלבד, המתנועעים לפנים ותאחזו תוך מחיאות כפיים קצובות המלוות את שירתו ודבריו הקצביים של הפייטן, המנחה חלק זה בדברי שבח לחתן, והמשתתפים עונים אחרי בקריאות קצביות. מנהג זה אצל הבדווים נקרא דחייה. בלהקות דבקה רבות, שהוקמו בעשור האחרון, בפרט בלהקות הצעירות, נפרץ מחסום ההפרדה בין המינים. בנים ובנות רוקדים דבקות זה בצד זה. הכוריאוגרפים מגוונים את ההופעה על ידי שילוב והפרדה לסירוגין: בנים רוקדים, בנות משתלבות, בנים עוזבים, בנות ממשזכות, ובסיום - שוב כולם רוקדים יחד. תופעה זו מצביעה על אימוץ דפוסים מהלהקות היהודיות. התלבשות של הרוקדים הערבים מאבדות את יופיין המקורי. את

מקום השמלות היפיפיות הרקומות ביד תופסות שמלות התפורות מארגים סינטיטיים, מבריקים, בגיבוב של דוגמאות וצבעים. כל נשכח עד כמה התקנאנו בעבר בערבים על לבושם המסורתי האקזוטי והמצודד, בעוד אנו נאלצנו ליצור דגמים ותבניות לבוש, שיתאימו להופעות ריקודי העם הישראליים המודרניים. לאחרונה מעדיפים בלהקות הערביות להשתמש באורגן חשמלי וסינטיסייזר בליווי המוסיקלי לריקודים, כלים הדוחקים החוצה את החלילים. הזמרים והמתופפים מוסיפים לכהן כסמלי המורשת הערבית. ישנם כמה מרכיבים ריקודיים, שאופיים העממי הצטמצם על חשבון האדרת אלמנט הראווה של הריקודים: המבנים הקבוצתיים נקבעים באוריינטציה חזיתית בהתייחסות לקהל הצופים; מרכיבי הריקוד מתחלפים במהירות רבה לבל ישתעמם הצופה; משך הריקוד מקוצר, שכן זה טיבו של ריקוד שמגמתו איננה לבטא את חוויות הרוקדים אלא ליצור חוויות בקרב הצופים. דוגמה נוספת של אימוץ דגמים מלהקות יהודיות: מדריכים וכוריאוגרפים של להקות דבקה ערביות מעידים על עצמם ואף מתפארים שאין הם מוגבלים לדפוסי המחול המסורתיים, וכמו היהודים גם הם ממציאים צעדים וצורות יפים, מעניינים, מושכים את העין, ובעיקר - פחות מונוטוניים ופחות משעממים את הצופים. השוואה של הקשר בין הריקוד לליווי המוסיקלי בדבקה הערבית והעברית, כמו בכל יתר ריקודי העם, עשויה להבליט הבדלים מהותיים: בדבקה הערבית אין חפיפה מלאה בין חלקי המנגינה לבין חלקי הריקוד. המעבר מתבנית צעדים אחת לאחרת יכול להתרחש באותה נעימה, ולפעמים לפי נעימות משתנות. בריקודי העם ובדבקות העבריות יש חפיפה מלאה בין חלוקת הריקוד לחלקיו השונים לבין חלוקת השיר לחלקים. (על פי הגדרות המילון של ריקודי העם, "בית" מתייחס לשיר מתחילתו ועד סופו, והוא יכול להיות מורכב משני חלקים ויותר. "הפזמון" הוא אותו חלק החוזר בכל בית, ויכול להופיע כחלק ראשון, אמצעי או אחרון של השיר. בדרך כלל נרקד הפזמון לפי אותה מנגינה, אבל לפעמים יש וריאציות בפזמון.)

הדבקה העברית - מקורות והשפעות

השפעת אורחות החיים של הערבים על יהודים ראשיתה בארץ ישראל של ימי העלייה השנייה. הקמת "אגודת השומר", שמשימתה היתה להגן על יישובים יהודיים בפני התנכלויות של ערבים, הביאה באורח פרדוקסלי ליצירת מגעים בין השומרים לבין ערביי הגליל. העולים היהודים ממזרח-אירופה הוקסמו מלבושם, משיריהם ומריקודיהם האקזוטיים של הערבים ואלה נעשו להם מושא לחיקוי: השומרים התלבשו בגלביות, כיסו את ראשיהם בכאפיות ועקל, נעלו מגפיים ורכבו על סוסים כמו הערבים. הם אימצו אף את ריקודי הדבקות ואת נעימותיהם, בפרט השירה בערבית בלוויית החליל. ד"ר צבי פרידהבר מתאר תופעה זו במאמרו מראשית שנות ה-20. בעלייה השלישית הגיעו לארץ-ישראל חלוצים ציונים סוציאליסטים, מגרמניה ומארצות מרכז-אירופיות אחרות, החדורים אידיאולוגיות לאומיות ורומנטיות. רבים מהם התיישבו בקיבוצים וביקשו לעצב את חייהם לפי אמות מידה חדשות, בדפוסים בלתי מוכרים, תוך ניסיון



מכגש להקות חובבים באמנויות קבמה

להקות הדבקה מסחבין ומקלנסואה
Debka - Arab dance ensembles from Sachnin and Kalansua

להתערות בסביבתם החדשה. בסביבה זו פגשו לראשונה תושבים ערבים מקומיים, הפלחים, עובדי האדמה, רועי הצאן, הקרובים לטבע והמעבדים את אדמתם בשיטות קמאיות: הפלח החורש במחרשתו הפשוטה המובלת על ידי חמור או גמל, הדיש בגורן, שיטות הזרייה, הזריעה, תנועותיהם של הקוצרים במגל ותנועות המאלמות. מראות אלו - שנדמו להם כדמויות מן התנ"ך הקננות לתחייה לנגד עיניהם - עוררו את דמיונם ושמשו מקור השראה ליוצרים בתחומי המחול, המוסיקה, הציור והתלבושות, ששקדו על עיצוב טקסים לחגי הטבע והחקלאות, שדפוסייהם החלו להתגבש בתקופה זו בקיבוצים.

כאן המקום להזכיר את שמותיהם של רקדנים ורקדניות, רובם בני העלייה השלישית, שחוננו על ברכי המחול המודרני האקספרסיוניסטי, בעיקר בגרמניה ובאוסטריה, שניסו להתמודד עם הצורך ליצור דפוסים מתאימים לסביבה החדשה ולאורחות החיים החדשים. ברוך אגדתי, שדמויות התושבים הערבים המקומיים הדליקו את דמיונו הפורה, נתן להם ביטוי משלו בריקודי הסולו שלו ובציוריו. חברות הקיבוצים לאה ברגשטיין ברמת יוחנן, רבקה שטורמן בעין חרוד, צשקה בגן שמואל וכן ירדנה כהן וגורית קדמן, שאינן חברות קיבוץ, מגייסות את דמיון הפורה בתחום התנועה והמחול ובכך תורמות תרומה מכרעת לעיצוב דפוסי הטקסים בחגים החקלאיים בקיבוצים. ההשפעה הערבית והמזרחית בולטת ביותר בסגנון התנועתי שנוצר. המלחינים, שגדלו אף הם על ברכי המוסיקה המערבית, מספקים לרקדנים מוסיקה בגוונים מזרחיים וערביים, העולה בקנה אחד עם סגנון המחול המתהווה. רבים מהריקודים שנוצרו לטקסים אלו והיוו מרכיב חשוב בהם, הפכו עם הזמן לריקודי עם הנרקדים מחוץ למסגרות הטקסיות, וביניהם ריקודים בסגנון הדבקה.

בשנות ה-40 התגבשה לראשונה תנועת ריקודי העם הישראליים. תחילה במימדים קטנים, בעיקר בהתיישבות העובדת. ב-1944 התקיים כנס המחולות הארצי הראשון בקיבוץ דליה ביוזמתם של גורית קדמן, המרכז לתרבות וחינוך של ההסתדרות ומוסדות התנועה הקיבוצית. מ-1944 עד 1968 התקיימו בקיבוץ דליה חמישה כנסי מחולות גדולים. מספר הלהקות והמשתתפים גדל מכנס לכנס, וכמוהו גם קהל הצופים ומימדי ההפקה. מאז הכנס הראשון ובכל הכנסים שאחריו, היה המגזר הערבי מיוצג על ידי להקות דבקה מיישובי הסביבה ויישובים מרוחקים יותר, שהופיעו על הבמות של מופעי הראווה, כמו גם במחנה הרוקדים ובקהל הצופים. ראוי לציון מיוחד הכנס ב-1947, שבו התקיים המופע הפומבי הגדול בתנאי עוצר לילה, שהטילו הבריטים על היישוב היהודי. על אף העוצר נמשכה תוכנית המופעים כל הלילה עד הנץ החמה.



דבקה ערבית מסחנין

Debka - An Arab dance ensemble from Sachnin

בין הדבקה הערבית לעברית

הדבקה הערבית והדבקה העברית מייצגים שני מודלים של התפתחות בכיוונים מנוגדים. הדבקה הערבית מייצגת מחול מסורתית, שהוא חלק ממורשת רבת דורות, המנסה לדבוק בדפוסים הקיימים ולשמרם ולבלום תהליכים של מודרניזציה, מעריזציה וישראליות המביאים לשינויים ולתמורות מרחיקות לכת במסורת. המודל היוצא דופן של ריקודי העם הישראליים, הנמצאים בתהליך של התהוות והיווצרות תוך יניקה ממקורות רבים, מייצג יצירה עכשווית הפרוצה מלכתחילה להשפעות מקומיות וכלל-עולמיות.

ריקודי הדבקה הערבית כמו גם ריקודי הדבקה העברית מושפעים מטכנולוגיות מודרניות ומאמצעי הקומוניקציה המפותחים הדומיננטיים כל כך בחיינו והפועלים במגמה של טשטוש הייחודיות של הקבוצות. על אף תהליכים אלו, נשאר בעינו הבדל מהותי בין רפרטואר הדבקות כנציג הכמעט בלעדי של הריקוד העממי במגזר הערבי, לבין המגוון העצום של ריקודי העם הישראליים, שהדבקה היא רק אחת מהם.

רפרטואר ריקודי העם הישראליים כולל ריקודים רבים הנרקדים בשורות, שאינם נמנים עם הדבקות. קיימות "דבקות", שאין הצדקה לכוונתן בשם זה, משום שהצעדים, התנועות והאחיזות שלהן לקוחות מסגנון ריקוד מערבי יותר מאשר מזרחי. אלמנטים מהדבקה מצויים בריקודים שאינם דבקות, ויעידו על כך תיאורי צעדים ותנועות מלקסיקון המונחים של ריקודי העם, כמו: "ניתורי דבקה" - ניתורים במקום תוך סיבובי המותניים מצד לצד; "ניתורי הקשה" - תוך ניתור על רגל אחת הצדה, כשעקב הרגל האחרת מקיש אל הרגל המנרת. "ניתורי הקפצה" - כשרגל אחת מנרת תוך רגיעה חזקה ברגל האחרת, ועוד.

אפשר אפוא לתאר את ריקודי העם הישראליים המכונים דבקות על רצף, שבקוטבו האחד דבקות הקרובות מאוד לדבקות הערביות, לפעמים עד כדי שימוש במנגינות, בטקסטים ובשמות ערביים, ובקוטב הנגדי - הדבקות הבנויות על אוצר אלמנטים שאינם "דבקאיים". על רצף זה אפשר למקם את יתר הדבקות המצויות בקרבה זו או אחרת לאחד משני הקטבים.

להלן כמה דוגמאות לדבקות הקרובות מאוד לדבקות הערביות: ♦ "דבקה רפח", שמחברה הוא משה פרסר (זהו ריקודו היחיד), מבוססת על מרכיבים ערביים טהורים: הצעדים, העמידות, אחיזות הידיים והלחן, שמילים עבריות נתחברו לו בשלב מאוחר יותר. הריקוד נוצר במחנה רפח ביוני 1946, מחנה שבו ריכזו הבריטים רבים ממנהיגי היישוב לאחר "השבת השחורה". העצורים הפגינו את זקיפות קומתם ואת המורל הגבוה שלהם בין היתר ברוקדם דבקה זו. יוצר הדבקה צפה בערביי הסביבה, ליקט אלמנטים מריקודיהם, עיבד אותם לחלקים בהתאם ללחן ויצר ריקוד אהוד הנרקד גם היום. יש נטייה להפוך ריקוד זה לריקוד גברים, בפרט כריקוד הופעת, אבל כריקוד-עם משתלבות בו גם נשים.

♦ "דבקה דלעונה", שמחברה הוא יואב אשריאל. השיר הערבי "אלא דלעונה" נפוץ ביותר בכפרים ובערים במגזר הערבי, ובריקוד המתלווה אליו קיימים אלמנטים אוניברסליים בצד וריאציות פרטיקולריות. בריקודו של אשריאל מצויים אלמנטים של צעדים ואחיזות על טהרת הדבקה הערבית ואף הלחן הוא ערבי (המילים נעלמו במהדורה העברית).

♦ "דבקה משולשת" הבנויה משלוש וריאציות, (שלושה בתים), שאותן ליקטה גורית קדמן (אז עדיין גרט-קאופמן) מריקודים ערביים

והתאימה אותן בסדר "יקי" ללחן ערבי. אף כאן לא קיימות מילים. ♦ "יה עבוד", דבקה שמחברה הוא מושיקו הלוי. על אף מוצאו התימני הרבה לוי לעבוד עם להקות ערביות, למד מהן מוטיבים מבניים, צורניים, אלמנטים של צעדות, אחיזות, ובעיקר את הסגנון הדבקאי הערבי. הוא השתמש בחומרים אלו ביצירת דבקות "חדשות", ביניהן "יה עבוד", שכל מרכיביו ערביים. שמונת חלקי הריקוד, שהם שמונה וריאציות, הלחן, הטקסט, השם ומעל לכל - סגנון הריקוד, כולם מהמקור הערבי.

♦ "דבקה דרוז" (שמה מעיד על המקור), שמחברה הוא ויקי (שמואל) כהן, חבר קיבוץ דליה. חומרי הריקוד שאובים מהדבקה הדרוזית, הדומה בכל לדבקות הערביות. אפילו מבנה הריקוד המורכב מפזמון החוזר בין ארבעה בתים, שהם ארבע וריאציות, הוא מבנה אופייני לדבקה הערבית. מעניין לציין שוויקי, שיצר הרבה דבקות, מעיד על עצמו שעד שיצר את "דבקה דרוז" לא ראה דבקות דרוזיות מימיו. אם כך - כיצד אפשר להסביר את השפעת החומרים הדרוזיים בריקודו? את הלחן ל"דבקה דרוז" חיבר המלחין אורי גבעון. כמה דוגמאות המייצגות את הקוטב הנגדי, של דבקות הרחוקות מן הדבקה הערבית:

♦ "דבקה דיגיים", שמחברה הוא שלום חרמון ז"ל. החומרים בריקוד זה אינם שאובים מהרפרטואר האופייני לדבקה הערבית כלל וכלל. הסגנון קרוב יותר לסגנון המחול המערבי.

♦ "דבקה גלבווע", שחברה בידי רבקה שטורמן. היא יצרה את הריקוד בהשראת מאורעות בעמק יזרעאל, שבהן נפל חיים שטורמן (גיסה) למרגלות הגלבווע. התנועות מבטאות מוטיבים של התקפה ונסיגה לסירוגין, בניסיון לתת ביטוי ריקודי לאי נכונותו לסגת ולהישבר. את הלחן כתב עמנואל עמירן. הטקסט מבטא את כוח עמידתו המגיע לשיא בחלק האחרון במילים: "טל, טל, טל, טל, טל ומטר על הרי הגלבווע", במחאה כנגד הקללה בקינת דוד: "הרי הגלבווע אל טל ואל מטר עליכם". אף כי סגנון התנועות והלחן אינו ערבי, הוא צבוע בגוון מזרחי.

אל תהליכי האקולטורציה של אימוץ דפוסים בין המגזר היהודי והמגזר הערבי, שתוארו לעיל, התלוו גם תהליכים של אימוץ אלמנטים ממקורות אחרים. וכך אנו עדים לתופעות דומות בשני המגזרים לצד קיומם של דפוסים ייחודיים לכל קבוצה.

ביבליוגרפיה

1. אטינגר, שמואל (עורך), *תולדות היהודים בארצות האיסלאם*, הוצאת מרכז זלמן שזר, ירושלים, תשמ"א.
2. בהט-רצון, נעמי, *הדבקה - מחול מסורתי של אחדות ופורקן*, מחול בישראל, אפריל 1979, תל-אביב.
3. עאדל, מנאע וקוסאי, חאג' יחיה, *מבוכ - תרבות החתונה הערבית בישראל*, המרכז לחקר החברה הערבית בישראל, 1995.
4. קדמן, גורית, *ריקודי עדות בישראל*, הוצאת מסדה, תל-אביב, 1982; עם רוקד, הוצאת שוקן, תל-אביב, 1969.
5. שילוח, אמנון, *המוסיקה בעולם האיסלאם - מבט חברתי-תרבותי*, מוסד ביאליק, ירושלים, תש"ס.
6. לקט מאמרים מתוך רבעון *מחול בישראל* משנים שונות.
7. לקט מאמרים מתוך *ירחון רוקדים* - רבעון לריקודי עם ומחול משנים שונות.

הבלט הקלאסי כמחול אתני

מאמרה של ג'ואן קילינהומוקו [Kealiinohomoku] - חוקרת מחול אמריקנית הנשואה לאיש הוואי - נכתב ב-1970 והיה ללא ספק פורץ דרך באופן שבו התייחסה קילינהומוקו לאתניות, למחול עם ולמחול המכונה "פרימיטיבי". אחת ההגדרות היותר מעניינות שלה היא הגדרתה את הבלט הקלאסי - הנחשב כסגנון שאין לו לאומיות, סגנון שגם אם מסתייגים מתוכנו הרי הטכניקה שלו היא חובקת עולם ומשמשת בסיס חסר פניות לכל מחול שהוא - כמחול אתני. מאמרה של קילינהומוקו מובא כאן במקוצר, כסיכום הכולל ציטטות מדבריה. המאמר לקוח מתוך "מהו מחול", אנתולוגיה מקיפה של מאמרים על מחול, שהופיעה ב-1983.*

"אכן, הרי זה שיעור טוב באנתרופולוגיה לחשוב על בלט כעל סוג של מחול אתני. כרגע, רעיון זה הוא בלתי מתקבל על הדעת עבור רוב חוקרי המחול המערביים. בריקוד אתני הכוונה של האנתרופולוגים היא, שכל צורות המחול משקפות את המסורות התרבותיות שבתוכן צמחו. אנשי המחול משתמשים במונח זה ובמונחים המתייחסים לאתני כמו 'פרימיטיבי' ו'עממי' באופן שונה, ובעצם בצורה אשר חושפת את ידיעתם המוגבלת של צורות מחול לא מערביות".

המחברת מונה בהמשך את הספרים הרבים שקראה לצורך כתיבת המאמר, ומגיעה למסקנה שסופרי מחול ידועים לדורותיהם תיארו את המחול האתני בעת ובעונה אחת כמחול שמקורו במשחק ולא במשחק; מחול שהיה דרך של חיזור ושלא היה דרך של חיזור; שהיה צורה של תקשורת אבל גם הפך לצורה של תקשורת רק כאשר נעשה "אמנותי"; שהיה פעילות קבוצתית למטרת סולידריות שבטית, ובאותה עת גם מחול המשמש רק לתענוג וביטוי העצמי של הרוקד. וכן, גם חיות ורקדות, אבל המחול הוא פעולה אנושית! המחברת טוענת שכל הטיעונים הללו לא מבוססים, וטעות היא לבלבל בין מחול קדמוני, שעליו איננו יודעים דבר, לבין המחול הפרימיטיבי שעליו אנו יודעים, אבל אין זה מחול אחד אלא מחולות רבים מדי ורב-גוניים מדי להתאימם לסטריאוטיפ אחד.

זוהי טעות לחשוב על קבוצות של אנשים או על ריקודיהם כעל אחדות מוגבלת. "המחול האפריקני" לא היה קיים מעולם. יש, לעומת זאת, מחול מדהומי, מחולות האווה, ריקודי מאסאי, וכך הלאה. הדיכטומיה "אינדיאני - אמריקני" היא בדיה, וכך גם האב טיפוס של "מחול הודי". אבל יש עיראקים, כווייתים והופיס, ויש להם ריקודים. בשצף קצף ובדייקנות רבה ממשיכה ג'ואן קילינהומוקו לחשוף את

בורותם והתנשאותם של חוקרי מחול ידועים, ביניהם ולטר סורל [Sorrel], שכתב ב-1967: "הריקוד שמור בדרך כלל לגברים והוא מתרחש ביחברותי טבעיות וללא מעצורים", ותמחה למה התכוון, וכך גם לינקולן קירשטיין [Kirstein], שכתב שהמחול הפרימיטיבי מתבצע בעיקר "בחלק הגוף התחתון", אינו מצריך טכניקה, אין לו מבנה ומתודולוגיה והוא דוגמה ל"צהלה אינסטינקטיבית". קילינהומוקו טוענת, שהכותבים המערביים של ספרי המחול ממשיכים להבדיל בין מחול מערבי ללא מערבי וממשיכים לתמוך ברעיון חסר השחר, כאילו המחול האתני צמח מתוך איזו פעולה של המון נלהב ושם קפא כביכול, ולכן המחולות האתניים הם חלק ממסורת בלתי משתנה. הספרים שעסקו במחול "העולם" מקצים שני שליש מנפח הספר לריקוד מערבי, ושליש לשאר העולם. הרקדנים המופיעים בתצלומי המחול המערבי הם בעלי שם והיסטוריה. לרקדנים האתניים אין שמות בכותרות התצלומים. כמו כן, היא מוחה, צריך לומר אחת ולתמיד - שגם למחול "האתנולוגי" יש מורים ופטרונים וכוריאוגרפים ושמות של רקדנים המופיעים במארג היסטורי ממשי. ויש לצייץ, מוסיפה המחברת, שהרקדנים ה"אתניים" מגלים אותה מידה של חוסר עניין בתרבויות אחרות, אבל אין הם מתיימרים "להבין אותן". נוח לנו מדי לראות את המסורות האתניות כקבועות ובלתי משתנות, כאשר, למען האמת, הריקודים המסורתיים הם בני שינוי, הם אכן נרקדים אחרת ומשתנים במקומות וזמנים שונים, והטענה כאילו המחול "נוצר מעצמו" ללא כוריאוגרף או אמן יוצר, אינה נכונה; אין לקבוצות שונות אותו עניין בשימור שמו של היוצר, אבל הם מכירים בזהותו ובעבודתו.

בהמשך מתווכחת ג' ק. עם הגדרות של "אתני", "פרימיטיבי" ו"עממי". המאמר האמיץ והמקורי נכתב ב-1970 וללא ספק היתה המחברת חלוצה בהתעקשותה על היחסיות של ההגדרות ובהתנגדותה לכל סוג של פטרוניות, אבל ב-30 השנים שחלפו מאז נכתב, התקיינו הפוליטיות כבר הרשיעה כל סוג של התנשאות תרבותית, והגישה כיום בוויכוח על רב-תרבותיות מפקקת בכלל ביכולתנו לדון בתרבות כלשהי כאשר הדיון לא בא מתוכה. וייתכן שהזהירות הרבה וחוסר הביקורתיות מובילים את השיח של

שהם יצורים מוערכים מאוד בריקודים במקומות אחרים בעולם. בבלט - חיטה, ורדים ושושן הם צמחייה מועדפת, אבל אין להניח שנמצא אגוזי קוקוס, חילבה, או פרחי קישואים. הרבה עיסוקים כלכליים אפשר למצוא בבלטים - חיילים, טווים, פועלי חרושת ואפילו מלחים ועובדי תחנות דלק, אבל לא נמצא בהם קדרים, בוני סירות קאנו, רועי לאמות או צידי ג'ירפות!

השאלה אינה, האם הבלט משקף את המסורת שלו. השאלה היא מדוע עלינו להאמין שבלט הפך איכשהו למשהו ש"מעבר לתרבות". מדוע אנו פוחדים לתארו כצורה אתנית? התשובה, לדעתה של ג'י. ק., טמונה בעובדה שחוקרי מחול מערביים לא השתמשו במונח "אתני" בהוראתו האובייקטיבית. הם השתמשו בו כביטוי מעורפל ומעדן במקום

המונחים המיושנים כמו "פגאני", "פראי" או "אקזוטי". כאשר, בשנות ה-30, החל שימוש נרחב במונח "אתני", התעוררה בעיה בהתייחסות לצורות מחול שהגיעו מתרבויות "גבוהות" כמו יפן והודו, והמונח "אתנולוגי" קיבל את הוראתו הנוכחית בכתביהם של סורל (1967; 72), טרי (1956; 187) ולה מרי (1949; 178-177). ג'י. ק. מבהירה בהמשך

ביטויים שהשימוש בהם לעיתים מבלבל - "תרבות" מבחינה אנתרופולוגית בסיסית היא כל קבוצה נתונה של אנשים שיש ביניהם קשרים גנטיים, לשוניים ותרבותיים, ולכן אין עם ללא תרבות. "מחול אתנולוגי" מתייחס לתרבויות מחול מגוונות הניתנות להשוואה ולניתוח. הוראתו של מחול "אתני" היא צורת המחול של קבוצה תרבותית, כפי שהוגדר למעלה. לכן, מיותר לדבר על מחול "אתני", משום שכל מחול יכול לענות על הגדרה זו. המונח תקף כאשר הוא משמש באופן קולקטיבי והשוואתי.

נראה, ממשיכה ג'י. ק., שהנטייה לחלק את העולם ל"אנחנו" ו"הם" היא חובקת עולם. היוונים עשו זאת כאשר כינו את ה"הם" ברברים. הרומאים כינו את ה"הם" עובדי אלילים, ההוואים קוראים להם "קנאקאהס", ובני שבט ההופי מכנים אותם "באהאנה". כל הכינויים הללו אינם מתארים רק "זרים" אלא יצורים חסרי צניעות, לא טבעיים, בורים, ובקיצור, לא בדיק אנשיים. קנה המידה להערכת האנושות הוא כמובן "אנחנו". אנחנו תמיד טובים, תרבותיים, עליונים. אנחנו היחידים שהם לגמרי אנושיים. השקפת עולם זו מתגלה בדברים של כל דובר בכל שפה, ככל הידוע לי. השימוש ב"אתני" ו"אתנולוגי" הוא חוקי לחלוטין כל עוד לא משתמעת מהם אותה משמעות, שבגללה נזנחו המושגים הישנים.

אכן, עלינו לדבר על צורות של מחול אתני ואין עלינו לראות בו משום גינוי כאשר הוא כולל בלט, משום שבלט משקף את המסורות התרבותיות שממנה התפתח. ג'י. ק. מסיימת את מאמרה בעקיצה קלה לעבר מלומדי המחול, שחטאו לדעתה בהתעסקות בתחום החורג מתחום התמחותם. אני נוטה להאמין שהמאמר הזה הוא אחד החשובים בבחינה מחודשת של ערכים והערכות, המלווים אותנו חיים שלמים, מבלי שיעלה על דעתנו לפקפק בתקפותם.

* Joann Kealiinohomoku, "An Antropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance", *What is Dance - Readings in Theory and Criticism*, Roger Copeland and Marshall Cohen, eds., Oxford University press, 1983, pp.533-548

התרבות לדרך ללא מוצא, שהרי עצם הדיון בתרבות אחרת, ולו גם במלוא ההערכה והכבוד, נחשב לניכוסה, כאשר עצם ההתבוננות, כמו במחקר המדעי, משפיעה על תוכן הדיון.

כדאי, אם כך, לחזור למאמרה של קילינוהומוקו אחרי השמטות ניכרות, כדי להגיע אל העיקר - הגדרתה את הבלט הקלאסי כמחול אתני. "אתני" מסכמת ג'י. ק., "מתייחס לקבוצה שיש לה במשותף קשרים גנטיים, לשוניים ותרבותיים, עם דגש מיוחד על מסורת תרבותית. לכן, בהכרח, כל מחול חייב להיות מחול אתני". על אף הטענה שיש בנמצא מחול אוניברסלי, כאשר הבלט משמש דוגמה למחול כזה, הרי למען האמת אין מחול בינלאומי, ולא יכול להיות אלא בתיאוריה. לה מרי [La Meri], ב-1967, התעקשה ש"הבלט אינו מחול אתני משום שהוא תוצר של מנהגים חברתיים ומחשבה אמנותית של תרבויות לאומיות שונות". אבל, משיבה מיד ג'י. ק., הבלט הוא תוצר של העולם המערבי, שפותח על ידי הגזע הלבן הדובר שפות הודו-אירופיות החולקות מסורת אירופית משותפת. כאשר הבלט מתקיים בארצות כמו יפן או קוריאה, הוא הופך לצורה מושאלת וזרה.

ק. מונה את ערכי הבלט הקלאסי - במת פרוסיניים, שלוש מערכות בעלילה שאורכה כשעתיים, שיטת הכוכבים, השימוש בהרמות מסך וקידות ומחיאות כפיים, והשימוש בצרפתית להגדרת התנועות. יש לשים לב, היא טוענת, למחווה המשוחזרות על הבמה, שהן מזמן האבירים, למנהגים המערביים של חיזור, נישואין, הטבלה, קבורה ואבל. הבלט, היא אומרת, מגלה מהי השקפת העולם שלנו בנושאים של אהבה נכזבת, כישוף, הקרבה עצמית על ידי סבל מתמשך, זהויות שגויות ואי הבנות, שיש להן תוצאות טרגיות. יש לציין את המורשת הדתית המתגלה במנהגים קדם-נוצריים כמו ליל ולפורגיס [Walpurgis Night], שימוש בנושאים תנ"כיים ונוצריים כמו חג המולד, והאמונה בחיים שלאחר המוות. המורשת התרבותית שלנו מתגלה גם בדמויות החוזרות שוב ושוב בבלטים, כמו בני אדם ההופכים לבעלי חיים, פיות, מכשפות וגמדים, נבלים ומפתות בשחור, בני מלכים ואיכרים, ובעיקר נערות טהורות ויפות ובני לווייתן. הערכים האסתטיים מופיעים בשורה ארוכה של הרמות גוף מוארך, בחשיפה מוחלטת של הרגליים, בקודקוד קטן, בגוף דקיק של גברים ונשים כאחד, ובאיכות האווירית המתבטאת בעיקר בהרמות ונשיאת הנשים. עבורנו, כותבת ג'ואן ק., זו הנאה אסתטית גדולה, אבל קיימות חברות רבות, שחבריהן יהיו מזועזעים למראה גבר הנוגע בירכי אשה בפומבי! תכונותיו של הבלט הן כל כך מובהקות, שכאשר עלה בלט "קושאר" המבוסס על סיפור הופי-אינדיאני, הצלליות, אפילו של תצלומי הסטילס של המחול, נראו כבלט ולא כמחול הופי.

האתניות של הבלט מתבטאת גם בשימוש בחי ובצומח על הבמה - סוסים וברבורים הם יצורים מועדפים. ומנגד, אין לנו מסורת של הערכה של חזירים, כרישים, נשרים, בופאלו או תנינים לצרכים תיאטרליים, אף

ריקוד כפול

משחק הגומלין בין זהות לאומית מודרנית לבין זהות עדתית מסורתית המשתקף בריקודי העם והעדות הישראליים

מאמר זה הוא דיון סוציולוגי היסטורי באחד ממוקדי הזהות של התרבות הישראלית - "ריקודי העם" - תוך ניסיון לעמוד על משחק הגומלין בין "ריקודי עם" ו"ריקודי העדות" בישראל. לטענת, אפשר לראות בריקודי העם הישראליים אתר ייצור של זהות ישראלית, המורכבת מאלמנטים עדתיים/אתניים המוטמעים בתוכה. לטענה זו יש חשיבות בהבהרת מושגים אידיאולוגיים ופרקטיקות חברתיות-פוליטיות, שיוצגו בהמשך: לאומיות ואתניות, כור היתוך ופלורליזם תרבותי, מודרניות ומסורתיות, השתתפות ויציגות חברתית, פוליטית ותרבותית.

מקובל לראות את תחילת שנות ה-40 כתקופה שבה החלו להיווצר ריקודי עם "ישראליים מקוריים" (קדמן, 1969; שרת, 1988; פרידהבר, 1994). בתקופה זו החל תהליך של ניכוס ריקודים קלים מתוך מסכתות חג בקיבוצים אל קהל הרוקדים הרחב ויצירת כוריאוגרפיות לריקודים של יוצרים בודדים, שפעלו במקומות שונים בארץ, בדרך כלל ללא תיאום ביניהם (פרידהבר, 1994). בכנס הראשון למחולות עם, שהתקיים בקיבוץ דליה בקיץ 1944, הוצגו 20 ריקודי עם, שהושאלו מארצות זרות ורק שמונה ריקודים ישראלים מקוריים (קדמן, 1969). כנס זה זכה להצלחה רבה וכוון את היסוד להקמת הוועדה הבינקיבוצית לריקודי עם ב-1945. ב-1952 הפכה ועדה זו לגוף המוסדי - המדור לריקודי עם שליד המרכז לחינוך ותרבות, שליד הוועד הפועל של ההסתדרות הכללית של העובדים. מדור זה הוא הגוף התרבותי-מפלגתי-אידיאולוגי, שיצר והפעיל את תנועת ריקודי העם מראשיתה. פעולתו נמשכה ברציפות כמעט 50 שנה והופסקה בראשית שנת 2000 בגלל בעיות תקציביות. בין עיסוקיו של המדור: בחירת ריקודי העם שיופצו לקהל הרחב, הקמת אולפני לימוד לריקודים, הפעלת קורסים להכשרת מדריכים, ארגון הרקדות המוניות וסיוע לוועדות של ימי



תימנים רוקדים בבן שמן (ללא ציון שנה)
התמונות באדיבות ארכיון המכון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון
Yemenites dancing at Ben Shemen (undated). The
Photographs courtesy of The Labour Archives, Lavon Institute

העצמאות בהפעלת ריקודים, יצוא ריקוד העם הישראלי לחו"ל ועוד. מראשית שנות ה-70 ועד תחילת שנות ה-90 פעל לצד המדור לריקוד עם גם המפעל לטיפוח ריקודי עדות ומיעוטים, שנוהל בידי שלושה גופים מוסדיים: המרכז לחינוך ותרבות של ההסתדרות, משרד החינוך והתרבות, והחטיבה לפולקלור של האוניברסיטה העברית. דמות אחת דומיננטית, הוגה, יוזמת ומפעילה, עמדה מאחורי שני הפרויקטים של המדור לריקוד עם והמפעל לטיפוח ריקודי עדות ומיעוטים - גורית קדמן. על פועלה זה זכתה קדמן ב-1981 בפרס ישראל כ"כלת המחול העממי הישראלי". במסגרת "המפעל לטיפוח" פעלה קדמן לשימור והחייאת ריקודי עדות ומיעוטים בישראל, הסרטתם והעלאת הופעות אתניות על במות. קדמן תיעדה את פועלה בשני ספרים: הראשון (1969) - "עם ורקד", סיפר את קורות תנועת ריקודי העם בישראל, והשני, "ריקודי עדות בישראל" (1984), שבו מובאים ריקודים של 12 קבוצות אתניות: שמונה עדות מזרח, חסידים ושלוש קבוצות מיעוטים. העדות שריקודיהן טופחו היו ברובן המוחלט

ריקוד כפול יקוד



יהודים וערבים בריקוד, 1961
Jews and Arabs dancing, 1961

פסטיבל דליה, 1968
Dahlia Festival, 1968

עדות המזרח. הקבוצה היחידה היוצאת מהכלל היא הקבוצה החסידית של יוצאי מזרח-אירופה. הכללתה של קבוצה זו נסמכה על הקשר המובהק שהתקיים בתוכה בין חיי הקהילה היהודית לבין הריקוד החסידי, ועל כך יורחב בהמשך.

מכור היתוך לפלורליזם תרבותי

השם "עדה" בהקשר של ריקודי העם אינו מקרי. הרצוג (1986) טוענת כי המונח "עדה" בחברה הישראלית יוחס ספציפית לקטגוריה של יוצאי אסיה וצפון-אפריקה. במסגרת כלל "ריקודי העדות", הריקודים התימניים זכו במיוחד לשימור, החייאה והצגה על במות ציבוריות. זאת בנוסף על שילוב "הצעד התימני" כחלק אינטגרלי ומאפיין בולט של "ריקודי העם הישראליים". גם בכל כינוסי דליה, החל מהראשון, הופיעו על הבמה להקות של עדות ומיעוטים כחלק מרכזי במופע.

את פועלה של גורית קדמן בתחום ריקודי העדות יש לראות בקונטקסט היסטורי. כבר בראשית העלייה הגדולה של יוצאי ארצות האיסלאם עמדה קדמן על "האוצרות התרבותיים בתחום המחול", כפי שכינתה אותם, החבויים בקרב העולים. בתחילת שנות ה-50 החלה בתיאוד וצילום אינטנסיביים של מחולות עולי המזרח, ללא תיקצוב מוסדי משמעותי (שני עותקים מסרטים אלה מ-1951 נמצאים בספרייה למחול בבית אריאלה בתל-אביב). פעולתה של קדמן להפצה תרבותית של פולקלור עדתי הקדימה

ב-20 שנה את זמנה ולא תאמה את מדיניות הקליטה שרווחה באותה תקופה, מדיניות "כור ההיתוך". נציגי החברה הישראלית וגופיה השלטוניים ראו את המדינה החדשה כמדינה חילונית, מערבית, סוציאליסטית, וביקשו להנחיל מודל זה של האדם והעם לכלל העולים, בני כל הקבוצות האתניות, מזרחים ואשכנזים כאחד. העולים בני ארצות המזרח היו מרוחקים ביותר מדגם זה, ולפיכך נאלצו לחוות מחיקה של מאפייניהם החברתיים והתרבותיים (דוגמאות קונקרטיות: שטאל, 1976, 1984).

בשנות ה-70 החלו להישמע לראשונה קולות חברתיים חתרניים ביחס לקליטת עולי המזרח, בעיקר בעקבות מאורעות ואדי סאליב (דהאן כלב, 1999) וה"פנתרים השחורים" (רוזנר, 1971). המודעות הציבורית הגוברת לכישלונה של מדיניות "כור ההיתוך" הובילה קו חינוכי תרבותי חדש:

"פלורליזם תרבותי". לפי דשן (1986), אפשר לתארך כמעט במדויק התפתחות זו: ב-1976 יזמה ועדת החינוך של הכנסת דיון בנושא מורשת יהדות המזרח, שבעקבותיו הוקם במשרד המרכז לשילוב מורשת יהדות המזרח. בניגוד למודל הקליטה הקודם, שניסה לבטל את השונות התרבותית-אתנית של המזרחים כדי ש"יטמעו" בחברה ובתרבות הישראלית, מודל הקליטה החדש ביקש לעשות את ההפך - "לטפח" באופן פעיל תרבות זו על מנת לשלב את מורשת המזרח בתוך הישראליות וליצור "מיזוג גלויות". על רקע זה הוקם המפעל לטיפוח ריקודי עדות ומיעוטים, שתוקצב במשולב בידי משרד החינוך והתרבות, ההסתדרות והאוניברסיטה העברית.

המפעל לטיפוח ריקודי עדות ומיעוטים פעל כ-20 שנה לצד המדור לריקודי עם בהסתדרות תוך יצירת קשרי גומלין בין שני הגופים. אחת ההשלכות של קשרים אלו ברמה הארגונית, התרבותית והחינוכית היתה שינוי אופיים של ריקודי העם הישראליים בעקבות חשיפתם לריקודי העדות והמיעוטים, שתיעד המפעל לטיפוח ריקודי עדות. לטענתי, אותם גופים שלטוניים,



מימין ולמעלה: יהודים וערבים בריקוד, 1961
ht and above: Jews and Arabs dancing, 1961

שביקשו לגבש את "ריקוד העם הישראלי" לכלל סימבול תרבותי המבטא לאומיות ישראלית קולקטיבית, הם שעודדו את הטיפוח הדיפרנציאלי של "ריקודי עדות ומיעוטים" כסמנים של אתניות פרטיקולרית. עם זאת, ריקודי העם הישראליים שאבו השראה ושאלו מרכיבים מריקודי העדות. באמצעות יחסי הגומלין ביניהם אפשר לבחון כיצד אלמנטים של "העדות" פועלים כסמני גבול של "העם", וכיצד אלמנטים מסורתיים מנוכסים ליצירת פרויקט של זהות לאומית מודרנית. בתהליך זה שימש פולקלור הריקוד העממי של העדות והמיעוטים כמכשיר רב עוצמה ליצירת הזהות הלאומית החדשה בידי מוסדות בוני-אומה [Nation Building], דוגמת ההסתדרות ומשרד החינוך.

פולקלור ולאומיות

צמיחתו של ה"פולקלור" כמושא עיון ומחקר וכפרקטיקה מובחנת נעוצה בקונטקסט ההיסטורי של צמיחת הלאומיות המודרנית. מדינות רבות ביבשות שונות, מהמאה ה-18 ועד המאה ה-20, חיפשו את אופיין הלאומי באמצעות הפולקלור. גרמניה עסקה בכך במהלך המאה ה-19 וגם עם עליית

הנאצים, ובתקופות שונות גם צרפת, שווייץ, נורווגיה, פינלנד, אירלנד, תורכיה, יוון, אפגניסטן, יפן, ברזיל, בוליביה, ארה"ב ומדינות באפריקה (Dorson 1978, Link). בגרמניה של המאה ה-18 החלה מגמה של איסוף ותייעוד כל מה שנחשב "תרבות עממית": ביגוד, חפצי אומנות, שירים, סיפורים ואגדות עם.

איסוף המנהגים והטקסים העממיים לא פסח גם על הריקוד העממי. לאנג [Lange] (1975) מציין כי התנועה הרומנטית החייתה ריקודי עם אירופיים כפריים ואף העבירה אותם אל המרכזים המטרופוליניים כדי שיהיה בהם משום גירוי חינוכי לעירוניים. בתהליך זה איבדו הריקודים את הקונטקסט והמשמעות המקורית שלהם, מכיוון שהוסבו לריקודי אולמות ולמופעי תיאטרון מסוגננים, אבל סייעו בהיכרות המחדשת של האוכלוסייה העירונית עם סממני ה"אופי הלאומי פטריסטי", שהכפריות נחשבה לנציגתו האותנטית.

בתהליך זה בלטו שני יסודות: ניסיון להתחקות אחר עבר קדום ומפואר, שנתפס כמהות "האתנית מקורית" של "העם", ושימוש ב"פולקלור אותנטי" זה כאמצעי לחיזוק תביעות לאומיות ולריבונות מדינית בהווה. כמו כן, הלאומיות כביטוי של המודרניות חיפשה להצטבע בצבעים עתיקים ומסורתיים. בדומה לתנועות אידיאולוגיות לאומיות, שצמחו באירופה במאה ה-19 וחיפשו בשורשי העבר חיזוק ללאומיות האתנית בהווה, כך גם הציונות על-פי הדגם של הרצל השתמשה

בזהות יהודית אתנית היסטורית ובזיקה לארץ ישראל כ"ארץ האבות" או "ארץ הקודש", מתוך כוונה לעשותה מדינה יהודית. המושג "אלטנולנד" מבסס את הדרישה לשיבה למולדת ההיסטורית ומבטא את שילוב העבר בהווה, החדש בישן. העם היהודי נתפס כבעל מקורות אתניים משותפים ולכן



ריקוד ערבי (ללא ציון שנה)
Arab dance (undated)

כמעין משפחת מוצא אתנית המחפשת את ביטויה הלאומי במדינה יהודית.

מפעל חייה של גורית קדמן ליצירת זהות לאומית ישראלית חדשה באמצעות הריקודים העממיים התבסס מפורשות על יצירת קשר מחודש בין העם העתיק וארץ האבות הקדומה לבין הלאומיות היהודית המתחדשת. גם המקורות האינטלקטואליים של קדמן תאמו את הרעיונות הרומנטיים לגבי פולקלור ולאומיות. קדמן הגיעה ארצה מגרמניה והיתה פעילה בתנועת

הנוער היהודית "בלאו וייס" (תכלת לבן). תנועה זו שאבה את השראתה מתנועת הנוער הגרמנית "וואנגרפוגל" (הציפור הנודדת), שהתבססה על רעיונות של שיבה לטבע ולכפר (קדמן, 1969). החזרה אל הטבע והחקלאות בקיבוצים וחיידוש חגי האדמה דרך מסכתות ומקהלות רבות משתתפים (שקדמן תרמה להם עם יוצרים נוספים) ביטאו דמיון לשני יסודות של התרבות הגרמנית: הרומנטיזם הלאומי בחיפוש אחר הטבע והכפריות, והאקספרסיוניזם של המחול התנועתי.

בספרה של קדמן "ריקודי עדות בישראל" (1984) היא מדגישה שני ריקודים בולטים בהווייתם הדתית יהודית: הריקוד החסידי והריקוד התימני. מתברר כי אמת המידה של "היהודיות" היתה אחד הפרמטרים החשובים ביותר בגיבוש ריקוד עממי ישראלי. הדת היהודית איפשרה יצירת המשכיות בין העבר העברי העתיק, תקופת הגלות וחזרת העם לארצו ההיסטורית. הן הריקוד התימני והן הריקוד החסידי היו משום הוכחה לקיומו של ריקוד

יהודי אותנטי. על כן חשוב היה לשמרם במקוריותם מצד אחד, ועם זאת לשלב אלמנטים מתוכם בריקוד העם הישראלי, מצד שני.

דבקה והורה

בריקודי העם הישראליים משולבים בעוצמה רבה גם ריקודי דבקה. כבר ב-1969 מציינת קדמן בספרה 14 מחולות, שבכותרתם כלול השם "דבקה" והם "ריקודי עם ישראליים". לכאורה, ריקודי הדבקה הם אלמנט בעל איכות סותרת בתוך המרחב של זהות לאומית הנסמכת על מקורות יהודיים. הדבקה כריקוד ערבי, ובייחוד כריקוד שורה גברי מעין מלחמתי, מעוררת אסוציאציות הקשורות ללאום מתחרה. אבל לדעת קדמן, צעדי הדבקה הם מהצעדים המאפיינים ביותר את ריקוד העם הישראלי, לצד הצעדות התימניות. הצימוד בין "התימני" ל"ערבי" אינו מקרי, והוא חוזר גם בשמו של המפעל ההסתדרותי "המפעל לטיפוח ריקודי עדות ומיעוטים". את הצימוד הזה אפשר לפרש סוציולוגית כפרי

ריקוד כ



הדימוי של "העברי הקדמוני", שהתערבב בדמיונם של אנשי המערב (כולל קדמן כילידת גרמניה) עם ייצוגים שמייים, ערביים, אוריינטליים של המזרח התיכון (Said, 1978). הן "התימני" והן "הערבי" תאמו דימוי זה, ומחולות שתי הקבוצות האתניות הללו שולבו אלו לצד אלו כתשתית אותנטית, מסורתית ושורשית של הישראליות המתחדשת דרך ריקודה העממי.

ריקוד נוסף המשמש אבן פינה של ריקודי העם הישראליים הוא ריקוד ההורה. המעגלים של רוקדי ההורה לאחר הכרזת המדינה הם סמן תודעתי משותף של הישראליות ולכן יש חשיבות בהבנת מקורותיו ואופן שילובו של ריקוד זה בריקוד העממי הישראלי. על פי בהט (1977), ההורה הוא ריקוד מעגל בלקני, שיובא כנראה על ידי החלוצים בני העליות הראשונות. ריקוד זה היה בעל חשיבות מרובה לקהילה הקטנה, הן ביצירת לכידות חברתית והן כמקור לפורקן נפשי וגופני. עבודת מחקר על זמרי ההורות (דובקין, 1985) מגלה אף היא כי ריקודי ההורה

ושירי ההורה נוצרו בידי אנשי העלייה השנייה והשלישית תוך שילוב של יסודות אירופיים. אבל משנות ה-40 ואילך החלה מגמה של חיפוש אחר "צליל עברי חדש", שישתלב באופן הדוק יותר במרחב הים-תיכוני, על חשבון הפחתת היסודות המערביים בריקוד ובזמר.

ריקודי העם הישראליים משלבים בין המסורתי והמודרני ובין העדתי והלאומי בהיותם יצירה מודרנית לאומית חדשה, השואבת השראה ולגיטימציה ממקורות אתניים ומסורתיים. שילוב אלמנטים ריקודיים של בני קבוצות אתניות ולאומיות שונות לתוך ריקוד העם הישראלי יכול להתפרש מצד אחד כביטוי האולטימטיבי של כור ההיתוך הישראלי. עם זאת, קיומם הנפרד של הריקודים העדתיים/אתניים, המשתמרים בדרך זו או אחרת בתוך קבוצות המקור שלהם, מעיד על קיומו של פלורליזם תרבותי פולקלורי בישראל. האתני משמש את הלאומי, אבל ממשיך להתקיים לצדו. כך גם ממשיך האתני להעניק הצדקה לזהות הישראלית הלאומית-מודרנית באמצעות עיגונה בשורשים הנתפסים כמסורתיים ואוטנטיים.



ביבליוגרפיה

1. בהט, נ. (1977), "הורה - ריקוד ישראלי?", שנתון מחול בישראל, עמ' 23-28.
2. דהאן-כלב, ה. (1999), "מאורעות ואדי סאליב", תיאוריה וביקורת (12-13), עמ' 149-157.
3. דובקין, ג. (1985), זמרי ההורה, מקורותיהם ומקומם בזמר הישראלי, עבודת גמר למוסמך, החוג למוסיקולוגיה, אוניברסיטת ת"א.
4. דשן, ש. (1986), "מעדות המזרח" למחצית האומה", בתוך דשן, ש. (עורך) מחצית האומה, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, עמ' 7-17.
5. הרצוג, ח. (1986), עדתיות פוליטית - דימוי מול מציאות, הוצאת הקיבוץ המאוחד.
6. פרידהבר, צ. (1994), הבה נצא במחולות, ת"א: המרכז לתרבות וחינוך, ההסתדרות.
7. קדמן, ג. (1969), עם רוקד, ירושלים: שוקן. (1984), ריקודי עדות בישראל, גבעתיים: מסדה.
8. רוזנר, ש. (1971) (עורך), אפליה עדתית - מציאות או תחושה, הוצאת מרכז ההסברה.
9. שטאל, א. (1976), מיזוג תרבותי בישראל, ת"א: הוצאת עם עובד. (1984), "בירור מושגים ומטרות בשילוב מורשת יהדות המזרח בחינוך", מגמות, כ"ה (2-3), עמ' 387-403.
10. שרת, ר. (1988), קומה אחת: דרך רבקה שטרמן במחול, ת"א: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
11. Dorson, R. M. (ed.) (1978), *Folklore in the Modern World*, Paris: Mouton Publication.
12. Lange, R. (1975), *The Nature of Dance*, London: MacDonalds & Evans.
13. Linke, U. (1990), "Folklore, Anthropology and the Government of Social Life", *Comparative Studies in Society and History* 1, pp. 117-148.
14. Said, E. (1978), *Orientalism*, New York: Panthom.

חימין: פסטיבל דליה, 1968
 Right: Dahlia Festival, 1968
 למעלה: ריקוד חסידי (ללא ציון שנה)
 Above: Hassidic dance (undated)

רוקדות מהבטן

על "מורנה אמורה", מופע משותף של
נטע שיזף ואלתה פיצ'רסקי

**"זיינא, יסמין, סרפנטינה ומאיה
לולו סהרה נורה ולילה
בכולן היא היתה, את כולן היא חוותה.
הן רקמו את נשמת האשה בחוכה.
וכעת, לאחר שרקדה את אותם הקולות
היא באה מאהבה של כל המחולות".**

(אלינה פיצ'רסקי, מתוך "הרמון של אשה אחת" בביצועה)

לפני כשלוש נפגשו אלינה פיצ'רסקי [Pechersky] ונטע שיזף בפסטיבל האשה בחולון. פיצ'רסקי, הרוקדת ריקוד מזרחי, הרגישה במשך שנים שהיא רוצה ליצור מחול עם רקדנית פלמנקו. אחרי שראתה את נטע כמה פעמים, חשבה שיהיה זה מפרה לעבוד יחד. מה שגרם לה לפנות לשיזף היה רצון לאחד שני כוחות נשיים ושני כוחות של מחול. בדמיונה ראתה פיצ'רסקי אפשרות למוזג בין הריקוד המזרחי לפלמנקו, בין הדרמטיות והתיאטרליות של הפלמנקו לאלמנטים של המופע והמיניות המלווים את הריקוד המזרחי, בין הליריות הספרדית לאיפיון הערבי-מוסלמי. פיצ'רסקי ושיזף נפגשו לבדוק, האם הן מתחברות ליצירת מחול משותף. "באותה פגישה לא רק שהיה בינינו דיאלוג מילולי ותנועתי מצוין, כבר ידענו שאנחנו הולכות לעבוד יחד. יותר מזה, ידענו איך ייראה איחוד הדואטים שלנו", אומרת פיצ'רסקי. "זה היה די מהיר. היה קליק בחיבור בינינו. נכנסנו לסטודיו ורקדנו זו עם זו והלך לנו נהדר. שתינו חשבנו שיכולה להיות סינתזה נהדרת בין שני סגנונות המחול, בין סוגי האישיות שלנו, בין הגוף שלה לשלי, וגם אפשרות לקיים דיאלוג נשי שהוא שיר הלל לשני סוגי נשיות המשלימות זו את זו". מיציר גיברלטר, רצועת ים צרה, מפרידה בין ספרד לצפון-אפריקה; בין אנדלוסיה והתרבות הדרום-ספרדית לבין רצועת החוף של מרוקו לא הרחק מערים קוסמופוליטיות כמו קזבלנקה ופז, ערים מוסלמיות בעלות צביון אירופי מובהק, שאפשר למצוא בהן אוכלוסייה מעורבת. הצרפתית והספרדית שגורות בפהים של תושבים רבים. בדרום חצי-האי האיברי, בסביליה ובגראנדה, הערים האנדלוסיות, נולד הפלמנקו. ריקוד דרמטי, מחודד וקצבי, המעוטר בגיטות תיאטרליות ומימיקות מובחנות. המילה "פלמנקו"



"מורנה אמורה", נטע שיזף ואלינה פיז'רסקי, צילום: דניאל חאקים
 "Morena Amoor", Neta Shezaf and Elina Pechersky, Photo: Daniel Hakim

בספרדית פירושה הפלח או האיכר ששר. הפלמנקו נוטה להיות סוער ומתפרץ. יש בו מן השירה העממית של האיכרים העניים ובה בעת אלמנטים תיאטרליים, שנבנו במיוחד לבמה ולהפגנת יכולת ריקוד וירטואוזית, מהירות של הבעות גוף בכלל והבעות פנים בפרט. הפלמנקו כריקוד מסורתי נרקד בתלבושות מסורתיות והוא משלב, כמו הריקוד המזרחי, שירה ונגינה המתקיימים כל העת זה לצד זה. לכל ריקוד, המקצב והצעדים האופייניים לו. קטעי פלמנקו ללא ליווי מוסיקלי חי על הבמה (לעיתים רחוקות ביותר הוא מוקלט) הם נדירים. שתי הקבוצות העיקריות של הפלמנקו הן "הקסטניה חודו" [Castaña Jodo], שפירושו זמר עמוק - ריקוד דרמטי יותר, ו"קסטניה צ'יקו" [Castaña Chico] - ריקוד קליל יותר.

הריקוד המזרחי נולד במצרים והתפתח כמחול אמנותי לכל דבר. במשך השנים, במידה רבה של חוסר צדק, דבק בריקוד הבטן אלמנט של זולות ומציצנות. רבים רואים בריקוד המזרחי בידור קליל ומיני, שבו תפקיד הנשים לשעשע גברים במועדוני לילה, כשמדי פעם הן רואות שכר לעמלן בדמות שטרות הנדחפים אל אזור החלציים שלהן. אבל המציאות שונה מאותה פנטזיה המציגה תמונת עולם שבה האשה היא אובייקט שתפקידו לענג את הגבר. השם הרווח "ריקוד בטן" מקורו בטעות לשונית שנשתרשה. כאשר החיילים של נפוליאון נכנסו למצרים הם ראו את הצועניות, שרקדו את הריקוד המזרחי שהתפתח באותה תקופה. הריקוד נגד את כל מה שהכירו, שהיו צורות של מחול קלאסי, או מה שקרוי כיום Danse d'école. מכיוון שהריקוד סבב סביב האגן, הישבן ואזור החלציים, כינו אותו "ריקוד כרס" (שמות קודמים שניתנו לו - "ריקוד קיבה" ו"ריקוד שרירים"). מאז השתרש השם "רק שרקי" ובתרגום לעברית - ריקוד בטן. הריקוד הזה התמסד בצפון-אפריקה ובארצות הים-התיכון והגיע עד לנסיכויות המפרץ ולאיראן. מצרים מייצגת את הזרם המרכזי של המחול המזרחי הנפוץ במרבית ארצות ערב. בארצות השוכנות באזור צפון-מזרח הים-התיכון, כמו תורכיה ויוון, התפתח ריקוד בטן שונה מעט מהריקוד המצרי. הריקוד המזרחי הנפוץ בארץ הוא הריקוד המצרי.

שיר הלל לנשיות

במופע המשותף שלהן - "מורנה אמורה" [Morena Amora] - שיוף ופיצירסקי פותחות צוהר לעולם המחבר את שני סוגי המחול האלו. במוסיקה יש יוצרים חשובים, שחיברו את המוסיקה הספרדית עם המוסיקה המזרחית. פאקו דה לוסיה [de Lucia] שילב מוסיקה צוענית וגוונים צפון-אפריקניים בפלמנקו שלו. גם זאקיר חוסיין [Hussein] וגיון מקלפלין [McLaughlin] יצרו מוסיקה הודית בשילוב אלמנטים ספרדיים ודרום-אמריקניים.

לחיבור בין הספרדי למזרחי יש ביטויים רבים. המורים הם שבט שנדד מאסיה התיכונה עד שהתיישב בחצי האי האיברי. כבר בימי הביניים היו בספרד ערב רב של תרבויות: תרבות קטלונית במערב, תרבות באסקית בצפון, ותרבויות מוסלמיות וצועניות בדרום. מקורה של המוסיקה האנדלוסית הוא בצפון-אפריקה. התזמורת האנדלוסית הישראלית היא דוגמה לשילוב בין הערבי לבין הצועני והאיברי. האדריכלות האנדלוסית היא שילוב בין האדריכלות המוסלמית לבנייה הספרדית המשופעת התייחסויות לכיוון האור ולעוצמתו, למרחב; חדרים מוצלים ומרפסות פתוחות, חצרות פנימיות לשעות הקרירות של הבוקר ובין הערביים המקיפות חדרים רחבי ידיים, שאליהם נמלטים בשעות החום. השם של מופען המשותף של שיוף ופיצירסקי - "מורנה אמורה" - מבטא את השילוב המורכב בין המזרחי לספרדי. אין לדעת איזו מילה מגיעה מערבית ואיזו מספרדית. "אמר" פירושו בערבית ירח, והירח הוא הסמל של האשה. "אמורה" היא הטיה של המילה "אמר", ובהשאלה, כאשר רוצים להגיד לאשה שהיא מדליקה או מהממת, אומרים לה "אמורה". "מורנה" פירושה שחרחרות בספרדית. בספרד, כשרוצים להחמיא לרקדניות פלמנקו, מכנים אותן "מורנה".

שיוף ופיצירסקי בחרו בשם חושני, שיחבר את הפלמנקו הסוער והדרמטי עם הריקוד



"מורנה אמורה", נטע שיזף ואלינה פיצ'רסקי, צילום: דניאל חאכים
"Morena Amoor", Neta Shezaf and Elina Pechersky, Photo: Daniel Hakim

המזרחי המיני והשופע. שני המחולות הם שיר הלל לנשיות והם מתחברים דרך תנועות האגן, הבטן, החזה והמימיקה. הפלמנקו הוא אמנם מעט נחוש יותר, החלטי, מחודד ובאופן מסוים גם נרטיבי לעיתים, מספר סיפור. ואילו הריקוד המזרחי הוא עגלגל יותר, שובב, מבדר, בלתי ליניארי עם נטייה לחזרות רבות. אפשר להשוות את הפלמנקו לסולם מוסיקלי קלאסי המתפתח בעיקר לאורך ונע בין אלגרו לאנדנטה, בין סערה להפוגה. הריקוד המזרחי מתפתח לאט ועסוק בניואנסים קטנים. כמו הסולם המזרחי, המאקאם, המתפתח לרוחב ולא לאורך, כך גם בריקוד המזרחי יש מוטיבים רבים ווריאציות קלות המתרחקות אך במעט זו מזו ושומרות על קרבה לנושא המרכזי.

בקטע הראשון של המופע - "אשטור" [Ashto] - מדגימות שיוף ופיצ'רסקי את הדמיון בין שני הסגנונות. הן יוצרות דו-שיח בין הספרדי לערבי. בקטע הזה, שיוף נועלת את נעלי הפלמנקו ומסירה את הסארי ההודי מגופה של פיצ'רסקי. באותו רגע הן יוצאות כל אחת אל מסע המחול שלה, שברובו יוצא למחזות שונים אבל לעיתים נפגש עם האחר ומשלים אותו בכך שהוא מבטא אותם צדדים נשיים, הן מבחינה פיזיולוגית - הדגשת אותם אברים: אגן, בטן, אזור החלציים, והן מבחינה רעיונית - הדגשת החיפוש אחר זהות נשית על כל גווניה. לאחר "אשטור" יש קטע סולו של פיצ'רסקי, שמקורו דווקא במחול קובני. עם סיומו פורצת שיוף בקטע מתוך "Al Moraima" של פאקו דה-לוסיה. הקטע הזה הוא סוג של שעשוע, קטע שאמור לעורר צחוק אצל הקהל.

שיוף למדה פלמנקו בלהקה הצוענית Theatro Jitano Andaluz של מאריו מאיה, שם ניתן לה שמה המקצועי נטע קורטז. בהמשך דרכה הופיעה עם להקתו של רפאל אגוילאר [Aguilar] באיטליה כסולנית באילאורה [Bailadora] (יוצרת אישית בתחום הפלמנקו). היא הופיעה ב"טבלאוס" (מועדוני פלמנקו מסורתיים) והציגה מופעי יחיד במדריד, סביליה, טוקיו ומקסיקו-סיטי. "רקדן פלמנקו אמיתי", אומרת שיוף, "הוא רקדן שמעז ומעלה סולו של באילאורה. בטבלאו פלמנקו אתה מוצא את ההתרחשות האמיתית, את הפלמנקו כדרך חיים". שיוף פועלת כבר כמעט עשור כיוצרת עצמאית ובתקופה זו התרחקה קצת מהפלמנקו המסורתי והיא מחפשת יותר את המפגש בין הפלמנקו לתיאטרון מחול. "הפלמנקו הופך לסוג של מקצב, שדרכו אני מדברת עם הקהל. האימפרוביזציה על המחול המסורתי היא דרך ליצור שיח עם הקהל, כשהפלמנקו נבחר כטכניקה, כקו, כמוטיב".

אלניה פיצ'רסקי נולדה בחבר העמים ועלתה לארץ בגיל חמש וחצי. היא רקדה במסגרות מסודרות עד בית הספר התיכון. "הייתי בחוגי ג'ז בתור נערה מתבגרת. מבחינתי, כור ההיתוך שלי היה פה, לא ירשתי איזושהי נטייה לבלט קלאסי. אני זוכרת אותי כנערה צעירה צופה בכל יום שישי בסרטים המצריים של חמש וחצי ונדלקת. התחלתי ללמוד ריקוד מזרחי בעקבות צפייה בסרטים האלה. הם כמו מחזות-זמר, אלא שבמקום סטפס או ריקוד אמנותי מתואם של המון נשים על המים, הסרט מפסיק וקבוצה של נערות מצריות בבגדים מסורתיים רוקדות מוסיקה של מוחמד סולטן, או נעימות על פי השירים של אום כוליתום ופאריד אל אטרש. אני יכולה להגיד בפירוש שזה צמח משם. אז החלו העניינים להתגלגל. זה היה כמו חיידק שנדבק בי, והתחלתי ללמוד ריקוד מזרחי. תמיד התייחסו לזה בתור אקזוטיקה. אני חושבת שאז, באמצע שנות ה-80, הריקוד המזרחי היה רחוק מאוד מהקונצרט, לא כמו היום, כשבית תמי בלב שינקין מלא בשינקינאיות אשכנזיות עצורות, שמאוד נהנות מהחיפוש הזה אחרי נשיות שהן לא מכירות. היום המחול המזרחי הרבה יותר ממוסד. הריקוד המזרחי עלה רק בשנים האחרונות, יחד עם מגמות של חיפוש רב-תרבותי ושילוב בין-תרבותי. לא ידעתי שזה יצליח עד כדי כך".

בגלל האיסור המוסלמי על ריקוד בצוותא, הריקוד המזרחי הוא באופן מסורתי ריקוד שנשים רקדו עם נשים. נשים היו רוקדות יחד בארמונם של המלכים. במרבית הסרטים הערביים יש קבוצה של בנות שרוקדות. הריקוד המזרחי של היום דומה לריקוד המזרחי של ימי "אלף לילה ולילה". בשנות ה-20 וה-30 הפיקה הוליווד סרטים רבים שבהם

מופיעות רקדניות במעין "ריקוד בטן" פתייני, למעשה, כל הצביון הפתייני כביכול של הרקדנית המזרחית נולד בהוליווד. אלו היו הפנטזיות של הגברים בכל הפסטיבלים הגדולים של התקופה. אלא שהריקוד בגרסתו ההוליוודית היה אוריינטליסטי ולא מזרחי. הוא תיאר פנטזיה של המערב על העולם המזרחי, שברבים מהמקרים יצרה תמונה בדיונית רחוקה מהמציאות. התפאורה של הסרטים האלו היתה של בזאר, שבו נסיכים ונסיכות יפים משתעשעים, עושרם כמעט על סף הדקדנס ומיניותן של הנשים בוטה.

מסע של חיפוש

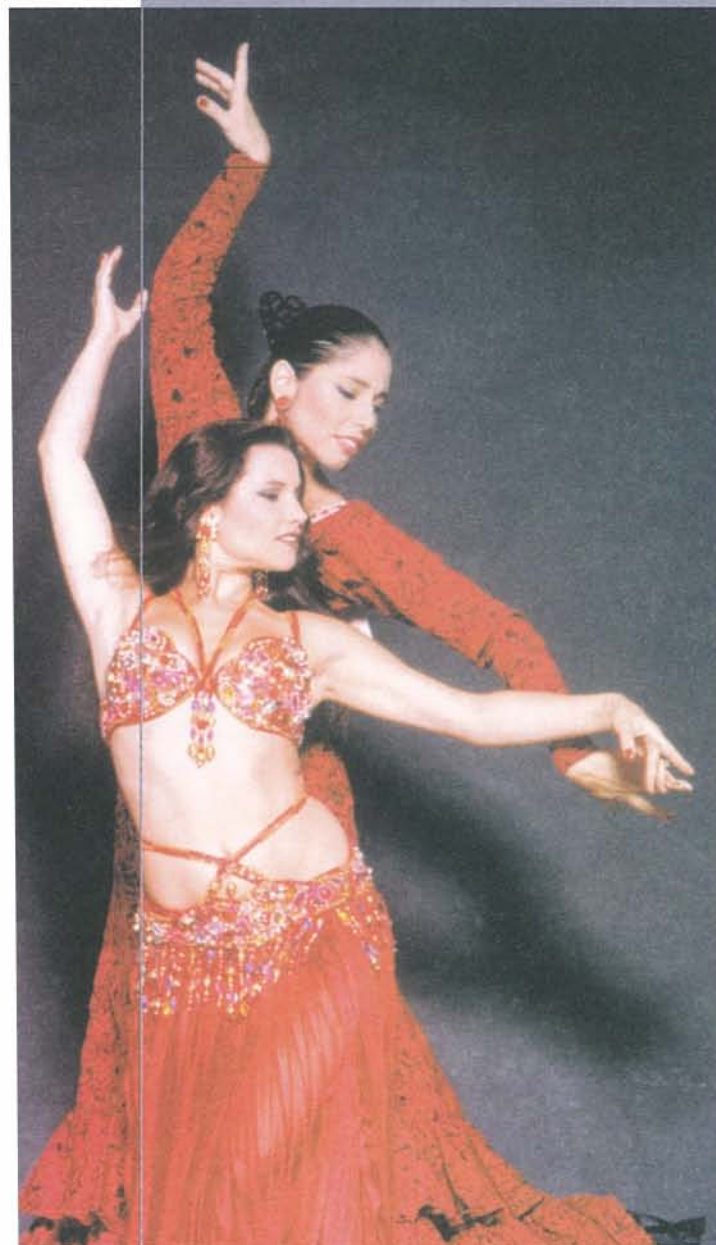
הרעיון ליצור מחול המשלב ריקוד פלמנקו וריקוד מזרחי, מעבר לכך שכל אחד מהמחולות הוא תחום ההתמחות של שתי היוצרות-המבצעות, נובע מהרצון לעבור תהליך של חיפוש. מצד אחד, מסע אחר המקורות של המחולות האלו, ומצד שני, חיפוש של שתי היוצרות אחרי מחול אינדיבידואלי הנשען על שני הסגנונות אבל יוצר משהו חדש. שני המחולות נקראו על שם צוענים שעברו בנדודיהם בחופי הים-התיכון. הצוענים מגרנדה וסביליה טוענים שמקורם בשבט שהתיישב במצרים. גם כלי המוסיקה שנשתרשו בשני צדי מיצרי גיברלטר הם דומים. ב"מורנה אמורה" שיוף מופיעה בקסטינייטות, ופיצ'רסקי בסאגאטי - שני סוגים של פעמונים המוצמדים לכפות האצבעות. הכיבוש המזרחי והערבי בספרד יצר גם דמיון בסגנון השירה, ושירת הפלמנקו מושפעת מסוג של סלסול מזרחי.

כדי להבליט את אלמנט המסע ב"מורנה אמורה" החליטו השתיים לפתוח מהמקום שבו נולדו שני המחולות. הסצינה הפותחת היא של צורה של פסל הודי המתפצלת בהדרגה לפלמנקו וריקוד מזרחי. "אני מאוד אוהבת לרקוד קלאסיקות", אומרת פיצ'רסקי, "הריקוד מתחיל מהפסל ההודי ולאט לאט נוצרת דיפרנציאציה ולוקח זמן עד שמתהווים המזרחי והפלמנקו".

"בכל זאת, לרקדנית פלמנקו זה די מסובך לרקוד עם בטן חשופה ולרקוד ריקודים הודיים", אומרת שיוף, "אבל למרות שאנחנו באות ממקום אתני, החיפוש מגיע בסופו של דבר לסוג של סינתזה ויצירה של משהו אחר, את שתינו לא מעניין להישאר באתני-פולקלוריסטי".

פיצ'רסקי ושיוף לא מתיימרות לשמר את המסורת של הפלמנקו או של הריקוד המזרחי. אלו שני סגנונות שנעשים חומר גלם. "אנחנו רוצות להביא משהו מעצמנו. הרצון שלנו לחיבור והנגדה בין הסגנונות יוצר משהו שלישי, דיאלוג בין דומה לשונה. כמו הדיאלוג בין הסאגאטי הערבי ובין הקסטינייטות, למשל, שהם כלים דומים אבל שונים. המהות של הריקוד שלנו היא חיפוש של זהות אינדיבידואלית, כשאף אחת לא מחקה את האחרת", אומרת פיצ'רסקי.

שתייהן מרגישות שיש להן בשורה, שהן מבקשות להעביר אותה הלאה. על אף הצלחתן, הן לא נתמכו כלכלית על ידי אף אחד. כשהתחילו עם "מורנה אמורה", אף אחד לא התעניין בסיפור האתני. המיינסטרים, שמורכב ברובו מתיאטרון המחול העכשווי, לא התעקש להשקיע בפרויקט שלהן. כיום, לאחר שהמופע הצליח לעניין סוגים שונים ומגוונים של קהלים, הן מרגישות שהרווח הגדול שלהן מהמופע הוא שלא צריך עוד להתנצל. "יש אנשים ששופטים את ריקוד הבטן עם המון סטריאוטיפים", אומרת פיצ'רסקי, "אבל גם בארץ וגם בחו"ל מבקשים ממני לעלות על הבמה, לא בגלל שאני רקדנית בטן אלא מכיוון שאני רקדנית שרוקדת מהבטן".



"מורנה אמורה", נטע שיוף ואלינה פיצ'רסקי,
צילום: דניאל חאכים
"Morena Amoor", Neta Shezaf and Elina
Pechersky, Photo: Daniel Hakim

ל עדה בישראל מביאה עמה עושר רב של תרבות ססגונית המיוחדת לה, שיכולה לשמש השראה יצירתית מיוחדת במינה. הדוגמה הבולטת לכך היא עבודתה של שרה לוי-תנאי, שייסדה את תיאטרון-מחול ענבל ויצרה מחול אמנותי היונק משורשים אתניים עמוקים. רות אשל הולכת גם היא בדרך זו בעבודתה עם להקת אסקסטה (השם אסקסטה [Eskesta] באמהארית פירושו "ריקוד כתפיים", שהוא האיפיון הבולט ביותר בריקודים האתיופיים). הקשר שלה עם העדה האתיופית החל ב-1991.

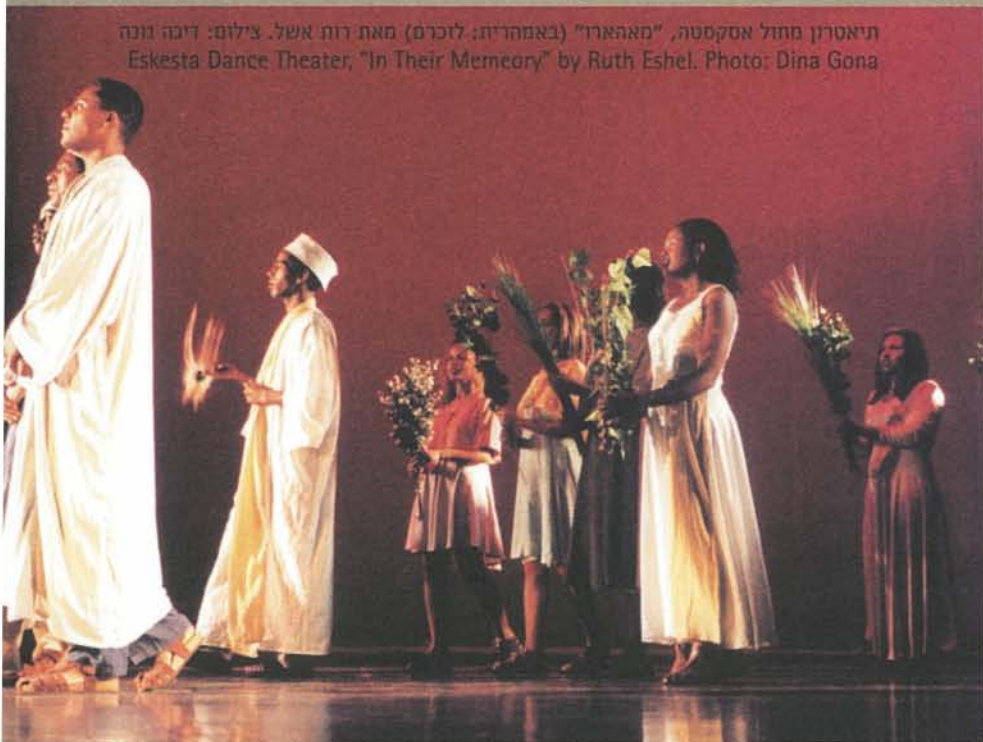
באותה שנה הייתי מנהלת הספרייה למחול בבית אריאלה ונשאר לרשותנו תקציב מיוחד למחקר של אחת מהעדות בישראל. הצעתי לרות שתעשה מחקר על אחת העדות והיא בחרה בעדה האתיופית, אולי משום שעבודותיה היו קשורות תמיד לחומרים טבעיים - לפולחן, לאדמה. היה זה לאחר מבצע שלמה וברחבי הארץ הוקמו אתרי קרוונים רבים. אשל יצרה קשרים והוזמנה לחתונות ולאירועים שונים של העדה האתיופית. במשך שנתיים אספה מאמרים וצילמה בווידיאו עשרות שעות של בני העדה, שאותם העבירה לספרייה למחול. הסרטים כללו כל דבר המאפיין את חייהם של בני העדה הנעשה תוך כדי תנועה - אם הנושאת את תינוקה בתוך מעטפת בד צמודה לגבה; נשים עושות עבודות יד; טקסים דתיים; וכמובן ריקודים - מתוך ידיעה שכל זה יוכל

לשמש חומר גלם ליצירה אמנותית בעתיד. כך נולדה המחשבה, שאולי כדאי לנסות להקים להקה. מדי פעם פנתה אשל לאחד הגברים שרקדו נפלא בחתונות והעלתה בפניו את הרעיון. המילה "להקה" קסמה להם. הם דמיינו להקה, כפי שרואים בקלטות המיובאות מאתיופיה של תוכניות טלוויזיה של ריקודים אתיופיים, להקה שתופיע בארץ בחתונות. אבל ברגע שהבינו שזוהי פעילות אמנותית, בתשלום סמלי בלבד, הם איבדו את העניין. מדי פעם הביאה אשל לסטודיו שלה רקדן שבלט בריקוד שלו בחתונה. "כאשר ביקשתי שיאלתר על פי הנחיותי על חומר תנועתי שלו - כמו שימוש גדול יותר בחלל או בגבהים שונים - הפך אותו רקדן נפלא לחסר ביטחון, כמו נעשה משותק. הוא היה זקוק לתמיכה של הקהילה". מאחר שפולקלור נטו לא עניין אותה, וכסף לא היה לה - ויתרה על הרעיון להקים להקה עם בוגרים.

גילה מולידאנו

להקת אסקסטה: מחול אמנותי בהשראת פולקלור אתיופי

תיאטרון מחול אסקסטה, "מאהארו" (באמהרית: לזכרם) מאת רות אשל. צילום: דינה גונה
Eskesta Dance Theater, "In Their Memory" by Ruth Eshel. Photo: Dina Gona



כעבור חצי שעה הביא קומץ ילדים. היו עוד מפגשים כאלה ולבסוף הרמתי ידיים. זה היה השיעור הראשון שלי בבעיית העמידה בלוח זמנים, שהיתה אחת הבעיות הרבות שנתקלתי בהן. והיו עוד מפגשים מרתקים עם בני העדה, אבל לא כאן המקום להרחיב את היריעה".

ב-1991, בעקבות פרסום הספר על התפתחות

ולהסיעים לאולם החזרות. "הגעתי לפני הזמן והאוטובוס כבר המתין. אנחנו מחכים ומחכים ואין איש - לא הבחור ולא הילדים. תוך שאני מתחננת בפני נהג האוטובוס שלא יעזוב את האתר, אני רואה את הבחור צועד בנחת, לובש חולצה לבנה מגוהצת למשעי כמו ביום טוב, מברך את העוברים ושבים, נעצר ומפטפט. רגוע, רגוע... כשהגיע אמר לנו, 'עכשיו אני הולך לאסוף את הילדים', ונעלם.

אולי בהשראת ההצלחה של שלמה גרוניך עם ילדים אתיופים, החליטה אשל לנסות עם ילדים באתר הקרוונים נווה-כרמל. לנושא נרתמה גם חיה סבן, הממונה מטעם עיריית חיפה על להקות פולקלור. העירייה שילמה כסף לבחור מבני העדה כדי שידאג לכנס את הילדים מהקרוונים, להעלותם לאוטובוס

תיאטרון מחול אסקסטה, "קדוש, קדוש" - ליתורגיה. צילום: דינה גונה
Eskesta Dance Theater, "Holy, Holy" - Liturgy. Photo: Dina Gona



המחול בארץ, הוזמנה אשל להרצות על מחול במסגרת החוג ללימודים רב-תחומיים באוניברסיטת חיפה. ב-1994 פתחה באוניברסיטה קורס מעשי בשם "קומפוזיציה בתנועה", קורס בסיסי בכוריאוגרפיה, שיכול לענות על צרכים של סטודנטים מחוגים שונים כמו תיאטרון, חינוך, אמנות, יצירה, מוסיקה וכדומה. באוניברסיטת חיפה לומדים יותר ממאתיים סטודנטים יוצאי אתיופיה.

בסמסטר החורף של 1995 נרשמו לקורס ארבעה בחורים ממוצא אתיופי: זנה אדחנני, שמואל ברו, טספחון אלמו וגטו מסאי. שלושה מהם היו מהחוג לתיאטרון באוניברסיטה.

"בשיעור הם לא פעלו לפי הנחיותי ועשו מה שהם רוצים, אבל היה קסם רב באיכות התנועה שלהם והם הקרינו אמת פנימית של תום, במובן הכי חיובי. ידעתי שאלה הרקדנים היצירתיים שחיפשתי. אבל עמדתי בפני דילמה פנימית. היה לי הדחף לעשות את זה, ועם זאת חששתי מהזמן והאנרגיה שתגזול הלהקה". אבל הרקדנים נדלקו לרעיון וביקשו לא לדחות זאת. הם הביאו חברים שלהם, שהיו יושבים על ספסלים צמודים לקיר בסטודיו ביחידה לחינוך גופני ומסתכלים על האימפרוביזציות שעשו הארבעה. הסטודיו הפך לתחנת רכבת ולמקום מפגש לסטודנטים ממוצא אתיופי. הם באו, צחקו והלכו. בנות הגיעו עם חצאיות צמודות קצרצרות ונעלי פלטפורמה גבוהות והיו יושבות במשך החזרות דבוקות לכיסא, מסתכלות ולא מעזות להצטרף לרוקדים. כך זה התחיל. מאלה שהמשיכו הורכבה הקבוצה הראשונה ובה חמש בנות ושבעה בחורים. מרבית הקבוצה המשיכה עד שחבריה סיימו את לימודיהם באוניברסיטה ביוני 99.

הרקדנים לא הגיעו באופן סדיר לחזרות, משום שלדבריהם היו חייבים לעבוד לפרנסתם. האוניברסיטה החלה לסייע והרקדנים קיבלו מלגות חודשיות. בשלב הבא הוכרה פעילות הלהקה כקורס אקדמי עם נקודות. הבכורה התקיימה בסוף סמסטר

האביב (1996) בהופעה בפני חבר הנאמנים של האוניברסיטה. בחופשת הפסח של סמסטר האביב (1996) הזמין חיים שירן את אסקסטה לתת חזרה פתוחה על בימת ענבל. באותה חזרה נכחה גם נציגה של הגויינט. הסתבר שהגויינט התכוון לשלוח את להקת הכוכבים האתיופית מבאר-שבע לפסטיבל בינלאומי לשירה יהודית בפריז (יוני 1996). אבל לדברי הנציגה, אי אפשר היה לארגן משמעת של זמן

ונכחות עם הלהקה מבאר-שבע ולהכין אותה לנסיעה. וכך נסעה אסקסטה לפריז והופיעה במסגרת הפסטיבל.

המטרה בהקמת הלהקה היתה ליצור מחול אמנותי בהשראת תרבות העדה. כדי להבין את התהליך מפולקלור אתיופי למחול אמנותי בהשראתו, צריך להקדיש כמה מילים לריקוד

האתיופי: ישנו הריקוד האמהארי של בני השבט, שאותו רוקדים היהודים שהגיעו מאיזור גונדר, וישנו הריקוד הטגריני, שרוקדים היהודים שהגיעו מאיזור טיגרי, שרובו מצוי כיום באריתריה. לכל שבט יש ריקוד אחד בולט. אפשר לראות ריקודים אלה בעיקר בחתונות העדה. אלה ריקודים עם מבנה ברור וצעדים אופייניים. הריקוד



תיאטרון מחול אסקסטה, "אינברת האהבה" מאת בוריס צ'קסירן. רקדנים: סברנה אסראסאי וסיסאי מניואב. צילום: דינה גונה
Esketa Dance Theater, "Injeera of Love" by Boris Caksiran. Dancers: Sabarina Aorasay & Sissay Meniwab. Photo: Dina Gona

מוסיקלי, כדי לא להיסחף לפתרונות מוכרים. גם התאורה היתה מעט חשוכה כדי להקל על ההקשבה פנימה. הבנים היו מרוכזים ונפלאים אבל לבנות המופנמות היה קשה. אחרי שלושה חודשים של אימפרוביזציות פקעה סבלנותם. הם דרשו להעמיד את הריקודים "כמו בקלטות בטלוויזיה". זה עמד ממש על סף הכרזת מרד. תהליך האימפרוביזציות נקטע ואשל בנתה מחרוזת של ריקודים קצרים ופשוטים, שהשתמשו בתנועה הטבעית שלהם. המשפטים התנועתיים מווינו וחלק מהם פותח בעדינות. אחר כך תוכננה בקווים כללים הכוריאוגרפיה בחלל. בתוך המסגרת המוכתבת נשאר מקום לאלתור של הרקדן סביב הנושא התנועתי שיועד לו. העבודה בשני הסמסטרים הראשונים עם הקבוצה הראשונה סבבה כולה סביב שני נושאים עיקריים: תפילות במחול - מחולות עדינים ופשוטים המורכבים מתנועות המלוות

הראשונה היתה להרחיב את השפה התנועטית על ידי תנועות יומיומיות, שיש בהן פוטנציאל של חומר גלם למחול אמנותי. היה ברור שווירטואוזיות הכתפיים תמצא את דרכה הטבעית החוצה. בשיעורים במסגרת הקורס לקומפוזיציה התברר, שהנחיות מופשטות העוסקות בחלל, זמן, כוח וכדומה, לא מדברות אל הרקדנים ממוצא אתיופי. לכן תורגמו ההנחיות המופשטות לסצנה סיפורית הלוקחה מתרבות העדה. למשל, במקום תרגיל של פיתוח תנועה בגבהים, התלמידים התבקשו לדמיין שהם טובלים בנהר לצורכי טהרה, כמו באתיופיה, תוך שהם יורדים נמוך לקרקעית הנהר ואחר כך קמים או קופצים תוך כדי תפילה. כדי להתרחק מחומרים תנועתיים מוכרים הם עבדו בשקט ללא ליווי

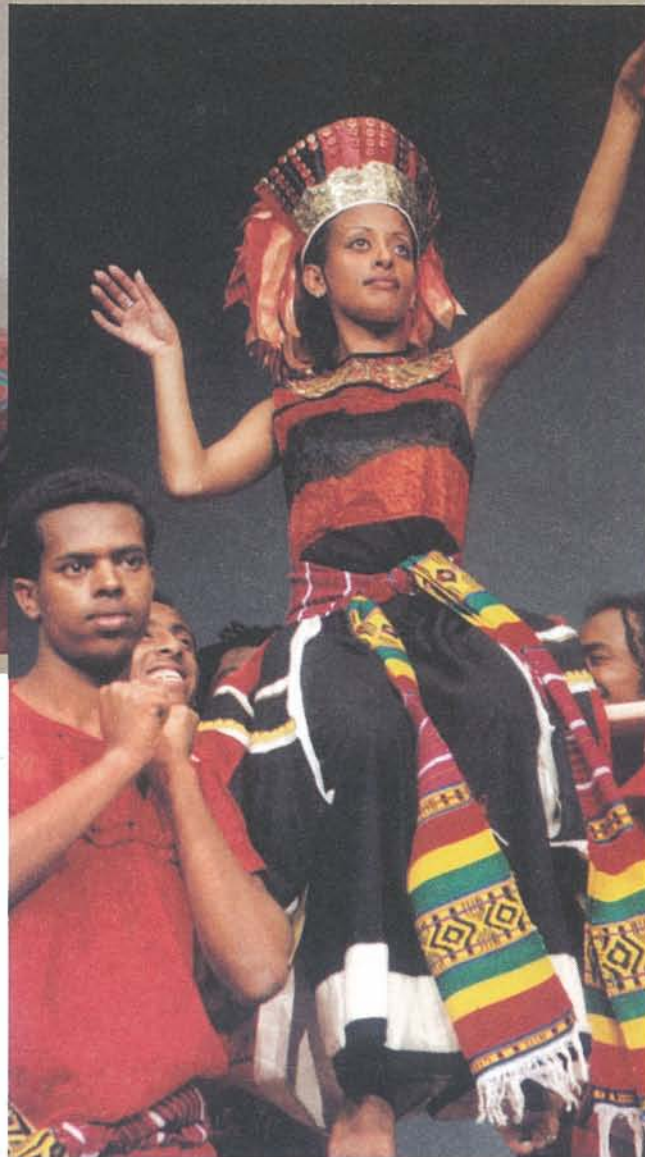
האמהארי מאופיין בריקודי כתפיים ווירטואוזיים, והריקוד הטגריני הוא בעיקרו ריקוד מעגל עם ריקוד כתפיים מאופק. הריקוד האמהארי עבר תהליך התאמה לבמה ולטעם התיירותי באתיופיה ואפשר לראותו בקלטות וידיאו המשווקות בארץ של מופעים בטלוויזיה האתיופית. בקלטות האלה, מה שנשאר מהריקוד האמהארי זו תזמורת של מוסיקאים היושבים על הבמה ומנגנים בקראר (מעין נבל קטן), מסנקו (כלי עם מיתר אחד דומה לעוד), ואשיט (חליל) וקאבארו (תוף). לכלים האותנטיים האלה נוסף בדרך כלל אורגן חשמלי. זמר או זמרת מככבים וקבוצה של 3-4 רקדנים באים מצדי הבמה למרכז לכמה דקות, עושים אימפרוביזציה של ריקודי כתפיים וחוזרים לצדי הבמה. השירים מתחלפים אבל האימפרוביזציה של הריקוד נשארת ברובה זהה כל המופע. המבנה המקורי של הריקוד נעלם, ומה שנשאר זו הדגמת הווירטואוזיות של הכתפיים. נקודת המוצא בעבודה עם הלהקה לא היתה אותם שני ריקודים עממיים, שתחומים מאוד מבחינת המגוון התנועתי. לכן, המשימה



למעלה: תיאטרון מחול אסקסטה, "אינברת האהבה" מאת בוריס צ'קשירן.
רקדן: אבי אלמו. צילום: דינה גולה

Above: Eskesta Dance Theater, "Injeera of Love" by Boris Caksiran. Dancer: Avi Alamo. Photo: Dina Gona

מימין: תיאטרון מחול אסקסטה, "אינברת האהבה" מאת בוריס צ'קשירן. רקדנים: דין חנוך לוי ואבי גולה. צילום: דינה גולה
Right: Eskesta Dance Theater, "Injeera of Love" by Boris Caksiran. Dancers: Avi Gola & Din Hanoch. Photo: Dina Gona



הריקודים והמוסיקה הם אמהאריים. הקיים ירמיהו פיקאדו בא לאוניברסיטה ולימד תפילות בשפת הגעז - שפה עתיקה שאינה מדוברת. לאחרונה הצטרפה לעבודת המחקר מרגרט חיון, מומחית לשפת הגעז, שמתרגמת את התפילות. הלהקה נוהגת לשלב כמה תפילות בתוכניות שלה. הילדים ממוצא אתיופי לפעמים מגחכים במבוכה, מתביישים, והמבוגרים בקהל מזילים דמעות. בזכות התפילות הוזמנה אסקסטה להופיע בפסטיבל למוסיקה בראוואנה ביולי 98, ולפני כמה חודשים חזרה מפסטיבל בינלאומי לשירה

דתית בגרמניה. ההרכב הראשון של הלהקה סיים את הלימודים ביוני 99. הבנים התגייסו והבנות התפזרו ברחבי הארץ. "יש תמיד משהו עצוב בפרידה", אומרת אשל, "אבל במקרה הזה העצבות נמהלה גם בתחושת הקלה. היו בעיות מאוד קשות מבחינת העמידה בלוח זמנים ואחריות. אם בעוד 20 שנה יעשו סרט על אסקסטה, הסיפור האמיתי והמרתק הוא לא מה שהיה על הבמה, אלא סוג הבעיות שמאחורי הקלעים".

בשנה האחרונה יש ללהקה הרכב חדש. הרקדנים החדשים למדו את הרפרטואר של הלהקה הקודמת, הוסיפו חומרים חדשים ורעננות משלהם. הבמאי ומעצב התלבושת בוריס צ'קשירן, שעבד באולפן אזורי למחול - מתניס אשר, יצר עבודה עם הלהקה. הוא הכין הפקה מרהיבה של אגדה אוניברסלית בנוסח אתיופי המספרת על כוחה של האהבה. באגדה זו, נער אתיופי יוצא לעולמות קסומים בחיפוש אחרי אינג'רית (מעין פיתה) האהבה, כדי להציל את חייה של חיה אהובה. כמו באגדות, כשהחיה נוגסת מהאינג'רית היא הופכת לנערה יפיפייה והאגדה מסתיימת בחתונה, לפי מיטב מסורת ריקודי הכתפיים. בסוף נובמבר תצלם הטלוויזיה החינוכית את אגדת "אינג'רית האהבה" בביצוע להקת אסקסטה.

ביקשו לעסוק בכך. הם הקליטו את הסיפורים האישיים שלהם מהמסע וכך נולדו הנושאים שבהם החליטו לטפל. העבודה מסתיימת בתפילות אותנטיות של אבל - "מהארור" ו"אמלכה" (מקביל ל"קדיש") - לזכרם של אלה שלא עמד להם כוחם לסיים את המסע, או "לחצות את הנהר", לפי מסורת העדה. גם הפעם תכננה טלי יצחקי את התלבושות ויחיאל אורגל עיצב את התאורה. שניים מאוחר יותר צילמה הטלוויזיה החינוכית קטעים משתי התוכניות הראשונות. הסרט, "כיסופים", בן 24 דקות, וביים אותו זיקי ברקן.

הלהקה מופיעה בממוצע פעמיים בחודש. הקהל הישראלי הוותיק, ה"פרינג'ים" (כפי שמכנים אותם בני העדה האתיופית), מקבלים את הלהקה בהתלהבות. אצל העדה האתיופית העניין מורכב יותר. מרבית הצעירים מאוד נלהבים בגלל המראה המקצועי של הלהקה והמיוזוג בין המסורת לגישות עכשוויות במחול. לעומת זאת, יש רבים הטוענים שמה שאסקסטה עושה אינו מחול אתיופי. הם שואלים: "מהיכן כל

התנועות המוזרות האלה" - הכוונה לחומרים התנועתיים שנוולדו מתוך האימפרוביזציות. כמוכן שהריקודים שונים לגמרי ממה שרואים בקלטות הטלוויזיה האתיופית. היו רקדנים בלהקה שהתקשו לעמוד מול הביקורת והיו זקוקים לחיזוקים. הם צפו בסרטים על עבודתו של אלון איילי בהשראת ריקודי כושים ושמעו הרבה על עבודתה של שרה לוי-תנאי, שנתקלה בבעיות דומות אצל העדה התימנית בשנים הראשונות של להקת ענבל. כאשר הופיעה הלהקה באתיופיה בחגיגות ה-50 למדינת ישראל, היא התקבלה בהתלהבות גדולה. הקהל היה פתוח וסקרן למשהו חדש. במקביל לחיפושים התנועתיים

מקדישה הלהקה זמן רב ללימוד התפילות של ביתא-ישראל. הנכס התרבותי הגדול של בית ישראל הוא התפילות, כי הרי

את התפילות וכן מתנועות של הבעה אישית של כל אחד מהרקדנים; וריקודי הכתפיים - מחולות עליונים המדגישים את טכניקת הכתפיים. חלקם ריקודים מופשטים עם חפצים, כמו ריקוד עם מקלות, צ'רה (מקל עם זנב סוס), סלסלות, אבל גם ריקוד עם סיפור קטן, כמו ריקוד ה"חיזורים" של הבנים אחרי הבנות באמצעות הכתפיים הרוקדות. בעוד שבאימפרוביזציה עשו דברים מאוד מורכבים, הסתבר שקשה לקבוצה לעבוד באוניסונו. התנועה נולדת אצל הרקדנים בטבעיות והם אינם מודעים לצורתה. היו גם קשיים של זיכרון והתמצאות בחלל מוכתב של שינוי כיוונים, או קשיים של חזרה מדויקת על משפט תנועתי. כך נוצרה התוכנית הראשונה ובה מחרוזת ריקודי תפילה וריקודי כתפיים בשם "הווי הכפר". טלי יצחקי תכננה את התלבושות ויחיאל אורגל היה אחראי לתאורה. שניהם מורים בחוג לתיאטרון בחיפה. התוכנית השנייה של הלהקה עוסקת במסע העדה במדבר סודאן בהמשך "מבצע משה". רקדני הלהקה, שעברו את החוויה כילדים,



תיאטרון מחול אסקסטה, "ריקוד מקלות", כוריאוגרפיה: רות אשל. תצלום: דינה גונה
Esketa Dance Theater, Sticks by Ruth Eshel.
Photo: Dina Gona

בובות אנושיות מדי



ТЕАТРЪ ТАНАУА ХЪ ФА

על השילוב בין האמנויות בבלט "פטרושקה"

"פטרושקה" - בלט מרלסק
במערכה אחת וארבע תמונות.

כוריאוגרפיה - מיכאיל פוקין [Fokine]

מוסיקה - איגור סטראווינסקי [Stravinsky]

תפאורה ותלבושות - אלכסנדר בנואה [Benois]

"פטרושקה", איור של אלכסנדר בנואה, סצינת הסיום של הבלט:
הקוסם צועד לעבר היציאה וגורר אחריו את בובת פטרושקה. רוחו
של פטרושקה מופיעה על גג תיאטרון הבובות.
"Petrushka", sketch by Alexandre Benois. The ballet's
closing scene: The magician is walking toward the exit,
dragging behind him Petrushka's puppet. Petrushka's
spirit emerges on the booth' roof.

"פטרושקה" - תקציר התמליל

תמונה ראשונה:

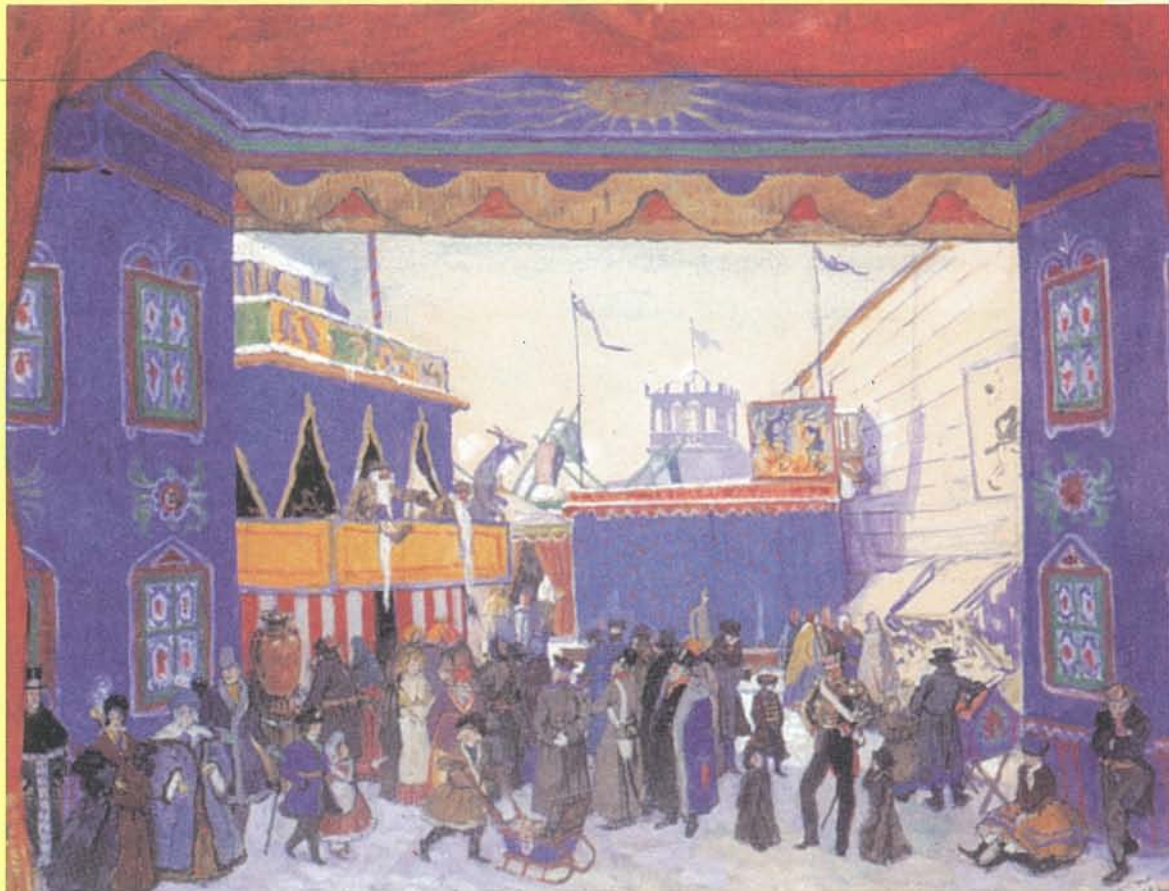
תמונת הפתיחה מתארת יריד ובו המון ססגוני הממלא את כיכר האדמירלות בסט. פטרסבורג ב-1830. בין מגוון ביתני היריד מוצב תיאטרון בובות. עם ירידתו של הקוסם - מנהל התיאטרון, מהביתן, המסך נפתח ומתגלה במה ובה שלושה תאים. בכל תא תלויה בובה על וו. הקוסם מציג את הבובות - הראשונה היא הכושי [Moor]³, השנייה היא בלרינה והשלישית פטרושקה - דמות ליצן מהקומדיה דל-ארטה.⁴ לפקודת הקוסם הבובות פוצחות בריקוד, תחילה בתוך התאים ואחר-כך הן יורדות אל

תמונה שלישית - חדרו של הכושי:

הכושי שרוע על הספה ומשחק באגוז קוקוס. הוא מנסה לפצח את הקוקוס בחרבו. משאינו מצליח, הוא סוגד לאגוז בתפילה. דלת חדרו נפתחת והבלרינה נכנסת ובפיה חצוצרה. הבלרינה רוקדת למענו ריקוד קצר והוא מצטרף אליה ב"וואלס וינאי" גרוטסקי. פטרושקה נכנס לחדר. הכושי רודף אחריה והבלרינה רצה אחרי הכושי. פטרושקה נופל לארץ והכושי מנסה לדרוך על ראשו. לבסוף, הכושי מגרש את פטרושקה מחדרו ומושך אליו את הבלרינה.

תמונה רביעית - היריד בערב:

ההמולה ביריד בשיאה. הילדים עדיין רוקדים סביב מוכר הבלונים. כמה עגלונים קולניים מזמינים את האומנות לצאת בריקוד, אבל הן רוקדות בין לבין עצמן. תשומת לב הקהל פונה לדוב מרקד ומאלפו. לאחר הופעת הדוב, העגלונים רוקדים והאומנות מצטרפות אליהם. הריקוד נפסק עם הופעתו הדרמטית של שד שחור, הרוקד בתנועות של איום כלפי כל הנמצאים ברחבה. אחריו נכנסות בובות של חיות-מפלצות המאיימות גם הן על הקהל. נשמע רעש מהביתן המרכזי, ופטרושקה פורץ החוצה אל הרחבה, כשהכושי רודף אחריו וחרבו שלופה בידו. הבלרינה מופיעה בעקבות הכושי. הכושי משיג את פטרושקה ומכה בו בחרב. פטרושקה נופל ארצה. הכושי והבלרינה נמלטים. ההמון מתאסף סביב פטרושקה, השוכב ללא רוח חיים. ההמון קורא לשוטר ומאיים לעשות שפטים בקוסם. הקוסם מרגיע את ההמון ומוכיח לו שפטרושקה אינו אלא בובת סמרטוטים. ההמון נרגע ומתפזר. הקוסם שם פעמיו לכיוון היציאה וגורר אחריו את גופת הבובה. לפתע נשמעת צווחה על-טבעית, ומעל לביתן התיאטרון נראית רוחו של פטרושקה. הרוח לועגת לקוסם, וזה נבהל, שומט מידי את גופת הבובה ובורח מהמקום.



אלכסנדר בנואה, עיצוב תפאורה לסצינת הפתיחה של "פטרושקה", 1911
Alexandre Benois, set design for the opening scene of "Petrushka", 1911

"פטרושקה" - ההיסטוריה

"פטרושקה" החל כיצירה לפסנתר, שהמלחין איגור סטראווינסקי החל לחבר ב-1910. דיאגילב [Diaghilev], מפיק בלט רוס [Ballets Russes]⁵, ששמע את היצירה, ביקש מסטראווינסקי להפוך אותה לבלט. הם גייסו את עזרתו של אלכסנדר בנואה לתכנון ההפקה. בחורף 1910 סיים סטראווינסקי לכתוב את המוסיקה וחיבר לה תמליל עם בנואה. הכוריאוגרפיה הופקדה בידיו של מישל פוקין. החזרות החלו באביב 1911. הבכורה, עם ניז'ינסקי [Nijinsky] בתפקיד הראשי, הועלתה בפריז ב-13 ביוני 1911 בהפקה של להקת בלט רוס.

תמונה שנייה - חדרו של פטרושקה:

פטרושקה נבעט פנימה אל תוך חדרו על ידי הקוסם. הוא עצוב ומיואש ומנסה לצאת מהחדר אבל לא מצליח לפתוח את הדלת. על הדלת מצויר שד. פטרושקה מתריס כנגד תמונת הקוסם התלויה על קיר חדרו. לפתע נפתחת הדלת והקוסם מכניס את הבלרינה לתא. פטרושקה צוהל ומקפץ מרוב שמחה. הבלרינה אדישה למראה פטרושקה המרוגש ויוצאת כפי שנכנסה. פטרושקה מנסה ביתר שאת להימלט מחדרו. פטרושקה מתריס כנגד תמונת הקוסם ונופל מיואש על גחונו.

(סימבוליזם וגישה חדשה לבלט הקלאסי). בנוסף על המפגש בין המקורות התרבותיים קיימים בבלט ניגודים מבניים ברמת התמליל: בובה/אדם, מציאות/דמיון, טרגי/קומי, וברמת המוסיקה: סדר/תוהו ובוהו. מבנה זה מעניק לבלט סוג מיוחד של מתח וערפול, הנוצר מן הרמיזות לרבדים שונים של משמעות. היכרות עם מקורות רב-גוניים אלו מאפשרת קריאה של היצירה בהתאם להליכים פרשניים שונים.

"פטרושקה" - מקורות תרבותיים פופולריים תיאטרון בובה

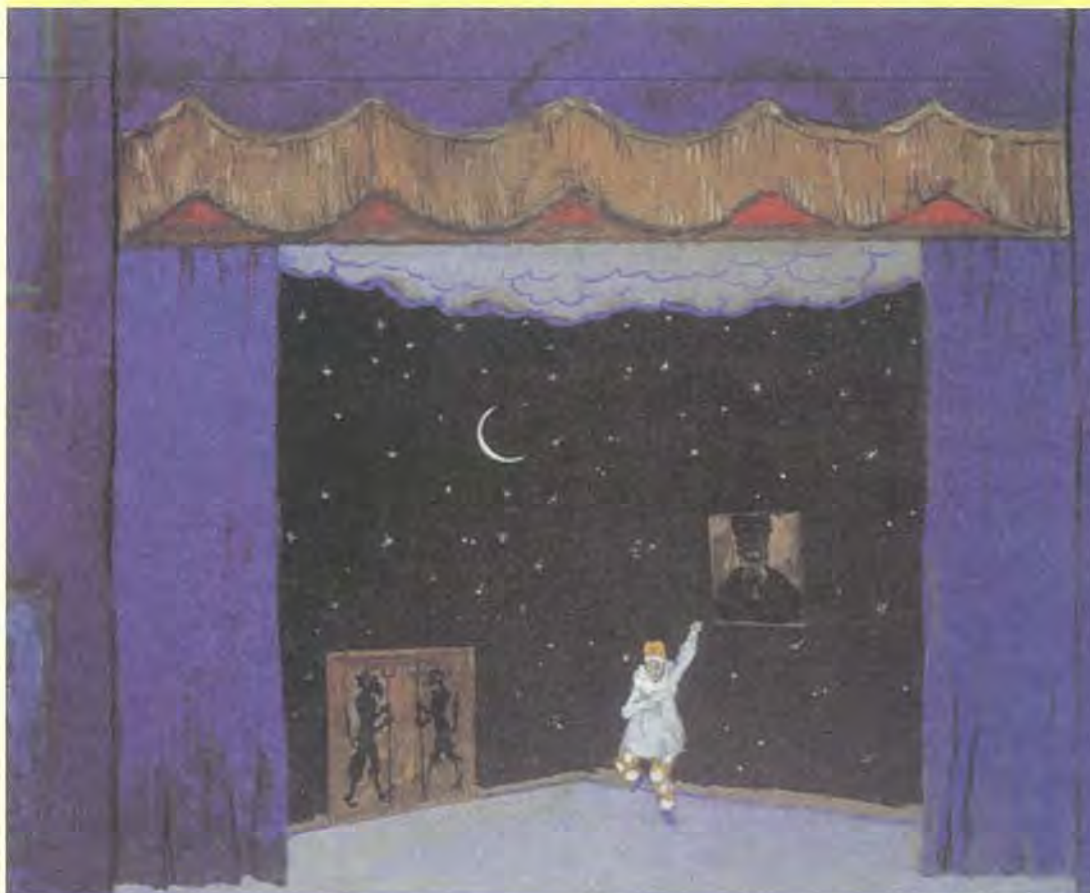
הצגות של תיאטרון בובות הועלו בפני הקהל ברוסיה מסוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20 והן נחשבו למסורת מקומית עתיקה בעלת חוקים קבועים, אם כי כמות מסוימת של שינויים היתה מותרת בסצנות המשניות. במחזה המסורתי, פטרושקה מחליט להתחתן ויוצא לקנות סוס, שאותו ייתן תמורת הכלה. הוא פוגש צועני, שמנסה למכור לו סוס בעל שמחת חיים רבה מדי. פטרושקה נעלב, מרביץ לצועני עם המקל שלו (ולפעמים הורג את הצועני) ולוקח את הסוס. הוא עולה על הסוס ונזרק ממנו ונדרש לטיפול של רופא. פטרושקה חושב שזהו רופא אליל ומכה או הורג אותו במקלו. לאחר מכן יש סדרת עימותים עם שוטרים, קציני צבא ואחרים, וכולם מסתיימים בכך שפטרושקה מכה או הורג את יריבו. המחזה מסתיים בדרך-כלל בכך שפטרושקה נגרר לגיהנום. לעלילה זו בהצגת הבובות הטיפוסית ולאופיו של הגיבור בה אין כמעט זכר בסיפור הבלט. עובדה זו היתה מקור לתדהמה לכמה פרשנים. רולנד גיון וויילי

[Wiley] כתב, שאם בנואה, שראה בעבר נושא מעניין כל-כך, אחראי ל"פטרושקה", יש לתהות מדוע הוא מציב סיפור שאינו דומה כלל לאב-טיפוס המקורי שלו, בסביבה כה נאמנה למציאות.⁶ השינויים בבלט אינם נובעים מחוסר היכרות של בנואה עם מופע הבובות הטיפוסי. בנואה ראה את העיקר לא בהצגת הבובות עצמה אלא בשימוש במחזה "פטרושקה" כסמל להצגות בירידים.

הירידים

באמצע המאה ה-19 נערכו קרנבלים פעמיים בשנה, בשבוע ה-Shrovetide (הסובייטי) ובשבוע שלאחר הפסחא, ובהם הועלה המחזה "פטרושקה". לבנואה, הקרנבל היה מקור של נוסטלגיה והשראה. "ה-Balagany (בנואה מתכוון לחגיגה של הקרנבל, ט.פ.כ.) היה אוסף של הילולות כפריות בתוך העיר - כפר גדול, שובב ובלתי נשלט, שאליהו אנו, ילדי האצולה, נלקחנו כדי ללמוד את רוסיה מבלי שנבין זאת".⁷ בקרנבל שררה אווירה של

הופעות האופרה והבלט, שאירגן דיאגילב בשנים 1908-1929, היו יצירות ששאבו הן מגישת שילוב האמנויות ברוח ה-Gesamtkunstwerk של ואגנר [Wagner] (יצירת ענק, שדמות אחת היא בעלת הסמכות בכל הקשור בהפקתה, כולל התמליל, ההעמדה ואף ארגון ההפקה), והן מגישת שילוב האמנויות הרוסית (שבה כל אמן תרם מכשרונו להפקת הפרויקט והסינתזה האינטגרטיבית של שילוב האמנויות נוצרה במהלך העבודה המשותפת). דוגמה לפעילות של שילוב אמנויות ברוסיה היא הלהקה הדרמתית והאופראית של סאבה מאמונטוב [Mamontov], ששילבה מוסיקה, שירה, מחול, דרמה וציור (אמנים כקונסטנטין קורובין [Korovin] ואחרים, שעיצבו הפקות לתאטרון



אלכסנדר בנואה, חדרו של פטרושקה, "פטרושקה", 1911
Alexandre Benois, Petrushka's room, "Petrushka", 1911

הפרטי של מאמונטוב, עברו מאוחר יותר לעבוד עם דיאגילב). הפקותיו הגדולות של דיאגילב היו ברובן הפקות מקוריות (ולא יצירות שהועלו בעבר), ובדומה לאופרות של ואגנר הן נתפסות כיצירות אמנות שלמות מראשיתן. בכל אחת מההפקות העסיק דיאגילב כמה מן האמנים, המלחינים והכוריאוגרפים המוכשרים ביותר של התקופה, וכשרונו הגדול היה ביכולתו לגלות כשרונות אלה ולשלב את עבודתם. אינטראקציה מסוג זה היתה טבעית לאמנים הרוסים של דיאגילב, שהתחנכו באווירת התרבות הסינתטית הרוסית של חילופי המאות. הבלט "פטרושקה" הוא דוגמה להפקה שכזאת.

הסינתזה שנוצרה משיתוף הכשרונות היצירתיים לא הובילה לביטול של השקפות מנוגדות אלא לשילוב תיאטרי ביותר של "פטרושקות", המבוסס על שכבות של זיכרונות, השפעות וגישות אישיות שונות, המונחות זו על גבי זו ומזינות זו על זו. אפשר לאבחן שלושה סוגי מקורות תרבותיים בבלט "פטרושקה": התרבות הגבוהה של המאה ה-19 (איזכורים לבלטים ואופרות ידועות), פולקלור (תרבות הירידים), ומגמות מודרניסטיות

שיכרון קולקטיבי - רעשי הקהל, המוסיקה של תזמורות כלי נשיפה, האדריכלות בצבעים בהירים של דוכני היריד, כרוזי הקרנבל הפונים אל הקהל ואינספור תיאטראות. זו היתה החוויה שקיווה בנואה ליצור מחדש בקטעי היריד ב"פטרשקה". עם זאת, לאווירה ההוללנית של היריד היה גם צד אפל, כפי שכותב בנואה: "השריקות, הצעקות והשמחה של העוברים והשבים נתנו לי תחושה של משהו שדי".⁸

עוד אלמנט שהשפיע על צורתו הסופית של הבלט הוא אופן ההצגה של ההצגות הטיפוסיות בתיאטראות עץ, שאפשר להושיב בהם עד 1,500 צופים. רוב ההופעות היו על-פי מתכונת קבועה: לאחר סצינה, שהורכבה על 3-4 במות במישורים שונים עם רקע מפואר והמוני משתתפים, באה סצינה עם מעט אנשים על במה אחת. במהלך סצינה זו הוכנה בינתיים מאחורי הקלעים סצינה חדשה בעלת תפאורה מפוארת. תיאור זה מתאים למבנה הכללי של "פטרשקה". הבלט בנוי משתי סצינות בעלות תפאורה מפוארת ומשתתפים רבים, שתוחמות את הסצינות האינטימיות של שלישית הבמות, שהן, למעשה, מרכזו של הבלט.

מקור השפעה נוסף על יצירת התמליל ל"פטרשקה" הוא התוכן של ההצגות בתיאטראות העץ הראשיים, כפי שנשמר בזכרונותיו של בנואה: "בשני ה-Balagany הראשיים, שנוהלו בידי ברג [Berg] וייגורב [Yegorev], הוצגו בפני הציבור מופעי ליצנות. כאשר אני מביט לאחור על חיי, אני רואה מזל גדול בכך, שהיתה לי הזדמנות לראות את הפנטומימאים הגדולים האלו לפני שנעלמו, שכן בזכותם, פנטלון, פיירו, הרלקין וקולומבינה הם, בשבילי, לא דמויות שנבנו מתוך מחקר מלומד של הקומדיה דל-ארטה, אלא דמויות אמיתיות, שראיתי במו-עיניי".⁹

כאשר ניתנה לבנואה ההזדמנות לעבוד על תסריט, שממוקם בזמן ה-Shrovetide, הוא העניק לבובות תכונות של דמויות ממופעי הליצנות. פטרשקה, המורי וקולומבין אינן אלא דמויות הקומדיה דל-ארטה, שבהן נזכר בנואה מילדותו, בשינוי אדרת. כאן נפגשות ומתמזגות תרבות פופולרית ומסורת ספרותית גבוהה. בעוד המחזה "פטרשקה" היה שייך למסורת התרבות הפופולרית, הקומדיה דל-ארטה (שהחלה גם היא כבידור עממי) חצתה בראשית המאה ה-20 את הקווים ונעשתה צורת בידור של תרבות מיוחסת.

"פטרשקה" והקומדיה דל-ארטה

הקומדיה דל-ארטה הומצאה באיטליה של המאה ה-16 ושם הפכה במהירות לאמנות דרמטית פופולרית. במאה השנים שלאחר מכן התפשטה בכל אירופה, והשפעתה על הדרמה ועל התרבות הפופולרית מורגשת עד היום. ביצירת הטקסט של פטרשקה ניכרת ההשפעה לא רק של מופעי הליצנות הפופולריים, שבנואה הכיר מילדותו, אלא גם של הקומדיה דל-ארטה, שזכתה לתחייה מחודשת בחברה הגבוהה בתקופת הסימבוליזם הרוסי. הסימבוליסטים הרוסים נמשכו לקומדיה בשל השגרתיות של שלושת הדמויות המרכזיות (וביחוד פיירו), שאפשר היה לעצב אותן לאין-סוף ולהשתמש בהן באופן סמלי במצבים רבים. אפשר למצוא דמויות פיירו מקומיות ברחבי אירופה של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. מאחורי התלבושת המסורתית העוטפת-כל של חולצה לבנה, מכנסיים לבנים ופנים מקומחים, דמותו של פיירו השתנתה בחלוף הזמן והפכה משובב אדיש לרומנטיקן חסר מזל, גנדרן, אדם מתנוון, ולבסוף, דמות זוהרת ומעונה, השקועה בעולם פנימי מוזר וחנוק.

בשנים 1903-1910 ניסה הבמאי הרוסי האוונגרדי וסוולוד מיירהולד [Meyerhold] להעצים את הפופולריות של הגרסה הסימבוליסטית של הקומדיה דל-ארטה. ב-1903 שיחק לראשונה בתפקיד פיירו בהצגה "האקרובטים" של פרנץ פון שנטאן [von Shentan]. במערכה השלישית

של אותה יצירה, הוא מופיע בחליפת ליצן שחורה ופרצוף לבן, כפיירו מזדקן ולא מוצלח. מאוחר יותר, ב-1908, בתיאטרון קברט שהקים ואשר העלה רק הופעה אחת, ביים מיירהולד הצגת יחיד של פ. פ. פוטמקין [Potemkin], ששמה, כמה מפתיע, "פטרשקה". באוקטובר 1910, ממש לפני שבנואה וסטראווינסקי החלו לעבוד על התמליל של "פטרשקה", ביים מיירהולד גרסה של פנטומימה מאת ארתור שניצלר [Schnitzler], בשם "צעירה של קולומבינה". בגרסה זו של סיפור פיירו, קולומבינה מאורסת להרלקין. היא מחליטה לבלות ערב אחרון עם פיירו. הוא מציע לה ברית-התאבדות והורג את עצמו בבליעת רעל. היא בורחת לנשף הנישואין שלה אבל נרדפת על ידי רוחו של פיירו. מבוועת, היא חוזרת לחדרו של פיירו. כאשר הרלקין מוצא אותה שם, הוא מתרגז ונועל אותה בפנים עם פיירו המת. בסופו של דבר היא משתגעת ושותה את שארית הרעל. את המופע ליוותה מוסיקה של תזמורת בניצוחו של "מנצח מרושע", שהיה אמור לנוס מהזירה באימה בסיום המופע.

ישנם קישורים חשובים בין "צעירה של קולומבינה" לבין "פטרשקה". המנצח המרושע מזכיר את הקוסם, המשעבד את הבובות ומעורר אותן לחיים באמצעות חליל הקסם שלו. מנוסת האימה של המנצח בסוף מזכירה את זו של הקוסם הרשע, כשהוא רואה את רוחו של פטרשקה. תחייתו של פיירו כרוח, שהיא אלמנט קבוע בכל גרסאותיו של מיירהולד לסיפור, מזכירה את חזיון רוחו של פטרשקה בסוף הבלט. העובדה שפוקין הושפע במיוחד מרעיונותיו של מיירהולד אינה מפתיעה, בהתחשב בכך שהוא שיתף פעולה עמו ב-1910 בשני פרויקטים, אחד מהם היה בלט המבוסס על מוסיקה של שומן [Schumann] בשם "קרנבל", שהדמויות המרכזיות בו הן הרלקין, פיירו וקולומבינה. בהופעת הבלט היחידה שלו רקד מיירהולד את תפקידו של פיירו. תמרה קארסבינה [Karsavina] היתה קולומבינה (מאוחר יותר הופיעה בתפקיד הבלרינה בהופעות הראשונות של "פטרשקה") וניז'ינסקי ביצע את תפקיד הרלקין. אפשר לשער באיזו קלות צצו הדמויות של פיירו, הרלקין וקולומבינה במוחם של פוקין ובנואה, כאשר דיאגילב סיפר להם על הרעיון שלו ושל סטראווינסקי לבלט חדש. התמליל יכול היה להיווצר במהירות שכזאת רק משום שחלק ניכר ממנו כבר השתייך לאוצר המילים התרבותי של המחברים. ההיכרות עם החומרים של הקומדיה דל-ארטה על צורתיה השונות עשתה את המשימה של יצירת הגרסה החדשה קלה יותר.

אפשר לראות ב"פטרשקה" גם השתקפות של זרם הסימבוליזם.¹⁰ כך כותב בנואה בספרו "זיכרונות": "אם מתייחסים לפטרשקה כאל התגלמות הצד הרוחני והסובל של האנושות - או שמא נקרא לו העיקרון הפיוטי? - גבירתו קולומבינה תהיה ההתגלמות של הנשי הנצחי; אזי הכושי המדחים ישרת כהתגלמות של כל דבר שהוא מושך ללא היגיון, גברי בעוצמה ומנצח בלא שהדבר יגיע לו".¹¹ שירו של סולובייב "Panmongolism" (1894) מעניק פרשנות סימבולית נוספת לבלט. השיר מתאר את סופו הקרוב של העולם, שנגרם עקב התפרצות כוחות שחורים, פרימיטיביים, נומדיים, פגאניים ואסיאתים, וההרס שהם גורמים לערכים הפוליטיים, הדתיים והתרבותיים של מערב-אירופה. עם זאת, האימה לנוכח אירועים אלו מאוזנת בתחושה של אופטימיזם, שלפיה האפוקליפסה תכשיר את הקרקע להופעת ציוויליזציה חדשה וטובה יותר. בשביל סולובייב, סוף העולם המתקרב יוכרז על ידי הופעתה של סופיה, התגלמות הנשי הנצחי. אפשר אפוא לראות את הבלט כאלגוריה אפוקליפטית, שבה הנשי הנצחי מוביל כוחות אסיאתים פרימיטיביים להרוס את התרבות האירופית. בהקשר זה, הופעתו של פטרשקה מעל הדוכן ביריד בסוף הבלט, לא בדמותו של פיירו אירופי מנוון אלא בדמות פטרשקה הרוסי, מייצגת את הניצחון הסופי של התרבות הרוסית על אירופה ואסיה.

היא אחת הדרכים של היוצר להתמודד עם היצירות של קודמיו, הידועות יתר על המידה. הפרודיה ב"פטרושקה" על אלמנטים שונים ב"קופליה" ברורה למדי. ב"קופליה", דמות עם נשמה מעמידה פני בובה. ב"פטרושקה", שלוש בובות לובשות צורת אנוש. קופליוס הרבן מוחלף בקוסם הרשע.

לבסוף, והחשוב ביותר, הסוף הקומי של "קופליה", שבו האוהבים מאוחדים, מהופך על ידי הדחייה הטרגית של הבלרינה את פטרושקה ומותו של פטרושקה. אפילו פרטים קטנים מ"קופליה" משוחזרים ומהופכים ב"פטרושקה". לדוגמה, לאחר שקמה לתחייה באופן "קסום", אחד ממעשיה הקונדסיים של סוואנילדה הוא לקיחת חרב ודקירת דמותו של מורי (אחד מצעצועיו המכניים של קופליוס). כזכור, בפניאלה של "פטרושקה" המורי הורג את פטרושקה בחרב. "קופליה" אינו הבלט הפופולרי היחיד מן המאה ה-19 המבוסס על חומר של א.ת.א. הופמן [Hoffman], שכולל בובות שלבשו חיים. יצירה נוספת שכזו היא סוכריית הבלט הפופולרית מכולם: "מפצח האגוזים" של צייקובסקי. בבלט הזה, שלישייה של צעצועים (הכוללת חייל צעצוע, קולומבינה והרלקין), מקבלת חיים מידי דרוסלמייר המסתורי.

כמו-כן, בובות בעלות רוח חיים אינן ייחודיות לבלטים, המבוססים על חומר של הופמן. בלט בשם "בובת אגדה" [The Fairy Doll] הוצג כמה פעמים בפטרסבורג בעשור הראשון של המאה ה-20. בביקורת של הבלט מאותה תקופה נכתב כי העניין ביצירה מקורו בחיקוי המוצלח של אנשים חיים על ידי תנועות של דמויות אוטומטיות.

הנושא של בובה שקמה לתחייה נראה כטרנספורמציה של מוסכמה פופולרית בבלט של המאה ה-19. עם זאת, באותם בלטים היה ברור לצופה תמיד, שבובות הן בובות ואנשים הם אנשים. המעבר מעולם אחד לאחר הושג באמצעות הולכת שולל ("קופליה") או חלומות ("מפצח האגוזים"), או שהבלט כולו התקיים בעולם קסום ("בובת אגדה"). הדבר המיוחד ל"פטרושקה" הוא הערפול העמוק של המצב, החפיפה בין "העולם האמיתי" של הקרנבל לבין העולם המומצא של הבובות, שאינה מוסברת באמצעות זריזות ידיים או חלומות. את הטרגדיה של פיירו לא ניתן לדחות על הסף כמעשייה, מכיוון שהבובות פשוט אנושיות מדי.

תפקידו של הקוסם ב"פטרושקה" חשוב הרבה יותר מזה של שרלטן רחוב פשוט. לקוסם כמה מאפיינים המקשרים אותו לכוחות שטניים. ראשית, המסך המיוחד שעולה ויורד בין התמונות מציג את הקוסם יושב על כס מלוכה בשמים. גרסה אחרת הראתה קבוצת שדים מרחפים מעל פטרסבורג. שנית, מגע חליל הקסם של הקוסם הוא שמפיח רוח חיים בבובות. לבסוף, דיוקן חורש רעות של הקוסם מביט על פטרושקה מעל קיר חדרו ומזכיר לו את השיעבוד של נפשו בגוף של בובה.

אשתו של ניוזינסקי טוענת, כי "ואסלב הפך את הבובה המטורפת לסמל לרוחו של העם הרוסי, המדוכא על ידי האוטוקרטיה אבל בלתי מנוצח ותמיד קם לתחייה, על אף כל התסכול וההתעללות".¹² המבקר סיריל ו. בומונט [Beaumont] רואה סימבוליות נוספת בבלט: "לא ראיתי אף אחד



אלכסנדר בנואה, חדרו של המורי, "פטרושקה", 1911
Alexandre Benois, the Moor's room, "Petrushka", 1911

מתקרב לגישתו של ניוזינסקי להגשת פטרושקה [...] שכן, הוא הציע בובה, שלעיתים מחקה בן-אדם, בעוד שכל שאר הפרשנים הציגו רקדן, שמחקה בובה". בומונט כותב, שיייתכן כי ניוזינסקי חש "הקבלה מוזרה בין פטרושקה לבינו ובין מנהל המופעים (הקוסם) לבין דיאגילב". אין לפסול חשד שכזה, בהתחשב ביחסים הסוערים בין ניוזינסקי לבין דיאגילב.

"פטרושקה" והבלט, האופרה והסיפור של המאה ה-19

"פטרושקה" שואל גם מיצירות של בלט, אופרה וספרות מהמאה ה-19. האלמנט הבולט ביותר נוגע לנושא החייה הבובה, או במונחים כלליים יותר, האנשת דמויות חסרות חיים. מאז הפקתה הראשונה ב-1870, "קופליה" [Coppélia] היתה מרכיב עיקרי ברפרטואר של הבלט. היא נכנסה לרפרטואר של הבלט המלכותי ב-1884 והיתה מוכרת ליוצרים של "פטרושקה". במרכז הסיפור עומדת הבובה קופליה, יצירתו של יוצר הצעצועים קופליוס. היא כל-כך דומה למציאות, עד שפרנץ הצעיר מתאהב בה. הבלט מכיל שתי סצניות של החייה: באחת, קבוצה של בנות הכפר, המובלות בידי ארוסתו לשעבר של פרנץ, סוואנילדה, גורמות לצעצועים מכניים שונים לנוע; בשנייה, סוואנילדה תופסת את מקומה של קופליה, ולאחר שפרנץ מבטא כל מיני לחשים, היא "מתעוררת לחיים" וממיטה הרס על צעצועיו המכניים של קופליוס וגונבת חזרה את ארוסה. סוף הבלט מציג את האוהבים מאוחדים, מוכנים לחיות באושר עד עצם היום הזה. בנואה אימץ את התפיסה של יורי טיטיאנוב [Titianov], לפיה הפרודיה

ב"פטרשקה" ביטל פוקין את המבנה הקונבנציונלי של הבלט האימפריאלי נוסח פטיפה, שבו התפקידים אורגנו מלמעלה למטה, בהבטיחם את סוגי התפקידים של הרקדנים בהתאם למקומם בהיררכיה של הלהקה. אחד השינויים "הנועזים" ביותר של פוקין הוא בניית תפקידי אופי לרקדנים הראשיים (בניגוד למקובל בריקוד הקלאסי-אקדמי, המציג את יכולתו הטכנית של הרקדן). שלושת הרקדנים הראשיים מוצגים בפני הקהל, עם פתיחת מסך תיאטרון הבובות, כשהם תלויים בבית-השחי על מעמדי ברזל. כאשר הם מתעוררים לחיים, הם רוקדים יחד, בסצינה שמתפקדת

כסאטירה נוקבת על הרוטינה של הבלט הישן, המאופיין בצעדי מחול מוכנים מראש. לתנועת השרביט של הקוסם, הבובות מתחילות לרקוד - להניע את הראש והרגליים - באותו סדר של תנועות אבל באופני ביצוע שונים, בהתאם לאישיותן. תנועותיו של המורי רחבות ומבוצעות בכוח רב ובביטחון והבעות פניו אומרות כיבוש וניצחון. תנועות אלה יהירות וראוותניות, כאילו אומרות "הביטו בי, אני יכול הכל". תנועותיו של פטרשקה מסמלות כניעה וסבל. הן קטנות, סגורות ומשדרות חוסר בטחון וחיישנות. מבע פניו עצוב ולירי. תנועותיה של הרקדנית מלאכותיות, מסוגנות ומבוצעות בטכניקת



מימין: אלכסנדר בנואה, תלבושת למורי, "פטרשקה", 1911
Right: Alexandre Benois, costume of the Moor, "Petrushka", 1911
משמאל: אלכסנדר בנואה, תלבושת לרכב החצר, "פטרשקה", 1911
Left: Alexandre Benois, Coachman's costume, "Petrushka", 1911



הנושא של מכשף הכולא גברים, אם כי לעיתים קרובות יותר נשים, בגופים לא אנושיים, היה נפוץ למדי בבלטים של המאה ה-19. הגרסה הידועה ביותר היא "אגם הברבורים" של צ'ייקובסקי, שבה מכשף רשע מחזיק את אודט כלואה בגופו של ברבור. רק אומץ לבו של הנסיך הגברי יכול לשבור את הכישוף ולאפשר לה לחזור לצורת אשה. יתכן שתכונותיו השטניות של הקוסם מקורן גם ביצירות של גוגול, ובייחוד בסיפורו "המעיל". בסיפור, לעובד ציבור חסר משמעות בשם אקאקי אקאקייביץ' נתפר מעיל עליון חדש. לאחר סדרה של מקרים מצערים נגנב המעיל.

כאשר הוא הולך להגיש תלונה, הביורוקרטיה, המגולמת באישיות חשובה (דמות שנתפסה כשטן בכמה פרשנויות), מזלזלת בו ומתעלמת ממנו. אקאקי מת מקדחת לאחר שהסתובב לבוש בבגדים לא מתאימים לחורף של פטרסבורג. בסוף הסיפור, שמועות נפוצות בפטרסבורג על רוח שנראית כמו עובד ציבור. אחד מעמיתיו של אקאקי אקאקייביץ' מזהה אותו והרוח "מאיימת עליו באצבעה". בבלט, הבובה המדוכאת האנושית למחצה של פטרשקה חוזרת כדי לרדוף את הקוסם הרשע.

בכל ההקבלות שהוזכרו לעיל, הקשר בין האלמנטים מיצירות שונות לבין "פטרשקה" אינו ישיר. רבדים ספרותיים סמויים סיפקו סדרה של נושאים, שאפשר היה לשאול מהם (במודע או שלא במודע), להפוך אותם או לשנותם, ולהשתמש בהם כדי לרמוז על רבדים של משמעות, שקיימים בבלט אבל לא בהכרח פותחו במלואם.

"פטרשקה" והרפורמציה של הבלט

פוקין היה הראשון, שערך בכתב את עיקרי העקרונות של תנועת הרפורמה בבלט. "חמשת העקרונות" המפורסמים שלו פורסמו במכתב גלוי ב"טיימס" הלונדוני ב-6 ביולי 1914:

(א) לא ליצור תבניות מצעדי בלט קבועים ומוכנים מראש, אלא בכל מקרה ומקרה ליצור סגנון חדש המתאים לנושא; סגנון שמביע בצורה הטובה ביותר את התקופה המתוארת ואת אופי העם המתואר. זהו הכלל הראשון של הבלט החדש.

(ב) לקטעי ה"דיברטיסמן" [Divertissement] ולפנטומימה אין משמעות בתוך בלט, אלא אם כן הם מביעים את הפעולה הדרמטית, ואין להשתמש בהם בתור "דיברטיסמן" או בידור בלבד, שחסר כל קשר לתוכנית הבלט השלם. (ג) ניתן להשתמש במחוות מוסכמות רק כאשר הסגנון של הבלט דורש זאת, ובכל מקרה אחר, הבלט החדש מנסה להחליף גיטות של הידיים בתנועה של הגוף. הרקדן צריך להיות אקספרסיבי מכף רגל ועד ראש.

(ד) האנסמבל חייב להיות אקספרסיבי. בבלט הישן ארגנו את הרקדנים בקבוצות לשם קישוט בלבד, והבלט-מאסטר לא היה מעוניין בהבעת תחושה כלשהי באמצעות קבוצות של דמויות או באמצעות ריקודי אנסמבל.

(ה) הבלט החדש מסרב להיות משועבד למוסיקה ולתפאורה. הוא מכיר בקשר בין האמנויות בתנאים של שוויון מוחלט ומעניק חופש מוחלט לתפאורן ולמוסיקה.

הבלט הקלאסי, שבעצמה מסמלת מלאכותיות. הסולו של פטרשקה בתמונה השנייה מזכיר קטע משל מרסל מרסו. פטרשקה בחדרו מנסה להילחם נגד המשעבד-הקוסם. הוא פושט את זרועותיו מעלה, והן כאילו מתעופפות על קירות בלתי נראים הסוגרים עליו, עד שהוא מגיע לתמונתו התלויה של השליט. הוא מתמרד כנגד דמות הקוסם שבתמונה, ובתנועות ידיים מגרשות נע לעברו השני של החדר ומצביע על מקומו של הלב, על הכאב הפנימי שלו - געגועיו לחופש - ועל אהבתו לרקדנית. האהבה מעודדת אותו, נותנת לו שביב תקווה. הוא פושט רגל אמיצה וחזקה הצדה, בדרך המאפיינת את ריקודי הקאצ'וק הקוזקי, נעמד שוב על קצות האצבעות ומנופף שוב בידיים כבפרופלורים, כמי שבאמת מנסה להתרומם ולהתעלות פיזית ונפשית, אבל ההכרה בחוסר היכולת (המיוצגת ע"י תמונתו של הקוסם) מכריעה אותו ארצה והוא נופל על גחונו.

ה"פה-דה-דה" [Pas de deux] של המורי והרקדנית בתמונה השלישית מתנהל באופן גרוטסקי, הן מבחינת התנועות עצמן והן מבחינת ביצוען: הרקדנית שולחת נשיקות למורי תוך שהיא מבצעת פירואטים. המורי מתקרב אליה, מחזיק בה במותניים ומסובב אותה בצורה גרוטסקית, כשהוא כפוף כולו וראשו מונח על בטנה. הרקדנית, לעומת זאת, מרימה רגל לפזות "ערבסק" [Arabesque]. המורי מתיישב על הרצפה בישיבה מזרחית נוסח "ישחקו נא הנערים לפני", כאשר הרקדנית רוקדת לפניו, עד שבסופו של דבר היא נופלת לזרועותיו. המורי מתחיל לנשק את גופה ואת מותניה של הרקדנית וכאילו אוכל אותה.

על האופן שבו יישם פוקין את הרפורמות בבלט ב"פטרשקה" אפשר

לרוח הפרשנות של אחיה. ולמרות שסטראווינסקי ודיאגילב התפעלו מאוד מהפרשנות של ניז'ינסקה, פוקין התמרמר על כך והתעקש, שעל הבלרינה להפסיק את הריקוד דמוי-הבובה שלה בתמונה השנייה והשלישית. בהופיעה בתמונות אלה כבובה ולא כבלרינה צרפתית, ניז'ינסקה הורידה את התפקיד באופן אפקטיבי מריקוד demi-caractère (שעדיין היה מקובל בשביל בלרינה של מריינסקי) לתפקיד אופי. על אף מחאותיו של הכוריאוגרף, הפרשנות של ניז'ינסקה מוצדקת בהקשרה: הבלרינה של "פטרושקה" מחוסרת אותה וריאציה קלאסית, שאיפשרה לבלרינה בת המאה ה-19 לחרוג מדמותה ולהציג את הווירטואוזיות שלה.

אם תפיסתו של פוקין את הבלרינה שלו לא תאמה את החדשנות הגלומה בתפקיד, הרי שהאפיונים שלו את המורי ואת פטרושקה פיתחו אלמנט נדוש של הבלט הישן לכדי עיקרון הבעתי: "לא היתה זו כוונתי להעניק לשתי הדמויות פלסטיקות הפוכות לחלוטין. ההבדל הבסיסי פשוט: המורי הוא כולו en dehors ("מוחצן"); פטרושקה הוא כולו en dedans ("מופנם"). מעולם לא ראיתי דוגמה טובה יותר לכוריאוגרפיה שמגלה באופן כה בהיר את האופי של שתי דמויות כה שונות. המורי המרוצה מעצמו, טיפוס מוחצן, מפנה את עצמו לחלוטין כלפי חוץ; בעוד שפטרושקה המפחד והפתטי, טיפוס מופנם, מתכנס לתוך עצמו. האם דבר זה הושאל מן החיים? בהחלט. דבר זה נשאל מן החיים על-מנת להחדירו לתוך פנטומימת הבובות הרחוקה ביותר מן החיים - תנועות של בובות הבנויות על יסודות פסיכולוגיים. על בסיס זה יצרתי את כל הסצנות ואת כל הריקודים של המורי ושל פטרושקה".¹⁴

באוצר המילים של המחול הקלאסי, התנוחה ה"פתוחה", en dehors, שבה השתמש פוקין כדי לאפיין את המורי, יכולה לרמז על כנות, פשטות, פתיחות. אולם השימוש של פוקין בתנוחות של הגוף הקצין בכוונה את תנוחות ה-en dehors הטיפוסיות של הבלט. תנוחותיו של המורי הן חזיתיות לחלוטין. בניגוד לכל זה, פטרושקה רוקד בתנוחות מופנמות, ידיים מוחזקות קרוב לטורסו הנפול. אם תנוחות ה-en dehors של המורי מקצינות תנוחות קלאסיות, נטייתו של פטרושקה לתנוחות דמויות-עובר מחללות את כל העקרונות של הגוף הבלטי - גוף שצריך להיות מאונך ככל האפשר, מתוח ובטוח בעצמו על הבמה. אפילו כאשר פטרושקה מניף את ידיו, הן נמשכות מעלה דרך קו הטורסו ולא נמתחות החוצה ולמעלה בקשת.

כמו תנוחות ה-en dehors של המורי, תנוחות ה-en dehors של פטרושקה אינן לחלוטין חדשות. הבלט הישן עשה שימוש בגופים רכונים או מופנמים כדי לציין רוע, אומללות, השחתת צורה (למשל, המכשפה קראבוס [Carabosse] והמחזר שלה ב"פיפייה הנמה"). פוקין לקח חומרים תנועתיים משולי אוצר המילים של המחול הקלאסי והפך אותם לעיקר. פוקין שאף להפוך את סצנות הקהל שלו לחיות ו"אמיתיות" יותר. אבל ריקודי הקבוצות שלו הועמדו כאשר הרקדנים לבושים באותה תלבושת ומבצעים צעדים זהים. למרות ה"הורדה בדרגה" של הריקוד הקלאסי ב"פטרושקה", יש בבלט כמה צעדים קלאסיים למדי. אולם כל אחד מהם מייצג טיפול פרודי בחומר, כמו בדואט המגושם של הבלרינה עם המורי, שבו קיימים כל המרכיבים של פה-דה-דה בתמיכה מסורתית. יש אפילו Promenade, שבה השותף הזכרי מציג לראווה את הבלרינה, מסובב אותה סיבוב מלא על פוינט. אולם התנוחות המוטות של הבלרינה ופסיעותיו הגסות של המורי שמים לצחוק את הדואט הפשטני בצורה אפקטיבית למדי.

אפשר לסכם ולומר, שעל אף התעקשותו על החדשנות שבבלט, ב"פטרושקה" לא היה פוקין חדשן וגם לא נאמן לחמשת העקרונות שלו. הדרך הטובה ביותר לתאר אותו היא אולי כאספן של חומרים כוריאוגרפיים מצויים, מתאם כשרוני של אוצר המילים הלקוח מהבלט



ניז'ינסקי בתלבושת, 1911
Nijinsky in costume, 1911

ללמוד מדבריה של ניז'ינסקה בהשוותה את האינטרפרטציה שלה לביצוע תפקיד הבלרינה לזו של קארסבינה: "בתמונה הראשונה, בדוכן של מנהל המופעים ביריד, ריקודיה של קארסבינה היו בובתיים, גם עם פטרושקה וגם עם המורי. אבל בשתי סצנות עוקבות לאחר מכן, קארסבינה נטשה את תנועות הבובה המוגבלות שלה; התעוררה לחיים ולא היתה עוד בובה".¹⁵ ניז'ינסקה הבינה את התפקיד בצורה שונה למדי: "ההבנה שלי את הבלרינה היתה, שלכל אורך הבלט היא חיה בתוך גוף של בובה ואף לרגע אחד אינה עוזבת מצב זה, אפילו לא כאשר היא רוקדת ומשחקת בחדריהם של פטרושקה או של המורי [...] כמו פטרושקה, נפשה של הבלרינה כלואה בבובה, והיא נשארת בובה גם כאשר היא מגיבה לרגשות אנושיים מאוד".

כאשר קארסבינה ביצעה את התפקיד, ניז'ינסקה חשה שהיא רואה בובות מיצרנים שונים - בובת פורצלן צרפתית רוקדת עם פטרושקה רוסי מאוד. לכן יצרה ניז'ינסקה בלרינה מעט אבסורדית, עממית, שתהיה קרובה יותר

הקלאסי ומשווק בעל כושר המצאה של מוצר חדש, משופר. פוקין לא המציא צעדים חדשים כלשהם, אבל הוא יצר תיבות תצוגה מחוכמות הבנויות על צעדים ישנים, כשהוא בונה תמיד על הפוטנציאל ההבעתי הגולם באוצר המילים הקלאסי ומשחרר אותו מהמגבלות של עלילה ומבנה מהמאה ה-19.

פטרשקה והתיאטרון הרוסי

"פטרשקה" מייצג מיזוג של התיאטריות התיאטרליות, שאפיינו את התיאטרון הרוסי: הנתורליזם התיאטרלי של סטניסלבסקי [Stanislavsky] ושיטות האונגורד של הסימבוליזם נוסח מיירהולד. הנושאים העיקריים, שהעסיקו את התיאטרון הרוסי של הזמן ההוא, קשורים בשתי תפיסות השזורות זו בזו: הקריאה לשימוש יצירתי יותר בחלל התיאטרלי ועניין גובר בצופה. הפעילות בבלט מתרחשת על שלושה מישורים שונים לפחות. הראשון הוא הרחוב, שם הקרנבל בשיאו. התיאטרון הקטן של הקוסם פונה לרחוב זה, אבל כאשר הוא פותח את המסך כדי לחשוף את שלושת הבובות, הקהל של הרחוב הופך לצופה בריקוד הבובות. הקהל של אולם התיאטרון צופה בהם צופים בריקוד, ובו בזמן צופה בריקוד בעצמו. התמונה השנייה והשלישית מתרחשות בעומק הבמה, "בחדרים שמאחורי התאטרון של הקוסם", כדי להראות את מה שהקהל על הבמה לא רואה: את הדרמה הפרטית של פטרשקה, המורי והבלרינה.

השינוי בפרספקטיבה בין התמונה הראשונה לתמונה השנייה והשלישית מבליט את הדרכים שבהן התמליל עושה מניפולציות בציפיות של הצופים. אם הציפיות המתעוררות בתמונה הראשונה קשורות בעיקר לקרנבל, למחזה "פטרשקה" בגלגולו העממי, לתיאטרון נטורליסטי, למרחק (כפי שמדגיש מיקום הקהל בריחוק כפול מהפעילות) ולקומדיה, התמונות הבאות מעוררות את דרמת החדר הלירית הסימבוליסטית, המבטאת אינטימיות

וטרגדיה. אולם הסמכה זו נעשית אמצעי תיאטרלי יעיל משום שהציפיות החדשות, שמעוררות התמונה השנייה והשלישית, אינן יכולות לבטל את הציפיות שעוררה התמונה הראשונה. וכך, פרספקטיבות תיאטרליות בלתי תואמות לכאורה מתקיימות זו לצד זו ומחזקות האחת את האחרת.

התמונה הרביעית אינה פותרת קונפליקט זה אלא מחדדת אותו. שדות הציפיות, שעד עתה הופרדו, מועלים על הבמה בו-זמנית בפינאלה. התמונה הרביעית מתחילה באותו מישור כמו הראשונה (ביריד), אבל באופן בלתי צפוי, גם הקהל שעל הבמה וגם זה שבתאטרון שומע צעקות מאחורי המסך הסגור של התיאטרון. בכך יש מעין האחדה של הקהל באולם עם קהל היריד, שמחזקת את תחושת הריאליזם של הבלט. לאחר מכן, פטרשקה, המורי והבלרינה יוצאים מהחדרים המסוגרים ומתערבבים בעולם "האמיתי". בתמונה הראשונה הם רקדו בינות החונגים כבובות, אבל כעת, התכונות האנושיות שקיבלו כשהיו מאחורי הקלעים, מתקיימות לצד מעמדם כבובות, לפחות לרגע. המתח מופגז זמנית בהופעתו של הקוסם, אבל הופעת רוחו של פטרשקה (או פטרשקה האמיתי) מוסיפה את המגע המעורפל הסופי.

על ידי שילוב העולם הריאליסטי והעולם הדמיוני בפינאלה, המחברים מביאים לידי ספק את עצם ההבחנה בין עולם הבמה לעולם האמיתי. שבירת המחסומים בין הקהל לשחקנים והפיכת הצופה למעין משתתף היו עניין מרכזי ליוצרי "פטרשקה", שראו בכך חזרה לשורשים היווניים של התיאטרון. לדברי בנואה, על אף ש"פטרשקה" נמשך רק 45 דקות, באותו הזמן, כמו בדרך של תכסיס, לא זו בלבד שחולפים להם חיייו של אדם בודד, אלא משתקפת גם הטרגדיה של התנגשות חיייו של היחיד עם חיי הכלל.¹⁵

הערות

1. פטרשקה - שמה של הבובה הרוסית המסורתית.
2. בורלסק [Burlesque] - "צורה ספרותית הנהוגה בשירה, בסיפורת ובדרמה. תכלית הבורלסק לבקר אנשים, ערכים, מוסדות ומנהגים, ולשימש ללעג. האמצעי הראשי של הבורלסק הוא החיקוי. האפקט הקומי נוצר על ידי הצגה בלתי פרופורציונלית בין "האובייקט המכובד" לבין סגנון התיאור החקייני המעוות." ריבלין, א. (תשמ"ג) מונחון לספרות, ת"א, ספרית הפועלים.
3. Moor (מורי) - כינוי למוסלמים, שמשלו בצפון-מערב אפריקה ובספרד למן הכיבוש הערבי במאה ה-7 ועד נפילת ממלכתם בידי הנוצרים במאה ה-15.
4. קומדיה דל-ארטה - הומצאה באיטליה של המאה ה-16 והפכה במהירות לאמנות דרמטית פופולרית. קומדיה המבוססת על דיאלוגים מאולתרים בין הדמויות, שהן בעלות ציבון מוסכם ומקובל.
5. בלט רוס - הלהקה שהוקמה על ידי דיאגילב ב-1909 כחלק ממימוש רצונו להראות את אמנות רוסיה למערב-אירופה. הלהקה היתה בנויה על אמנים צעירים מלאי רעיונות ואידיאלים מהפכניים. אמנים אלו הגיעו לפרץ בזמן שהבלט הקלאסי היה בשפל. דיאגילב ולהקת בלט רוס החזירו לעולם הריקוד את הדרו והשיבו אותו ואת המחול למרכז ההתעניינות האמנותית של הקהל בפרץ.
6. Andrew Wachtell, *Petrushka Sources and Contextes*, Northwestern University Press, 1998, p.2.
7. Benios, "Petrushka", *Rech*, August 17th 1911.
8. Benois, Alexandre, *Reminiscences of the Russian Ballet*, Translated by Mary Britnieva, London: Putnam, 1941, pp. 28-29.
9. Benois, Alexandre, *Memoirs*, Translated by Moura Budberg, 2 vols, London: Chatto & Windus, 1964, vol. 1, p. 128.
10. סימבוליזם - "זרם בספרות המאה ה-19 וראשית המאה ה-20, שעיקרו ביטוי סמלי לחי הנפש ולהתרחשות בעולם. כוונתו לתת ביטוי אמנותי-סמלי לאמיתי ולפלא, המתגלה בחיים הממשיים." אברהם אבן-שושן, *המילון החדש*, הוצאת קרית ספר, ירושלים.
11. Benois, Alexandre, *Reminiscences*, v. 1, p. 326.
12. Nijinsky, Romola, Nijinsky, London: Sphere Books Ltd., 1970, p.107.
13. Nijinska, Bronislava, *Bronislava Nijinska - Early Memoirs*, Translated and edited by Irina Nijinska and Jean Rawlinson, N.Y.: Holt, Rinehart & Winston, 1981, pp. 423-25.
14. Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, Vitale Fokine. Boston: Little, Brown & Co., 1961, p. 192.
15. Benois, *Rech*, 17.8.1911.

מסע מחול ברשת

הניה רוטנברג

על הבלט "פטרשקה" (1911) של פוקין למוסיקה של סטראוינסקי, בביצוע בכורה של ניוינסקי עם להקת הבלט הרוסי בנייהול של דיאגילב.

<http://protis.univ-mrs.fr/~esouche/dance/Petr.html>

פרופיל של אבי הבלט המודרני, פוקין, ומידע על "פטרשקה" ובלטים אחרים שיצר.

<http://www.abt.org/archives/ballets/petrushka.html>

מידע על בכורת הבלט בלהקת ABT- American Ballet Theater בשנות ה-70 בתוספת ביוגרפיות של פוקין וסטראוינסקי.

http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/stravinsky_shearer.html

מאמר המתמקד בבלט וביצוריו ומסביר איך חברו יחד כל האלמנטים לריקוד, בתוספת האפשרות להאזין לאודיו-קליפ.

<http://www.butler.edu/dance/drops/petrushka/petrushka.html>

קטעים מהתפאורה שיצר בנואה להפקת הבלט הרוסי של מונטה קרלו.

http://www.auburn.edu/academic/liberal_arts/foreign/russian/art/benois-petrushka3.html

על עיצוב הבמה של "פטרשקה"

[http://search.msn.com/results.asp?ba=\(6.9\)0&co=\(0.15\)2.1.4&FORM=MSN&RS=CHECK&b=2&q=petrushka&v=1](http://search.msn.com/results.asp?ba=(6.9)0&co=(0.15)2.1.4&FORM=MSN&RS=CHECK&b=2&q=petrushka&v=1)
אינפורמציה כללית על הבלט

על רב-תחומיות בעידן הפוסטמודרני: מחול התבוננות במבחר יצירות פורץ גבולות של ליה אנדרסון

איבון ריינר (1983) הדגישה את השינויים שבין מחול מודרני למחול פוסטמודרני בהתייחסות לארגון משפטי התנועה ולעוצמת האנרגיה המושקעת בתנועה. קבוצת הרקדנים של תיאטרון מחול גידסון, שפעלה כאמור כנגד המחול המודרני המסורתי, הושפעה משיתוף הפעולה של הכוריאוגרף מרס קאנינגהם [Cunningham] עם המלחין ג'ון קייג [Cage]. אבל הבסיס האסתטי של שיתוף הפעולה הזה בין ריקוד ומוסיקה הושפע עדיין ממאפיינים מודרניים הקשורים בטכניקות אישיות ובאוטונומיה של כל אמנות, כפי שטוען קונור. כלומר, האמנים נשארו יוצרים אינדיבידואלים, וכל אמנות התמקדה ביסודות העיקריים שלה - התנועה בריקוד, או הבד השטוח והצבע בציור. לדברי קונור, הסגנון שיוצג בתקופת זו עסק עדיין בחקירת הפשטות ובזיכוכ שבתהליך ההפשטה, שעל פי הגדרתו של התאורטיקן קלמנט גרינברג [1982, Greenberg] נחשב כאחד מסימני האמנות המודרנית. בשנות ה-80 חלו שינויים נוספים בעולם המחול, שבאו לידי ביטוי בשיתוף פעולה ושילוב בין תחומי אמנויות וסגנונות שונים. כוריאוגרפים, שהציגו קודם מחול מודרני אוטונומי, החלו לשתף פעולה עם מחזאים ומוסיקאים. אם בתקופה המודרנית שיתוף הפעולה נוצר על מנת לשרת את יצירת המחול, הרי שבשיתוף הפעולה בין קאנינגהם וקייג כל אמן יצר בנפרד ושתי האמנויות נפגשו לראשונה על הבמה. עכשיו אפשר היה לראות ביצירת מחול שיתוף פעולה, שבו כל אחת מהאמנויות שומרת על סממניה הייחודיים, אבל התוצאה היא יצירה מורכבת הגדולה יותר מסכום שתי האמנויות יחד. דוגמה לשיתוף פעולה כזה אפשר לראות בין הכוריאוגרפית טרישה בראון [Brown] והצייר רוברט ראושנברג [Rauschenberg], או בין הכוריאוגרפיות לורי אנדרסון

פוסטמודרניזם מכיל זוויות ראייה פוליטיות, אינטלקטואליות ואסתטיות המשפיעות על צורות אמנות שונות, ביניהן המחול. עם זאת, בכל צורת אמנות יש למונח זה פירוש אחר, והניסיונות של מלומדים שונים מתחומים מגוונים להגדיר פוסטמודרניזם רק מדגיש את הקושי בגיבוש הגדרה אחידה. לכך נספח קושי נוסף, כרונולוגי. בעולם המחול בשנות ה-60, עם תחילת פעילות האוונגרד בניו-יורק, התערערה מסורת המחול המודרני, כפי שמציין סטיבן קונור [Connor] בספרו "תרבות פוסטמודרנית" (1997). הביקורת של האוונגרד היתה על הדרך שבה הבינו את המחול עד כה, את דרכי האימון שלו ואת המוסדות שבהם הוא נלמד. ככניסית גידסון נפגשה קבוצת אמנים, שנודעה בשם "תיאטרון מחול גידסון", ושם השתמשה לראשונה איבון ריינר [Rainer] במונח "מחול פוסטמודרני", כשכוונתה היתה לציין זמן כרונולוגי (אחרי המודרני). המחול המודרני, שנחשב עד אז למהפכני, הוחזק עתה כמחול ממוסד והתעורר הצורך בסגנון מחול חדש, שיענה על צרכי השעה. בין האמנים שהשתתפו בפעילות האוונגרד היו, מלבד איבון ריינר, גם סטיב פאקסטון [Paxton], סימונה פורטי [Forti] ולוסינדה ציילדס [Childs]. הם ניסו להרחיב את גבולות המחול באמצעות שילוב של מגוון סגנונות ופעילויות אחרות, שהיו בניגוד למסורת המחול המודרני, שקושר עם מרתה גראהם וכוריאוגרפים אחרים.



צילום: כריס נש

"The Featherstonehaughs Draw on the Sketch Books of Egon Schiele". Photo: Chris Nash



מחול פורץ גבולות

צילום: כריס נש

Above & left: "The Featherstonehaughs Draw on the Sketch
Books of Egon Schiele". Photo: Chris Nash

[Anderson] ולוסינדה צ'ילדס עם הצייר סול לה-ויט [Le Witt]. מה שנחשב בדורות הקודמים כלא מרכזי ומפריע את מטרות הריקוד ואת מגוון אפשרויותיו - תאורה, עיצוב במה ותלבושות - קיבל עכשיו משמעות חדשה. צורת הביטוי החדשה מציגה בסמיכות, תוך מודעות עצמית, סגנונות שונים ומסורות של ריקוד, תלבושות, מוסיקה, אמנות גבוהה ואמנות עממית, המשתקפים זה בזה, תוך שימוש בפרודיה.

האסתטיקה הפוסטמודרנית מציגה כללים רב-משמעיים והינתקות מהאסתטיקות המודרניות תוך הרס שלהן. לינדה הטשאון [1995, Hutcheon] בספרה "הפוליטיקה של הפוסטמודרניזם", טוענת כי הפוסטמודרניזם מתמודד ומתעמת עם האידיאולוגיה המודרנית המתבטאת בעצמאות אמנותית, ביטוי אישי והפרדה מכוונת בין אמנות לבין תרבות המונים וחיי

יומיום.
הפוסטמודרניזם
(מונח
שהשתמש בו
לראשונה

באדריכלות), מתגלה

בבירור כמצרף יחדיו ונותן ערך זהה גם להשתקפות-עצמית וגם לבסיס ההיסטורי. כלומר, המוסכמות האסתטיות (ההיסטוריות) מוצגות ומתערערות בו-בזמן ביצירת האמנות, באמצעות השימוש בפרודיה. היוצרים, תוך מודעות עצמית, מצביעים על הפרדוקסים העולים מתוך קריאה ביקורתית ואירונית של אמנות העבר, ובכך מתמודדים

עם מושגים כמו מקוריות אסתטית וסגירות הטקסט. כאשר מוצגים בסמיכות דימויים וסיפורים, שהתיעוד האובייקטיבי שלהם, ההיצג [representation] שלהם, מתערער בשל השימוש בפרודיה, נוצר מתח המגדיר את התכנים הפרדוקסליים של הפוסטמודרניזם. האמנות הפוסטמודרנית מציגה מודל חדש של אמנות, שיש בכוחה להעביר ביקורת על המושאים, שאותם היא מנסה לתאר.

התמוטטות הגבולות בין תחומים שונים, בין סוגי אמנות או בין אמנות גבוהה לתרבות פופולרית, היא אחד המאפיינים של הפוסטמודרניזם. כמו כן, על פי הגישה הפוסטמודרנית, טקסטים אינם יכולים להתקיים כיחידה סגורה שאינה תלויה בגורמים אחרים, מכיוון שסופרת/ כוריאוגרפית היא בעצמה קוראת המושפעת מטקסטים/ריקודים אחרים. הקוראת/ צופה מביאה עמה טקסטים וידע אישי. בין-

טקסטואליות
[Intertextuality]

תמיד תיעוד הקיים בתיווך של היצג. כפי שמסביר ומדגים זאת ז'אן פרנסואה ליוטאר [Lyotard] בספרו "המצב הפוסטמודרני" (1999): "עוד בטרם לידתו, ולו רק באמצעות השם שנותנים לו, הילד האנושי מוצב כבר בתור מושא בתוך הסיפור שמספרת הסביבה המקיפה אותו, ושביחס אליו יהיה עליו לנוע בעתיד" (עמ' 25). הנחה זאת פותחת אפשרויות לזיקות וקשרים חדשים בין האמנות לבין העולם. הגבולות - בין אמנות גבוהה לבין תרבות פופולרית ובין השיח שבינם לבין העולם - נחצים



תדיר, לא
בלי מתיחות ניכרת,
בתיאוריה וביישומים המעשיים
(האמנותיים, במקרה שלנו) של
הפוסטמודרניזם.

טשטוש גבולות

ליה אנדרסון [Anderson] החלה ליצור ריקודים בלונדון בשנות ה-80 בתוך תרבות פוסטמודרנית בת-זמננו. לעבודותיה אספקטים פוסטמודרניים, כמו שילוב של פוליטיקה או מיגדר עם פרודיה, המאתגרים את ההקשרים הכלליים של העבודות ויוצרים את ההיצגים שלה. הפוטנציאל הפוליטי

מונח שטבעה ג'וליה קריסטבה [Kristeva] ב-1966, מתאר את התלות ההדדית בין טקסט מסוים לבין טקסטים שקדמו לו או יבואו אחריו. מכאן נובע שהטקסט אינו יחידה נבדלת ונפרדת אלא היא נתונה לצד אזכורים מטקסטים אחרים ובאותה עת גם סופגת מהם. כלומר, כפי שהטשאון טוענת, התיאוריה הפוסטמודרנית ויישומיה מצביעים על כך שהכל בעצם תרבותי, אינו בעל משמעות אוניברסלית, ואין תיעוד אובייקטיבי אלא

הגלום בריקודים נבחן תוך התייחסות לתופעות שמחוץ לעולם הריקוד, ולא עוסק רק בחומרי המחול, כמו שנעשה בתקופה המודרנית. כמו כן יש בריקודים טשטוש גבולות בין צורות אמנות שונות, בין אמנות לבין החיים, בין אמנות גבוהה ותרבות פופולרית ובין האמן לבין הקהל. אספקטים אלה ייבחנו ביחס ליצירתה הכוריאוגרפית של אנדרסון, המשתרעת כמעט על פני שני עשורים.

הפוסטמודרניזם מתרחק מאסתטיקות מודרניות העוסקות בהצגת החומרים כהווייתם. סאלי בינס [Banes] בספרה *Terpsichore in Sneakers* (1987), טוענת שהחזרה לריקוד בעל משמעות אינה חזרה לריקוד כפי שהיה בתקופת המחול המודרני

המסורתי. להפך, הריקוד הפוסטמודרני מציג את הרס הפירוש באמצעות השיח הנוצר עם האמנויות. ההצהרה של האמן על החתירה העצמית הקיימת ביצירה היא המאפשרת השתלבות של פירושים אחרים בתוך הקריאה. הריקוד "האחיות צ'ומליס" [The Cholmondeley Sisters], 1984, הכוריאוגרפיה הראשונה שיצרה אנדרסון, הוא דוגמה לטשטוש הגבולות בין

תחומים שונים בעבודתה. בריקוד זה, כמו בציור הנושא שם זה, מוצג המושג "sisterhood" - מסדר נשים. אנדרסון מצהירה שהשם שנתנה ללהקה, צ'ומליס, אינו מקרי וקשור בעצם העובדה שכל הרקדנים הם נשים. בראיון עמה [Briginschaw, 1994] היא מסבירה את התעניינותה בהדדיות הנשית בכך שמנור הנשים היה האפשרות היחידה לאשה אינטלקטואלית או יצירתית לפתח את רעיונותיה. המוסכמה העתיקה הזאת של ה-sisterhood היא הדרך של נשים לעבוד יחד ולהימלט מהעולם החיצוני הפטריארכלי. אנדרסון יוצרת קבוצת מחול על טהרת המין הנשי ומשלבת בריקוד את האופן שהו היא תופסת את המושג sisterhood, שהוא אחד המושגים החשובים היום בתנועת הנשים הבינלאומית. "האחיות צ'ומליס", העבודה ושם הלהקה, מציגים גם מערכת יחסים עם ציור

מהאסכולה הבריטית שהתבססה בציטור, ליד אחוזת צ'ומליס. הציור "הגבירות צ'ומליס" [The Cholmondeley Ladies] מוצג בגלריה טייט בלונדון, ולידו נכתב כי על פי המסורת מוצא שתי הנשים הוא מאותה משפחה, הן נולדו באותו יום, נישאו באותו יום והביאו לעולם תינוקות באותו היום. כמו בציור, שקיים בו פער בין אשליה (מסורת) לבין המציאות, כך מדגימה אנדרסון בריקוד את הטשטוש בין אשליה ומציאות על מנת ליצור היצג חדש. כמו שתי הגבירות בציור, הנחשבות על פי המסורת לאחיות, אנדרסון יוצרת לשתי הבלריות, זו לצד זו, מילון תנועות של הבלט יחד עם מחוות יומיומיות. הרקדניות נעות בצעדי בורה [Bourrée] אבל בו-בזמן הן גם עסוקות בחיפוש סיכות הראש



ציור "גבירות צ'ומליס", 1600-1610 בקירוב
The Cholmondeley Ladies, ca.1600-1610

והשפתון שלהן והורסות בכך את אשליית הריחוף והניסיון להתגבר על כוח המשיכה, שמבטאים צעדים אלה. דיאלוג ישיר עם עולם הסרטים קיים בריקוד "המופע" [The Show, 1990], המבוסס על שני מקורות עיקריים: האחד שואל דימויים מסצינות של סרטים הוליבודיים משנות ה-30, והאחר מבוסס על הרעיון שהעולם הוא "כפר גלובלי קטן". הריקוד עשוי קטעים קצרים, שלכל אחד מהם כותרת המוכרת על ידי רקדן או כמה רקדנים. הקטע הראשון, "זרים", מבוצע לשיר המפורסם של פרנק סינטרה "זרים בלילה" (סינטרה כיכב ושר בסרטים רבים בשנות ה-30), המושר על ידי רקדן הציור של השיר המפורסם בביצוע קצת מסורבל, שאינו מתיימר לחקות את המקור, עם ביצוע עבודת רגליים של הרקדנים המרמזת על צעדי סטפס המתקשרים אסוציאטיבית למחזמרים פופולריים באותה

תקופה, יוצר אמירה פרודית, המתייחסת לאותה תקופה ובו-בזמן משיגה השגות עליה. אנדרסון משתמשת גם במחוות של ברכות מתרבויות שונות המלוות בקטעי מוסיקה בשפות שונות ממקומות שונים ותרבויות שונות בעולם. התנועה מורכבת מהליכות פשוטות יומיומיות ומחוות גדולות של הזרועות, והרקדנים יוצרים תצורות תוך שימוש בכל מרחב הבמה, כשההליכות משמשות כמעברים בין התצורות. ההעמדה בסמיכות של סגנונות שונים וצורות אמנות מגוונות תוך שימוש בפרודיה, המוצגת תוך מודעות עצמית, יוצרת היצג לא אשלייתי של הריקוד.

שריל דודס [1993, Dodds] מבחינה בקיום מערכת יחסים בין אמנות גבוהה ותרבות

פופולרית בסרט-ריקוד "רגע מושלם" [Perfect Moment], 1992, שמשמש בטלוויזיה, כאמצעי פופולרי הנגיש להמונים. הרעיון של סרט-ריקוד זה, העשוי על פי ריקוד אחר של אנדרסון מאותה שנה - "יום הולדת" - מבוסס באופן חופשי על נושא ההתכנסות החברתית וההכנות הנלוות לה. הרקדנים משתמשים בתנועות רגילות, כמו הליכות או מחוות

מעודנות השאלות משגרות ניקיון יומיומיות. הם מופיעים בזוגות, משתמשים בחלקי גוף קטנים כמו כפות ידיים ורגליים, כשהם לבושים בחלוקי רחצה לבנים. הם נעזרים בכל חושיהם, בהגזמה, על מנת לגלות סימן קטן של כלוך על חלקי הגוף הקטנים ביותר של בני/בנות זוגם. מאוחר יותר, כאשר הרקדנים מצולמים נעים בחוץ, מבצעים הרקדנים הגברים, לבושים בחצאיות שחורות וגופיות, טקסי פולחן, כאילו הם מתכוננים לקרב כלשהו. הריקוד מסתיים כשכל הרקדנים מתפשטים מבגדיהם, מניחים אותם על הרצפה ושוכבים לצדם. תנועות יומיומיות ותלבושות, דימויים ממוחזרים מתרבות פופולרית - הכל קשור בשגרות של חיים יומיומיים ותורם גם לכוח המשיכה הפופולרי של הריקוד.

המילה המדוברת באה לידי ביטוי לראשונה בריקוד "Walky Talky", 1992, שמאזכר גם

את מכשיר הקשר הנייד. החלקים השונים של הריקוד מאורגנים סביב נושאים של תנועה או נאום, ואלה עומדים לפעמים בצורה עצמאית ולעיתים קשורים זה בזה בקשרי גומלין. אמצעי ההפרדה מאפשר לקהל להתרכז בכל אחד מהאספקטים, אם זה המילה המדוברת או התנועה. בחינה של הריקוד "בשר ודם" [1992, "Flesh and Blood"], מראה כיצד דימויים מספרות נוצרים של מלאכים וקדושים מעונים ארוגים בריקוד. אנדרסון משקפת את הנושאים הרוחניים שבהם היא דנה באמצעים פיזיים של אלימות ומוות של מלאכים-נשים. הריקוד מדגים גם השפעה ישירה מאמנות חזותית. אנדרסון מספרת [1995, Briginshaw], שבתהליך יצירת הריקוד היא התעניינה בציורים, במיוחד בציורים דתיים מימי הביניים. עם זאת, היא בחנה את "האמנות הגבוהה" של האיקונוגרפיה הנוצרית מימי הביניים ושאלה מתוכה חומרים לריקוד מתוך נקודת מבט נשית בת-זמננו. בריקוד, שבע נשים נעות על הבמה כאילו יצאו זה עתה מאיקונוג ביונטיות, לצלילי מוסיקה מחרישת אוזניים שהולחנה ונוגנה בידי סטיב בלייק [Blake]. הרקדניות מבצעות מחוות גוף, ידיים ועיניים השואלות מן האיקונוגרפיה הנוצרית-דתית המתארת קדושים ומלאכים. אנדרסון משתמשת בשפה אמנותית הנותנת פירושים מפורשים לדימויים, כשהסמלים והסימנים השואלים משמשים רק נקודת מוצא לריקוד. התאורה על הבמה, המשתנה לעיתים תכופות, משתקפת ומוחזרת מהשמות הכסופות הארוכות כמו מהרקע המוזהב של ציורי האיקונוג. התנועה, שהיא שילוב של מחוות מדויקות ומעוגלות, נשארת קרובה לגוף הרקדנית. השילוב של מרחב מוגבל ומילון תנועות מוגבל עם הרקדניות המרוכזות בעולמן הפנימי מעניק איכות חושנית ומסתורית לריקוד. אנדרסון יוצרת היצג ייחודי המאגד את דרך ההתבוננות המסורתית במסמכים של ההיסטוריה הדתית-נוצרית, תוך שילוב בתנועה, מרחב וצליל עכשוויים.

דיאלוג ישיר עם אמנות חזותית אפשר למצוא בריקוד "The Featherstonehaughs Draw on the Sketch Books of Egon Schiele" (1998). בריקוד מתייחסת אנדרסון לרישומים הרבים של אגון שילה ביומניו, שהם אוצר של רעיונות משורבטים, שחלק מהם יתגבשו ויתממשו מאוחר יותר בעבודותיו. מרחב עשוי מנורות ניאון בתוך הבמה מסמל דף נייר, שבו

מבטאים הרקדנים בתנועה מחוות ותנוחות, הלקוחות מהרישומים של שילה. הרקדנים נעים עם פיות פעורים, פנים מעוותות או זרועות כפופות בזוויות ישרות. אנדרסון מקשרת בין הדימויים השטוחים על בדי הקנבס הדו-מימדיים של שילה, לבין סגנון שפת התנועה והמחוות האישיים שלה, באמצעות הרס האיכות התלת-מימדית של תנועת הרקדנים. בריקוד הזה ממציאים הרקדנים זיכרון שרירים חדש המייצג את דימויי הגוף של שילה, כשהם נעים מצד לצד, שומרים על תנוחות ומצב הגוף בפרופיל, ובכך מציגים דימוי של גוף ומרחב שטוחים. הריתמוס של משיחות המכחול המהירות של הצייר מוצג על ידי מעברי תנועות ומצבי גוף מהירים. כשאנדרסון בוחרת בלהקה של גברים לריקוד המושפע מציורי עירום של נשים היא חותרת תחת ההיצג של העירום נשי והצופה-גבר ויוצרת היבט שונה של מיניות.

סוף פתוח

בחינת ההיסטוריה האמנותית של ליה אנדרסון מגלה זיקה בין עבודותיה לבין התיאוריה הפוסטמודרנית. עבודת האמנות שלה עוסקת מלכתחילה ברעיון או תפיסה; עם זאת, היא אינה מציגה את הדבר "האמיתי", אלא את ההתרשמות ממנו. הדימויים בעבודתה משתנים ומתרחבים בקביעות. ההשפעה החזותית של דימויים שאולים מחיי היומיום ומהקולנוע יוצרת ריקוד רב-שכבתי עם סוף פתוח בלי פירוש חד-משמעי. לאירוניה המתלווה לעבודותיה יש קוד כפול. היא משתמשת בדימויים ובזמנית מערערת עליהם. בנוסף, מחוות הריקוד משתחררים מכבלי המסורת, ומילון התנועות מתבסס גם על פעולות יומיומיות, מחוות של כפות ידיים ופנים.

פריצת הגבולות בין המחול לבין שאר האמנויות מביאה לשאלת חומרים לתוך מדיום הריקוד. אנדרסון נודדת בין אמנות חזותית, מדיה או ספרות ומשתמשת בדימויים שונים כנקודת מוצא לעבודותיה. כאשר היא שואלת מאמנות חזותית, היא אינה מעוניינת בתיאור התמצית של אמנות הצייר וגם לא ביצירת כוריאוגרפיה של אותו ציור. היא משלבת את הכללים והסגנון של האמנות שממנה היא שואלת - המשטח הדו-מימדי, הצבע והמקצבים של משיחות המכחול - אל תוך אמנותה. עבודותיה יוצרות פירוש תרבותי חדש לדימויים השואלים. מה שחשוב אינו ההיסטוריה הפנימית של הריקוד אלא

ההקשבה המודעת לצורות אמנות שונות ולתכנים סוציו-תרבותיים (קונוו).

אפשר לקרוא את העבודות של אנדרסון באמצעות פרשנויות שונות. כל דבר בריקוד נבנה מתוך הקשר פוסטמודרני: הפירוש, הצופה והמבצעים. האנרגיה של העבודה מובילה את תשומת לב הצופה כלפי חוץ, הרחק מעצמו, ומעמתת אותו עם ריבוי פירושים. עבודותיה בעלות התכנים הסוציו-תרבותיים יכולות להתחיל ולהסתיים בכל מקום ולעולם אינן מגיעות למסקנה חד-משמעית. מכיוון שהריקודים שלה נשארים פתוחים, בלי סוף ברור, היא נשענת על ההתנסות והניסיון של הצופה והבנתו את התכנים שמעלה הכוריאוגרף ואת האספקטים של החברה שעליהם היא מצביעה.

ביבליוגרפיה

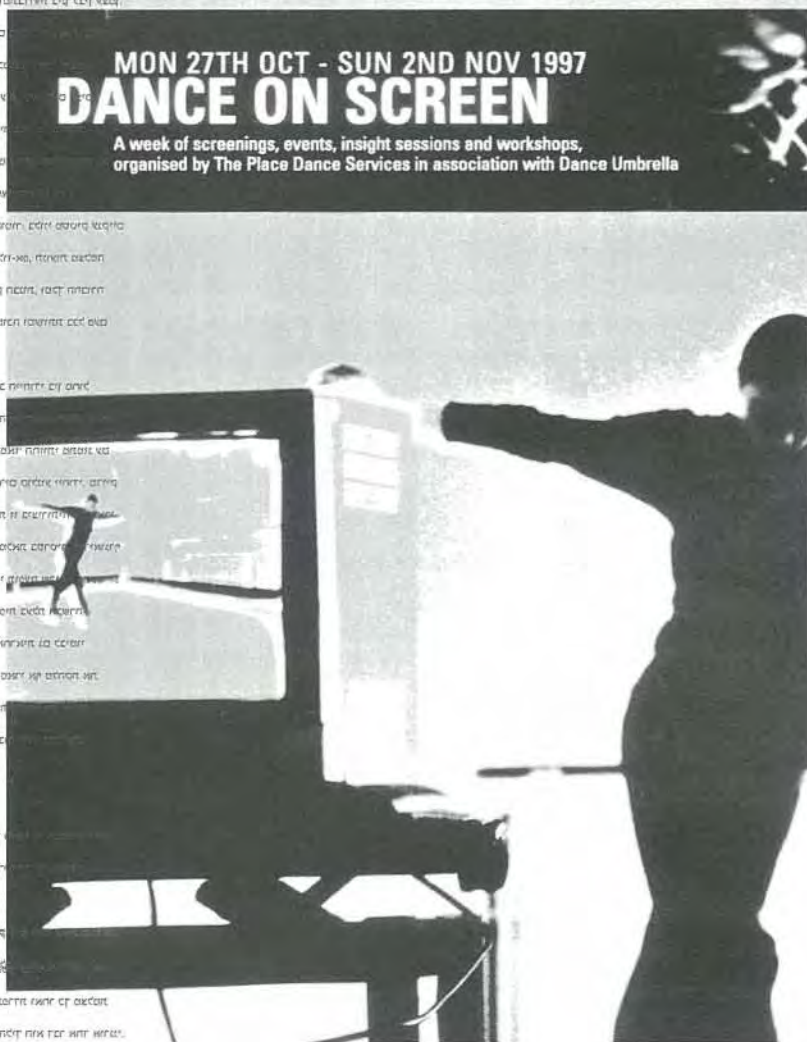
- Banes, Sally, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Hanover: Wesleyan University Press, 1987.
Briginshaw, Valerie, "Lea Anderson Talks to Valerie Briginshaw about Flesh and Blood", *Dance Matters* 13, Summer, 1995, pp. 4-8.
Connor, Steven, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
Dodds, Sherril, "Perfect Moments, Immaculately Framed: Postmodernism and Popular Culture in the Work of Lea Anderson", MA dissertation, University of Surrey, 1993.
"Lea Anderson and the Age of Spectacle", *Dance Theatre Journal*, 12:3, Winter 1995/96, pp. 31-33.
Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London & New York: Routledge, 1995.
Greenberg, Clement, "Modernist Painting", *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Francis & Harrison, Charles Eds., London: Paul Chapman Publishing Ltd., pp. 5-10.
Rainer, Yvonne, "A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A", *What is Dance?: Reading in Theory and Criticism*, Copeland, Roger & Cohen, Marshall Eds., Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press, 1983, pp. 325-332.
ליוטאר, ז'אן-פרנסוא, המצב הפוסטמודרני, ושתי שיחות מתוך בצדק, ישראל: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1999.
מצרפתית: גבריאיל אש
רוטנברג, הניה, "על רוחניות של בשר ודם בלונדון", *מחול בישראל* 12, 1998, עמ' 54-56.

קולנוע שהמחול נכנס לתוכו

שיחה עם אליסון מארי,
יוצרת וידיאו-דאנס מצליחה,
שסרטה "הורספליי" זכה
בפרסים רבים



אליסון מארי
Alison Murray



אליסון מארי היא תופעה חריגה בסצינת המחול הלונדונית. בנוסף על היותה כוריאוגרפית מבוקשת היא גם במאית סרטי וידאו-דאנס מצליחה. בגיל 28, היא במאית סרטי וידאו-דאנס העסוקה ביותר באנגליה. מארי, רקדנית וכוריאוגרפית קנדית, הגיעה ללונדון להחלים מפציעת ברכיים קשה. לאחר שנתיים של לימודי תיאטרון עברה ללמוד קולנוע במטרה לשלב בין אהבתה למחול ולקולנוע. מאז ביימה סרטי וידאו-דאנס וקליפים רבים ללהקות פופ ידועות ולערוצי טלוויזיה שונים בבריטניה ובעולם.

מארי הוא מגוון התפקידים שהיא ממלאת בסרטיה. כוריאוגרף המשתף פעולה עם במאי - זוהי תופעה שכיחה בתעשיית הווידאו-דאנס, אבל כוריאוגרפית בעלת הכשרה מקצועית בקולנוע ובעריכה האחראית גם לבימוי הסרטים - זוהי תופעה נדירה. מארי אף מלהקת את הצוות האמנותי והטכני וקובעת מראש את זוויות הצילום והעריכה. רמת המעורבות שלה בכל שלבי היצירה וההפקה היא מרבית.

מחול על מסך
Dance on Screen

רוקדים אל המילניום על הוועידה

הביתלאומית למחול

בושתגטון

יהודית ברין-אינגבר

חיובית לניסיון העכשווי לחצות גבולות, ביניהם: סוון פוסטר [Foster] שרון פרידלר [Friedler] וברנדה דיקסון-גוטשילד [Dixon-Gottschild]. גבולות ושוליים נעשו פחות חדים והחלטיים בכל הנוגע למחקר העוסק במחול עממי, אתנוגרפיה, מחקרי תרבות, חקר המחול והסוציולוגיה. הלן תומאס [Thomas] בדבריה על אודות הסוציולוגיה של המחול דיברה גם על תיאורטיקניות פמיניסטיות ועל ההבנה הרחבה הנדרשת ביחס למחול. בשעה שאנחנו באים לתאר תופעות תרבות, נחוצה לנו רב-קוליות, גישה השוללת את האופן הסמכותי הישן של כתיבה על אודות מחול. אחד המרצים הפופולריים בוועידה היה תומאס דה פרנץ [de Franz], צעיר אמריקני ממוצא אפריקני, שאתולוגיה משלו עומדת לראות אור בכותרת: *Dancing Many Drums: Excavations in African American Dance*. דה פרנץ, שעסק בהרצאתו ברב-תרבותיות, הרחיב את הדיבור על פרידיגמות חדשות במחול השחור. תחילה הראה קטעי סרטים משנות ה-30, שבהם כיכב רקדן הסטפס השחור המוכשר בוג'אנגלס [Bojangles], ששמו האמיתי היה ביל רובינסון, ולא התייחסו אליו ברצינות משום ש"רקד בשפת הרחוב". אבל לא כל אחד, ובוודאי שלא כל רקדן בהיר-עור שרקד אף הוא ב"שפת-היומיום", היה יכול לבצע מה שהוא ביצע. דה פרנץ העלה שאלות נוספות, פרובוקטיביות לעיתים, בנושא "האחרות". הוא שאל, למשל, האם הגוף השחור, על הבסיס האפריקני שלו, יכול בכלל לחזור למרחב הציבורי של הרוב האירופי? האם מחול הפורץ למעגל הלבן יכול

לאישוש חוויותיהם והשקפתם בניתוח המחול. ג'ואן קילינהומוקו (אמריקנית הנשואה לכן הוואי), הידועה במאמרה החלוצי מ-1970 "אתרופולוגית מתבוננת בבלט ככזורה של מחול אתני", טענה בתוקף ש"איש לא הורה לאנשים איך עליהם לרקוד". לדעתה, יש מעט מאוד כללים, שעליהם אפשר לבסס מחקר רב-תחומי של המחול. מאמרה מצוטט רבות, והוא סלל את הדרך למחקרים של תרבויות מחול חוץ-אירופיות וערער את הדיכטומיה בין "האליטיסטי" ל"אתני", ששלטה עד אז בכתיבה על מחול ועל המאמר ר' רשימתה של גבי אלדור בגיליון זה). קילינהומוקו הזכירה למאזינים את אבי מדע האתנוגרפיה, פרנץ בואז [Boaz] ואת שותפתו למחקר גרטרוד פ. קוראט [Kurath] - רקדנית שניהלה להקת מחול משלה ועסקה בחקר המחול של תושבי אמריקה האינדיאנים. שניהם דרשו תיעוד מדויק של המחולות והדגישו את מקומה של המוסיקה בכל דיון על מחול. קילינהומוקו דיברה גם על עבודתו של קורט זאכס [Sachs], שסיפרו "תולדות המחול בעולם" (שיצא לאור גם בתרגום עברי), זוכה ליחס של ביטול בשנים באחרונות. אוטרה קורלאוואלה טענה "שאם לא נכבשת מעולם (משמע, לא חיית תחת שלטון זר), אל לך לכתוב על מחול". לדבריה, מכיוון שהגוף הרוקד יכול להיות מתואר כאובייקט, "לרקוד פירושו להיות שבו בשניות ודיכטומיות, שהם 'האני' וה'אחר', המתאחדים ברגע מרום של ריקוד". כל מופע מחול יש בו משום טשטוש של "האני" ו"האחר", ועל כן מחקר המחול אינו אלא שעטנז, בן כלאיים. היא ציינה שמות של כמה חוקרים אמריקנים, שהם דוגמה

במשך חמישה ימים (19-23 ביולי) התכנסו בושינגטון יותר מ-600 נציגים מ-20 מדינות לדון במחול על כל מגוון היבטיו. הוועידה "רוקדים במילניום" קיימה חמישה מושבים באתרים שונים באוניברסיטה ובמרכז האמנויות ע"ש קנדי. בכל ערב הוקרנו סרטים היסטוריים, שכללו בין השאר קטע של גרטרוד קראוס רוקדת בראשית שנות ה-30, והתקיימו אספות חברים של ארגונים בינלאומיים שונים של אנשי מחול. רוב האירועים שנכחתי בהם היו מוצפים במשתתפים ועל פי רוב נגעו בנושא הרב-תרבותיות. ביום השני של הוועידה התקיים דיון בנושא "אתנולוגיה מחולית: לאן מועדות פנינו?". בין המרצים היו אוטרה קורלאוואלה [Coorlawala], מומחית לדרום-אסיה המלמדת סוגיות במחול רב-תרבותי והיסטוריה של מחול באוניברסיטת לונג-איילנד ומכללת ברנרד; ג'ואן קילינהומוקו [Kealiinohomoku], מנהלת מאגר עתיר פרסים למקורות רב-תרבותיים באוניברסיטת אריזונה; אנטוני שאי [Shay], מומחה למחול איראני; ודיידר סקלאר [Sklar], שמלמדת אתנולוגיה באוניברסיטת אירווין בקליפורניה. סקלאר דיברה על האפשרויות להכיר את "האחר" באמצעות השתתפות במחול. לדעתה, התחום שעוסק באתנולוגיה של המחול חייב לשאול את עצמו: "מה אתה יודע בשעה שאתה רוקד?" וגם "איך אתה יודע זאת?". גישה זו של מודעות בשעת מחול, המקנה לגיטימיות לניסיונו האישי של החוקר, שבה ונשמעה בהזדמנויות רבות בוועידה. רבים מהמרצים הסתמכו שוב ושוב על הפילוסופיה של הפילוסוף הגרמני מרטין היידגר [Heidegger]

להתקבל בצורה חיובית? הוא הקשה בדבר מסרים אתניים מוצפנים, שאינם מוגנים עוד ברגע שהם חודרים לזירה הציבורית. ומהו בכלל מחול "יומיומי" אפריקני-אמריקני, על צורותיו הקינטיות, המציג לראווה גוף שחור, המדגיש את האופי של התכנסות "מועדונית", כניגוד להבנה האסתטית המלומדת של המחול האמנותי. וכיצד יוכל מישוה שהוא בעל השכלה בתחום המחול האמנותי לכתוב על המחול "האחר"?

סאלי ר. זומר [Sommer], שמאמרה המרשים "בדוק את הגוף" הוא פרי מחקר של 25 שנה, ניתחה את המחול האפרו-אמריקני במועדונים באזור ניו-יורק והראתה קטעים מוקלטים, דרמטיים מאוד, של מחול כזה. במועדונים אלה עליך להכיר מישוה באופן אישי כדי להיכנס ויש בהם תחושה של משפחתיות, של שייכות. האלתור והתחרות הם חלק מהאווירה המועדונית. מול התוקפנות והמיניות הבוטה של החברה, התערובת של המקצבים האפרו-אמריקניים, הלטינו-אמריקניים והאירופיים, בעזרת האלתור - יש בה משום מגן מפני המציאות החיצונית. המחול חוגג את הגוף, ודרך המחול במועדונים הרקדנים מעצבים את פרשנותם לחברה שדחתה אותם.

ג'ולייט מק-מיינס [McMains], הכוכבת העולה מבין חוקרי המחול הצעירים, נשאה הרצאה בשם: "Brownface: A New Performance of Minstrelsy in Competitive Latin American Dance". הופעתה היתה מבריקה. מק-מיינס, הידועה גם כרקדנית מצטיינת של מחול סלוני דרום-אמריקני, איפרה תוך כדי דבריה את פניה, שנעשו כהות יותר ויותר והפכו לבסוף לעיני הצופים לשחורות ממש. בדרך זו, אמרה, בעזרת בקבוק זעיר של צבע איפור שמחירו 27 דולר, היא מכה את גופה ונעשית מקובלת כדמות לטינו-אמריקנית, דבר שעושים רקדנים בעולם כולו כדי להיראות לטינו-אמריקנים "אותנטיים" ולזכות ברווח הכלכלי שנובע מההגדרה של קבוצה אתנית. השאלת המראה הלטינו-אמריקני מאפשרת גם לבצע פולחני חיזור

מיניים בוטים, שבלעדי הסוואה זו לא היו עוברים את סף הצנזורה העצמית של התרבות המערבית ואת רף צניעותה המזויפת. תחרויות המחול הסלוני הלטינו-אמריקני הם מסמנים ברורים של מעמד, מקום, לאום - עם פנים מאופרות, מה שלא היה מקובל נעשה לפתע מושך.

נושא נוסף שנידון היה ביקורת המחול. סאלי ביינס [Banes], מי שהיתה אחת הפרשניות הראשונות של המחול הפוסט-מודרני בשנות ה-60 בספרה "מוזת המחול בנעלי ספורט" [Terpsichore in Sneakers], צוטטה בהגדרתה את ארבעת המרכיבים ההכרחיים לביקורת המחול: תיאור, פרשנות, הערכה והכנסה לקונטקסט.

קירסטן בודנשטיינר [Bodensteiner] הרצתה על כתיבתו של אלאן קריגסמן [Kriegsman], שהיה מבקר המחול הראשי של ה"יושינגטון פוסט" בשנים 1966 עד 1996. הוא הרבה לתאר את מופעי המחול בארה"ב ובארצות אחרות והשתדל בכתיבתו הביקורתית "לא להניח לתבשיל להתקרר", "לעורר רגשות" ולעזור לצופה להשיג מידע ולהגיע לעמדת הערכה. קריגסמן העדיף לשים דברים בהקשר מסוים, על ידי תיאור רגעים מיוחדים הממחישים את אמנות המחול. הרצאתה של ברנדה דיקסון גוטשילד "ביקורת המחול על פרשת דרכים" היתה מופע של ממש, שכלל תנועה ואופן דיבור כמעט פיזי. הסדנה "שותפים למחול" הציגה את האפשרויות החדישות ללימוד מחול מרוחק בעזרת תקשורת חדישה. המשתתפים ישבו בחדר שבו התקיים שיעור, שעה שהמורה ניהל בו-זמנית תקשורת עם קבוצת סטודנטים באוניברסיטת מיניאפוליס בעזרת וידאו אינטראקטיבי. באמצעות מכשיר וידאו ומוניטורים יכלה כל קבוצת תלמידים לראות את רעותה, להיות מודרכת על ידי מורה בסטודיו המרוחק, לחלוק התנסויות בסגנונות שונים, מבלט ועד היפ-הופ, ואפילו לרקוד יחד על אף הריחוק הגיאוגרפי בן אלפי קילומטרים.

אחדים מהמשתתפים שמחוץ לאמריקה עסקו

בנושאי מיגדר, למשל מחקר על מחול הפנדנגו [Fandango] של פורטוגל; "פסטיבלים למחול כזיכרון חברתי וזהות לאומית בהודו", וכן מחקר על "ייצוגם של חסרי הכוח, המתים ואלה הנדחקים לשוליים" כתיאור של אקטיביזם אמנותי בקוריאה.

הייצוג הישראלי היה לא מבוטל. איילה קדמן לימדה, הראתה סרטי וידאו והרצתה על הקשרים וההשפעות ההדדיות בין המחול העממי והמחול המודרני בישראל. אמירה מירוז הרצתה על מחול-אופי וקריקטורה ביצירה של ראמו [Rameau]. גבי אלדור נכחה בכנס והעירה הערות חשובות, ביחוד בדיון על "מחול בישראל: כוחות חיצוניים ופנימיים". רנה גלוק הרצתה והראתה שקופיות בנושא "השפעתה של מרתה גראהם על התפתחות המחול המודרני בישראל", נושא שנעשה אקטואלי בשל המאבק הניטש בין רקדני להקת גראהם להנהלתה, שגרם לאיסור על שימוש כלשהו בעבודותיה.

שני נציגות מארה"ב השתתפו באותו דיון. כותבת שורות אלה תיארה את להקת מחול-העם הישראלי העממי הראשונה, שסיירה במחנות הפליטים של ניצולי השואה באירופה ב-1947 ("מושפל או מרומם: היבטים על הגוף היהודי"), ונינה שפיגל הרצתה על "הרנסנס של תרבות הגוף: נקודות הצטלבות בין הספורט והמחול בארץ ישראל שלפני הקמת המדינה (1920-1940)".

הגופים שעמדו מאחורי האירוע, ובהם קונגרס למחקר המחול [CORD], החברה של חוקרי תולדות המחול [SDHS], איגוד מבקרי המחול [DCA], קיימו מפגשי חברים והעניקו פרסים. שלי אשכר [Eshkar] ופול קייזר [Kaiser] קיבלו את פרס CORD ליצירת טכנולוגיה המתארת תנועה באמצעות אנימציה. הדמויות הנפלאות שיצרו הוקרנו בכוריאוגרפיה של ביל ט. ג'ונס [Jones] במחול "Ghost-Catching" ובריקוד של מרס קאניניגהם "Biped". ישבתי ליד אשכר בזמן ארוחה ושמתתי לדעת שהוא מדבר עברית וערך ביקורים מקצועיים בישראל.

פסטיבלים

על פסטיבל מונפלייה (יוני 2000)

בי אדור

"גוף זעיר, גוף זעיר על הקיר"

עיר קטנה ובה, זה 20 שנה, פסטיבל זעיר במונחי הענק הישראליים. רק מופע אחד או שניים לערב, כמה תערוכות פזורות בעיר, דגלים ברוח בכמה פינות וכיכרות - וזהו. אבל האיכות דחוסה וגבוהה. ללא הצהרות מצליח ז'אן-פול מונטאנרי [Montanary] ליצור פסטיבל, שתמיד יש בו סוג של הימור או אינטואיציה חריפה לגבי הכיוון החדש שאליו נוטה עכשיו המחול, יחד עם הערכה עמוקה, כמעט חגיגית, לאמנים גדולים של העבר. באופן מוזר, אולי בזכות אותה אינטואיציה ותבונה, האמנים שהוא מעלה משכחה הם בדיוק אלו שעכשיו הגיע שוב זמנם בתוך הספירלה האינסופית, שיש בה כל הזמן הלוך ושוב, שהיא בעצם "התרבות".

כך החזיר מונטאנרי את איבון ריינר [Rainer] ואת סטיב פקסטון [Paxton] מה"גידסון" [Judson church] של שנות ה-60 בניו-יורק, את מוריס ביאר [Bejart], שהיה כמעט מוחרם בצרפת, מן העבר השני של הסקאלה הריקודית, את סימון פורטי [Forti] ורבים אחרים. הפעם הופיעה בפסטיבל לוסינדה צ'ילדס [Childs] בכמה ערבי מחול. צ'ילדס שייכת לאותה קבוצה מיתולוגית של יוצרים מהפכניים, אלו המכונים "פוסט-מודרניים" (שם מבלבל - הכוונה המקורית של השם אינו הפוסטמודרניזם בצורתו העכשווית, אלא כינוי לאלו שבאו אחרי "המודרניזם" של גראהם ודורה. עם זאת, יש כמה מאפיינים של מהפכת "הגידסון צ'רץ'" התואמים מהלכים פוסטמודרניים משמעותיים, כמו ערעור המרכז, עירוב תחומים, ביטול ההיררכיה, ועוד) - שאחרי שנות ה-70 פנו איש איש לדרכו. השפה הייחודית שפיתחה צ'ילדס קרובה ברוחה למינימליזם של אותה תקופה, בניגוד לאקספרסיוניזם המופשט ולאמנות הפופ של אנדי וורהול [Warhol], למשל. ביצירותיה של לוסינדה צ'ילדס מבנים מדויקים נוצרים ונשברים לרסיסים, חזרה על תבניות תנועה, שיש בהן שינויים מזעריים, מכריחים את הצופים להיות במצב של התבוננות עירנית, המתייחסת לקושי הטבוע בעצם הראייה של מחול. על ידי שימוש בתנועות פשוטות כמו הליכה, ריצה, דילוג, חלוקת משטח המחול לצורות

גיאומטריות ושימוש במשכים הממצים את כל השינויים האפשריים של משפט תנועה ביחס לתוואי נתון או לגוף מתנועע נוסף, היא גרמה לעולם שלם של פרטים לקום לתחייה, כדברי סאלי ביינס [Banes] - "כאשר פעולת המחול מעוררת פעולה מודעת של התבוננות".

אבל כמו מה זה באמת נראה? לוסינדה צ'ילדס, שחגגה בערב הבכורה של יצירתה החדשה את יום הולדתה ה-



"אקספוזיציות" מאת יאן פארבר. צילום: אנג'לוס
"Expositions" by Jan Farber. Photo: Angelos

60, נראית יפיפיה, ומרוחקת. יחד עם להקתה הופיעה בריקודים ארוכים ותובעניים, שבצירוף המוסיקה של סטיב רייך או גורצקי (בביצוע חי ומדהים של קלידנית ההפסיקורד, אליזבת צ'וינאק [Chojnacka]) חשפו גם פן אחר שלה, נסער יותר. על בסיס צעדי בלט קלילים, לעיתים עם הקרנות של אותו מחול עצמו שצולם בסרט שחור לבן על גופות הרקדנים הנעים, התחושה היא של בהירות חדה, של עולם סגור ומרתק, למרות שאין בו משמעות סמלית או רגשית מיידית. בבכורה יצרה צ'יילדס מחול חדש הדומה לעבודות הראשונות שלה, שבהן עשתה שימוש בטקסט - והפעם בטקסט קצר בשם "תיאור (של תיאור)" של סוזאן סונטאג, חברתה לחיים, על מפגש שנותר מסתורי בין אדם נופל ואשה. לוסילדה צ'יילדס, במעיל שחור (דמותה מהודרת בכל מצב, כך היא נראית גם במחזותיו של בוב וילסון [Wilson]), פוסעת ונופלת בתוך ריבוע אור קרוע בתוך תפאורה גבוהה וכהה. הגובה המסחרר, דיוק התנועה והחזרה עליה (כמו זיכרון מענה) היו אמנם בעלי פוטנציאל דרמטי, אבל מעבר לידיעה ש"דבר מה מתחולל", הכל נותר מרוחק ומסקרן, כמו בדיקת הגבול עד כמה אפשר להישאר קר, כאשר הסיפור הוא אינטימי, מרמז על עבר משותף ועל רגע מכריע, או כמו קרחון הנע לאיטו, נושא עמו מין גורליות.

בניגוד מוחלט לפיסוליות ולקרירות של צ'יילדס, היו העבודות של יאן פאבר [Fabre], שבמשך שנים ארוכות, ארוכות מדי לטעמי, נהנה להיות "הילד הרע" של תיאטרון המחול הבלגי. מה שנראה נועז ומדהים בשנות ה-70 הופך למשעמם וחובבני בשנות אלפיים. החיבור של עירום, דת (הו, האיסור המתוק!), כעס קדוש ותחושה של שליחות הופך את המחזות של פאבר לערבוב פורנוגרפי ומתלהם למדי. צרחות ועירום, היסטריה ובובות, עירומות כמובן, גודש חזותי ומחול חסר עניין, הופכים אותו לאמן צעיר זועם זקן מדי. התיאטרון כבר ראה ועבר הלאה. אבל מונטאגרי לא הסתפק רק ביצירה גדולה, ששמה הוא כמו וידוי או הצטדקות - "כל עוד העולם זקוק לנפש של לוחם". הוא הזמין את יאן פאבר להעלות כמה מופעי יחיד שביים, ולהציג תערוכות של מיצבים. ואלו באמת מזעזעים ומרתקים, משום שהם מלאכת מחשבת. בכנסיית סנט. אנה העתיקה עטף את העמודים הכבדים בפלחי פרושוטו דקיקים, שאותם עטף בנייר שקוף ומבריק. להוציא את הריח הכבד שעמד באוויר, החיבור בין עמודי הכנסייה ל"בשר" היה מאתגר, ונוצרי במידה. בחללים הגדולים הציב פאבר פסלים של דמויות נשיות בשמלות של מלכות, כאשר הפסל כולו עשוי חרקים (יבשים ונטולי גוף) זהובים בגוני ירוק וכחול, זוהרים ומבריקים. זו היתה אמירה מחוכמת על "עור" ועל פנים, על הקשר בין טבע הגוף והתרבות, על הקליפתיות של הגוף הנגלה ועל אימת סוף הבשר. הרדוקציה של המחול אל מחוללו, הגוף כאובייקט - ממשיכים להעסיק את היוצרים באירופה. וים ואנדקייבוס [Vandekeybus], היוצר והכוריאוגרף הידוע, הופיע בעבודה של יאן פאבר, שהיה מורו. זו עבודת יחיד מדהימה בשם "גוף, גוף זעיר על הקיר", שבה ואנדקייבוס משמיע מונולוג ארוך בן 70 דקות, ידיו אסורות לשני כבלים של מיקרופונים, מין צלוב מודרני. הטקסט - שנוצר בשיתוף פעולה עם אורלן [Orlan], אמנית שיצרה את עצמה מחדש בסדרת ניתוחים פלסטיים, והאמן רוברט שולטף [Schultaff] שנפגע בתאונת דרכים - מתאר מפגש של המספר עם צלמת החומסת ממנו את תוכו בסדרת תצלומים המתעדת את גופו. תוך כדי הסיפור המתולוץ, הנזעם, נצבעים פלג גופו העליון, פניו וזרועותיו ורגליו

לחצלה ולחטה: "כל זמן שהעולם זקוק לנשמת לוחם",
חזית יאן פאבר, צילום: לוק ואן פוט; חזית מרטן
Above and below: "As Long as the World Needs
a Warrior's Soul" by Jan Fabre, Photo: Luc Van
Put; Miel Martens



פסנתר עולם

החשופות של המספר בפסי צבע סימטריים בידי נערה יפנית בצורה טקסית וחרישית. לקראת הסוף נצבע האמן בשחור והופך ל"נגטיב", ואז מוקרן ברקע המחול היחיד של הערב, סרט שבו רוקד ואנדקייבוס השחור על רקע צבעוני (פנים של בניין מט ליפול) ובעצם, באופן פרדוקסלי, הדימוי הווירטואלי גואל כך את קיומו חסר האונים. הדימוי של האמן והצלמת המנכסת את גופו מגדיר גם את היחס בין האמן לקהל. כאשר הגוף הנצפה "מנוצל" על ידי מבטי הצופה, יש לו קיום מנותק מן האני, והוא ניתן למניפולציה ולשכפול.

אל המרכז הכוריאוגרפי של מונפלייה, שמנהלת מתילד מונייה [Monnier], הוזמנו אמנים שונים למה שמכונה "פוט לאצ'" [Potlatch], מילה הלוקחה משפת הצינוק שדוברים אינדיאנים מצפון-מערב ארצות-הברית. פירושה: פעולת הנתינה, כאשר הדגש הוא על "רוח הדבר הננתן" ועל התהליך של נתינה וקבלה. לצורך זה הוזמנו אמנים שונים, במשך ארבעה ימים רצופים, להעלות עבודות בשיתוף עם אמנים מתחומים אחרים. התוצאה היתה מרתקת. מה שהרשים אותי במיוחד היתה מידת הצניעות של האמן המשתתף, זה שרק מכה פעם אחת בגונג, למשל, ויוצר את המסגרת ה"אקוסטית" לרקדן הפעיל, והוא, המוסיקאי, נותר בצל אך נוכח במלוא תשומת לבו. הקהל, שלא שילם עבור המופעים, היה קשוב ואוחד, ושוב עורר גירום בל [Bel] עניין רב כאשר ויתר כמעט לחלוטין על פעולה ריקודית והציב קבוצה של מתנדבים, שעמם עבד כבר קודם, מול הקהל, מבלי שיעשו בעצם שום דבר. הוא ביקש מן הקהל תגובות על העמידה הזו, והקהל מצא בתוך ה"אי-עשייה" עולם שלם של תנועות ופרטים.

המחול האפריקני מוצא עצמו בתהליך של התהוות - העבר והמסורת מזינים מפגשים עם יוצרים עכשוויים מאירופה, ומה שנוצר הוא ייחודי, אחר, דורש גם סוג אחר של צפייה. "סאליה ני סיידו" [Salia ni Seydou] היא קבוצה, שחלק מרקדניה עובד כבר כמה שנים עם מתילד מונייה. "הנוסע" היא עבודה, שיש בה מוסיקה אפריקנית מבורקינה פאסו, והיא מערבת דרמה, ריקוד, מוסיקה ושימוש בפסלים. שפת הגוף של הרקדנים, כמו תפיסת החלל והזמן שלהם, שונה מהתיאטרון המערבי, ונעשה שימוש מעניין ומאוד מודע במה שנראה כאלמנטים פולחניים של תנועה - אקסטזה ורעד, וגם מעברים חדים בין מצבים, שימוש מאוד ישיר באביזרים, שימוש בקול ובכלים המוסיקליים. המוסיקאים נעים באופן חופשי על הבמה, ותחושה של מרחב היא לא רק אסוציאציה מערבית המתייחסת למרחבי אפריקה אלא יסוד ממשי תנועתי - הבמה אינה רק עולם בעל חוקיות חמורה אלא המשך טבעי לכאורה של החלל שבו חיים. יש יופי רב בתנועת הרקדנים, ואין יכולת ממשית לצופה מערבי שלא להתפעל מהיכולות המולדות של רקדן אפריקני - כל מחשבה על תקינות פוליטית מתגמדת מול העוצמה של הרקדנים.

אלו היו עבודות ומפגשים מעניינים. החמצתי את ויליאם פורסייט [Forsythe] וראיתי גם כמה עבודות, בעיקר מאיטליה, שלא היה בהן עניין מיוחד. אבל גם עבודות, שנראו בינוניות, עלו באתרים מקסימים, שאליהם נסענו בשעות הדמדומים הארוכים, ובאולמות של ארמונות עזובים או כנסיות שהוסבו לתיאטרון ידענו נחת וצפינו בניסיון האנושי הניקש ליצור עולם, ששפתו היא מחול.



תיאטרון בלט של אסן, "בית קאספר" מאת בירגית שרצר. צילום: מתיאס יונג
Ballet Theater Essen, "Kaspar Hauser" by Birgit Scherzer. Photo: Matthias Jung



גיורא מנור

רוקדים ביריד יריד המחול השלישי באסן הפגיש אלפי אנשי מחול מכל הסוגים וקהל שנהנה מאירוע אמנותי מאורגן היטב

ביוני 2000 התקיים זו הפעם השלישית יריד המחול הבינלאומי באסן, שנמשך ארבעה ימים ומשך קהל רב של קניינים וחובבי אמנות הריקוד. במאה ה-19 היה אזור הרוהר מחוזה של העוצמה הטכנולוגית והכלכלית של גרמניה הקיסרית. ליד כל עיר מצויים מכרות פחם ובתי יציקה לפלדה, שחדלו מכבר לייצר. אבל המבנים

הענקיים לא נהרסו אלא הפכו למרכזי תרבות ואמנות. במבני המכרה "Zeche Zollverein" שבכל ימות השנה משמש גלריה לאמנות ומשכן של חברות של גרפיקאים ואדריכלים, נשארו בחלקן המשאבות הענקיות, הצינורות הגדולים שנצבעו בצבעים עליזים, וסביבם ובצלם מתקיים היריד.

יותר ממאה דוכנים נשכרו על ידי יצרנים של בגדי ריקוד ונעלי בלט, להקות מארצות שונות, סוכנים ואמרגנים, יוצרים וספקי ציוד קולי ושאר עזרים טכניים של הפקות בימתיות. הוצאות ספרים, ירחונים וכתבי-עת המוקדשים למחול, ארגוני המורים למחול - מי לא הציג שם את סחורתו. אפשר היה לטייל בין הדוכנים, לאסוף עלונים ופוסטרים, ואם ביקשת, ניתנו לך גם קלטות וידיאו "לקחת הביתה".

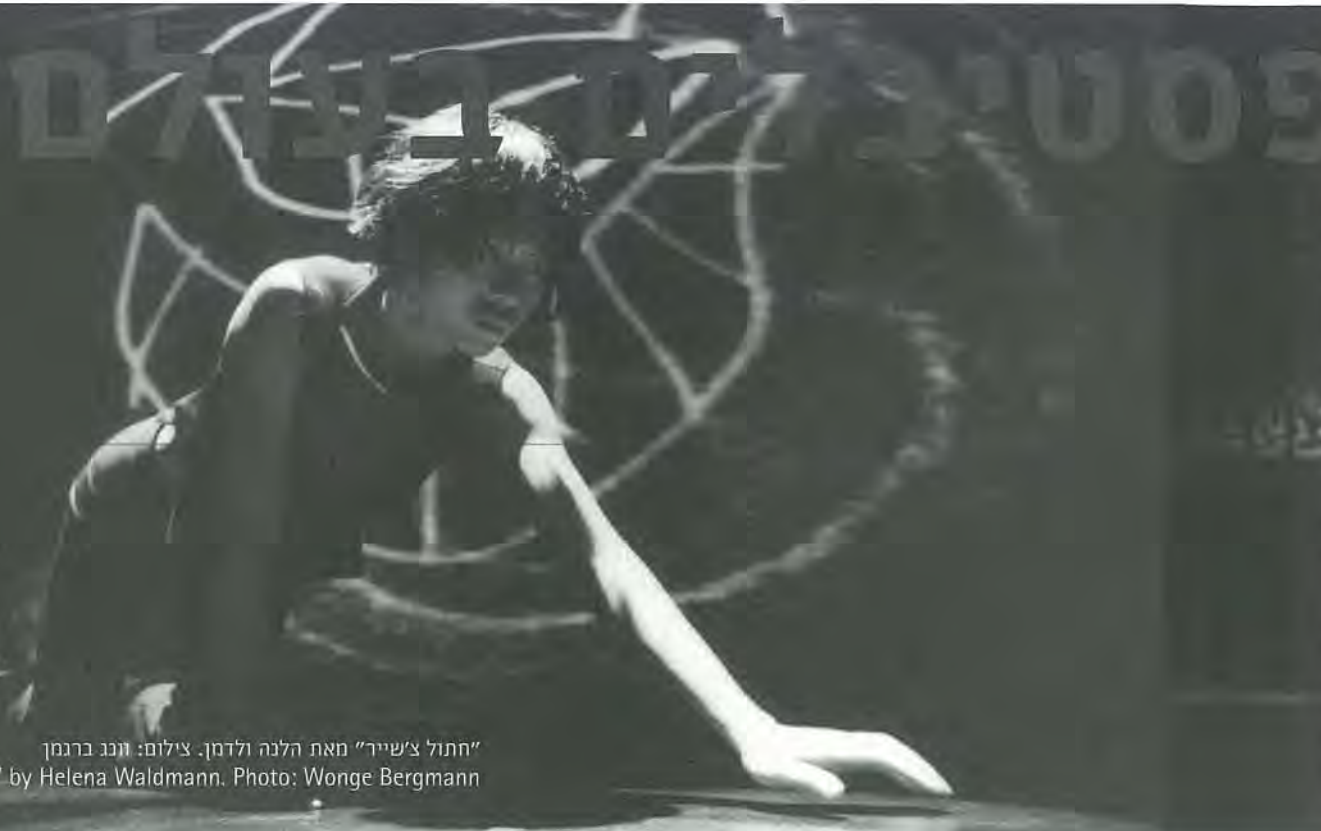
אחד המבנים הגדולים ביותר, הזכור לי מביקורי הקודם ביריד לפני שלוש שנים, הוא בית-מרחץ ענקי, ששימש מקלחת לכורי הפחם ובו מאות מקלחות ומלתחות. עכשיו הפך המבנה למרכז כוריאוגרפי חדש, ובו תיאטרון וסטודיות למחול. מהמקלחות ההן נותרו רק האריחים הלבנים המכסים את קירות הפרוזדורים ומתקני הסבון מחרסינה הקבועים בהם, זכר לתפקידו הקודם של הבניין.

כמנהלת אמנותית של המרכז הכוריאוגרפי החדש במקלחת המחודשת נבחרה סוזאנה לינקה [Linke], שניהלה בשנים האחרונות את תיאטרון-המחול של העיר ברמן. אבל העניינים עם לינקה הסתבכו, והיא סירבה לחתום על החוזה לכמה שנים באסן. איש לא הבין בדיוק במה העניין, אבל זה קורה אצל לינקה. בשעת הפתיחה החגיגית של המרכז הכוריאוגרפי החדש היא בחרה שלא להיות נוכחת במקום והופיעה בשליחות מכוון גתה באחת מארצות אפריקה או במזרח-הרחוק. לא ברור בדיוק מה יקרה עכשיו, וגם מי שמנהל את המקום בפועל, ג'יאני מאלפר [Malfer], אינו יודע לתת תשובות, וזה כבר נראה בעייתי.

את המופעים במרכז הכוריאוגרפי, המדיף ריח של צבע טרי ואילתורים של הרגע האחרון, פתחה להקה אוסטרלית, שאת הכוריאוגרף שלה, גדעון אוברזנק, מכירים בארץ. הוא נולד בישראל, הוריו היגרו לאוסטרליה ולפני שנים אחדות הכין עם להקת המחול הקיבוצית מחול לא רע לקראת מסעה ליבשת הרחוקה. שם להקתו של אוברזנק Chunky Move. הבמה במופע שלו היתה מעוצבת בצורה יפה מאוד: אקווריומים צרים וארוכים ובהם מים כחולים מוארים ובועות אוויר שהופכות אותם למכלי מי-סודה - משקה מושך ביום חם, כפי שהיה

למעלה מימין: להקת מזון תרנגולות, "מזון תרנגולות וסיפורים אחרים" מאת דיאן נוימן ואדריאן קוצ'אן. צילום: אורסולה קויפמן

Above right: Chicken Fodder Group in "Chicken Fodder & Other Fine Stories" by Dyane Neiman and Adriana Kocijan. Photo: Ursula Kaufmann



"חול צ'שיר" מאת הלנה ולדמן. צילום: וונג ברגמן
 "Cheshire Cat" by Helena Waldmann. Photo: Wonge Bergmann

חבורה מכובדת ביותר. אצל פריץ הופר התחילו לא רק גיון נימאיר [Neumeier], ירי קיליאן [Kylán], פנה באוש, ויליאם פורסיית [Forsythe], קריסטינה הורוואת [Horwath] אווה שולץ [Schultz] ורנטו זנלה [Zanella], אלא גם יוצרים שממשיכים עכשיו לפתח את הקריירה היוצרת שלהם, כגון פייר ויס [Wyss], דניאלה קורץ [Kurz] ואפילו ליאור לב שלנו.

בירגיש שרצר [Scherzer] היא כוריאוגרפית מוכרת בגרמניה. היא יצרה את "קאספר האוזר" שלה בלהקה שהיא מנהלת בעיר סארבריקן והעבירה את יצירתה לבלט העיר אסן. קאספר האוזר היה ילד שנכלא במערה חתומה עד שהיה כבן 18, לא דיבר עם איש ולא ראה פני אדם, כי האוכל הוגש לו על גבי מגש, שנחף למערתו בסדק שמתחת לדלת הנעולה. הוא נמצא משוטט ברחובה של עיר, ונהרג בפגיעת פגיון בשנת 1833. יש הסבורים כי נכלא כתינוק משום שהיה בנו הבלתי חוקי של הנסיך של באדו שבדרום-גרמניה. דמותו המסתורית סיקרנה יוצרים לא מעטים, בהיותה מעין דמות מבחן למה שהוא גנטי באדם ומה שנלמד על ידי החברה.

מבחינה חזותית, המופע של שרצר נפלא. בתמונת הפתיחה קאספר האוזר תלוי במעין חלון מואר על גבי חוטים, ממש מרחף בחלל, מנותק מכל העולמות. אז נכנסת לבמה להקת זאבים, שבראשה מעין דמות של שטן זאבי, שמגלם רקדן מהמם בשם קלאוס אירסה [Irasa]. הבמה משתנה תדיר, הזאבים הם לא רק פראי אדם אלא גם מין חברה סלוגנית דקדנטית, והם כביכול מחנכים את קאספר האוזר (בביצוע רגיש של הרקדן מריו פריקונה [Perrecone], שהיה בעבר חניך של תמי בן-עמי הישראלית, המלמדת בבית הספר הממלכתי למחול בברלין).

מלבד המופעים המעטים שתיארת, היה היצע עשיר של מופעי מחול לילדים ונוער, והתקיימו סימפוזיונים לא מעטים, שלא יכולתי אפילו לחשוב על השתתפות בהם. אבל העיקר היה הפגישה הבלתי אמצעית בין אלפי אנשי מחול מכל הסוגים ומכל היבשות וקהל שנהנה מאירוע אמנותי מאורגן היטב.

יום פתיחת היריד באסן. על הבמה מונחת אשה עירומה. נכנסות דמויות מאוד סמליות: מלאך המוות, שתולשים לבסוף את כנפיו, מעין שור-הבר יווני מיתולוגי, שבאחוריו זנב סוס יפה, שהוא תולש לעצמו במשך הזמן, ועל בגד הגוף החום שלו תלויים בין רגליו שני אשכים ענקיים - אבל אין לו, למסכן, זין. בקיצור, משהו מאוד סימבולי, מיתולוגי כביכול, המזכיר את שנות ה-50. המים הכחולים והבועות הנאות אינם משמשים לכלום. חשבתי שאולי יכנסו הדמויות לתוך האקווריום המואר - אבל דבר לא קרה. זה ממש לא זה.

הצרפתים מרבים לאחרונה לטפח את המחול שמוצאו מאפריקה. הרקדנים השחורים המדהימים - האל בירך את הגוף השחור ביכולת תנועה מדהימה וצורה נהדרת של שרירים וחוש קצב, כפי שבולט בכל להקת מחול, תחרות ריצה ומשחק כדורסל. להקת חמאה לבנה שחורה [Black Blanc Beur] הפליאה לעשות, אבל גם היא לא התגברה על מהותו האינדיבידואליסטית של ההיפ-הופ. רבים מהרקדנים האפריקנים בוחרים לעבוד בתחום מחול ההיפ-הופ, שאינו אלא תולדה של מחול הברייקדאנס [Breakdance] האמריקני מלפני 20 שנה ויותר. הם מדהימים בביצועיהם, אבל למרות מאמצים רבים לבנות מתנועות אלה של סיבובים על הראש ושאר וירטואוזיות, אין הם מצליחים לעצב כוריאוגרפיה של ממש. ההיפ-הופ הוא מחול אינדיבידואליסטי בצורה קיצונית, וקטעי הסולו פשוט לא נדבקים זה לזה, על אף המאמצים.

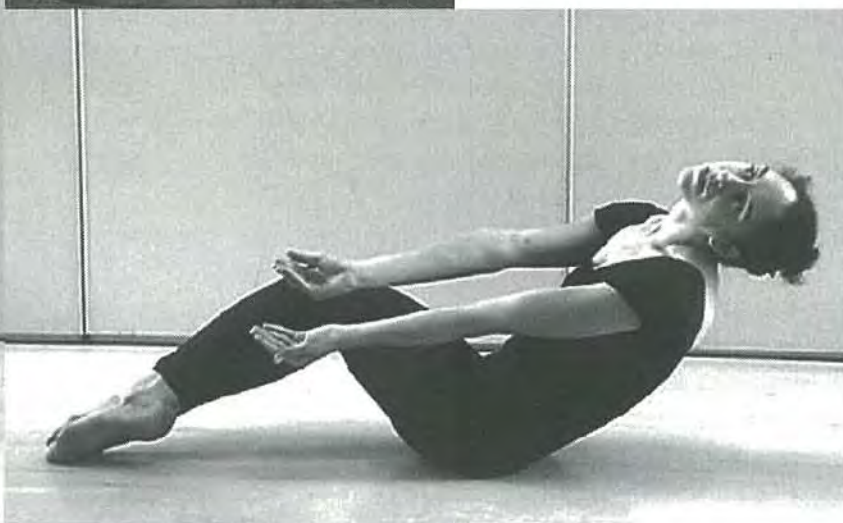
באמצע היריד (אבל בהפקתו העצמאית של איגוד מורי המחול בגרמניה) חולק פרס-המחול הגרמני, כמדי שנה. הפעם זכה בו פריץ הופר [Hovever] - שאינו רקדן או כוריאוגרף, אלא מייסדה ומנהלה מאז 1958 של החברה על שם נובר [Noverre] בעיר שטוטגארט, המעמידה בכל שנה במה לרשות כוריאוגרפים צעירים להצגת עבודותיהם הראשונות. בחוברת חגיגת מיוחדת - שמוציאים לכבוד כל חתן פרס-המחול - מצויה רשימת כל אלה, שהופיעו בעבודותיהם הראשונות במופעים "על שם נובר". וזו

הדרמה כלואה בצורה

אתר לימודי
ממוחשב חדש
מנתח את
טכניקת
המחול של
מרתה גראהם

במסלול למחול ולתנועה שבמכללת סמינר הקיבוצים פותח לאחרונה אתר לימודים ממוחשב, ראשון מסוגו בארץ, שעניינו ניתוח הטקסט התנועתי על פי טכניקת המחול של מרתה גראהם. מטרת הפרויקט היא ליצור, באמצעות השימוש במחשב, מקרא ראשוני לתלמיד של טכניקת המחול של גראהם. זהו פרויקט אינטראקטיבי הממחיש בטקסט ובתמונה מונחים ומצבים בסיסיים בטכניקת המחול של גראהם. הפרויקט משתמש במצגת Powerpoint המציגה 82 תצלומים סרוקים של רקדנית המדגימה את הטקסט התנועתי בטכניקת גראהם. כל תצלום מלווה בהסברים מילוליים וגרפיים. פיתוח הפרויקט נעשה על ידי צוות של מורים ותלמידים ממכללת סמינר הקיבוצים: ייעוץ פדגוגי - דוד צירנובילסקי, ייעוץ מקצועי לטכניקת גראהם - רודה מנס, הפקה - חגית אל יוסף, הדגמה - שלומית פונדמינסקי, ראש הפרויקט - סמדר וייס. תהליך הפיתוח היה תהליך למידה פורה ומעניין לחברי הצוות והוא נמשך כשנת לימודים אחת. במהלך העבודה נוצרה אינטראקציה בין המורים לתלמידים והתלמידים שותפו בדיונים ובתהליך קבלת ההחלטות.

הדגמת "תחינה" בהשראת פסל ה"פיאטה" של מיכלאנג'לו, מתוך אתר "הפיאטה" המקושר דרך האינטרנט לאתר הלימודי הממוחשב החדש
Demonstration of Pleading inspired by Michelangelo's "Pieta", taken from the "Pieta" web site which is linked to the new computerized study site



תנועה של הדגמת הרוטציה ("ספירל") בישיבה. החץ מדייק את תנועת הרוטציה.
Demonstration of Spiral in sitting position. The arrow points at the spiral movement.

הדגמת תנועת "התחינה"
Demonstration of Pleading

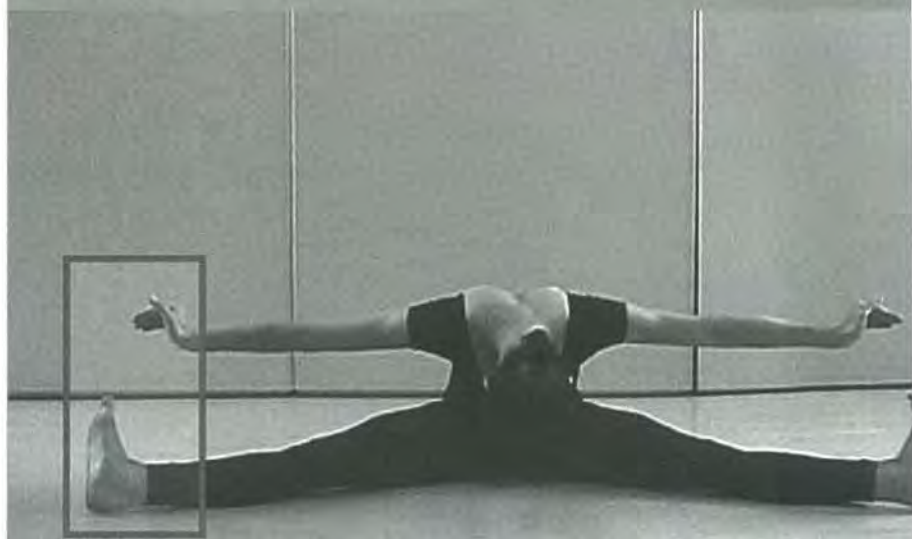
הלמידה או בבית. בעזרת ההיכרות עם המילון התנועתי של הטכניקה, הלומד יוכל למקם את המושגים שאותם זיהה ולמד ברצף השיעור. וכך משמש האתר גם נקודת מוצא למתודיקה מעשית בהוראת מחול. מטרת האתר להציג כלים לרכישת שפה. הלומד יוכל להתנסות ולהפנים גישה אנליטית להיכרות עם טקסט תנועתי.

העיקרון המנחה את האנליזה הוא שיש לקרוא טקסט תנועתי מתוך מערכת המושגים המרכזית שלו עצמו. כלומר, כל טקסט נבחן מתוך יחידות הגרעין האופייניות לו ולא מתוך מערכת מושגים גלובלית. ההשוואה בין הטקסטים התנועתיים השונים היא למעשה השוואה בין יחידות גרעין שונות. יחידות הגרעין של כל טכניקה הן מצבי היסוד ומושגי היסוד שלה. הם אלה המרכיבים את הצרופים, התבניות ואת המבנה כולו. עבורי, אלו הם הדימויים היסודיים של הטכניקה. דימויים אלו "טבעיים" במוחנו ונשארים מזוהים עם הטכניקה, ה"שפה", או הסגנון המסוימים. תימוכין לגישה זו אפשר למצוא בדבריה של אנגה אנטרס: "למרות כל ההגדרות, מה שנשאר כתמצית של כל קומפוזיציה בכל אמנות הוא הדימוי; הדימוי של צבע, קומבינציה של צבעים, צורה, קו וחלל; הדימוי של צליל, או של קומבינציה של צלילים עם שקט ומקצבים"¹. כמו כן אומרת אנטרס: "אין אמנויות ללא האדם, והדימויים שלו הם אבני הבוחן של צורות האמנות, דרכם הוא מביא לידי ביטוי את נקודת המבט שלו על העולם". ה-Contraction, מושג מרכזי בטכניקת גראהם, הוא לא רק מושג אלא דימוי מרכזי, שכל הווייתו של הרוקד מתכוונת אליו. ההתארגנות של כל אברי הגוף לביצוע תנועת הקונטרקשיין יוצרת את הדימוי השלם של התנועה. במקרה של שפת התנועה של גראהם, הדימוי הזה טעון אמירה דרמטית, הדרמה כלואה בצורה.

ג'ורג' באלנשין משתמש בביטוי "יחסי משפחה" לתיאור קשרים בין תנועות. נוכל לגלות את "יחסי המשפחה" של הדימויים המרכזיים לאחר שזיהינו אותם. "למדתי בהדרגה כי לתנועות ולמחוות, כמו לטונים במוסיקה ולצללים בציור, יש יחסי משפחה מסוימים, וכקבוצות יש להם חוקים משלהם.

האתר הלימודי הממוחשב, ששמו: "אנליזה של הטקסט התנועתי בטכניקת המחול של מרתה גראהם בסביבת לימודים מתוקשבת", פותח במסגרת קורס העוסק בין היתר בהשוואת סגנונות במחול. מטרת ההשוואה היא לבחון את המהות והמרכיבים של טכניקות וסגנונות מרכזיים במחול ובהוראת מחול ולבחון את מערכת המושגים האופיינית לכל טכניקה ו/או סגנון כבסיס להשוואה. ליצירת האתר, בחרנו בטכניקת המחול של מרתה גראהם, שהתגבשה לטכניקה מוגדרת (Codified Technique) והיא מהווה למעשה טקסט תנועתי קריא המכיל מרכיבים הניתנים לזיהוי, לאבחון ולהגדרה.

הפרויקט מיועד למורים ולתלמידים כאחד. המשתמש באתר יוכל לנווט בין הפרקים ותת הפרקים על פי רצונו, באמצעות מערכת קישורים (כולל קישור לאינטרנט). הפרויקט מאפשר למורה להצביע על קווים עיקריים בתנועות המוצגות על המסך, להתעכב על הדימויים העיקריים בטכניקה, על החזרה שלהם וההופעה שלהם בתנועות ובצרופי תנועות. הפרויקט מאפשר ללומד לצפות, לזהות, לנתח ולמייין את מרכיבי הטכניקה באופן יחידני ו/או בקבוצות למידה קטנות ליד מחשב בבית הספר, במרכז



הדגמת תנועה מתוך תרגיל הניעות בישיבת פישוק. המלבן מדגיש את תנועת הכפיפה והקימור בכף היד עם תנועת כף הרגל

Demonstration of bounces exercise in a second sitting position. The rectangular points at the contraction of the hand with the flexion in the foot.

האנליזה, הפרויקט מכיל את הפרקים הבאים:
מבוא - הצגת מטרות האתר, קהל היעד שלו
ואפשרויות השימוש בו; עבודה עצמית -
הנחיות ושאלות לבחירה של התלמיד לעבודה
עצמית ביחידים ובזוגות; הצעות פדגוגיות -
הצעות למורה להפעלה של כיתת תלמידים;
"מפי מרתה גראהם" - מובאות מדבריה של
מרתה גראהם. התלמיד יכול לשייך בעצמו את
המובאות לטקסט התנועתי ובכך להוסיף עניין
ועומק לנושא הנלמד. העיון במובאות מפי
גראהם יכול לתרום גם להבנת מהות הטכניקה
של המחול שלה.

כתובת האתר: <http://www.smkb.ac.il/aha>

הערות

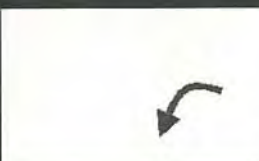
1. Enters Angna, "The dance and Pantomime: Mimesis and Image", in Sorell W. (1966) ed., *The Dance Has Many Faces*, (s.a), Colombia University Press, p. 60
2. Balanchine George, "Marginal notes on the Dance", in Sorell W. (1966) ed., *The Dance Has Many Faces*, (s.a), Colombia University Press, p. 36

הטקסט התנועתי בטכניקה של גראהם
ומשמשים ציר מרכזי העובר לאורך כל
השיעור: Contraction (קימור בגוף),
Release (הארכת הגוף), High Release
(יישור והארכת הגוף עם קיעור בחלק
העליון), Spiral (רוטציה סביב ציר עמוד
השדרה).
2. מושגים מורכבים, שהם תנועות
וקומבינציות של תנועות הקיימות
בטקסט התנועתי ומושתתות על המושגים
הבסיסיים: Tilt (הטיית הגוף), Back Falls
(תרגיל נפילות אל הגוף), Side Falls
(תרגיל נפילות לצד), Pitch Falls
(תרגיל נפילות משקל הגוף קדימה לרצפה תוך
הרמת רגל לאחור), Prances (תרגיל "צעד
הסוס"), Triplets (צעד התקדמות במשקל
משולש - פלייה, רלווה, רלווה), Butterfly
("קפיצת פרפר"), Pleading (תרגיל
"התחינה").
3. התרגילים ה"קלאסיים" של הטכניקה:
Breathing (תרגיל המבוסס על שימוש
בנשימה), Bounces (תרגיל ניעות),
Spiral on 3 (תרגיל רוטציה במשקל 3/4),
Deep Contraction (תרגיל של קימור
עמוק בגוף), Long Leans (תרגיל
הישענויות ארוכות לצדדים), Turns
Around the Back (תרגיל סיבובים סביב
הגוף), Back Extension (תרגיל של
פשיטת הרגל לאחור), Pleadings (תרגיל
"התחינה").

ככל שהאמן מודע יותר, כך הוא מבין יותר את
החוקים האלה ומגיב אליהם. אני ניסיתי
לפתח את הכוריאוגרפיה שלי בתוך המסגרת
שהיחסים האלה מציעים.²
בחלק העיקרי של הפרויקט מוצגת האנליזה
של הטקסט התנועתי של טכניקת גראהם.
האנליזה ערוכה על פי שלוש קבוצות של
קטגוריות: מושגים בסיסיים, מושגים מורכבים
ותרגילים. האנליזה נעשתה על בסיס ההנחה,
שישנם מרכיבי יסוד תנועתיים, שהם גרעין
הטכניקה והבסיס לצרופים מורכבים יותר
ולתרגילים שלמים. קבוצות הקטגוריות הן:



הדגמת תרגיל פשיטת הרגל לאחור
Demonstration of a single movement from the
Back Extensions exercise.



הדגמת תרגיל נפילות אל הגוף
Demonstration of the Back Fall exercise.

"ישראל חסרה בית ספר לבלט, שיכשיר רקדנים מקצועיים ויאפשר קיומה של להקת בלט בסטנדרטים בינלאומיים", כך אומר ואלרי פאנוב בחינך מאחורי הקלעים, בערב פתיחת בית הספר שליד להקת תיאטרון בלט פאנוב באשדוד.

פירמידת זכוכית ענקית, שמאחוריה ים תכול, מקבלים את פני הבאים למרכז האמנויות החדש - מורדוך ביג'אן באשדוד. מסדרונות אדומים עם רצפה צהובה ומנורות בצבע תכלת מובילים אל אגף בצבע סגלגל - אגף המחול. כאן נפתח בית הספר החדש לבלט בהנהלת הכוריאוגרף ואלרי פאנוב ואילנה אורלוב, המנהלת האדמיניסטרטיבית והרוח החיה. ואלרי פאנוב (62) הוא יליד ברית-המועצות. את השכלתו רכש בבית הספר של הבולשוי ובמשך שנים היה רקדן ראשי בבלט קירוב בלנינגרד לצדו של רודולף נוראייב ומיכאיל ברישניקוב. תהילתם העולמית של פאנוב ואשתו, הרקדנית גלינה פאנוב, באה להם לא רק מהישגיהם בעולם הבלט, אלא גם ממאבקם האמיץ לצאת מרוסיה הסובייטית ולעלות לישראל ב-1974. אחרי שהתאכזב מתנאי העבודה בארץ עקר פאנוב לברלין ויצר שם את "סינדרלה" למוסיקה של פרוקופייב, ואת גרסתו "לפולחן האביב" למוסיקה של סטראווינסקי. לאחר מכן העלה פאנוב את גרסתו "לפטרושקה" וליצירות נוספות. ב-1984 מונה פאנוב למנהל אמנותי של הבלט המלכותי של אנטוורפן בבלגיה. כיצירה ראשונה בתפקיד זה העלה את "שלוש אחיות" לציכוב. לאחר מכן יצר גם גרסה משלו "לרומיאו ויוליה". בשנים 1992-1997 היה פאנוב המנהל האמנותי של בלט האופרה של בון. להקת הבלט של פאנוב הוקמה מחדש ב-1998 על ידי פאנוב בשיתוף אילנה אורלוב, שהיתה סולנית להקתו במשך עשר שנים, ובתמיכת עיריית אשדוד ומשרד המדע התרבות והספורט. אורלוב היא המנהלת האדמיניסטרטיבית של הלהקה ומנהלת החזרות. היא נולדה ב-1967 בברית-המועצות ועלתה

עינב רוזנבליט

בלט באשדוד

מופע פתיחת בית הספר לבלט של להקת פאנוב באשדוד
Opening of The Panov Ballet School in Ashdod

לישראל ב-1973. אורלוב למדה אצל המורה מרים קאופמן מפתח-תקווה ואחר כך נסעה לרקוד בחו"ל. היא שבה לארץ ב-1998 כדי לממש את חלומה: להקים מחדש בישראל את להקתו של ואלרי פאנוב. הבעיה העיקרית של הלהקה היא הבעיה התקציבית. בלהקה 14 רקדנים

אבל המטרה היא להגדיל את מספר החברים בה ל-40. הלהקה מתכננת להציע מקומות עבודה לרקדנים ומורים למחול. עם פתיחתו של בית הספר באשדוד, מחכה הלהקה בתקווה להכנסות בית הספר כדי שהרקדנים יוכלו להתמסר למחול לחלוטין. בינתיים, הרקדנים עובדים בהתנדבות ונאלצים להשלים את פרנסתם בעבודות מזדמנות. רפרטואר הלהקה מבוסס על יצירות קלאסיות מסורתיות כמו גם על תוכניות חדשות שיצר פאנוב. הלהקה מופיעה בתוכנית "סיפורי בלט", המבוססת על סיפורי ילדים ומפגישה קהל של ילדים עם דמויות ססגוניות מוכרות ממעשיות ילדים. עד כה היו ללהקה כ-50 הופעות עם תוכנית זו בגנים ובבתי-ספר יסודיים. הלהקה העלתה גם ארבעה ערבים של מופע משותף עם התזמורת הקאמרית של אשדוד. מתוכננות גם הופעות עם הבלט "שלוש אחיות" בכוריאוגרפיה של פאנוב למוסיקה של רחמינינוב.

הלהקה עתידה להופיע בתוכנית זו בתיאטרון הבימה בתל-אביב.

בית הספר החדש באשדוד הוקם לצד הלהקה, ומטרתו, כדברי אילנה אורלוב, "להכין את דור העתיד". רוב המורים בבית הספר הם מורים מהלהקה והקשר בין הלהקה לבית הספר הוא קשר חשוב. "הילדים יראו לאיזו רמה מקצועית הם יכולים להגיע, והדבר יחדיר בהם מוטיבציה לעבודה קשה ולמשמעת, שהמקצוע דורש. למי שבחר בריקוד כמקצוע חייבת להיות ההתלהבות והנכונות להתמסר כל כולו ללימודי הטכניקה וליותר על הנאות אחרות", אומרת אורלוב.

התקווה היא שהלהקה תסייע לתהליך המתמשך של כור ההיתוך הישראלי באמצעות השפה האוניברסלית של הבלט, שאותה ילמדו תלמידים ממוצא שונה ומתרבויות שונות במסגרת לימודית משותפת. בפועל יש רוב ברור ליוצאי חבר העמים בבית הספר. מתברר שהבלט הרוסי עורר בעבר הסתייגות חריפה בקרב האוכלוסייה הלא-רוסית באשדוד. ההחלטה לתקצב את הלהקה עוררה התנגדות רבה בעיריית אשדוד וחשפה ויכוח ציבורי. המתנגדים טענו ששמעון כצלסון, מ"מ מקום ראש העיר, מנצל את כוחו הפוליטי כדי להביא לעיר "תרבות המיועדת לרוסים בלבד". אורלוב רואה בהקמת בית הספר ניצחון על הגזענות. ייתכן שזו הסיבה שבדבריו עם פתיחת בית הספר הדגיש כצלסון, שבית הספר ישרת את אחת ממטרותיה של עיריית אשדוד: עידוד פעילויות של ילדים אחרי שעות בית הספר כדי למנוע מהם להסתובב ברחוב ולהידרדר לפשע ולאלימות. חמשת חדרי הסטודיו הייפיים בוודאי מזמינים הרבה יותר מחצרות הבטלה באזורים הקשים של העיר.

אילנה אורלוב מדגישה, שהבלט איננו סתם חוג לילדים אלא הוא עיסוק חינוכי ממדרגה ראשונה. לימודי הבלט מלמדים את הילד משמעת, שחירה כל-כך לדעתה לילדים בישראל. תלמידי המרכז החדש "לא ירצו בסטודיו ולא ילכלכו, וגם אם לא ייצאו רקדנים, ייצאו ממושמעים". בינתיים נרשמו



אנה משינסקי, תיאטרון בלט פאנוב, אשדוד
Ana Mashinsky, Panov Ballet Theatre, Ashdod

לבית הספר 120 ילדים ונפתחו כ-10 קבוצות לימוד לפי גיל, ובהמשך יחולקו הילדים גם לפי רמות ויפתחו קבוצות שונות למי שרואים בבלט מקצוע ולמי שרואים בו תחביב. מי שיחליטו על הבלט כמקצוע יקבלו גם שיעורי אנטומיה ושיעורי תולדות המחול. מחלקה חשובה שעתידה לקום במסגרת בית הספר היא סטודיו לשיטת פילאטיס, שהיא חלק בלתי נפרד של תוכנית הלימודים בבתי ספר לבלט בעולם. ויש גם תוכניות לפתוח בעתיד מגמת לימודי בלט לבגרות ולמסד תוכנית ללימודים אקדמיים של בלט, בשיתוף עם מכללת לוינסקי.

מפגש ההיכרות של בית הספר נפתח במופע של הלהקה. בתחילה הציג פאנוב את גרסתו ל"מות הברבור". הברבורה הלבנה נראתה אמנם קצת גוועת מדי כבר מהתחלה, אבל זה לא הפריע לה לקצור תשואות של התלהבות מקהל ההורים והילדים. לאחר מכן הוצג ריקוד לפי שירו של הזמר הצרפתי ז'אק ברל "אל תעזביני". את האירוע חתם דורון אשכנזי, הממונה על התרבות בעיריית אשדוד, שאיחל לילדים "להיות מפורסמים כמו שוואלרי מפורסם".

RAUC
VERB



פאנוב עם רודולף נורייב בחזרות לבלט
"האידיוט" מאת פאנוב
Panov rehearsing with Rudolf Nureyev
for his ballet "The Idiot"

כל מתחיל בחיי היומיום שלי, אומרת ששה וולץ, ולכן הייתי מייחלת לכך, שהמחול יהיה נתון לשינויים תמידיים יותר ממה שהוא היום בגרמניה. הצורך להכניס כל סגנון חדש, כל ניסיון או

העזה חדשים של כוריאוגרף או קבוצה למגירה ברורה ומוגדרת, הוא תכונה שקשה לחברה הגרמנית להשתחרר ממנה. לדבריה, השאלה החשובה היא, איך דואים אמנים מסגנונות שונים ובעלי צורות ביטוי שונות את העולם העכשווי. האם אמנים בני-זמננו מסוגלים לספק לחברה תמונות ודימויים אותנטיים, חללים חדשים ודרכי ביטוי גופניות לצרכים העכשוויים. כמו רבים וטובים לפניו, גם ששה וולץ טוענת שהמחול הוא שפה אוניברסלית, אבל בעבודותיה הכוריאוגרפיות היא מנסה ליצור שפה מקומית מאוד - גרמנית, עירונית, ברלינאית. וולץ אומרת שהיא רוצה שהקהל יהיה מונע מבפנים בזמן הצפייה בעבודותיה.

ששה וולץ, בת 37, נולדה בדרום-גרמניה, אזור שבו המחול עדיין שמרני מאוד והבלט נחשב אצל רבים לפסגת היצירה התנועתית. בבית ספגה אווירה אמנותית בורגנית מאב אדריכל ואם בעלת גלריה. חושיה הבריאים הניעו אותה כנראה לעזוב את אזור ילדותה ולעקור לאמסטרדם, כור היתוך אמנותי ומחולי. לאחר שהייה בניו-יורק וניסיונות אחדים לפעול בברלין, עיר אוכלת יושביה ואמניה, הקימה ששה וולץ מרכז מחול מן החשובים בעיר. המרכז נמצא באזור שהיה יהודי לפני המלחמה ונחשב היום למרכז תרבותי וחברתי בברלין. השכונה הצבעונית, שהיתה פעם קו התפר בין ברלין המערבית לברלין המזרחית, שוקקת היום בתי קפה, סדנאות אמנים, גלריות ותיאטראות קטנים. "החצר של וולץ" - כך נקרא מרכז המחול שלה בעגה המקומית - מושך אליו קהל סקרן מרחבי גרמניה, והכרטיסים למופעים שלה מכורים זמן רב מראש. וולץ חלמה תמיד לחדור אל הממסד, לעבוד וליצור מתוכו, לנפץ מיתוסים של שמרנות וחוסר גמישות ולהעניק למחול את תשומת הלב והחשיבות, שמוענקים בגרמניה לתיאטרון המילולי. בתחילת השנה התגשם החלום הזה שלה: היא מונתה לאחת משני המנהלים האמנותיים של ה"שאוֹביהנֶה" [Schau-Buehne] הידוע, שהיה בשנות ה-60 וה-70, בין היתר בהנהלתו של פטר שטיין, מן המובילים והנועזים שבתיאטרון אירופה. המנהל השני הוא איש תיאטרון מובהק - תומס אוסטרמאייר [Ostermeier].

וולץ רואה בעבודתה תיאטרון גופני. עבודתה החדשה - "גופים" ["Körper"] - עוסקת בגוף האנושי, שנפגש ונחשף, בסביבה שבה מאבד היחיד את ייחודו. הגוף העירום והחשוף מתנועע כיחיד או כקבוצה בחללים גדולים ומנוכרים. הבמה היא ספק חלל תעשייתי ספק בית סוהר קפקאי, ללא תפאורה ועם מעט אביזרים. הרקדנים זזים מתוך ניסיון למלא את החלל בנוכחותם וליצור דיאלוג תנועתי עם יצור אנושי נוסף. ניסיונות אלה מועדים, כמובן, מלכתחילה, לכישלון. השפה התנועתית של וולץ, ששואבת השראה כמעט מכל זרם מחול הקיים היום באירופה, היא גם שפה פרטית מאוד. בעבודותיה הקודמות, כמו "Travelogue" או "ששה וולץ ואורחיה", היה עדיין מקום רב להומור ואופטימיות, אבל אלה נעלמו מהעבודה האחרונה, שמגיעה לשיא פיוטי חדש. "גופים" היא יצירה יפיפייה העוסקת בכאבו של היופי. התמסרות הרקדנים למחול היא אבסולוטית ללא יכולת להסתתר מאחורי התחכמויות סגנוניות.

כוריאוגרפית ברלינאית

עבודותיה הראשונות של וולץ משנות ה-90 המוקדמות התרחשו תמיד בחללים קטנים מאוד עם מספר רקדנים מצומצם. מטבח של מטר על

"גופים" מאת ששה וולץ. צילום: ברנד אולף
"Körper" by Sasha Waltz. Photo: Bernd Uhlig



איש ארון,
קדנים.

חיצוניים,
ועה אל
ובניהם
ם מנסים
הדינמיים
ת
שדרת-
חדרים
נושית

קט
לה
דולים
עין בית
ת

מבדילותם.
של בצעד הבא
ל המוגה או
מיות למגיעות

העירנות
פנימי והמקטן,
חדר אל תוך
ונים ולחוסר

הכריות
מזדוניה.
עדוה,
שפת תנועה
ימות בשני
פרובוציה אצל
כוריאוגרפי של
לדעתה, בכל
מות זו
מן ההקשר
מי, היא היום

המחול של

באוש, אבל
שפה משלה.
משם יצאו
ם הם בעלי
השפעה

ת. בשנים

גופים מועדים לכישלון על המחול של סשה וולץ

רונית לנר



מטר, שולחן, שרפרף או מקרר ישר, שנקנה בשוק פשפשים סמוך. בעבודה אחרת מגלה הצופה מבנה מתוחכם של קוביות המשמש ארון, מיטה או שידה ומשנה את צורתו ותפקידו תוך כדי תנועת הרקדנים. תנועותיהם קטנות, קומיות ומסורבלות. לעיתים משבצת וולץ בעבודותיה אלמנטים ליציניים ואקרובטיים.

בחללים הקטנים נעים הרקדנים כאנשים שוויתרו על חללים חיצוניים, על מסעות אל החוץ, ומסתפקים בתנועה בחללים פנימיים. תנועה אל הפנים מאפיינת את עבודותיה המוקדמות של וולץ. הרקדנים, וביניהם היא עצמה, מתרוצצים כמו בתוך כלוב, שנכלאו בו מרצונם. הם מנסים להתמודד גופנית עם חלל קיומי קטן, כלואים בתוך הצרכים הדינמיים של עצמם. זהו אחד מסימני ההיכר של יצירותיה של וולץ ואחת הסיבות שהעניקו לה את הכינוי "כוריאוגרפית-ברלינאית". ב"שדרת-הקוסמונאוטים" (1966) מתרוצצות הדמויות בתוך דירת שני חדרים ובה אוסף צפוף של רהיטים, כמנסות לברוח מן המלכודת האנושית שהציבו לעצמן.

מ-1996 זכתה ששה וולץ בתשומת לב רבה דווקא בתחרויות ובפסטיבלים לתיאטרון. עבודותיה מציגות, לעיתים באופן פלקטי ופשטני מעט, את חוסר המוצא של האדם האפור. בעבודות אלה הרקדנים לבושים חולצות פלנל משובצות, מכנסיים וגלילים גדולים וגרביים לא תואמות. הם מועדים מעל התנועה של עצמם. במעין בית בובות, דמויות גדולות יתר על המידה נדחסות לחדר של מיטות ורדרדות ומצעים פרחוניים, שאין ביכולתם לגאול אותן מבדידותן. אפילו בחדר האמבטיה של אותו בית בובות, שבו צעד נכשל בצעד הבא והידיים נתקלות ומסתבכות בחפצים שמסביב, אין רגע של הפוגה או פרטיות. חדר האמבטיה הוא המקום, שבו מתוודעות הדמויות לפגיעות ולעליבות במעורמיה.

מכלול יצירתה האמנותית של ששה וולץ עוסק בבנאליות העירונית ובעלויות ובמורדות של חיי היומיום. תמיד קיים החלל הפנימי המוקטן, שבו נדחסות הדמויות ונתקלות זו בזו. החלל החיצוני, שחוחר אל תוך הבית, מרתיע ומאיים עוד יותר. התסכול מוביל לחוסר אונים ולחוסר מעש.

וולץ אוהבת לראיין אנשים מן הרחוב כרקע לעבודותיה. הכרויות מקריות עם עוברי אורח אפרוריים משמשות השראה לעבודותיה. שיחות, מפגשים וביקורים בבתיהם פותחים לפניה, על-פי עדותה, עולמות חדשים. בעולמות אלה מתגלה צבעונית חדשה ושפת תנועה שאבדה אצל רקדנים מקצועיים. סיפורי משפחות שמתקיימות בשני חדרים, מטבח ושירותים הם נושא אהוב להתנסות ואימפרוביזציה אצל וולץ. היא מקדישה מחשבה רבה, על-פי דבריה, לביטוי הכוריאוגרפי של נושא האלימות המשפחתית. שמץ של אלימות סמויה יש, לדעתה, בכל מערכת בין-אישית. וולץ מצליחה במידה רבה לתרגם אלימות זו למופשטות תנועתית. היא מצליחה להוציא את האלימות מן ההקשר המיידי ולהעניק לה פיוטיות מלנכולית-אוניברסלית. לטעמי, היא היום הכוריאוגרפית היחידה בברלין בסדר גודל בינלאומי. יתר הכוריאוגרפים המעניינים בגרמניה קרובים יותר למרכזי המחול של צרפת, בלגיה והולנד.

שפת המחול של וולץ מושפעת מתיאטרון המחול של פינה באוש, אבל ההשפעות שספגה באמסטרדם ובניו-יורק עזרו לה למצוא שפה משלה. היא עקפה את כור ההיתוך של בית הספר פולקוונג באסן, משם יצאו רוב הכוריאוגרפים הגרמנים בשנים האחרונות. רבים מהם הם בעלי כשרון רב, אבל אף לא אחד מהם הצליח להשתחרר מן ההשפעה הכמעט הרסנית של תיאטרון המחול של פינה באוש.

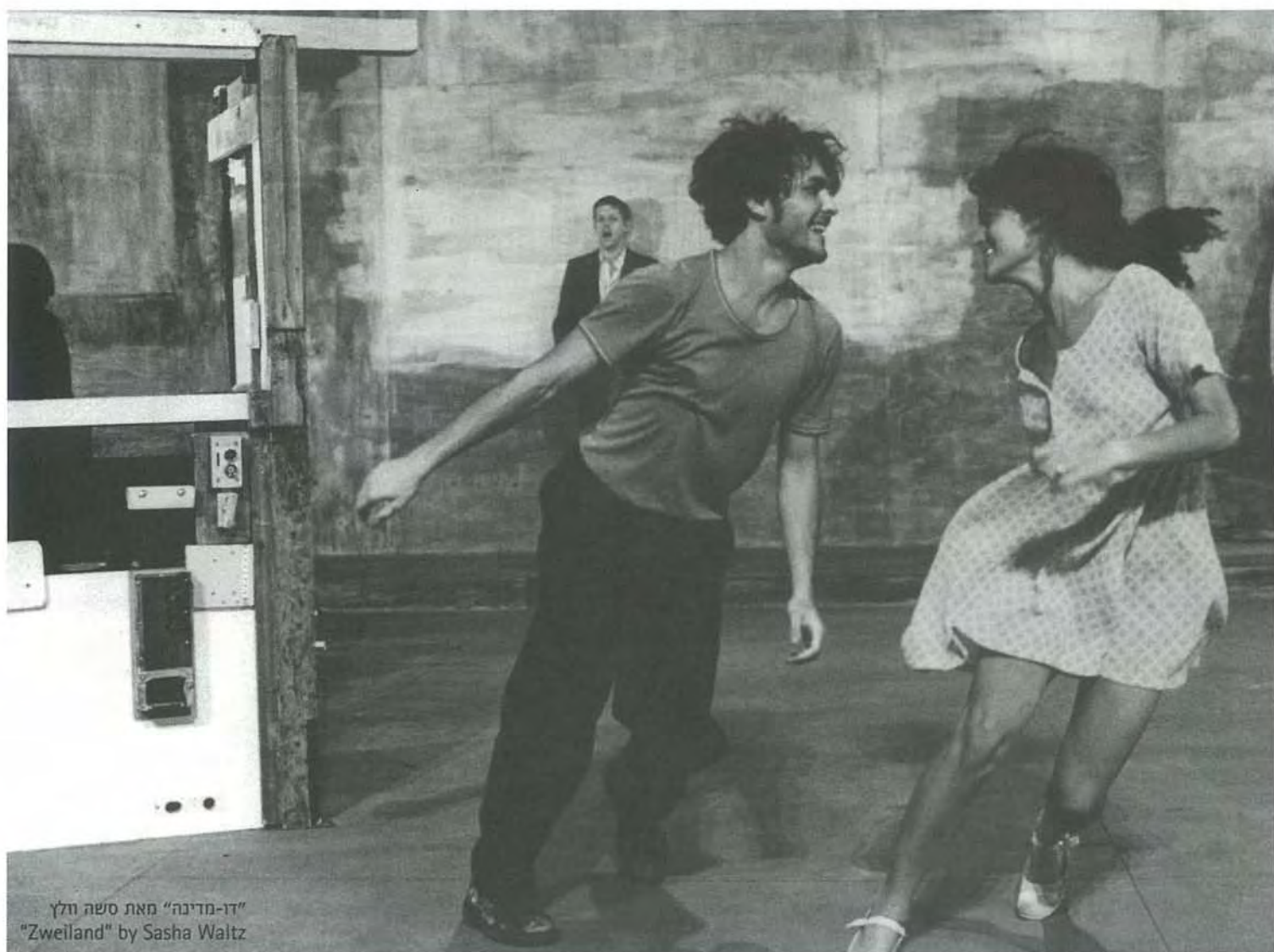
וולץ רואה בכל יצירה חדשה שלב בהתפתחותה האמנותית. בשנים האחרונות היא אינה משתתפת כרקדנית בעבודותיה. היא זקוקה להתבוננות מתוך ריחוק בשלבי היצירה. ב"גופים" (בשפה הגרמנית, "גוף" ביחיד ו"גוף" ברבים הם אותה מילה) רואה הכוריאוגרפית את הרקמה האנושית כמרכז היצירה. גושים מורכבים של גופי אדם נעים ללא הפוגה. הגוף הנופל על רצפה קשה וקרה, מתנגש בקיר מתכתי, צונח לתוך חלל אינסופי - אלה הן התמונות המרכזיות ביצירה, תמונות שמותירות רושם גופני עז אצל הצופה. את הגרסה הראשונה של היצירה הציגה וולץ בחללי המוזיאון היהודי החדש בברלין. בפרויקט, שהיה מעין "עבודה בתהליך", הלך הקהל בעקבות הרקדנים ועבר בין חללי המוזיאון המאיימים כשלעצמם. את הגרסה השנייה של היצירה הציגה וולץ במסגרת פתיחת עונת התיאטרון, שאותה היא מנהלת כאמור היום.

וולץ מודעת ללחץ החברתי שמביא עמו תפקידה החדש, ועם זאת להזדמנות הפז שניתנה בידיה כמנהלת תיאטרון ממוסד. היא חוששת מן השגרה שבעבודה עם להקה קבועה בתוך מסגרת ממוסדת ובירוקרטית. אבל נדמה לי שהיא מוכשרת ומקורית דיה לנצל את הפוטנציאל האדיר שבידיה. גם הגב הכלכלי הבטוח שמעניקה לה המערכת הממסדית יכול לסייע להמשך עבודתה והתפתחותה, זאת לצד הסכנה שייחפך לגורם מאיים ומשתק. וולץ עצמה צופה שתחול בעבודתה תפנית. בעבודותיה הבאות היא רוצה להתייחס לצד הברוטאלי פחות שבעשייה התנועתית, החושיות והחושניות יעמדו כנגד הפחד מחידלון הגוף.

וולץ שואפת לשפת גוף קונקרטית. הביטוי הסיפורי והרגשי חשובים לה בכל יצירה כוריאוגרפית. תנועה טהורה ומופשטת בנוסח האמריקני, של קאנינגהאם, זרה לה. צורת החשיבה שלה היא תוצר של המסורת הגרמנית, שמתקשה להתמודד עם תנועה ללא משמעות חד-משמעית, כמעט פשטנית. וולץ, הכוריאוגרפית "הסוציאלית" של גרמניה, לא רואה במחול אמצעי לביטוי תנועתי לשמו. בעבודותיה היא מהלכת בזירות על קו התפר בין מופשטות לפשטנות ונעשית מתוחכמת יותר ויותר מעבודה לעבודה. ב"גופים" אי אפשר להתעלם מערימות בני-האדם המזכירות ימים חשובים בהיסטוריה של גרמניה. האמנים בני דורה של וולץ מתמודדים שוב עם ההיסטוריה הגרמנית, לאחר שנים רבות של שתיקה ופחד. הם מחפשים גם את הקשר העכשווי והאקטואלי למציאות של ימינו. וולץ היא כוריאוגרפית פוליטית. בעבודותיה יש כמעט תמיד מרכיב דוקומנטרי. לעומת זאת, אין היא עושה תיאטרון פוליטי נוסח יוהאן קרזניק [Kresnik]. היא לא משתמשת בתנועה כאמצעי פשטני בשירות רעיונותיה. היא שואלת תמיד, מה מניע את הגוף האנושי.

עבודותיה של וולץ לא מאפשרות יצירת אשליה. סרטי וידיאו, חומרים וחפצים מן החיים, משמשים נקודות חיכוך עם היומיום. לכן יוצרת וולץ בהרבה מעבודותיה מפגש קרוב ומגע בלתי אמצעי בין הרקדנים לקהל. היא לא מאפשרת בריחה של 90 דקות מן המציאות. במסגרת האתגרים החדשים שהיא מחפשת בכל יצירה, היא לא תסרו לדבריה, לשיתוף פעולה הדוק עם שחקנים ובמאים, שעובדים אתה תחת קורת גג אחת בביתה האמנותי החדש.





"דו-מדינה" מאת סשה וולץ
"Zweiland" by Sasha Waltz

חדשות כאן ושם

יו"ר, יונתן כרמון ורות אשל.
פרס ביצוע ללהקה (משמונה רקדנים ויותר)
מטרתו לבטא את ההערכה של החברה
הישראלית לאמן המבצע - הרקדן. ועדת
השופטים החליטה להעניק את פרס הביצוע
(90,000 ש"ח) ללהקת בת-שבע. חבר
השופטים: שאול גלעד - יו"ר, מרינה בלטוב
ומשה רומנו.

פרס יוצרים צעירים מוענק במטרה לעודד את
האמן הצעיר ולאפשר לו העשרה בתחום
המחול בכל דרך שיבחר. הפרס הוענק לענבל
פינטו וזחי פטיש (25,000 ש"ח לכל יוצר). חבר
השופטים: ערן בניאל - יו"ר, נעמי פרלוב
ואליס דור-כהן. הפרסים יחולקו במרכז
סזון דלל ב-26.11.00.

ירדנה כהן בת 90

ירדנה כהן, מחלוצות המחול האמנותי
בישראל, כלת פרס משרד המדע, התרבות
והספורט לשנת 2000 על מפעל חיים - חגה
לפני כחודשיים את יום הולדתה ה-90
באולם הסינמטק בחיפה. האולם היה מלא
עד אפס מקום בדורות של תלמידים לשעבר.
על תרומתה של ירדנה כהן למחול בישראל
יוקדש מקום מיוחד בחוברת "מחול עכשיו"
מס' 4.

פרסי שר המדע, התרבות והספורט למחול

פרסי שר המדע, התרבות והספורט למחול
מוענקים מ-1996 בארבע קטגוריות: פרס מפעל
חיים, פרס יצירה, פרס ביצוע ללהקה, אנסמבל
או יחיד, ופרס יוצרים צעירים. פרס מפעל
חיים, פרס יצירה ופרס הביצוע מוענק מדי
שנתיים. ליוצרים הצעירים מוענקים מדי שנה
שני פרסים.

פרס מפעל חיים מוענק עבור פעילות של 25 שנה
לפחות בתחום המחול בישראל, פעילות שטבעה
את חותמה בתחום. ועדת השופטים לפרס מפעל
חיים החליטה השנה להעניק את הפרס (50,000
ש"ח) לגבי ירדנה כהן. חבר השופטים: גדעון פז -

רות אשל | גיורא מנור | שי הרלב



להקת ורטיגו ב"איש החוטים"
The Vertigo Group in "The Gaz Heart"

להקת איציק גלילי, "דברים שלא אמרתי לאיש",
רקדנים: יאן מונט ושרה ויקטורוביץ.

צילום: אריק הסמרג
Galili Dance, "Things I Told Nobody",
Choreographer: Itzik Galili, Dancers: Jan Munt
and Sara Wiktorowicz. Photo: Erik Hesmerg

פרס ראשון ללהקת המחול ורטיגו

להקת המחול ורטיגו זכתה במקום הראשון על ההפקה "איש חוטים" בפסטיבל לתיאטרון אלטרנטיבי בבודפשט 2000 ITM. בעקבות הזכייה הוזמנה להקתה לפתוח את אירועי

התכולה של המתקנים הציבוריים הקיימים במטרופולין. פרופסור אבישי ברוורמן, נשיא

פרס בייסיס לענבל פינטו

הכוריאוגרפית הישראלית ענבל פינטו זכתה בפרס בייסיס - מהפרסים החשובים בעולם המחול האמריקני. הפרס ניתן לה בקטגוריה של יוצרים צעירים עבור יצירתה "עטוף". פרסי בייסיס הם המקבילה בעולם המחול של פרסי הטוני והאוסקר. הפרס חולק לראשונה ב-1984 ונקרא על שמה של בסי שוננברג. בין הזוכים בעבר: טרישה בראשון, מארק מוריס, ביל גיונס, מיכאל ברישניקוב ומרדית מונק.

תחרות ארצית לכוריאוגרפיה

האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים קיימה תחרות כוריאוגרפיה לכבוד פרופ' חסיה לוי-אגרון באולם זיראר בכר בירושלים. היוזמה היא של חתן פרס ישראל משה אפרתי, ובתיה כהן, דיקן הפקולטה למחול. בפרס הראשון בתחרות, בסך 10,000 ש"ח, זכתה רונית זיו עבור יצירתה "רוז לא מחכה"; הפרס השני הוענק ל"טריאו" בכוריאוגרפיה של עמנואל גת וניר שיינפלד; בפרס השלישי זכתה יסמין גודר עבור "תגידי שלום יפה".

כנס בנושא רב-תרבותיות בבאר-שבע - יולי 2000 (ר' מאמרו של ד"ר דן רונן בגיליון זה)

הכנס שהתקיים בבאר-שבע באמצע חודש יוני ועסק ביצירה, תרבות ומינהל תקין ומרכז מול פריפריה חיבר שני דוחות חשובים שנכתבו בשנה האחרונה עם המציאות התרבותית בשטח. שני הדוחות הם: דוח ברכה למדיניות תרבות בישראל, שכתבו פרופ' אליהוא כ"ץ וד"ר חד סלע מהחוג לתקשורת באוניברסיטה העברית, ונייר עמדה שכתבה פרופ' זהר שביט, יועצת לשר התרבות, מתן וילנאי, עם צוות שכלל את מאיר אהרונסון, קובי אוז, אנה איסאקובה, משה ליסק, עאדל מאנע, חד סלע, עמוס קינן ויאיר שלג.

בכנס בבאר-שבע נכחו מנהלי מוסדות תרבות, מנהלים אמנותיים, אמנים, רסטורטורים של תרבות ומחנכים. הם דנו בשאלות כלכליות, סוציולוגיות ודמוגרפיות הגזרות מתוך מציאות תרבותית חדשה, שנולדה בעקבות שינויים משמעותיים שחלו בשנות ה-90. הפריפריה בישראל משוועת להשקעה בתרבות ובאותה עת ידוע שכוחות היצירה במרבית התחומים עולים במידה רבה על יכולת



סדנת מחול בוסו של מתא"ן
Matan Butoh Workshop

פסטיבל הקיץ בבודפשט בתחילת חודש אוגוסט. הסיור התקיים בתמיכתו של משרד החוץ וקרן שורש.

סדנה בקומפוזיציה עם איצטוק קובאטצ' מסלובניה

מתא"ן - מפעל תרבות ואמנות לנוער הפועל במסגרת החברה למתנס"ים והמרכז למחול ביכורי העיתים, קיימו ביולי השתלמות בקומפוזיציה עם הכוריאוגרף הסלובני איצטוק קובאטצ' [Kovac]. איצטוק קובאטצ' הוא המייסד, הכוריאוגרף והמנהל אמנותי של להקת En-Knap בלובליאנה, סלובניה. זהו ביקורו השלישי בישראל. ב-1997 זכה במקום הראשון כרקדן וככוריאוגרף בתחרות הבינלאומית לכוריאוגרפיה בסזון דלל וב-1998 הוזמן להעלות עבודה עם להקת בת-שבע. נקודת המוצא בעבודתו של איצטוק קובאטצ' ככוריאוגרף היא ה"קבוצה", וממנה הוא יוצא לעבודת צוות ושיתוף פעולה. כל אינדיווידואל תלוי בקבוצה, ורק הוא יכול להוביל את הקבוצה לאיכויות התנועתיות הרצויות. בנוסף, קובאטצ' מתמקד בעבודת הקומפוזיציה, בהפכים ובפרפורציות של

אוניברסיטת בן-גוריון, שביקש לתת דוגמה לעיירה ששמה הועלה על מפת התרבות העולמית, לא היסס לנקוב בשמה של העיירה הגרמנית הקטנה וופרטל, שבה ייסדה פינה באוש (מכספי מדינה אבל גם בניהול כלכלי מעולה) את תיאטרון המחול שלה, שהפך ללהקה המובילה בעולם כולו. מדוגמה זו אפשר ללמוד, ששילוב של כשרון אמנותי גדול ועזרה ממשלתית לאזורי הפריפריה יכול להצמיח גם בארץ יוזמה ייחודית, שתגדל מן הפריפריה ותתפקד כליבה תרבותית.

מסלול חדש בחוג למחול באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים

החוג למחול פתח מסלול מקוצר מיוחד לרקדנים מקצועיים המאפשר להם לקבל תואר אקדמי לצד עבודתם כרקדנים פעילים. למסלול זה התקבלו בשנה האחרונה רקדנים מקצועיים מנוסים מלהקות הבלט הישראלי קולדממה ולהקת המחול הקיבוצית, שהחליטו לפרוש מפעילותם האמנותית ולפנות ללימודים אקדמיים המביאים בחשבון את הניסיון המקצועי שרכשו במהלך השנים.

חדשות כאן ושם

הכוריאוגרפיה. הוא עוסק בכמה חוקים תנועתיים, שפיתח בשבע השנים האחרונות במסגרת עבודתו כרקדן וככוריאוגרף. סדנת קומפוזיציה זו היתה הראשונה מתוך סדרת סדנאות מתוכננות של מתא"ן והשתתפו בה 25 מורים למחול המלמדים קומפוזיציה וכוריאוגרפיה צעירים.

סדנת מחול בוטו עם האמנית יומיקו יושיוקה
מתא"ן והאלפן למחול בקיבוץ חצרים יזמו סדנת בוטו, שנושאה היה "אבק". הסדנה התקיימה באוגוסט במשך 10 ימים בקיבוץ חצרים ובמדבר באזור הקיבוץ. בסדנה השתתפו 20 מורים למחול ותנועה ורקדנים. לחלקם היתה זו היכרות ראשונה עם מחול הבוטו ולאחרים אפשרה הסדנה המשך עשייה בתחום.

יומיקו יושיוקה היא רקדנית/כוריאוגרפית המתמחה במחול בוטו. היא מעבירה סדנאות בוטו ברחבי העולם. יושיוקה היתה ממייסדי להקת אריאדון [Ariadone] היפנית (קבוצת בוטו ראשונה, שכל רקדניה נשים). היא רקדנית וכוריאוגרפית בלהקת תיאטרון מחול בוטו בשם טאטואיבה [Tatoeba]. היתה מנהלת אמנותית של פרויקט בוטו בינלאומי בברלין בשם "Ex-it". ב-1995 ייסדה עם הפסל יואכים מנגר את הקבוצה Ten Pen Chii העוסקת במופעי בוטו ומולטימדיה. העבודה עם הקבוצה בארץ התמקדה במרכזי אנרגיה בגוף וביצירת מעגלי אנרגיה, שיש בהם משום פתח למגוון אפשרויות תנועתיות. עבודה תנועתית באימפרוביזציה, דמיון מודרך ועבודה על סוגי תנועה שונים: "8", גלים, תנועות המדוזה והאמבה ועוד. בסיומה של הסדנה הציגו המשתתפים קטעים בפני עשרות צופים, שצעדו בעקבות הרקדנים במדבר.

פוטר עוד מנהל אמנותי של הבולשוי
בראשית אוגוסט השנה החליט ראש-ממשלת רוסיה פוטין ושר התרבות מיכאיל שבידקו לפטר מתפקידו את מי שניהל את להקת הבלט של תיאטרון הבולשוי במוסקווה, ולאדימיר ואסילייב. תחתיו מונה אלכסיי פאדייצ'ב. עכשיו נשלח מכתב פיטורין ממשרד התרבות גם לפאדייצ'ב, שבקושי הספיק לחמם את כיסא המנהל האמנותי. המנהל המפוטר כינס מסיבת עיתונאים והביע ביקורת על השינויים

שהכניסה הנהלת תיאטרון הבולשוי בעבודת התיאטרון עתיר המסורת. טרם נודע מי יחליף את פאדייצ'ב.

להקת ערבסק אירחה את קמליה
להקת ערבסק היא להקה למחול מזרחי הפועלת בירושלים זה ארבע שנים, בשיתוף האגף לאמנויות של עיריית ירושלים. את הלהקה ייסדה ומנהלת יעל מואב, והיא מלווה בצוות של נגנים פלסטינים בניהולו המוסיקלי של גימאל אסעיד. הלהקה ארחה את קמליה - רקדנית, כוריאוגרפית וזמרת מבכירות רקדניות המחול המזרחי (הערבי). קמליה הגיע לישראל ביולי במסגרת אירועי "רוח מזרחית" והעלתה עם הלהקה את התוכנית "יה-בהיה".

מנכ"ל חדש ללהקת בת-דור
בתיה דרורי מונתה למנכ"ל להקת בת-דור. הלהקה, שחידשה את פעילותה לאחרונה, פעלה עם מנכ"ל זמני. דרורי משמשת כדירקטורית במשכן לאמנויות הבמה.

פרס עולמי מיותר
ב-17 בדצמבר 2000 יתקיים בנסיכות מונקו טקס רב-רושם ובו יחולקו פרסים במסגרת תחרות, שאירגן פיליפ בראונשווייג [Braunschweig], מיוזמי תחרות "פרס לוזן", שיוזמתו הביאה בשעתו את מוריס בז'אר לעיר שווייצרית זו. כמעט שנתיים הועסקו עיתונאים ואנשי מחול במילויי שאלונים והצבעות במטרה לבחור את המועמדים לפרס. גם מבקרי מחול ויוצרים ישראלים נטלו חלק בכך, לצד עמיתיהם מרוב ארצות אירופה ואמריקה. עכשיו פורסמו רשימות המועמדים. מכל המאמץ הבינלאומי הזה יצאה רשימה, שכל איש מחול יכול היה לחברה במשך רבע שעה. למשל, בתחום הכוריאוגרפיה המועמדים הם: פינה באוש, מאץ אק, ויליאם פורסייט ויירי קילאן - ארבעה יוצרים גדולים, שממש אינם זקוקים לעוד פרס. בתחום הלהקות המועמדים הם: בלט האופרה של פריז, בלט מונטה קרלו, בלט פרנקפורט (של פורסייט), בלט קירוב ותיאטרון המחול הנדרלנדי. רק בין הרקדנים והרקדניות יש כמה שמות מוכרים קצת פחות, כל היתר כוכבים בעלי מוניטין. ומי אמור לזכות בפרס המיוחד של חבר

השופטים? אליסיה אלונזו, מיכאיל ברישניקוב, מוריס בז'אר, מרס קאנינגהם והמופע המצליח "Riverside". כל המועמדים אינם זקוקים לפרסים ותארים נוספים. אז למען מה ומי התחרות החדשה?

מה שאיציק גלילי לא אמר לאיש ביפנית
הכוריאוגרף הישראלי איציק גלילי, מנהל להקת המחול העירונית של כרונגן שבהולנד, פתח באוקטובר את העונה במופע שנוצר תוך שיתוף פעולה עם להקת גינקו [Ginko] מיפן. ייחודה של הלהקה היפנית, שרקדניה כולם בני 60 פלוס. בהתאם למסורת ארץ השמש העולה, רובם עדיין פעילים כמנהלים אמנותיים ומורים. עשרת הרקדנים הצעירים של גלילי עבדו עם ארבעת האמנים היפנים על עבודתו של גלילי המתבססת על חוויותיו במזרח-הרחוק. המוסיקה - כמנהג רקדני הבוטו - היא מוסיקה פופולרית מערבית "ישנה", משמע, לחניהם של דוריס דיי, בוב דילן, אבל גם יצירות מאת מוצארט ובאך, ויואלדי ואריק סאטי. שם המחול: "דברים שלא אמרתי לאיש". רוני חבר וגיא ויצמן, שרקדו בלהקתו של גלילי שנים רבות, החליטו מראשית העונה הקרובה להיות עצמאים, והם מופיעים במופע משלהם "אלברט ופניה", שבכורתו התקיימה בחורף 2000.



O.F.F. Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels

Member nations: 73 countries - regions (in alphabetical order)

[Asian and Oceania Sector]
Australia, China, Chinese Hong Kong, Chinese Taipei, India, Japan, Korea, Malaysia, New Zealand, Pakistan, Philippines, Sri Lanka, Thailand, Turkey

[North European Sector]
Denmark, Estonia, Finland, Iceland, Latvia, Lithuania, Norway, Sweden, U.K.

[Central European Sector]
Austria, Austria, Azerbaijan, Belarus, Belgium, Czech, Georgia, Germany, Hungary, Israel, Luxembourg, Moldova, the Netherlands, Poland, Romania, Russia, Slovakia, Slovenia, Ukraine

[South European & African Sector]
Albania, Algeria, Bulgaria, Congo, Croatia, Cyprus, Egypt, France, Greece, Italy, Macedonia, Portugal, Serbia, Sierra Leone, Spain, Switzerland, Uganda, Yugoslavia

[North American Sector]
Canada, Haiti, U.S.A.

[Latin American & Caribbean Sector]
Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, Cuba, Mexico, Panama, Paraguay, Peru, Puerto Rico

הכוריאוגרפית האוסטרלית מריל טאנקרד [Tankard], לשעבר רקדנית בלהקת פינה באוש, הוזמנה להשתתף בעיצוב המחול ההמוני באולימפיאדה בסידני. היא התלבטה, האם ליטול על עצמה את המשימה, אבל נענתה בחיוב לאחר שראתה את עבודתו של דקופלה [Decouplé], שעיצב את מופע הפתיחה של אולימפיאדת החורף האחרונה. מופע הפתיחה בסידני היה עתיר סמלים, כמו למשל המוטיב החוזר של האיש האבוריגיני המבוגר והילדה הקטנה, שניגנו ושרו. הטקס היה מלא הפתעות, כגון פרישת בד קליל, שנראה כים נשפך על כל הספורטאים הניצבים בזירה הענקית, האתלטיות הקשישות שהביאו את הלפיד והספורטאית הצעירה האבוריגינית, שטיפסה במדרגות והדליקה את האש האולימפית, כשהיא והלהבות יוצאות מתוך בריכת מים ומעגל האש עולה כלפי מעלה.

פסטיבל עולמי לפולקלור

בסוף יולי השנה התקיימה ברחבי יפן הפולקלוריאדה, שמארגן הארגון הבינלאומי לאומנויות מסורתיות ופולקלור [C.I.O.F.F.], שגם ישראל חברה בו. זהו מפגש עולמי,



2000年は国連が制定する「平和の文化国際年」
C.I.O.F.F. (国際民族芸術振興委員会 / ショフ)は
ユネスコとともに「平和の文化活動」を推進します。

The year 2000 is the International Year for the Culture of Peace
by the United Nations. C.I.O.F.F. (Conseil International des Organisations
Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels) will conduct "Peace
tivities with UNESCO.



שהתקיים לראשונה לפני ארבע שנים בבליה. בארגון חברות יותר מ-80 מדינות, והוא מסונף לאונסק"ו. היוזמה לקיום הפולקלוריאדה היא של שמואל ביאליק מחיפה, שניהן 28 שנה כיושב ראש C.I.O.F.F. יו"ר הארגון הנוכחי הוא ד"ר דן רונן. בפסטיבל ביפן השתתפה להקת "הורה ירושלים", שזכתה בשבחים רבים. בשנה האחרונה יצאו כ-35 להקות מחול ישראלי עממי למופעים בעולם.

מחזשים את מחולות-העם בדליה

ארגון המדריכים והיוצרים לריקודי עם, שהיו"ר שלו הוא רוני סימן-טוב, ערך בספטמבר השנה כנס ריקודים ליד קיבוץ דליה, במקום שבו התקיימו בשנות ה-40 וה-50 המפגשים הראשונים של תנועת ריקודי-העם הישראליים.

מחול ישראלי באינטרנט

"הריקוד" [Israel Dance] הוא כתב עת המתחדש לבקרים באינטרנט, ובו רשימות כלליות ותיאוריות וראיונות עם יוצרים, רובם נכתבו בידי ירון מרגולין. במדור הביקורות רשימות מאת אלברט סוויסה, יוחאי חקק, ירון מרגולין וגיורא מנור. מנהלי האתר הם רוני ירדן וירון מרגולין וכתובתו: <http://www.israeldance.co.il>

מחול-מכוניות בלובליאנה

בעיר הסלובנית לובליאנה יצרו הכוריאוגרפית אריאלה וידאך [Vidach] והבמאי (שגם פירסם מאמרים תיאורטיים בתחום חקר המחול) אמיל הרוואטין [Hrvatini] מופע מחולי המתרחש במגרש חניה למכוניות, בשעה שהצופים ישובים בתוך מכוניותיהם. שבעה

רקדנים מחוללים על במה גדולה ובין המכוניות. המופע הוא לזכרו של פילוסוף איטלקי מתקופת הרנסנס, ג'וליו קאמילו [Camillo] (1480-1544), שעסק הרבה בבעיות הזיכרון האנושי. כמאה מכוניות התקבצו למופע. את המוסיקה משמיעה כל מכונית ליושביה מהרדיו שלה - כך שכל אחד שומע משהו אחר, כרצונו. על הבמה ניצבת מעין רשת חוטים דמוית קורי עכביש בגובה 45 מ', ועליה מרקד מטפס-הרים מיומן. אחר כך יורדים הרקדנים אל המכוניות ומשליכים עליהן פצצות-מים. (בתחילת המופע נמכרו לצופים משקאות ופופ-קורן, כמו בקולנוע "דרייב-אין" רגיל). הרקדנים "מאיימים" על הצופים, המוגנים מאחורי שמשות מכוניותיהם. בחוץ שוררת דממה - איש אינו יכול להתאונן על מוסיקה קולנית מדי... ולבסוף, התשואות הן רק צפירות.

תחרות בינלאומית לכוריאוגרפיה בפלורידה

התחרות תתקיים בין 3 בינואר עד 5 בפברואר 2001. לפרטים: Barbara Epperson
Sarasota Ballet of Florida
555 N. Tamiami Trail
Sarasota, FL 34243
Phone: 941-359-0099 ext.110

תחרות בינלאומית למחול בפריז

התחרות תתקיים בין 16 בנובמבר ועד 3 בדצמבר 2000. לפרטים: Cyril LaFaurie
Administrateur General
9ème Concours International de Danse de Paris
36 rue de Laborde 75008 Paris
www.nfidp.org
E-mail: nfidp@wanadoo.fr

תחרות וידאו-דאנס 2000/1

התחרות נערכת על ידי קרן תרבות של עיריית קלן בגרמניה. לפרטים: SK Stiftung Kultur,
Im Mediapark 17,
D-50670 Cologne
Tel. +49-221-2262906
www.skkultur.de/videotanz

פסטיבל הפולקלור העולמי השני של סיאוף ביפן
The 2nd C.I.O.F.F. World Folkloriada in Japan

אלא שייך למילניום החדש". התפיסה האמנותית המנחה את הלהקה היא חקירת האפשרויות היצירתיות הנוצרות ממזיג המחול עם טכנולוגיה דיגיטלית.

מקגרור למד מחול באוניברסיטת ברטון-הול ומאוחר יותר בבית הספר של חוזה לימון [Limón] בניו-יורק. הזמנות ליצירות בלונדון לא אחרו לבוא. ב-1995 יצר את "Cyborg" לפסטיבל המטרייה [Dance Umbrella] וב-1996 את המחול "8 Legs of the Devil" ללהקת סאפוק דאנס [Suffolk Dance]. ב-1997 זכה מקגרור במלגה על שם ליסה אולמן וחקר במשך שנה את הקשר בין מחול וטכנולוגיה. ב-1998 העלתה רנדום את הבכורה של "המילניום" ["The Millenarium"] ובאותה שנה זכה מקגרור בפרס מטעם סן-סנט-דניס ובפרס L'Adam. באוגוסט 2000 העלה יצירה חדשה בשם "Telenoia" (פרויקט הנערים החובבים בלונדון), שנוצרה תוך התייחסות לאדריכלות המודרנית ולמרחב של בנייני הקנארי וורף [Canary Wharf] שבאזור הרציפים של לונדון. פרויקטים משותפים עם חלוצים

להקת רנדום [Random] הוקמה ב-1992 על ידי ויין מקגרור [McGregor], שהוא גם מנהלה האמנותי. על מקגרור ולהקתו נכתב "שיש להם תמיד גוון פוטוריסטי, מכיוון שהם היו זריזים כל כך בשימוש בטכנולוגיה ככלי כוריאוגרפי" ("הגארדיין", 17.2.99). לרנדום היתה השפעה דרמטית על עולם המחול הבינלאומי מאז הבכורה של "Xeno 1,2,3". מקגרור הוזמן על ידי ג'ון אשפורד [Ashford], מנהל תיאטרון הפלייס בלונדון, להיות כוריאוגרף הבית של התיאטרון לתקופה מסוימת. עבודתו של מקגרור מתוארת באופנים שונים המדגישים את סגנון התנועה המוזר שלה. בכתבה שהוזכרה ב"גארדיין" מתארת ג'ודית מאקרל [Mackrell] את סגנונו של מקגרור כסגנון "המונע מכוחו של דימיון, שאינו בן המאה ה-20

לינדה דנקוורס

טכנולוגיה ככלי כוריאוגרפי

על וירטואליות וייצוגיה בריקוד "טרילוגיה" של להקה רנדום

מים, "Sulphur 16" - אש ו-"Aeon" (2000) - אדמה ואוויר. החוט המקשר ביניהם הוא השימוש בהתנסות מדומה, קונסטרוקציות של תאורה ואנימציות וידיאו. בתוך כל זה משתלבים הרקדנים, כאשר מקגרור מנסה

בינלאומיים בטכנולוגיה מדומה תרמו ללהקה מגוון של התנסויות. הפרויקטים האחרונים של מופעים דיגיטליים

לשנות את תפיסת המרחב באמצעות פעולת הגומלין בין הגוף הממשי והגוף "המדומה" של הרקדנים. אן זאקס [Sacks] טוענת שמקגרור היה בין הראשונים, שרתמו טכנולוגיות חדשות וקישרו את עוצמתן לפיוט התיאטרלי ("איוונינג סטנדרד", 29.7.97) בתחילת "מילניום", הרקדנים נראים כמו יצורים אנדרוויניים. הם נעים חסרי מרץ, נוקשים ומשתמשים בהגזמה בתנועות מכניות מתוחכמות. המוסיקה ל-"Sulphur 16" כוללת קטעי מוסיקה של באך הארוגים עם צלילים אלקטרוניים דיגיטליים, והתנועה מתפתחת מסגנון רך להצגה פיזית של כוח. ב-"Aeon" יצר מקגרור אפקט תלת-מימדי בעזרתם של מיצגי תאורה והקרנות וידיאו על מסכי רשת המתוחים על הבמה. מיצגי התאורה נוצרו על ידי לואי קארטר [Carter] והאנימציה הגרפית היא של טימו ארנל [Arnall]. היצירה היא אמירה פוטוריסטית על מחול וטכנולוגיה. המחול לובש צורות שונות, כאשר רגעים של האפלות ממקדים את תשומת לבנו אל תוך החלל והתנועה ומחוצה להם. לדברי רבקה מרשל [Marshall], המנהלת של הלהקה, "Aeon" מתחלק

בהשתתפות הלהקה כוללים את "53 Bytes in Movement" עם הלהקות הקנדיות Le Groupe Dance Lab ו-Newbridge Partners; הופעה שאפשר היה לראותה בו-זמן בפסטיבל מחול דיגיטלי בלונדון ובפסטיבל הבינלאומי במלבורן עם אמני קבוצת המולטימדיה האוסטרלית Company in Space. בתערוכת ברוס נאומן [Naumann] בגלריה הייורד בלונדון הקרינו מטולים את ההופעה החיה של הלהקה בין המיצגים שבתערוכה. עבודתו הבולטת ביותר של מקגרור היא ה"טרילוגיה" המחולקת לשלושה חלקים: "מילניום" (1998), שעניינה

שהמזמינים שלי גילו פתיחות לגבי הכיוון שאליו הלכנו. וכך הלכנו למקומות ולאתרים שונים בניסיון למצוא מרחב שבאמת יביא לי השראה. פרויקט המבנים של הקנארי וורף בלונדון היה קצת שונה, מכיוון שמאוד אהבתי את האדריכלות של נורמן פוסטר [Foster]. יכולתי ללכת לכל בניין מהמבנים של פוסטר ולעבוד שם בשמחה. אני מאוד מקווה ליצור פרויקט בגנים הבוטניים בוויילס, שהם מרחב נוסף של פוסטר. אני מוצא משהו מאוד מופלא במרחבים האדריכליים האלה, שבהם אני חש מאוד בנוח. אשמח לעבוד בכל מרחב אדריכלי, ששמו של פוסטר רשום עליו.

באיזה אופן המחקר שאתה עושה בתוכנות

מחשב מקצועיות מאפשר לך ליצור

התייחסויות שונות של הגוף בזמן ומרחב?

תמיד התעניינתי בהתנהגויות קיצוניות של הגוף, ולכן כאשר אני עובד עם מקצוענים, אני מנסה לדחוף את אפשרויות התנועה של הגוף עד לדרגות הקיצוניות ביותר. עם זה, כאשר אני עובד בהקשר קהילתי, עלי למצוא סוג שונה של דיאלוג.

רנדום תופיע בישראל בנובמבר 2000. התוכנית תכלול גרסה מקוצרת של 20 דקות מתוך "מילנריום", 20 דקות מתוך "Sulphur" ותסתיים בהופעה מלאה בת 70 דקות של "Aeon". במהלך שבוע ההופעות בבניין האופרה בתל-אביב תעביר להקת רנדום גם סדנאות הוראה. לאחר סיום ההופעות יצלם ה-BBC סרט במדבר, שבו יופיע מקגרגור כסולן.

מאנגלית: הניה רוטנברג

Visit Random's website @
www.randomdance.org

לשלושה חלקים: החלק הראשון הוא אנימציה תלת-מימדית של רקדן. בחלק השני, האנימציה מוקרנת ונעה מקצה אחד של הבמה לקצה השני ונוצר אפקט תלת-מימדי של מרחבים מדומים, שבתוכם מופיעים הרקדנים הממשיים. החלק השלישי נבנה לקראת היווצרותה של תנועה טהורה הנובעת מהטכנולוגיה המדומה ומההופעה החיה בשני הקטעים הקודמים.

מה מקור ההתעניינות שלך בטכנולוגיה מדומה?

מקגרגור: תמיד התעניינתי ברעיון הווירטואליות. בערך מאז שהייתי בן ארבע, היה לי מחשב. אני חושב שזאת התפתחות טבעית עבורי, כמו שאנשים צעירים אחרים גדלים לתוך מוסיקה. גדלתי כאדם בעל השכלה טכנולוגית. לא החלטתי שאני צריך להשתמש במחשבים בעבודתי, זה היה תמיד משהו שעבדתי אתו. עבדתי הרבה עם מחשב שיצר צלילים. כשהחומרה והתוכנות של המחשב החלו להתפתח, מצאתי דרכים לשלב אותן עם רעיונות של הגוף האנושי.

התעניינתי תמיד באיזה אופן הווירטואליות משנה את המושגים שלנו על אודות הזמן, המרחב והגוף, וזה השפיע במידה רבה על התעניינותי במיצבי אמנות, שמאפשרים מבט שונה לגמרי על הגוף. אנחנו מנסים למצוא מרחבים, ומרחבים אלה יכולים להיות בייניים או מרחבים מדומים, כאלה שבעצם נותנים לנו מימד מסוג חדש שבתוכו אפשר לעבוד.

מהי ההשראה ל"טרילוגיה"?

מקגרגור: נמאס לי ליצור מוצר ולצאת אתו לסיבוב הופעות ולאחר מכן הכל מסתיים ויש לשוב וליצור משהו חדש. רציתי למצוא תהליך, שבו העבודה תיווצר לאורך זמן, כמו ספר בהמשכים, וכך יצירתי את "טרילוגיה". זה אכן עבד בצורה בלתי רגילה. אפשר לעקוב אחרי התפתחות העבודה במשך ארבע שנים. זה מה שנהדר בקהל בינלאומי המאפשר לפתח את הרעיון לאורך זמן. הצגתי בפניהם את אחד החלקים מהיצירה ועכשיו הם רוצים לצפות בכל השאר. קשרתי את החלקים יחד כדי ליצור המשכיות בין היסודות של מים, אש, אדמה ואוויר.

באיזה סוגי מוסיקה אתה משתמש?

אני אוהב מוסיקה חדשה וגרסאות חדשות של צליל, אבל כשאני מגיע הביתה, אני מקשיב למוסיקה קלאסית. חשבתי שזה חשוב שהאפשרות הזאת תהיה קיימת גם בריקוד, שיהיה מגוון של אפשרויות.

חברי הלהקה משתתפים ביצירת הטכנולוגיה המדומה. איך

נבחרים חברי הלהקה?

השפה היצירתית שלי עם הלהקה היא בעייתית, מכיוון שהרקדנים צריכים להיות מסוגלים להפעיל את המיצגים. מצאתי שיש יתרון רב בעבודה עם רקדנים שמשתתפים בקבלת החלטות אינטליגנטיות בסטודיו ועל הבמה. כך אני יכול ליצור דיאלוג עם הרקדנים. הם מאתגרים את הרעיונות ויוצרים את השפה יחד אתי. הדבר החשוב ביותר - מלבד הפיזיקליות המבריקה - היא הדרך שבה הם מסוגלים ליישם את האינטליגנציה שלהם לדרכי העבודה שלי. מעניין שהרבה מהרקדנים מתעניינים בדרכים שבהן הרעיונות הדיגיטליים יכולים לשנות את חייהם ואת הריקוד.

עם שיטת המימון של המועצה לאמנות בבריטניה קשה לחכון

פרויקטים לטווח ארוך. זה לא מפריע לך?

אני עובד עם ארגונים או מזמינים, שהזמינו אותי לעבוד בסביבה מסוימת, שבה אני בחרתי את המרחב. עד כה זה עבד יפה. אני חושב שקשה ליצור עבודה, כשהמזמינים אינם גמישים דיים. אבל הייתי בר מזל, מכיוון

Forrest, John. **The History of Morris Dancing, 1458-1750.**

Toronto: University of Toronto Press, 1999, 439 pp.

Illustrations, appendices, bibliography, index.

Garoian, Charles R. **Performing Pedagogy: Towards an Art of Politics.**

Albany: State University of New York Press, 1999, 248 pp.

Photographs, illustrations, bibliography, index.

Maybarduk, Linda. **The Dancer Who Flew: A Memoir of Rudolf Nureyev.**

Plattsburgh, New York: Tundra/McClelland & Stewart Children Books, 1999,

188 pp. Photographs, glossary.

Parviainen, Jaana. **Bodies Moving and Moved:**

A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject

and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art. Tampere,

Finland: Tampere University Press, 1999, 197 pp. Prologue,

introductions, bibliography.

Rainer, Yvonne. **A Woman Who....: Essays, Interviews, Scripts.**

Baltimore, MD: Johns, Hopkins University Press, 1999, 442 pp.

Photographs, filmography, bibliography.

Shay, Anthony. **Choreophobia: Solo Improvised Dance in the Iranian World.**

Costa Mesa, CA: Mazda, 1999, 235pp. Photographs, illustrations,

bibliography, index.

Tomdo, Linda. **Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in**

American Dance, 1890-1920. Bloomington: Indiana University Press,

1999, 284 pp. Photographs, illustrations, index.

Randy, Martin. **Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics.**

Duke University Press, 1999, 280 pp.

Taylor, Julie. **Paper Tangos: On the Poetics of the Tango in Argentina.**

Duke University Press, 160 pp.

צופיה נהרין, "הזמנה למחול - תהליכי יצירה בתנועה", הוצאת ספרים אח, 276 עמ'.

רוח אשל

יש לברך על הוצאת הספר "הזמנה למחול", שהתווסף למדף הקטן של ספרים בעברית בנושא המחול. זה אינו ספר אקדמי או ספר לימוד העוסק במכלול הנושאים הקשורים לכוריאוגרפיה, אלא סיכום אישי של מורה עם ניסיון עשיר בהוראת קומפוזיציה במחול המבקשת לחלוק אותו עם תלמידים ומורים. השפה וסגנון הכתיבה זהים כמעט לסגנון הדיבור של צופיה נהרין בשיעורים. הכתיבה פרקטית, ישירה ואמינה והספר ידידותי גם לאנשים שעולם הקומפוזיציה בתנועה לא מוכר להם.

בשפה האנגלית יש ספרות עשירה בנושא קומפוזיציה בתנועה על גווניה השונים - כוריאוגרפיה, משחקי מחול ואימפרוביזציה. לספרים הוותיקים של רודולף פון לאבאן [von Laban], דוריס האמפרי [Humphrey] ולואי הורסט [Horst] התווספו ספרים שנכתבו ב-20 השנה האחרונות. ספרות זו עוסקת בתחום התיאורטי של הבנת המרכיבים הבסיסיים של מדיום התנועה ומציעה מבחר של מערכי שיעורים המיועדים לגילאים שונים, החל ממערכי שיעורים לילדי הגן ועד לאקדמיה. בין הספרים המוכרים: Lynne Blom (1982, 1988); Cheney Gay (1989); Elizabeth Hayes (1981); Barbara Mettler (1994). ספרה של נהרין מיועד לרקדנים ולמורים צעירים.

דומני שאין זה מקרה שהספרים הראשונים בעברית העוסקים ביצירה במחול נכתבו על ידי מורות מהתנועה הקיבוצית - נהרין ונירה נאמן. יש לכך סיבות היסטוריות. לעומת המקום המרכזי של הוראת הטכניקה בערים הגדולות, בתנועה הקיבוצית הוקדש מקום מרכזי לנושא תהליכי יצירה במחול. שם המשיכה להתקיים התפיסה האמנותית של מחול ההבעה הגרמני, שהיתה דומיננטית בארץ בשנים שלפני קום המדינה וגרסה שאמן במחול הוא קודם כל איש יוצר ואין הפרדה בין היוצר למבצע. בעוד שבתל-אביב קמו דורות של מורים האמונים על הוראת הטכניקה, רכשו מורי המחול בקיבוצים ניסיון רב בהוראת תהליכי יצירה בתנועה. תפקיד המורה למחול היה ליצור ריקודים לחגים אבל גם ללמד במוסדות החינוכיים, שבהם התמקדה כל כיתה במהלך שנת הלימודים בנושאים מסוימים, שכל אחד מהם נבחן מכל

היבטיו, גם באמצעות תנועה ומחול. בין המורים הבולטים בקיבוצים אפשר לציין את נעמי בהט, לשעבר חברת קיבוץ כפר מסריק, עדה לויט מברקאי, יהודית ארנון מגעתון, אריאלה פלד ממנרה, צילה אונגר מניר דוד, שלומית רץ מעין המפרץ, נועה שפירא ממעברות, קיטי סביר מעברון, חרמונה לין ממשמר העמק, דיטה פרח מבית השיטה,

חינה קפלן מאילת השחר, נירה נאמן, לשעבר מקיבוץ יחיעם, וצופיה נהרין, לשעבר מקיבוץ מזרע. הראשונה שסיכמה את הניסיון האישי שהצטבר בתחום ההוראה של מחול יצירתי ותרפיה במחול היתה נירה נאמן יחד עם לאה ברטל בספרים "התנועה - מודעות ויצירה" (1978) ו"הגוף המטפורי" (1994). נקודת המוצא של צופיה נהרין להבנה

הכוריאוגרפית היא ההקבלה לעולם המוסיקה. מתחום התנועה ניכרות השפעות של משה פלדנקרייז, כתב תנועה אשכול-וכמן, ירדנה כהן ורודולף פון לאבאן. המחברת חילקה את הספר לשני חלקים: הראשון, "סימני דרך", עוסק בנושאים כמו הוראה ויצירתיות, מושגי יסוד של כוריאוגרפיה, עקרונות כלליים של התהליך היצירתי והמבנה של התהליך. חלקו השני של הספר מורכב ממערכי שיעורים בנושאים מוגדרים, כגון: תנועה במרחב, שיווי משקל, חלקי גוף כגירוי ליצירה, עבודה עם חפץ, עבודה עם טקסט ויצירה בתנועה על בסיס מבנים מוסיקליים. נדמה שלעיתים המחברת נקרעת בין נטייתה הטבעית לסגנון כתיבה חופשי, אסוציאטיבי, של הגיגי ה"אני מאמין" שלה כמורה, לבין הצורך לארגן את החומר באופן מתודי. בין הפרקים הטובים בספר הוא פרק המבוא, שבו המחברת חולקת עם הקוראים את ניסיונה הרב בבעיות פרקטיות הקשורות להוראה, למשל - בעיית הפערים ברמה הטכנית בשיעורי יצירה, שאליהם מגיעים תלמידים בעלי רקע טכני שונה, או ההבדל בין רקדנים ותלמידים מתקדמים למחול לבין תלמידים המבקשים להיות מורים למחול. נושא חשוב שהיא עוסקת בו הוא בעיית הפסיביות בעבודה עם תלמידים מתחילים. פרק מעולה אחר עוסק בעקרונות הכלליים של התהליך היצירתי, ובהם נושאים כמו סיכונים ובחירות של חומרים תנועתיים, תזמון השיעור, שינוי הרגלים תנועתיים. מצאתי גם עניין רב בפרק העוסק במבנה של התהליך ומתמקד בנושאים כמו ריכוז, עקרונות לצפייה ופיתוח יכולת התבוננות. חסר טיפול מעמיק יותר בנושא של גירויים המציתים את השאיפה ליצור, וכן התייחסות לצד הרוחני, לצורך הפנימי של האדם לביטוי יצירתי. הפרק העוסק במושגי היסוד של הכוריאוגרפיה הוא החוליה החלשה בספר. זה אמור להיות הבסיס התיאורטי של מדיום התנועה, שעליו ייבנו השיעורים, שהם הפן המעשי המבהיר את עקרונות המדיום. החלק השני של הספר מורכב ממערכי שיעורים. כל שיעור פותח בהקדמה קצרה מאירת עיניים על נושא השיעור. בהמשך נותנת המחברת רשימה של משימות הבנויות נדבך על גבי נדבך כדי להבין את



הזמנה למחול

תהליכי יצירה בתנועה

צופיה נהרין

או אלוין ניקולאס [Nikolaïs]. לעומת זאת, ב-1961 אושרה להקתו של פול טיילור, מאחר שנחשבה לפחות אוונגרדית.

היו התלבטויות, האם לשלוח לחו"ל רק להקות מקצועיות או גם להקות אתניות ולהקות ריקודי עם, שאינן מקצועיות אבל המופע שלהן ברמה גבוהה. ההחלטה שנפלה היתה חיובית, ולהקת הסטודנטים Bera College Folk Dance Group נשלחה לסייר בקמפוסים אוניברסיטאיים בדרום-אמריקה. ב-1956 נשלחה להקה של מרתה גראהם לסיור במזרח-אסיה, כשהתחנה האחרונה שלה

פרים

Naima Prevots,
"Dance for Export – Cultural Diplomacy and the Cold War",
Hanover and London: Wesleyan University Press, 1999. XIV +165 pp.

ספרה של נעימה פרווטס "מחול לייצוא: תרבות דיפלומטית והמלחמה הקרה" הוא ספר מרתק, עשיר באינפורמציה ובאופן עקיף קשור להתפתחות המחול בארץ. פרווטס ביקרה בארץ ב-1948, כאשר אביה, חתן פרס גוגנהיים, שהה כאן. היא דוברת עברית וקשורה לישראל. לאחרונה ביקרה בארץ והיה לה חלק חשוב בתכנון תוכנית הלימודים החדשה למגמות המחול בבתי הספר. נושא הספר אינו שגרתי ועוסק בקשר בין אמנות לפוליטיקה מכיוון בלתי צפוי. ב-1954 ייסד הנשיא אייזנהאור את "הקרן הנשיאותית", שמטרתה היתה לסייע בייצוא אמנות אמריקנית כדי לשפר את הדימוי של ארה"ב בעולם, ובמיוחד כאמצעי נגד התעמולה הקומוניסטית. הוקמה ועדה אמנותית, שהבטיחה שלא תהיה כל צנזורה של הממשל. הוועדה החליטה מי מהלהקות תישלח ולאן. הלהקות שאושרו זכו לסיוע מלא להכנת הלהקה לסיור. מעניין לעקוב אחר השיקולים של הוועדה את מי לשלוח ולאן. למשל, ניו-יורק סיטי בלט יצאה להופיע בברית-המועצות כמשקל נגד להצלחת בלט הבולשוי בארה"ב. להקות חוסה למון [José Limón] ומרתה גראהם אושרו מיידית "בהיותן להקות העוסקות בערכים הומניים ועל ידי כך ישפרו את הדימוי של ארה"ב". הבקשה של להקת אלוין איילי [Alvin Ailey] נדחתה שוב ושוב. ב-1958 נדחתה הבקשה בטענה שהלהקה "אינה ברמה ראויה לייצוא", וב-1959 מאחר ש"אינה מייצגת את ארה"ב". לבסוף, ב-1961 אושרה הבקשה, וההיסטוריה יודעת לספר על ההצלחה האדירה של הלהקה ועל השפעת סגנונה על התפתחות הג'ז בעולם. הוועדה דחתה גם את להקת אנה סוקולוב, בטענה שעבודתה "מבולבלת ומשרה אווירת דיכאון". הוועדה דחתה פניות של להקות אוונגרדיות, מאחר ש"לא ייצגו את המחול האמריקני", ובהן להקת מרס קאנינגהאם [Cunningham]

נושא השיעור. הנושאים הם בסיסיים ועוסקים בתנועה במרחב, שיווי משקל, חלקי גוף, נושא ווריאציה, עבודה עם טקסט וכדומה. בהשוואה לטיפול המעמיק של המחברת בנושא של תנועה במרחב, מצאתי התייחסות מצומצמת לנושא אנרגיה ודינמיקה, שהם כיום מהמרכיבים הבולטים של המחול העכשווי. ה"הצלחה" של מערכי השיעורים, שמציעה המחברת, תלויה במידה רבה באישיות המורה ובנכונות התלמידים להשתתף במסע היצירתי.

שפע של הערות, הנחיות והגיגים מלווים את המשימות המוטלות על התלמידים. כמו ידעה המחברת מראש באילו קשיים ייתקלו התלמידים ומה השאלות שיצוצו והכינה להם תשובות. ההגיגים של נהרין מקנים מימד של עומק למשימות ולנושא השיעור. לטעמי, נהרין נסחפת לעיתים קרובות לכיוונים שונים המסיטים את המיקוד מנושא השיעור, בעיקר משום שההערות משולבות בהנחיות. פתרון לבעיה של שמירה על רצף המשימות לצד עושר של הערות נלוות מצאה ברברה מטלר [Mettler] בספרה "Materials of Dance as a Creative Art Material Activity". מטלר הפרידה בין המשימות להגיגים - בדפים בצד ימין נרשמו המשימות ובדפים בצד שמאל נרשמו ההגיגים - וכך לא נקטע הרצף וההגיון הפנימי שבמבנה השיעור. נהרין חותמת חלק ממערכי השיעורים בהערות חווייתיות של התלמידים, שמקנות להתנסות היצירתית מימד של תרפיה במחול, ואינני יודעת אם זאת היתה כוונתה. בספר שפע של תמונות יפות של רקדנים ישראלים, שצילם גדי דגון. אבל מדוע נבחרו רק עבודות של אוהד נהרין, בנה של המחברת? חבל שלצד שמות היצירות לא נרשמו גם שמותיהם של הרקדנים. הסובייקטיביות של הספר מקנה לו אמינות וצבע אישי. הוא יכול לשמש תלמידים ומורים צעירים במחול וייתכן שיהיה בו משום תמריץ למורים נוספים, שצברו ידע רב בתחום ההוראה, לרכז את ניסיונם האישי בספר ולהעשיר את כולנו.

האמריקני ולכן שייכות למדינה ולא ללהקה.
הקטנוניות באצטלת השמירה על כספי
הציבור המתוארת בספר מעוררת סלידה עד
כדי השתאות.
בסופו של דבר, בזכות אותה קרן, הגיע המחול
האמריקני במיטבו לכל העולם. ארה"ב
נעשתה מעצמת תרבות, שאליה עלו לרגל מכל
העולם כדי ללמוד ולחקות. הלהקות הפכו
לחלק מההיסטוריה העולמית של המחול
ובמקומות רבים שבהן סיירו היתה להן
השפעה מכרעת על התפתחות המחול המקומי,
כמו, למשל, בישראל.

על אף ההצלחה הגדולה של הלהקות, רבים
מהסנטורים ראו במשלוח הלהקות לחו"ל
בזבוז כספי ציבור. פרוטס מפרסמת קטעים
מתוך נאומים של סנטורים המצביעים על
שנאה ויחס קטנוני למחול. אחרי כל סיור
נעשה חיטוט של פקידים לבדיקת החשבונות
עד הדולר האחרון. אמנים כמו חוסה למון
ואחרים הועמדו לדין, מאחר שהיה פער של
כמה עשרות דולרים בין הדיווח שלהם לבין
זה של הממשל. אותם פקידים טענו גם,
שתלבושות הריקודים, שמומנו על ידי הקרן,
נתפרו למעשה על חשבון משלם המסים

היתה איראן. אלא שהברונית בת שבע דה
רוטשילד, פטרונית הלהקה, הוסיפה תחנה
נוספת - ישראל. כך הגיעה הלהקה לסיור
הראשון שלה בישראל, סיור שהביא למהפך
במחול הישראלי, שפעל עד אז בהשפעת מחול
ההבעה. בעקבות הסיור החלו רקדנים
ישראלים לנסוע לחו"ל ללמוד מחול מודרני
בשיטת גראהם, מה שהביא בהמשך לייסוד
להקת בת שבע ב-1964. היו להקות נוספות
שהגיעו לישראל במסגרת הייצוא התרבותי
האמריקני, ובהן האופרה "פורגי ובס" (1952)
ולהקתו של ג'ורג' רובינס (1959).

PREVOTS

DANCE FOR EXPORT Cultural Diplomacy and the Cold War

DANCE FOR EXPORT

Cultural Diplomacy and the Cold War



NAIMA PREVOTS



בהמות לא לגמרי כשרות

גיורא מנור

"בהמות" - מחול גברי במרכז סוזן דלל;

יוצרים: שלומי ביטון, עמנואל גת, יוסי

יונגמן, עידו תדמור;

מוסיקה: אורי וידיסלבסקי;

תלבושות ומסכות: בר (סרגיי) ברזין;

תאורה: יעקב ברסי.

יאיר ורדי, מנהלו הנמרץ של מרכז סוזן דלל, יום שוב ערב של מחול, ובו משתתפים גברים בלבד. זה כשלעצמו אינו דע כלל, אם כי גברים אינם מקופחים על כמת המחול העכשווי בישראל. אנלי היה זה מסקרן יותר לתת ליוצרות-מחול ממין נקבה דווקא הזדמנות שכזאת ליצור לחבורת בחורים? גם הזיהוי הכמעט אוטומטי של רקדן ממין זכר עם נטיות הומוסקסואליות כבר לא באופנה. אם נבדוק זאת, יתברר שנטייה מינית אינה חופפת מקצוע. אם לשפוט לפי מראה עיניים, התנהגות הומו-ארוטית מקובלת דווקא אצל המצויאיסטים בתחומי ספורט, רק לא נוהגים לזהות אותה ככזאת. למשל, את מה שעושים שחקני הכדורגל זה לזה אחרי שער מוצלח או ניצחון, לעיני המצלמות, לא פגשתי באף להקת מחול.

"בהמות", כותרת בוטת, המקבילה אולי ל"קרנפים" של יונסקו, נועד, לדברי היוצרים, לעסוק בנושא החביב על תיאטרוני הילדים ולהקות המחול, המבקשות להופיע במסגרת "סל תרבות" ובמוסדות החינוך - המאבק נגד האלימות בחברה. הצרה היא, שמה שאפשר להציב על הבמה הוא, בעצם, רק האלימות עצמה. לסובלנות ולנחמדות אין מניית רבות

על הבמה. אי-אלימות אינה דרמטית מטבעה. "הרעים" טוב להם על הבמה יותר מאשר ל"טובים", בבחינת צדיק ורע לו, רשע וטוב לו. ומה שאלוהים לא הצליח עד כה לתקן, אין בכוחו של מחזאי, במאי וכוריאוגרף לעשות.

"בהמות" מתחיל ממצעד (אם מותר לכנות כך זחילה של הרקדנים על קרשי הבמה, כשמסכות נהדרות על ראשיהם). בהמות גסות אלה הם זוחלים. עידו תדמור, הבכיר ביוצרים ובמבצעים של ערב מוזר זה, הוא עדיין רקדן נפלא, מלהיב, כריזמטי, המשתלט ביכולתו ובנוכחותו על הכל. המקדימונים השונים בכלי התקשורת ביקשו לעורר ציפיות למשהו ארוטי, הומואי, רמזו על שימוש בעירום - משהו שזה מכבר אינו בגדר ריגוש וחידוש. אבל תמיד נעים לראות גופות צעירים מכל המינים באור הזרקורים על הבמה. אלא שכללי התאורה האופנתיים אוסרים על התאורן להאיר את הבמה אלא בתאורת חירום המסתירה יותר משהיא מגלה. גם לא היה ממש עירום, וגם לא היה אפשר ליהנות ממראה הבחורים המצוינים, שנטלו חלק במופע: שלומי ביטון

(בוגר טרי של האולפנה מטה-אשר), שלום כהן, שרון פרידמן, עידן גורליצקי, גיל נווה, הראל קיי, ניר קרן, יוני סוטחי, ניב רוז וגיא שומרוני, שאני בטוח שהם נאים ומוכשרים, אבל בחשכה ששררה על הבמה לא היה אפשר להבחין כלל מי הוא מי. בלילה, כמאמר הבריות, כל החתולים אפורים. לעומת החיסכון בחשמל לתאורה, כרגיל במופעים עכשוויים, הגברת הקול היתה מוגזמת עד מאוד.

כמה שירים מאת נעמה שפירא אמורים היו להפוך את "בהמות" למופע בידור. חבל שמילות שני הפיזמונים גם חולקו לצופים מודפסים על נייר.

הנה דוגמת טעימה ל"פיוט" העלוב: "שווה שווה לקום בבוקר / שווה שווה לשתות קפה / שווה שווה לחזור הביתה / שווה שווה לאהוב". זו כתיבה שממש לא שווה הרבה. וכך מתחיל הפזמון השני: "בשביל השקט הזה עברתי לכאן / בעיר אתה לא יכול לשמוע את עצמך. / אין לך זמן להרגיש, אפילו בלילה. / פה אני מקשיב לנשימות שלי. / ... / האיש הזה בטלויזיה? / הוא לא מזיין מהצד. זה בטוח".

אם זאת כתיבה פוליטית, אני צנצנת. אז למה לבייש את הכותבת ולפרסם את הטקסטים הללו בדפוס? מתברר שהמופע שנועד להתריע נגד אלימות, מעורר במוח (הכחלחל) שלי דווקא תוקפנות.

הנקודה שממש נגעה בנושא האלימות היתה מעין אונס קבוצתי של אחד החבריה במעלית התפאורות שבעומק הבמה של סוזן דלל. מה שראינו היתה ערימה של חבריה, שאחדים פתחו את סגור מכנסיהם וגילו חצאי ישבנים לבנים. איש לא טיפל בקורבן, הכוריאוגרף לא אמר דבר אחרי האירוע הפלילי, אז מה רצו מאיתנו, הצופים? ניכרה במופע המחלה הנפוצה של תנועה מידבקת - מישוה מתחיל בצעד או תנועה, וכבר ברור לך, שתוך רבע דקה כל המבצעים יעשו אותה באוניסונו הנצחי, על פי רוב גם בסימטריה, שהיא הצורה הפחות דינמית של הקומפוזיציה. מצוין לעודד יוצרים חדשים ולהעניק הזדמנות לרקדנים צעירים. אבל למה גברים בלבד, כיוצרים וכמבצעים כאחד?

הרי הרב-גוניות, המרכיבים הניגודיים, הם נשמת האמנות בכלל ואמנות המחול בפרט. אם "בהמות" נועד להיות אפליה מתקנת, הוא החטיא את מטרתו. ואם רוצים להציג מבצעים צעירים ובלתי מוכרים עדיין, מוטב לעשות זאת בתאורה, שתאפשר לצופה ולמבקר להבחין מי עשה מה ולמי. והאמת בפרסום היא לא רק עיקרון של חוקי המדינה, אלא גם חשובה כשלעצמה, כי ציפיות שלא



"בהמות" מאת יוסי יונגמן, עידו תדמור, עמנואל גת ושלומי ביטון, רקדן: עידו תדמור. צילום: גדי דגון
 "Beasts" by Yossi Yungman, Ido Tadmor, Shlomi Bitton, Emanuel Gat, Dancer: Ido Tadmor.
 Photo: Gadi Dagon

בכורות, סיורים ולהקות אורחות
יולי-אוגוסט-ספטמבר 2000
בעריכת ליאורה עמית

בכורות

להקות ישראליות - בכורות

להקה	שם היצירה	יוצרים	רקדנים
להקת בת שבע הועלה במסגרת "מחול לוחט", מרכז סוזן דלל	"שני סיפורים קצרים" 6.7.2000 (בכורה ישראלית)	כוריאוגרפיה - אוהד נהרין מוסיקה - קולאז'	
להקת בת שבע הועלה במסגרת "מחול לוחט"	"סוף" 6.7.2000	כוריאוגרפיה - רות זיו אייל	
להקת בת שבע הועלה במסגרת "מחול לוחט"	"The Vile Parody" 7.2000 (העלאה מחודשת)	כוריאוגרפיה - ויליאם פורסיית'	
הועלה בפסטיבל כרמיאל	"אדמה ואש" - 13.7.2000	כוריאוגרפיה - ניר בן גל, ליאת דרור מוסיקה - מוש בן ארי	ליאת דרור, ניר בן גל, אורית אלקבץ, לאורה קטלני, פמלה ספר, חנן מרציאנו, יובל אטיח
להקת קומבינע הועלה במסגרת "מחול לוחט"	"2B or not 2B" - 19.7.2000 (העלאה מחודשת של העבודה "מכונת המלט")	כוריאוגרפיה - אמיר קולבן מוסיקה - קולאז'	
	"אנה בארץ המראה" 22.7.2000	כוריאוגרפיה - מימי רץ ויזנברג מוסיקה מקורית - מנחם ויזנברג	רקדנית ושותפה ליצירה - אנה ויסמן
	"קיצ" - 26.7.2000	כוריאוגרפיה וביצוע - סיגל ברגמן, ענת שמגר סקסופון - יקירה לוי	
הועלה במסגרת אירוע "עקומה חדה" בתיאטרון תמונע	"יצאתי" - 6.7.2000	כוריאוגרפיה וביצוע - אילנית תדמור מוסיקה - אלון נחושתן	
הועלה במסגרת "מחול לוחט"	"הפולניות" - 27.7.2000	כוריאוגרפיה - יערה דולב, עמית גולדנברג מוסיקה - קולאז'	ביצוע - רננה רז, עידית סולנגי, עמית גולדנברג, מתן זמיר, גלית נמירובסקי, יערה דולב
הועלה במסגרת "מחול לוחט"	"שלוש פעמים חמש" 8.8.2000	כוריאוגרפיה - ענת שמגר, ז'אן קלוד גיונס מוסיקה - ז'אן קלוד גיונס	ענת שמגר
להקת כרמון	"געגועים" - 21.8.2000	כוריאוגרפיה - יונתן כרמון	
ספטמבר	"חמש הקדשות" 3.9.2000	כוריאוגרפיה וביצוע - נימה יעקב	

עידו תדמור, עמנואל גת, יוסי יונגמן, שלומי ביטון, עידן גורליצקי, שלום כהן, גיל נוה, יוני סוטחי, שרון פרידמן, הראל קיי, ניר קרן, ניב רז, גיא שומרוני	כוריאוגרפיה - עמנואל גת, יוסי יונגמן, עידו תדמור מוסיקה - אורי וידיסלבסקי, עודד כפרי	"בהמות" - 19.9.2000
---	---	---------------------

כוריאוגרפיה - אהד פישוף מוסיקה - אהד פישוף, שוקיצי קינה	"Fragments of a Twenty Fifth Century Discourse on Letting Go" - 19.9.2000
--	--

כוריאוגרפיה - אלון אבידן מוסיקה - קולאז'	"גלגולו של מעיל" 21.9.2000	להקת בת דור
---	-------------------------------	-------------

כוריאוגרפיה - תמיר גינץ מוסיקה - דן ציפורי	"ילקוט בלי אלימות" 21.9.2000	להקת בת דור
---	---------------------------------	-------------

שירה טאובה, טלי נצר, זוהר שפירא-מנצורה, מיכל ארקנד, יעל שני שקד	כוריאוגרפיה - יעל שני שקד מוסיקה - אילן גרין	"ירחי" - 24.9.2000 "קולאז' מסי 2", בית פרנקפורט
--	---	---

להקות ישראליות - סיורים בחו"ל

להקת המחול הקיבוצית - סיור ביפן עם "זיכרון דברים" (27.8-4.9); סיור ברוסיה עם "זיכרון דברים", הופעות בתיאטרון הבולשוי במסגרת הפסטיבל הבינלאומי לאמנויות במוסקבה (19.8-21.9).

להקת בת שבע - סיור באיטליה עם "Wara" (יולי); סיור בקפריסין עם "Wara" (23-25.9).

אנסמבל בת שבע - סיור בפולין עם "זציאציה" (29.8-3.9).

להקת קומבינע - סיור בארה"ב ובדרום-אמריקה, ספטמבר, "קריעת שמע", "חיוכו של כרונוס".

להקת ורטיגו - הופעות בבודפשט, הונגריה, במסגרת פסטיבל תיאטרון אלטרנטיבי בבודפשט עם "איש חוטים" (5.8).

להקות אתניות

להקת דיר אל אסאד (ערבי) - פסטיבל זאקטאקאס במקסיקו, אוגוסט.

להקת משפחת אקילוב (בוכרי) - פסטיבל זאקטאקאס במקסיקו, אוגוסט.

להקת אסקסטה (אתיופי) - סיור בגרמניה, פסטיבל בינלאומי לשירה דתית במקאברדוף, ברלין (במסגרת פסטיבל לסרטים יהודיים), פרנקפורט ודיסלדורף (21.6-6.7).

להקות ריקודי עם

בחופשת הקיץ יצאו לחו"ל כ-30 להקות, ביניהן: להקת הורה ירושלים - פסטיבל פולקלוריאדה ביפן (25.7-7.8).

להקת רעים מחולון - פסטיבל דיזיון, צרפת (27.8-5.9)

להקת הסטודנטים מירושלים - פסטיבל לסקדה, יוון (יולי).

להקת חיפה - פסטיבל קאטוביץ' בפולין (אוגוסט).

להקת כרמיאל - בסלובקיה (אוגוסט).

להקות אורחות בישראל

אילזה לייפה וסולני הבולשוי, במבחר קטעים (יולי).

הבלט הלאומי הסיני, במבחר קטעים, במסגרת פסטיבל כרמיאל (יולי).

התיאטרון השחור של פראג, במסגרת פסטיבל כרמיאל (יולי).

להקת הבולשוי, "גיזל" (8.8-14.8).

נזירי שאולין, "גלגל החיים" (18.8-24.8).

תיאטרון המחול של סט. פטרבורג, בלט בוריס אייפמן - "גיזל האדומה", "צייקובסקי" (5.9-9.9).

multi-culturalism. It draws upon the various heritages in Israel and around the world, and its creators gradually crystallize, both in public companies and in the younger non-institutionalized ones, their contemporary, original artistic language, based on local materials and on collective and biographical memory. Moreover, dance succeeded in withstanding the pressures against its pseudo-"elitism"; its creators exhibited daring and refusal to compromise quality. They create in keeping with their artistic conscience, and still reach a wide audience. Despite being "contemporary", dance has reached younger audiences in comparison to music and theater. The dance schools are developing and gradually reaching a higher level and a greater number of students. A policy of encouraging culture in the periphery may contribute to the establishment of dance groups outside the big cities, a process that has already begun in Ga'aton, Jerusalem, Mitzpe Ramon, and to a certain extent, in Be'er Sheva.

Dance, Culture and Society

One of the fundamental problems of Israeli society is "cultural alienation" between the disadvantaged strata, chiefly comprised of Oriental (*mizrahi*) Jews and the religious groups, and the "cultural center". Professionalism, commercialization and privatization of culture likewise influence culture and its development. "Zionism offered a totality of culture and life, of secularism and Israeliness, as an alternative to the totality of a religious way of life. The founding fathers incorporated the individual creative force within the overall practice of establishing a society; they rejected the tendency of artists and scientists to lock themselves in ivory towers and barricade themselves in elitism, and thereby lent an additional meaning to science and art."¹⁸ The rifts, the social, ethnic and religious conflicts, and the process of privatization have estranged the establishments of secular culture from large parts of society. Professionalism and elitism – the seclusion of artists from society; commercialization and populism – deriving from the attempt of cultural establishments to confront cultural alienation according to the rules of supply and demand – only reinforced this alienation, leading culture to an elitist withdrawal on one hand, and to entry into the field of entertainment, on the other. All these have also reinforced the alienation between center and periphery: the center (Tel Aviv, Shenkin Street) as the culture of the *ashkenazi* middle class, vis-a-vis the culture of Oriental Jews, the religious and the poor, who live in the periphery. Thus, large parts of Israeli society were denied access to the general cultural assets, a process which provided the backdrop for the de-legitimization of culture. Renewed and meaningful reincorporation of cultural and artistic works into the life of the social strata which are currently estranged from them may help recover culture's place and contribute to creating a common denominator in culture as well as to advancing disadvantaged populations. Culture in general, and dance in particular, can be not only for

the elite, not only "art for art's sake," but can also serve as a means for creating accessibility of the geographical and social peripheries to the centers of cultural practice, thus making the center a partner in periphery-based cultural creation. The more dance groups are established in the periphery, the more dance groups and artists incorporate original local materials derived from various heritages into their work, the more dance groups and dance creators "reach out" to new audiences, including young people, school children, development-town residents and those from the Arab sector – the more dance will profit and the more society will unite and progress. A great potential for dance lies in developing and expanding the impact of multi-culturalism.

Notes:

1. Dan Ronen, "Cultural Policy in Israel Yes and/or No," *Cultural Declaration – Vision 2000*, Ministry of Science, Culture and Sports, p. 36 [Hebrew].
2. *Cultural Declaration – Vision 2000*, position paper on the State of Israel's cultural policy, submitted to the Minister of Science, Culture and Sports on Jan. 16, 2000 by the Vision of Israeli Culture Committee, headed by Prof. Zohar Shavit. [Hebrew]
3. Yossi Yona, "The Third Order," *Panim* 9, The Teachers' Federation in Israel, 1999, p. 3 [Hebrew].
4. *Ibid.*, p. 4.
5. Prof. Elihu Katz and Hed Sela, *Culture Policy in Israel – The Beracha Report*, The Van Leer Jerusalem Institute, Beracha Foundation, June 1999, pp. 43–44 [Hebrew].
6. Shosh Weitz, "All Rivers Flow to the Center," *Panim* 10, Summer 1999, p. 10 [Hebrew].
7. Daniel Gutwein, "In Favor of Reinstating Synergism between Culture and Society in Israel," *Cultural Declaration – Vision 2000*, p. 81 [Hebrew].
8. *Cultural Declaration – Vision 2000*, p. 2.
9. *Culture Policy in Israel – The Beracha Report*, "Segmentation and Sectors," p. 56 [Hebrew].
10. *Cultural Declaration – Vision 2000*, p. 7.
11. *Ibid.*, p. 6.
12. Michael Walzer, *What it Means to be an American* (New York, 1992).
13. Ziva Sternhal, "A Sense of Cultural Crisis," *Cultural Declaration – Vision 2000*, p. 62 [Hebrew].
14. Avraham Carmeli and Zohar Shavit (Eds.), *Dance Companies in Israel: Summary of Activities in 1998*, Center for Information and Cultural Research, Ministry of Science, Education and Sports, Dec. 1999.
15. Shosh Weitz, "All Rivers Flow to the Center," pp. 12–22.
16. Nissim Kalderon, "Three Ways," *Cultural Declaration – Vision 2000*, p. 90–91 [Hebrew].
17. Yossi Yona, "The Third Order," pp. 3–5.
18. Daniel Gutwein, "In Favor of Reinstating Synergism between Culture and Society in Israel," pp. 81–84.

drawn to innovative contemporary works in the fields of music and theater. The emphasis on equality of opportunity in culture prompted the establishment of young dance companies in the center as well as in the periphery, and the financial support, albeit meager, of these companies.

The recognition of "other" cultures, the multiplicity of cultures, and the State's recognition of its duty not only to allow preservation of heritages but also to promote and develop various heritages, led to enrichment of creative sources. The world's most prominent choreographers as well as many Israeli choreographers, such as Rina Nikova, Sarah Levi-Tanai and others, turned to the rich sources of cultural and ethnic diversity in the world in general, and in Israel in particular, forming new artistic languages.

One of the characteristics of cultural democratization is creative wealth, manifested in the "Survey of Dance Companies in Israel", 1998.¹⁴ Despite difficulties and inadequate financial support for dance, the creative impetus in Israel is immense. In 1998, the various dance companies staged 117 pieces in 155 programs and performed on 721 occasions. The majority of pieces (95) were defined as modern, while the rest were classical, ethnic, jazz, flamenco, or dance theater. 69 pieces were staged by the 8 seasoned companies, and 48 works by the 29 younger, non-institutionalized companies. Altogether, the number of attendances of Israeli companies' dance performances totaled nearly 350,000 in Israel and 87,000 abroad. This and other data is indicative of the great interest evoked by Israeli dance throughout the world and of the intensive nature of dance activity in Israel.

Another important fact is that the professional dancers in Israeli dance companies come from all social strata and all immigrant groups. One of the reasons for this is that there is no language barrier in dance. Furthermore, the majority of dance activity in Israel is focused on modern and ethnic dance, which do not require intensive training starting from a young age (as in the case of classical ballet). Thus, individuals from lower socio-economic strata can also take part in dance activity, whether through folk dancing or other channels.

The fact that dance draws upon all cultural sources allows each of the dancers and each of the spectators to feel a sense of "belonging." Most of the dance pieces are original and current, and the lack of a desirable, obliging "model" allows for path-searching and diverse original creation. All these reinforce dance as a multi-cultural activity.

The majority of dance companies, eight out of eleven, are Tel Aviv-based, including six of the seven most established companies. While often performing outside their "home" theaters, 52% of the dance activity in 1996 still took place in Tel Aviv. The second prominent district in terms of dance activity is the northern district, due to the fact that the Kibbutz Contemporary Dance Company is based there, thus often performing in the area.

In her survey, Shosh Weitz¹⁵ indicates the imbalance between center and periphery in terms of artistic offerings. Omanut La'Am

('Art for the People') brings to the periphery, to the smaller towns, a dance supply which is different from that available in the big cities. One of the causes for this is the "democratization" practiced by Omanut La'Am as well. That democratization manifests itself in the fact that the choice of performances intended for the periphery is made by local figures and bodies, while Omanut La'Am merely acts as a mediator.

Weitz proposes to give top priority to support for institutions in the periphery and to condition the establishment of new institutions on their location in areas of national priority; to support dance groups according to the principle of mobility, which would rely not only on the economic and marketing-related preferences of each institution, but also on the needs and requirements of the various districts in the country. Furthermore, she proposes to select several quality performances each year, which would be subsidized for the purpose of reducing ticket fees in the periphery. Fear of the harmful influences of "democratization" also exists with regard to the established public dance groups. These groups struggle for survival; if they are not granted increased finances, they may become more inclined toward cultural populism and compromise in order to meet the audience's taste.

Dance has suffered in the past (as in the case of the Batsheva Dance Company and the Jubilee Bells event) and may suffer again in the future from the tensions and rifts in Israeli society; from the cultural tendencies combined with economic hardships and religious fundamentalism. Dance will profit if we succeed in defining multi-culturalism in Israel as a legitimacy for manifesting cultural differences among various sectors in Israeli society and encouraging diverse heritages, on one hand, and as the need for common denominators, collaboration, and solidarity, on the other. "Pluralism within collaboration," as Nissim Kalderon puts it. "We must express the plurality, yet avoid nurturing separatism and animosity."¹⁶ Only if each and every citizen is allowed to define his/her identity as part of the Israeli collective which strives to rid itself of ethnic characteristics, and at the same time define his/her collective identity within the framework of sub-communities, only then will we be able to maintain a society based on a common denominator. "The separatism of the Arab and ultra-Orthodox public can be particularly high, whereas that of other communities - low," claims Yossi Yona.¹⁷ As for the religious groups, that do not accept the values of liberalism, there are two options: One is that the secular and ultra-Orthodox sectors define and formulate common goals and values which do not touch upon liberalism; the other - to develop a system of co-existence based on the principle of tolerance. As for the Arabs, since it is not very likely that Arab heritage will be ascribed a place in the Israeli common cultural ethos, we must allow the Arab public to develop their unique heritage alongside the Jewish national one.

Dance can serve as a model for the above-mentioned kind of

Arab culture as well as for different traditions and cultures, alongside interaction among them." The writers of the Beracha Report believe that, multi-culturalism existed in Israel in the past as well — manifested, for instance, in the various currents in education, the separate Arab culture, the various communication channels, the isolated Orthodox culture, the newcomers who sought to preserve their native culture and language, etc. — but none of these has been a success story.⁹

One must bear in mind that the problem inherent in multi-culturalism is not only the problem of the different sectors in Israeli society, but a part of the globalization issues. Multi-culturalism is also linked to the openness of Israeli culture to various global cultural influences alongside the attempt to develop a unique culture of its own. This problem is not unique to Israel. Many cultures throughout the world exhibit a basic tension between the nourishment of original creation drawing on local materials and the exposure to external influences.¹⁰



Sharing and Multiplicity of Cultures

According to the writers of the Beracha Report, the only form of multi-culturalism compatible with the dream of "collaboration", "solidarity" and "a common goal" is one which strives toward pluralist self-expression in order to enrich the common culture. "No sector has a separate story," claims Nissim Kalderon, "but there is a partially distinct story, that ought to be heard and respected."¹¹ A separate story implies the disintegration of society and the destruction of solidarity. Distinct stories deserve to be heard and make their contribution, without interfering with collaboration. The real alternative to both the melting pot and multi-culturalism is collaboration and multiplicity of cultures. The peripheral sub-cultures do not deny the existence of a cultural center; they struggle to penetrate into the consciousness of the center — to assimilate therein, influence it and re-define it.

Recognition of the center does not deny the existence of sub-cultures, which evolve and are defined in relation to it.

The privatization of culture, as demanded by some of the adherents of multi-culturalism, like the privatization of education and welfare, implies the disintegration of both the center and the hegemonic culture. This would also weaken the cultural sub-groups, whose success is dependent upon collaboration with the center. The demand for multi-culturalism and the dissolution of the cultural center is a political slogan more than a cultural platform, and it only contributes to the socio-cultural rift, serving the interests of the more powerful groups in society. Efforts to promote culture in the periphery and make sub-cultures part of the central culture will contribute to the development of culture and the promotion of disadvantaged groups. An immigrant can realize his/her private world only when belonging to a community, to a "home". S/he is a multi-cultural human being, who left one culture and adopted another, who is not only entitled, but is essentially obligated to bind them together in his/her very person. According to Michael Waltzer, this is, for the immigrant, a fact rather than an ideology; it is an internal rift, rather than an abstract model.¹²

One of the explanations accounting for the sectoriality and rifts in Israeli society is the need felt by the country's citizens, who have not regarded secular Israeli culture as their home, to find a "home" for themselves and nurture a sense of belonging. Religious fundamentalism and nationalism are part of a rejection of the modern world and an attempt to formulate a set of norms based on universal moral values. Religious fundamentalism relies on the aspiration to refurbish society with its unity as opposed to disintegrative, separatist liberal values, such as radical individualism, freedom of choice, the relativity of values and norms.

In Cultural Declaration — Vision 2000, Ziva Sternhal asserts that in recent years beliefs have gradually taken root in Israeli art, according to which artistic language is more important than concrete reality, and that truth in art is designed to deconstruct the set of prevalent norms.¹³ The apprehension felt by many people with regard to life devoid of a guiding set of norms not only drives them into becoming religious, into mysticism, or toward the culture of their native country, but it is also one of the signs indicating a cultural crisis which generates conservative and reactionary ideas.

Dance as a Multi-Cultural Activity

The processes of democratization in culture and the notion of "multi-culturalism" have had an immense impact on the development of dance. Innovative approaches, new languages, experimentation and fusion of various art forms have been welcomed in Israel and across the world. The efforts invested in training new audiences to realize the individual's "right to culture" have drawn greater audiences to the field of dance — which comprises mainly contemporary creation — greater than those

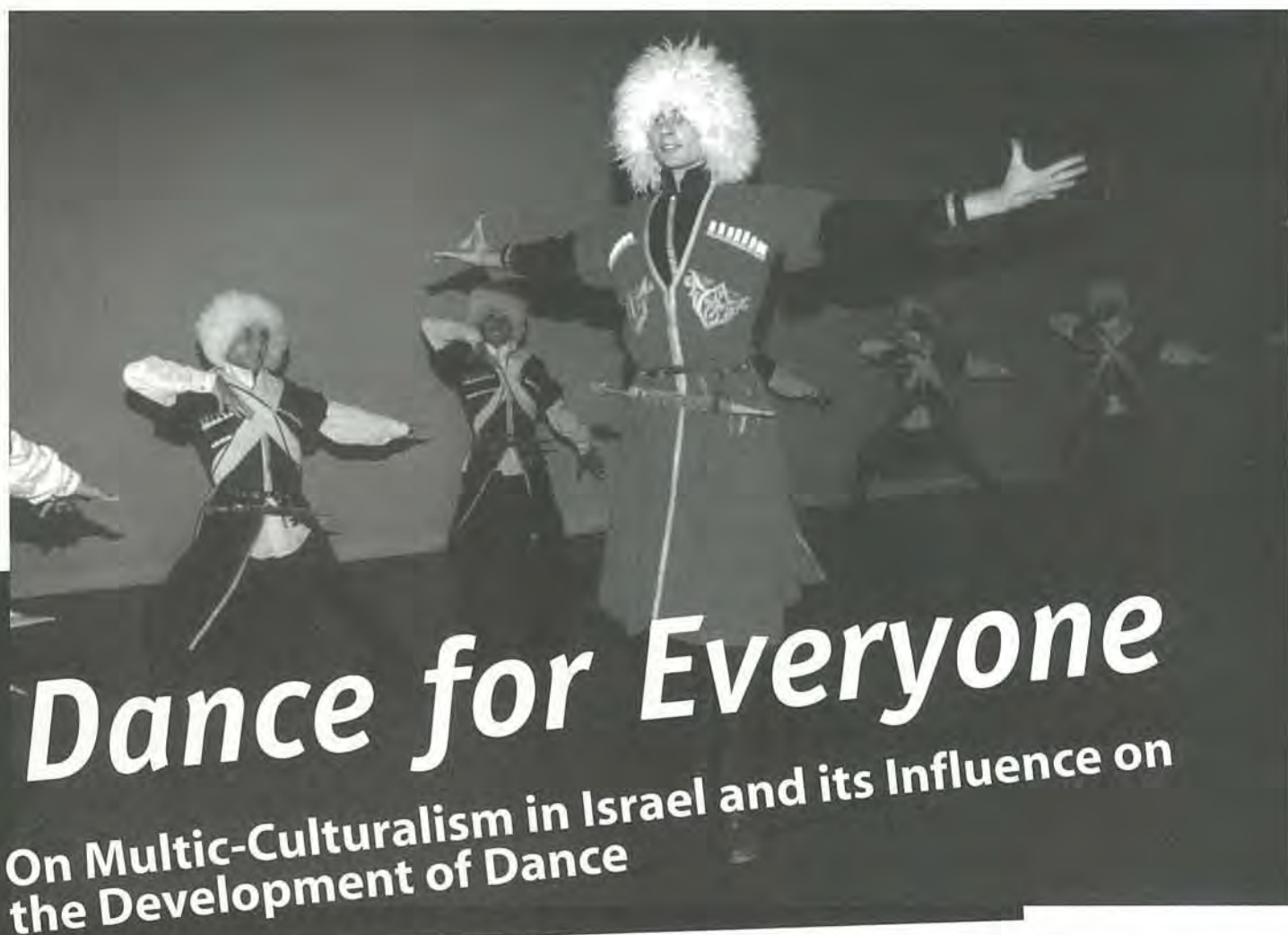
להקת - שפחת אקילוב - ריקוד אתני של יוצאי בוכרה
The Akilov Family Folklore Ensemble - Dance of B. kahra

להקת מטייב בהנהלת הכוריאוגרף יוסף
מטייב - ריקוד אתני של יוצאי קווקז
The Matayiv Dance Group.
Director and Choreographer:
Joseph Matayiv. Ethnic dances of
Caucas Jews

has been one of the goals of the Zionist movement. The founding fathers dreamt of an exemplary society in Israel, of normalization and modernization of Jewish existence, of a secular Jewish culture based on the Hebrew language, one that draws upon Jewish heritage, yet does not restrict it to Jewish Halacha (religious law) and the synagogue. The religious and post-Zionist attack exposed dilemmas in Israeli culture: tension between continuity and change, diversity and unity, vision and reality, seclusion and openness. On one hand, artistic and quantitative prosperity of original creation, and on the other, the difficulty experienced by the secular public in protecting its values and life style.

The document "Cultural Declaration – Vision 2000" presented to the Minister of Science, Culture and Sports, read as follows: "In 21st century Israeli culture there is room for all groups seeking cultural expression of their emotional, ideological and historical world, in contrast to the 1950s 'melting pot' policy. However, recognition of the legitimacy of difference and multiplicity is not a legitimization of a separatist cultural reality, devoid of a

common denominator."⁷ The document's authors were well aware of the threat inherent in multi-culturalism; the threat of splitting Israeli society into sectors, being an essentially sectorial society consisting of an Arab minority, an Ashkenazi (European) ultra-Orthodox sector, a Sphardic (Oriental) ultra-Orthodox sector, a national-religious sector, a secular sector, various immigrant groups, etc. "Multi-culturalism can lead to social separatism and segmentation, to a society made up of groups primarily interested in internal dialogue."⁸ Thus, among the basic assumptions underlying the cultural policy determined by the committee in "Cultural Declaration – Vision 2000", it is maintained that: "The cultural policy of the State of Israel will strive to reinforce a common cultural nucleus and a recognition of a common center and a common set of values, which allows autonomy for the



Dance for Everyone

On Multic-Culturalism in Israel and its Influence on the Development of Dance

in Israel operate, for the most part, in the center, namely in Tel Aviv and the three other large cities – Jerusalem, Haifa, and Beer Sheva. However, the demand to increase cultural supply and form cultural institutions in the periphery and for the benefit of disadvantaged populations gradually intensifies.

However, according to Prof. Elihu Katz and Hed Sela, writers of the Beracha Report on "Culture Policy in Israel", the "democratization of culture" policy merely brought about "the replacement of the center's paternalism, which previously characterized the policy of bringing culture from the center to the periphery, with decision-making on a local level, which increasingly leans toward populism."⁵

In her essay about cultural periphery and center entitled "All Rivers Flow to the Center,"⁶ Dr. Shosh Weitz notes that the data concerning cultural supply indicates that, despite an explicit government policy aimed at subsidizing the mobility of performances and prioritizing the periphery in establishing cultural institutions, there is a decrease in the number of performances in development towns, a manifest tendency of increased commercialization in the fields of culture and art, and a decrease in publicly-supported events in the periphery. As the

distance from the center or the main large cities increases, canonical artistic supply decreases, and the number of attendances of artistic events decreases from 2.6 attendances per person in Tel Aviv and Haifa, to 0.02 in smaller towns. Dr. Weitz maintains that the main factor influencing the level of activity in a certain city or area is the number of local creative institutions; which transform culture from a mere form of entertainment into a social and economic branch. The reason there is no significant progress in the periphery despite the policy of "culture mobilization" lies in the fact that artistic institutions going out to the periphery do so in order to expand their "market shares". The performances sold to theaters or "culture halls" are plays, concerts or dance performances that have the capacity – as far as the commissioners are concerned – to sell well to the local audience.

Multi-Culturalism and the Sectorial Threat

"Melting pot," "multi-culturalism," and "cultural pluralism" are not only academic terms. They influence the formation and crystallization of Israeli society. It is essential to understand them in order to confront the rifts and ruptures in Israeli society, the cultural war transpiring therein, and the attack waged by religious groups and post-Zionist historians on "Israeli culture." It should be noted that Israeli culture is a national culture, whose formation

Dan Ronen*

In the wake of World War II, the processes of a "democratic revolution" in the fields of culture and art were accelerated. Out of the main process, often referred to as "culture-for-all", two processes emerged: The "democratization of culture" and "cultural democracy." The former implies granting multiple strata within the general population access to the creation and consumption of art. Prior to the democratic revolution, the right to enjoy art was reserved for a privileged few, the socio-cultural elite. Expansion of education for one and all, a higher standard of living, scientific-technological developments, the information revolution, the population dispersion, immigration, the periphery's increased sway, and mainly, the recognition that "every individual has the right to freely take part in public cultural life, enjoy the arts and share in the progress and blessing of science,"¹ as formulated in Article 27 of the UN Human Rights Declaration (1948), and that "the right to create and consume art is a basic right," as affirmed in "Cultural Declaration – Vision 2000,"² a position paper concerning Israel's 21st century cultural policy, submitted to the Minister of Science, Culture and Sports – all these gradually added new dimensions to the notions of culture and art, generating the democratization of culture.

The latter process – "cultural democracy" – was founded on the belief that any form of cultural and artistic work is entitled to exist and evolve, that it is the right of every individual and group to retain and nurture their unique culture, and that it is the obligation of the state and the local and regional authorities to provide assistance. Following these processes, the concepts of "cultural pluralism" and the "relativity of culture" evolved, essentially denoting recognition of the diversity of cultures, their equality, and their right to exist and develop. The term "multi-culturalism" that has evolved in recent years, essentially referring to acceptance of the principle of heterogeneity as a value, is based on cultural equity, which grants equal opportunity to all cultures within society to develop and retain their existence, and to each and every citizen an equal opportunity to preserve and cultivate his/her culture. A multi-cultural society is "a society that respects and affirms the cultural heterogeneity characterizing it; one that does not aspire to generate a homogenous public, and therefore does not regard heterogeneity as a phenomena to

be overcome. One that perceives heterogeneity as an expression of the legitimate desire of individuals and communities to retain their uniqueness and difference."³

Adherents of multi-culturalism argue that the role of the liberal state does not amount to merely protecting its citizens' right to a way of life which draws upon their respective cultures; it must also provide the resources required in order to retain the respective culture of each and every group. Unlike cultural pluralism – which assumes equality between cultures and recognition of their right to exist side by side, multi-culturalism demands that the liberal state "renounce the principle of ideological neutrality and act to ensure the endurance and flourishing of the cultures existing within society, especially those whose members are subject to social exclusion and persecution."⁴ Hence, the notion of "multi-culturalism" also articulates the demand of various cultural groups for support and manifestation of ethnic, religious, geographic, generational and other cultures.

להקת מטייב בהנהלת
הכוריאוגרף יוסף מטייב -
ריקוד אתני של יוצאי קווקז
The Matayiv Dance
Group. Director and
Choreographer: Joseph
Matayiv. Ethnic dances
of Caucas Jews

Rating/Quality, Periphery/Center

The process of "culture-for-all" or "culture as a basic right" also spawned the term "rating," essentially referring to the adaptation of artworks to audiences' tastes and demands. The tendency to accommodate the audience's taste results from the development of market economy in the field of culture, and from the struggle over audiences and market shares, stemming from the fact that the number of spectators or listeners is the basis for both public support and private investments in culture. The increased importance ascribed to rating – namely, audiences literally voting with their feet – raises questions such as: How can artistic deterioration be prevented despite the attempt to accommodate "mass taste"? How can the quality of artistic creation be ensured? How can the conflict between audience expansion and artistic quality be resolved? What is the role of the State in promoting quality creation? How is quality defined, and who determines what quality is?

The process of "culture-for-all" also resulted in increased efforts to expand the supply of culture and art in the periphery and in granting support to artists and cultural institutions in the periphery, the goal being equality of opportunity in the fields of culture and art between center and periphery. Cultural institutions

* Dr. Dan Ronen was the Director of the Division of Culture and Art in the Israeli Ministry of Education and Culture during 1977–1998.

2	Editor's Note
2	Contributors
4	Dance for Everyone: On Multi-Culturalism in Israel and its Influence on the Development of Dance <i>Dan Ronen, Ph.D.</i>
10	Debka and its Metamorphoses: Affinities between Arab Debka dancing and Jewish Debka Dancing in Israel <i>Ayala Goren-Kadman</i>
16	Classical Dance as Ethnic Dance <i>Gabi Aldor</i>
18	Double Dance Folk and Ethnic Dancing in Israel <i>Dina Roginsky</i>
24	Belly Dancing On Morena Amoor <i>Shai Harlev (Shteinberg)</i>
30	Eskesta Dance Theater Artistic Dance inspired by Ethiopian Folklore <i>Gila Toledano</i>
35	All Too Human Puppets On the Fusion of Arts in "Petrushka" <i>Talia Perelshtein-Kadury</i>
43	Ground-Breaking Dance Perusal of Selected Works by Lea Anderson <i>Henia Rottenberg</i>
48	Cinema Infused with Dance A Conversation with Alison Murray <i>Martha Inbar</i>
Festivals All Over	
51	Dancing into the Millennium The International Dance Conference in Washington <i>Judith Brin-Ingber</i>
53	Tiny Body, Tiny Body on the Wall The Montpellier Festival of Dance <i>Gabi Aldor</i>
56	Dancing at the Fair The Third Dance Fair in Essen <i>Giora Manor</i>
58	Drama Enwrapped in Form The Martha Graham School Website <i>Smadar Weiss</i>
61	Ballet in Ashdod <i>Einav Rosenblit</i>
64	Bodies Bound to Fail On Sasha Waltz's Dance <i>Ronit Land, Ph.D.</i>
68	News Here and There
Preview	
72	Technology as a Choreographic Tool On Virtuality and its Representations in Random Dance Company's "Trilogy" <i>Linda Dankworth</i>
75	New Books
	List of Publications
	Shall We Dance by Sofia Naharin <i>Ruth Eshel</i>
	Dance Export by Naima Prevots <i>Ruth Eshel</i>
80	Critics' Opinions
	Not Quite Kosher Beasts <i>Giora Manor</i>
82	Premiers July - September 2000 <i>Edited by Liora Amit</i>
84	Article in English
	Dance for Everyone On Multi-Culturalism in Israel and its Influence on the Development of Dance <i>Dan Ronen, Ph.D.</i>

drawn to innovative contemporary works in the fields of music and theater. The emphasis on equality of opportunity in culture prompted the establishment of young dance companies in the center as well as in the periphery, and the financial support, albeit meager, of these companies.

The recognition of "other" cultures, the multiplicity of cultures, and the State's recognition of its duty not only to allow preservation of heritages but also to promote and develop various heritages, led to enrichment of creative sources. The world's most prominent choreographers as well as many Israeli choreographers, such as Rina Nikova, Sarah Levi-Tanai and others, turned to the rich sources of cultural and ethnic diversity in the world in general, and in Israel in particular, forming new artistic languages.

One of the characteristics of cultural democratization is creative wealth, manifested in the "Survey of Dance Companies in Israel", 1998.¹⁴ Despite difficulties and inadequate financial support for dance, the creative impetus in Israel is immense. In 1998, the various dance companies staged 117 pieces in 155 programs and performed on 721 occasions. The majority of pieces (95) were defined as modern, while the rest were classical, ethnic, jazz, flamenco, or dance theater. 69 pieces were staged by the 8 seasoned companies, and 48 works by the 29 younger, non-institutionalized companies. Altogether, the number of attendances of Israeli companies' dance performances totaled nearly 350,000 in Israel and 87,000 abroad. This and other data is indicative of the great interest evoked by Israeli dance throughout the world and of the intensive nature of dance activity in Israel.

Another important fact is that the professional dancers in Israeli dance companies come from all social strata and all immigrant groups. One of the reasons for this is that there is no language barrier in dance. Furthermore, the majority of dance activity in Israel is focused on modern and ethnic dance, which do not require intensive training starting from a young age (as in the case of classical ballet). Thus, individuals from lower socio-economic strata can also take part in dance activity, whether through folk dancing or other channels.

The fact that dance draws upon all cultural sources allows each of the dancers and each of the spectators to feel a sense of "belonging." Most of the dance pieces are original and current, and the lack of a desirable, obliging "model" allows for path-searching and diverse original creation. All these reinforce dance as a multi-cultural activity.

The majority of dance companies, eight out of eleven, are Tel Aviv-based, including six of the seven most established companies. While often performing outside their "home" theaters, 52% of the dance activity in 1996 still took place in Tel Aviv. The second prominent district in terms of dance activity is the northern district, due to the fact that the Kibbutz Contemporary Dance Company is based there, thus often performing in the area.

In her survey, Shosh Weitz¹⁵ indicates the imbalance between center and periphery in terms of artistic offerings. Omanut La'Am

('Art for the People') brings to the periphery, to the smaller towns, a dance supply which is different from that available in the big cities. One of the causes for this is the "democratization" practiced by Omanut La'Am as well. That democratization manifests itself in the fact that the choice of performances intended for the periphery is made by local figures and bodies, while Omanut La'Am merely acts as a mediator.

Weitz proposes to give top priority to support for institutions in the periphery and to condition the establishment of new institutions on their location in areas of national priority; to support dance groups according to the principle of mobility, which would rely not only on the economic and marketing-related preferences of each institution, but also on the needs and requirements of the various districts in the country. Furthermore, she proposes to select several quality performances each year, which would be subsidized for the purpose of reducing ticket fees in the periphery. Fear of the harmful influences of "democratization" also exists with regard to the established public dance groups. These groups struggle for survival; if they are not granted increased finances, they may become more inclined toward cultural populism and compromise in order to meet the audience's taste.

Dance has suffered in the past (as in the case of the Batsheva Dance Company and the Jubilee Bells event) and may suffer again in the future from the tensions and rifts in Israeli society; from the cultural tendencies combined with economic hardships and religious fundamentalism. Dance will profit if we succeed in defining multi-culturalism in Israel as a legitimacy for manifesting cultural differences among various sectors in Israeli society and encouraging diverse heritages, on one hand, and as the need for common denominators, collaboration, and solidarity, on the other. "Pluralism within collaboration," as Nissim Kalderon puts it. "We must express the plurality, yet avoid nurturing separatism and animosity."¹⁶ Only if each and every citizen is allowed to define his/her identity as part of the Israeli collective which strives to rid itself of ethnic characteristics, and at the same time define his/her collective identity within the framework of sub-communities, only then will we be able to maintain a society based on a common denominator. "The separatism of the Arab and ultra-Orthodox public can be particularly high, whereas that of other communities – low," claims Yossi Yona.¹⁷ As for the religious groups, that do not accept the values of liberalism, there are two options: One is that the secular and ultra-Orthodox sectors define and formulate common goals and values which do not touch upon liberalism; the other – to develop a system of co-existence based on the principle of tolerance. As for the Arabs, since it is not very likely that Arab heritage will be ascribed a place in the Israeli common cultural ethos, we must allow the Arab public to develop their unique heritage alongside the Jewish national one.

Dance can serve as a model for the above-mentioned kind of

Arab culture as well as for different traditions and cultures, alongside interaction among them." The writers of the Beracha Report believe that, multi-culturalism existed in Israel in the past as well – manifested, for instance, in the various currents in education, the separate Arab culture, the various communication channels, the isolated Orthodox culture, the newcomers who sought to preserve their native culture and language, etc. – but none of these has been a success story.⁹

One must bear in mind that the problem inherent in multi-culturalism is not only the problem of the different sectors in Israeli society, but a part of the globalization issues. Multi-culturalism is also linked to the openness of Israeli culture to various global cultural influences alongside the attempt to develop a unique culture of its own. This problem is not unique to Israel. Many cultures throughout the world exhibit a basic tension between the nourishment of original creation drawing on local materials and the exposure to external influences.¹⁰



Sharing and Multiplicity of Cultures

According to the writers of the Beracha Report, the only form of multi-culturalism compatible with the dream of "collaboration", "solidarity" and "a common goal" is one which strives toward pluralist self-expression in order to enrich the common culture. "No sector has a separate story," claims Nissim Kalderon, "but there is a partially distinct story, that ought to be heard and respected."¹¹ A separate story implies the disintegration of society and the destruction of solidarity. Distinct stories deserve to be heard and make their contribution, without interfering with collaboration. The real alternative to both the melting pot and multi-culturalism is collaboration and multiplicity of cultures. The peripheral sub-cultures do not deny the existence of a cultural center; they struggle to penetrate into the consciousness of the center – to assimilate therein, influence it and re-define it.

Recognition of the center does not deny the existence of sub-cultures, which evolve and are defined in relation to it.

The privatization of culture, as demanded by some of the adherents of multi-culturalism, like the privatization of education and welfare, implies the disintegration of both the center and the hegemonic culture. This would also weaken the cultural sub-groups, whose success is dependent upon collaboration with the center. The demand for multi-culturalism and the dissolution of the cultural center is a political slogan more than a cultural platform, and it only contributes to the socio-cultural rift, serving the interests of the more powerful groups in society. Efforts to promote culture in the periphery and make sub-cultures part of the central culture will contribute to the development of culture and the promotion of disadvantaged groups. An immigrant can realize his/her private world only when belonging to a community, to a "home". S/he is a multi-cultural human being, who left one culture and adopted another, who is not only entitled, but is essentially obligated to bind them together in his/her very person. According to Michael Waltzer, this is, for the immigrant, a fact rather than an ideology; it is an internal rift, rather than an abstract model.¹²

One of the explanations accounting for the sectoriality and rifts in Israeli society is the need felt by the country's citizens, who have not regarded secular Israeli culture as their home, to find a "home" for themselves and nurture a sense of belonging. Religious fundamentalism and nationalism are part of a rejection of the modern world and an attempt to formulate a set of norms based on universal moral values. Religious fundamentalism relies on the aspiration to refurbish society with its unity as opposed to disintegrative, separatist liberal values, such as radical individualism, freedom of choice, the relativity of values and norms.

In Cultural Declaration – Vision 2000, Ziva Sternhal asserts that in recent years beliefs have gradually taken root in Israeli art, according to which artistic language is more important than concrete reality, and that truth in art is designed to deconstruct the set of prevalent norms.¹³ The apprehension felt by many people with regard to life devoid of a guiding set of norms not only drives them into becoming religious, into mysticism, or toward the culture of their native country, but it is also one of the signs indicating a cultural crisis which generates conservative and reactionary ideas.

Dance as a Multi-Cultural Activity

The processes of democratization in culture and the notion of "multi-culturalism" have had an immense impact on the development of dance. Innovative approaches, new languages, experimentation and fusion of various art forms have been welcomed in Israel and across the world. The efforts invested in training new audiences to realize the individual's "right to culture" have drawn greater audiences to the field of dance – which comprises mainly contemporary creation – greater than those

להקת מאפחת אקילוב - ריקוד אתני של יוצאי בוכרה
The Akifov Family Folklore Ensemble - Dance of Bucharra



להקת מטייב בהנהלת הכוריאוגרף יוסף
מטייב - ריקוד אתני של יוצאי קווקז
The Matayiv Dance Group.
Director and Choreographer:
Joseph Matayiv. Ethnic dances of
Caucas Jews



has been one of the goals of the Zionist movement. The founding fathers dreamt of an exemplary society in Israel, of normalization and modernization of Jewish existence, of a secular Jewish culture based on the Hebrew language, one that draws upon Jewish heritage, yet does not restrict it to Jewish Halacha (religious law) and the synagogue. The religious and post-Zionist attack exposed dilemmas in Israeli culture: tension between continuity and change, diversity and unity, vision and reality, seclusion and openness. On one hand, artistic and quantitative prosperity of original creation, and on the other, the difficulty experienced by the secular public in protecting its values and life style.

The document "Cultural Declaration – Vision 2000" presented to the Minister of Science, Culture and Sports, read as follows: "In 21st century Israeli culture there is room for all groups seeking cultural expression of their emotional, ideological and historical world, in contrast to the 1950s 'melting pot' policy. However, recognition of the legitimacy of difference and multiplicity is not a legitimization of a separatist cultural reality, devoid of a

common denominator."⁷ The document's authors were well aware of the threat inherent in multi-culturalism; the threat of splitting Israeli society into sectors, being an essentially sectorial society consisting of an Arab minority, an Ashkenazi (European) ultra-Orthodox sector, a Sphardic (Oriental) ultra-Orthodox sector, a national-religious sector, a secular sector, various immigrant groups, etc. "Multi-culturalism can lead to social separatism and segmentation, to a society made up of groups primarily interested in internal dialogue."⁸ Thus, among the basic assumptions underlying the cultural policy determined by the committee in "Cultural Declaration – Vision 2000", it is maintained that: "The cultural policy of the State of Israel will strive to reinforce a common cultural nucleus and a recognition of a common center and a common set of values, which allows autonomy for the



Dance for Everyone

On Multic-Culturalism in Israel and its Influence on the Development of Dance

in Israel operate, for the most part, in the center, namely in Tel Aviv and the three other large cities – Jerusalem, Haifa, and Beer Sheva. However, the demand to increase cultural supply and form cultural institutions in the periphery and for the benefit of disadvantaged populations gradually intensifies.

However, according to Prof. Elihu Katz and Hed Sela, writers of the Beracha Report on "Culture Policy in Israel", the "democratization of culture" policy merely brought about "the replacement of the center's paternalism, which previously characterized the policy of bringing culture from the center to the periphery, with decision-making on a local level, which increasingly leans toward populism."⁵

In her essay about cultural periphery and center entitled "All Rivers Flow to the Center,"⁶ Dr. Shosh Weitz notes that the data concerning cultural supply indicates that, despite an explicit government policy aimed at subsidizing the mobility of performances and prioritizing the periphery in establishing cultural institutions, there is a decrease in the number of performances in development towns, a manifest tendency of increased commercialization in the fields of culture and art, and a decrease in publicly-supported events in the periphery. As the

distance from the center or the main large cities increases, canonical artistic supply decreases, and the number of attendances of artistic events decreases from 2.6 attendances per person in Tel Aviv and Haifa, to 0.02 in smaller towns. Dr. Weitz maintains that the main factor influencing the level of activity in a certain city or area is the number of local creative institutions, which transform culture from a mere form of entertainment into a social and economic branch. The reason there is no significant progress in the periphery despite the policy of "culture mobilization" lies in the fact that artistic institutions going out to the periphery do so in order to expand their "market shares". The performances sold to theaters or "culture halls" are plays, concerts or dance performances that have the capacity – as far as the commissioners are concerned – to sell well to the local audience.

Multi-Culturalism and the Sectorial Threat

"Melting pot," "multi-culturalism," and "cultural pluralism" are not only academic terms. They influence the formation and crystallization of Israeli society. It is essential to understand them in order to confront the rifts and ruptures in Israeli society, the cultural war transpiring therein, and the attack waged by religious groups and post-Zionist historians on "Israeli culture." It should be noted that Israeli culture is a national culture, whose formation

Dan Ronen*

In the wake of World War II, the processes of a "democratic revolution" in the fields of culture and art were accelerated. Out of the main process, often referred to as "culture-for-all", two processes emerged: The "democratization of culture" and "cultural democracy." The former implies granting multiple strata within the general population access to the creation and consumption of art. Prior to the democratic revolution, the right to enjoy art was reserved for a privileged few, the socio-cultural elite. Expansion of education for one and all, a higher standard of living, scientific-technological developments, the information revolution, the population dispersion, immigration, the periphery's increased sway, and mainly, the recognition that "every individual has the right to freely take part in public cultural life, enjoy the arts and share in the progress and blessing of science,"¹ as formulated in Article 27 of the UN Human Rights Declaration (1948), and that "the right to create and consume art is a basic right," as affirmed in "Cultural Declaration – Vision 2000,"² a position paper concerning Israel's 21st century cultural policy, submitted to the Minister of Science, Culture and Sports – all these gradually added new dimensions to the notions of culture and art, generating the democratization of culture.

The latter process – "cultural democracy" – was founded on the belief that any form of cultural and artistic work is entitled to exist and evolve, that it is the right of every individual and group to retain and nurture their unique culture, and that it is the obligation of the state and the local and regional authorities to provide assistance. Following these processes, the concepts of "cultural pluralism" and the "relativity of culture" evolved, essentially denoting recognition of the diversity of cultures, their equality, and their right to exist and develop. The term "multi-culturalism" that has evolved in recent years, essentially referring to acceptance of the principle of heterogeneity as a value, is based on cultural equity, which grants equal opportunity to all cultures within society to develop and retain their existence, and to each and every citizen an equal opportunity to preserve and cultivate his/her culture. A multi-cultural society is "a society that respects and affirms the cultural heterogeneity characterizing it; one that does not aspire to generate a homogenous public, and therefore does not regard heterogeneity as a phenomena to

be overcome. One that perceives heterogeneity as an expression of the legitimate desire of individuals and communities to retain their uniqueness and difference."³

Adherents of multi-culturalism argue that the role of the liberal state does not amount to merely protecting its citizens' right to a way of life which draws upon their respective cultures; it must also provide the resources required in order to retain the respective culture of each and every group. Unlike cultural pluralism – which assumes equality between cultures and recognition of their right to exist side by side, multi-culturalism demands that the liberal state "renounce the principle of ideological neutrality and act to ensure the endurance and flourishing of the cultures existing within society, especially those whose members are subject to social exclusion and persecution."⁴ Hence, the notion of "multi-culturalism" also articulates the demand of various cultural groups for support and manifestation of ethnic, religious, geographic, generational and other cultures.

להקת מטייב בהנהלת
הכוריאוגרף יוסף מטייב –
ריקוד אתני של יוצאי קווקז
The Matayiv Dance
Group. Director and
Choreographer: Joseph
Matayiv. Ethnic dances
of Caucas Jews

Rating/Quality, Periphery/Center

The process of "culture-for-all" or "culture as a basic right" also spawned the term "rating," essentially referring to the adaptation of artworks to audiences' tastes and demands. The tendency to accommodate the audience's taste results from the development of market economy in the field of culture, and from the struggle over audiences and market shares, stemming from the fact that the number of spectators or listeners is the basis for both public support and private investments in culture. The increased importance ascribed to rating – namely, audiences literally voting with their feet – raises questions such as: How can artistic deterioration be prevented despite the attempt to accommodate "mass taste"? How can the quality of artistic creation be ensured? How can the conflict between audience expansion and artistic quality be resolved? What is the role of the State in promoting quality creation? How is quality defined, and who determines what quality is?

The process of "culture-for-all" also resulted in increased efforts to expand the supply of culture and art in the periphery and in granting support to artists and cultural institutions in the periphery, the goal being equality of opportunity in the fields of culture and art between center and periphery. Cultural institutions

* Dr. Dan Ronen was the Director of the Division of Culture and Art in the Israeli Ministry of Education and Culture during 1977-1998.

- 2 Editor's Note
- 2 Contributors
- 4 **Dance for Everyone:** On Multi-Culturalism in Israel and its Influence on the Development of Dance *Dan Ronen, Ph.D.*
- 10 **Debka and its Metamorphoses:** Affinities between Arab Debka dancing and Jewish Debka Dancing in Israel *Ayala Goren-Kadman*
- 16 **Classical Dance as Ethnic Dance** *Gabi Aldor*
- 18 **Double Dance** Folk and Ethnic Dancing in Israel *Dina Roginsky*
- 24 **Belly Dancing** On Morena Amoor *Shai Harlev (Shteinberg)*
- 30 **Eskesta Dance Theater** Artistic Dance inspired by Ethiopian Folklore *Gila Toledano*
- 35 **All Too Human Puppets** On the Fusion of Arts in "Petrushka" *Talia Perelshtein-Kadury*
- 43 **Ground-Breaking Dance** Perusal of Selected Works by Lea Anderson *Henia Rottenberg*
- 48 **Cinema Infused with Dance** A Conversation with Alison Murray *Martha Inbar*

Festivals All Over

- 51 **Dancing into the Millennium** The International Dance Conference in Washington *Judith Brin-Ingber*
- 53 **Tiny Body, Tiny Body on the Wall** The Montpellier Festival of Dance *Gabi Aldor*
- 56 **Dancing at the Fair** The Third Dance Fair in Essen *Giora Manor*
- 58 **Drama Enwrapped in Form** The Martha Graham School Website *Smadar Weiss*
- 61 **Ballet in Ashdod** *Einav Rosenblit*
- 64 **Bodies Bound to Fail** On Sasha Waltz's Dance *Ronit Land, Ph.D.*
- 68 **News Here and There**

Preview

- 72 **Technology as a Choreographic Tool** On Virtuality and its Representations in Random Dance Company's "Trilogy" *Linda Dankworth*
- 75 **New Books**
List of Publications
Shall We Dance by Sofia Naharin *Ruth Eshel*
Dance Export by Naima Prevots *Ruth Eshel*
- 80 **Critics' Opinions**
Not Quite Kosher Beasts *Giora Manor*
- 82 **Premiers** July - September 2000 *Edited by Liora Amit*
- 84 **Article in English**
Dance for Everyone On Multi-Culturalism in Israel and its Influence on the Development of Dance *Dan Ronen, Ph.D.*

On the cover: "Morena Amoorá" by Neta Shezaf and Elina Pechersky
photograph: Daniel Hakim

dancetoday
the dance magazine of israel

Issue no. 3 November 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 Yehudayoff

English Translation: Daria Kassovsky

English 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

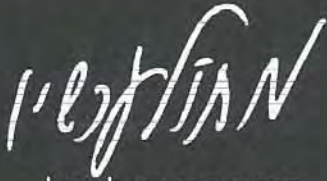
© All rights reserved

ISSN 1565-1568

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

The editors are not responsible for the advertisements'
contents

כתבי העת האיכותיים בהוצאת "חבצלת" מוסדות תרבות וחינוך



רבעון כתב עת למחול

בעריכת רות אשל

תיאטרון

רבעון לתיאטרון עכשווי

בעריכת ד"ר גד קינר וחיים נגיד
מיסודה של עמותת היצירה התיאטרונית בישראל

סטודיו

כתב עת לאמנות

בעריכת שרה בריטברג סמל (ירחון)

התקשרו עכשיו ואתם מנויים

לכבוד

"תיאטרון" ו"מחול עכשיו" טל: 03-6208758 פקס: 03-620195

"סטודיו" טל. 03-5255701 פקס. 03-5255702 ת.ד. 23570 תל-אביב

- ☐ ברצוני לחתום על מנוי ל"תיאטרון" למשך שנה (4 גיליונות) מחיר מנוי 120 ש"ח
- ☐ ברצוני לחתום על מנוי ל"מחול עכשיו" למשך שנה (4 גיליונות) מחיר מנוי 120 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/ישראכרט מס': _____

בתוקף עד: _____ ת.ז. _____ חתימה: _____

פרטי מקבל המתנה:

שם ושם משפחה: _____ טלפון: _____

כתובת: _____ ישוב: _____ מיקוד: _____

אולפן למחול-מתנ"ס מטה אשר

מנהלת אומנותית: יהודית ארנון

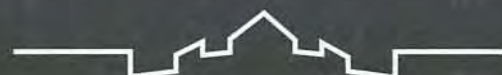
רכזת מגמת מחול לבגרות: אילנה ליבן רכזת סדנה: עיבב לוי
קיבוץ געזן ד.ב. מעלה הגליל 25130 טל. 04*9859868/8437 פקס 04*9859852



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.



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 ברמה 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 קיץ בינלאומי 21-8 ביולי 2001

להקת מחול "מוזע"

הנחות לחושבי תל-אביב, לסטודנטים וחילונים
לקבלת עלון חידע חינוך הרשעה ופרטים נוספים:
המרכז למחול ביכורי העיתים רח' הסטפן 6 תל-אביב
טל. 03-6919457 פקס 03-6910425
E-mail: ifim@tsdn.net.il

האולפן למוזיקה ומחול

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

בהנהלת שאול גלעד

צוות המורים

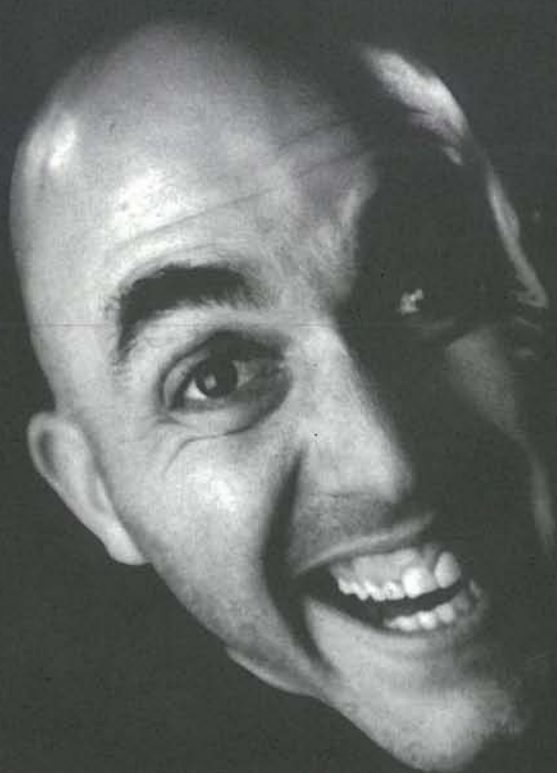
גלית בלחסן
אליזבט גולדווין
אורה גלמן
שרה וייסנברג
אפרת לינצקי
רותי פרץ
טובי פרת
ענת צוק
גלינה צ'רניאק
רימונה קורן
נורית שטרן

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.





אייל לנדסמן - צלום

תיקי צילום לשחקנים | סוכניות | תאטרון ופרסום

052-611870 | 03-6091438



מתא"ן-מפעל תרבות ואמנות לנוער פעילויות נוער

תכנית וידאודאנס

ניהול אמנותי: מיקי כהן
הנחיה בקומפוזיציה: יעל אנציה
התכנית נותנת הזדמנות לבני נוער בעלי כישרון בתחומי מחול וקולנוע להכיר זה את תחומי של האחר. במסגרת התכנית יופקו סרטי וידאודאנס וילמדו הנושאים הבאים:

• מפגש בין שתי שפות
קשר בין תנועה למצלמה
כוריאוגרפיה וקומפוזיציה
יחסי גומלין בין כוריאוגרפיה ובימוי למצלמה
מיועד לתלמידי מחול וקולנוע בכיתות י"ב'

הפגישות תתקיימנה לאורך השנה:
יומיים בחנוכה
סופשבוע במרץ
שלושה ימים בפסח
שבועיים בקורס הקיץ

תכנית מחול ייחודית לבנים

התכנית תזמן לבני הנוער מפגש משמעותי עם אמנות המחול, מפגש שיפתח, יעשיר וישכלל את יכולתם התנועתית והריקודית ויקדם מבחינה מקצועית.

בין מורי התכנית:

שי גוטסמן,

אלדד בן ששון,

עמנואל גת.

מיועד לנערים בכיתות ט'-יא'
בעלי ניסיון של שנתיים בתחום המחול מכל סוג שהוא

הסדנאות תתקיימנה לאורך השנה:
יומיים בחנוכה
סופשבוע במרץ
שלושה ימים בפסח
שבועיים בקורס קיץ

לפרטים נוספים התקשרו לטלפון: 03-6241001 שלוחה 232, 238, 237

באוספי הספריה הישראלית למחול:

ספרים בשפות שונות בכל תחומי המחול ■ קלטות וידאו בכל תחומי המחול ■ ארכיון המתעד את המחול בישראל מראשיתו ועד היום ארכיון בינלאומי בתחומי מחול שונים ■ כתבי עת מכל העולם מראשית המאה ה-20 עד היום

הספריה הישראלית למחול מקיימת מגוון רחב של פעילויות לעוסקים במחול:

השתלמויות שנתיות למורות לתולדות המחול ■ פעילויות מרוכזות לתלמידי מחול קדם מקצועיים ■ הרצאות לתלמידי מגמות מחול ימי עיון ■ הרצאות לקהל הרחב ■ ייעוץ לכותבי עבודות גמר במחול

הספריה פתוחה לקהל:

ימים א' ב' ד' ה' 14:00-18:00 יום ג' 10:00-14:00 העיון באוספי הספריה, בספריה בלבד. לייעוץ וצפייה בסרטי וידאו יש לתאם מראש: 03-6910141 שלוחה 268 כתובתנו: בית אריאלה שד' שאול המלך 25 תל אביב 64367 פקס: 03-6965645

E-mail: dancelibrary@hotmail.com

טרמינל

מרכז לאמנות עכשווית

אל:

מרכז לאמנות חזותית ת"א, רח' שלמה המלך 1,
תל אביב 64377 טלפקס: 03-5254191
rakele@netvision.net.il

ברצוני ■ לחתום על ■ לחדש מנוי על "טרמינל"

מחיר מנוי כולל משלוח: 105 ש"ח (3 גיליונות)

ברצוני להזמין גיליונות קודמים:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

מחיר כל גיליון (כולל משלוח) 35 ש"ח.

פרטי המנוי: שם _____ טלפון _____
כתובת _____ מיקוד _____



מרכז קלור למוסיקה ולמחול גליל עליון

בלט קלאסי

מחול מודרני

יצירה

ג'אז

סדנת תנועה

תיאטרון מחול

הרכבי מוסיקה ומחול

שיעורי בוקר למבוגרים

שיעורי ערב למבוגרים

בית ספר למחול מהגדולים והיפים בארץ. המקום
האידיאלי לקיום סדנאות בתחומי המחול התנועה
המוסיקה ולקיום כל פעילות הוליסטית אחרת. מרכז
קלור למוסיקה ולמחול - כפר בלום ממוקם בלב אזור
כפרי סמוך לנהר הירדן ובו מגוון אפשרויות לינה ונופש.
במרכז המחול והמוסיקה אולם מופעים וארבעה אולפני
מחול איכותיים במיוחד.

טל. 06-6997705 06-6997705 מען למכתבים:
מ.א. הגליל העליון ת.ד. 90000 ראש פינה מיקוד 12100

הלנה

פסנתרנית לשעורי בלט קלסי
'כולת אלתור וכתובת תווים משמיעה
בעלת נסיון רב בליווי להקות בלט ומחול

נ"ד: 053-617802 054-512373

משרד המדע התרבות והספורט מינהל התרבות המחלקה למחול המועצה הציבורית לתרבות ואמנות המדור למחול

הרמת מסך חשיפה בינלאומית Curtain Up International Exposure 15.11-10.12



מנכ"ל: יאיר ורדי • הפקה: מרכז סוזן דלל • ניהול אמנותי: עירן בניאל

איריס גורן מיכל נתן נימה יעקובי	יסמין גודר לארה ברוסק נעה דר	ענת דניאלי	גיב שינפלד עמנואל בת	נעה ורטהיים רמי לוי	יוסי ברק רוגית זיו יסמין גודר שרון אייל
אנסמבל בת-שבע		להקת המחול ענת דניאלי	להקת המחול הקיבוצית	להקת המחול ורטינו	
18.11 בשעה 21.00	17.11 בשעה 22.00	22.11 בשעה 21.00	15.11 בשעה 21.00	16.11 בשעה 21.00	20.11 בשעה 21.00
24.11 בשעה 22.00	21.11 בשעה 21.00	23.11 בשעה 19.00 ובשעה 22.00	18.11 בשעה 21.00	28.11 בשעה 21.00	25.11 בשעה 21.00
2.12 בשעה 21.00	29.11 בשעה 21.00	5/4.12 בשעה 21.00	1.12 בשעה 22.00	2.12 בשעה 21.00	30.11 בשעה 21.00
9.12 בשעה 18.00	9.12 בשעה 21.00	6.12 בשעה 19.00 ובשעה 22.00	7.12 בשעה 21.00	10.12 בשעה 17.00	8.12 בשעה 22.30

לקבלת תכנויה ולרכישת כרטיסים: מרכז סוזן דלל טל. 03-5105656 • ניתן לרכוש כרטיסים דרך האינטרנט www.cartisim.co.il

מרכז סוזן דלל
Suzanne Dellal Centre



~הליקון מוציאים לאור~ סדרה חדשה לשירה עכשווית

מחפש/ת בית איכותי לכתב היד שלך?

הליקון, בית לספרי שירה איכותיים מזה עשור, הרחיבה את תחומי פעילותה ותוציא לאור, מדי שנה, מספר מוגבל של ספרים נבחרים שיזכו למלוא הטיפול האפשרי בכל שלבי הכנת הספר - בעריכה, בעיצוב, בדפוס, בהפצה וביחסי הציבור. עד כה יצאו לאור בהליקון ספריהם של חזי לסקלי, נורית זרחי, אגו משעול, אשר רייך, רמי דיצני, הרולד שימל, ישראל אלירז, ולי גורביץ, חדוה הרבני, אמירה הס, דן ערמון ושרון אס ועוד.

למשלוח כתבי יד: הליקון, ת.ד. 6056, תל אביב 61060



עמותה לקידום
השירה בישראל

עורך ראשי:

אמיר אור

מערכת:

דן דאור

תמיר להב-דדלמסר

אגו משעול

יונתן [חיליק] נדב

אידית סלע

דן ערמון

ליאת קפלן



אמנות ההיי-טק

באחד לאחד, בתי ספר למחשבים, תלמד שיש מקום לאנשים יצירתיים, שחושבים פתוח ורוצים ליישם כל רעיון שעובר להם בראש.

אחד לאחד הייטק בראש שלך

חייג עכשיו לתאום שיעור הדגמה ופגישת יעוץ חינם



RealTech
Microsoft Certified
Solution Provider
תקשורת ותוכנה

תל-אביב דיזנגוף סנטר, שער 2 טל': 03-5251255
ירושלים בניין שערי העיר טל': 02-5002822



המציאות מדומה



המקור משובפל



הבינה מלאכותית



האמנות אמיתית

סאיטקס, מסגרת בלי גבולות...



סאיטקס

עולם שלם של צבע

"עד כלות הנשימה ... חייבים לראות"
(י. אחרונות)

ע"ב תהום

מאת רמי באר
להקת המחול הקיבוצית

בלקו צילום: מוסל יעקובוביץ עיצוב: יעל יעקבי יעוץ ושיווק: אודי דבוש

תל אביב, תיאטרון הסינרמה, מוצ"ש 20.1.01 ב- 21:00
הזמנת כרטיסים:

"הדרן" 03-5279797, לקבוצות וארגונים: 03-5279955
הנחות מיוחדות למנויי ת' גבעתיים, למנויי ת' הבימה, ת' הקאמרי
ותיאטרון ירושלים לאמנויות וחברי מוזיאון ת"א לאמנויות

וואלה

go.walla.co.il/kibutzit/tehom
מבצע כרטיסים מדהים לגולשי walla

העולם כבר החליט. להקת המחול הקיבוצית.

מנכ"ל דן רודולף מייסדת ויועצת אמנותית יהודית ארנון

מבצע: 50 ש"ח הנחה לכרטיס תמורת כוכבים

משרד החינוך התרבות והספורט | מנהל התרבות והאמנות | מפעלי מילואות | תנועת הנוער | תנועת חסידי | תנועת חסידי | תנועת חסידי | תנועת חסידי

תשלובת ישראל | תשלובת ישראל | תשלובת ישראל | תשלובת ישראל

ברית התנועות הקיבוציות