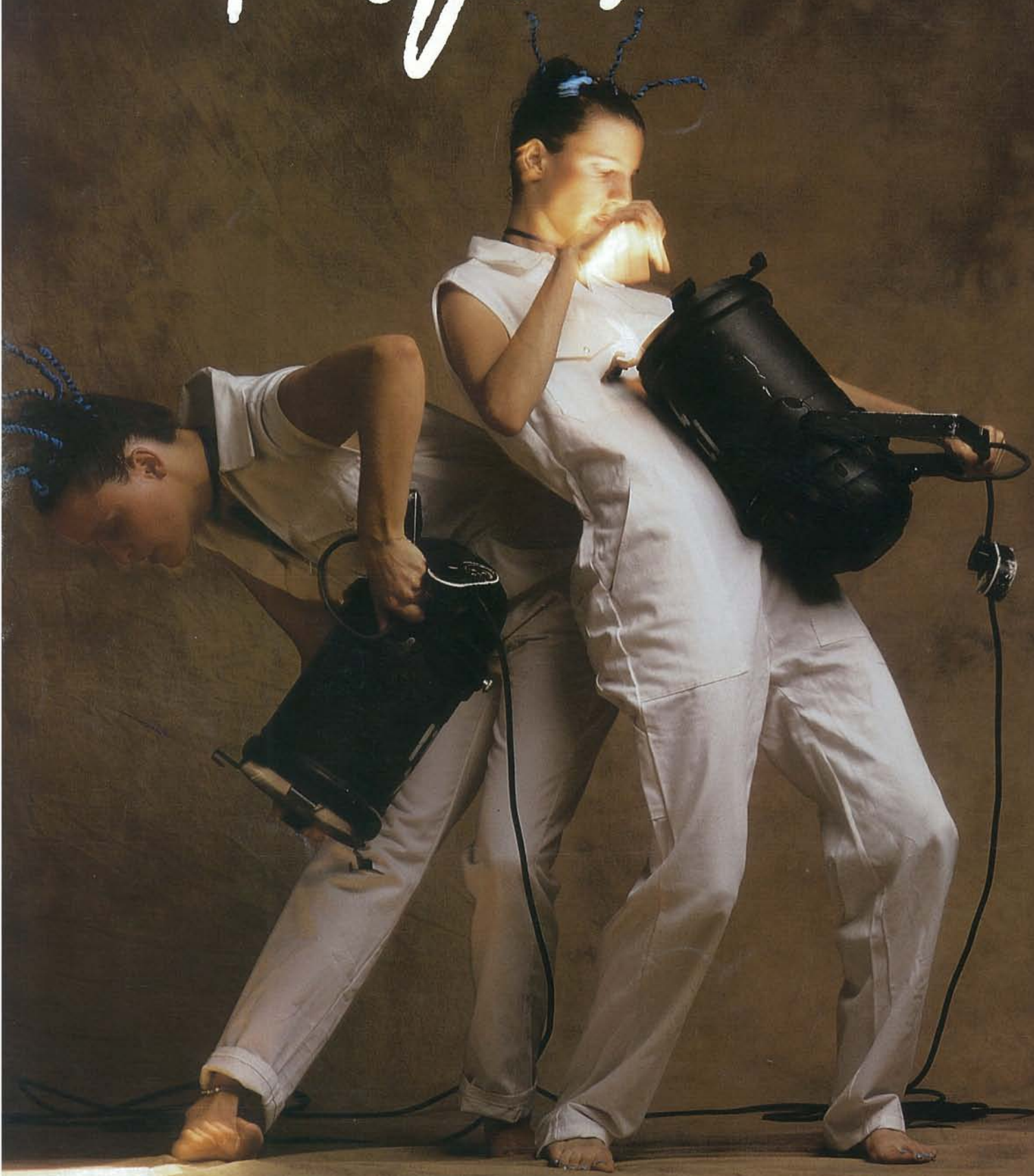


מגזין

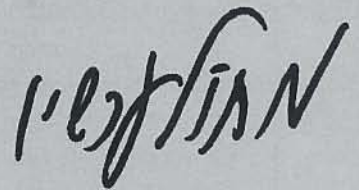


גיליון 9 | ספטמבר 2002 מחיר: 45 ₪ ISSN 1565-1568

2202 8537400-000092



כתב עת למחול the dance magazine of israel dancetoday



כתב עת למחול גיליון 9 | אוקטובר 2002
dancetoday - the dance magazine
of israel

עורכת: ד"ר רות אשל

מנכ"ל: חנן רוגלין

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

מנויים ומכירות: איריס מנדל

עיצוב גרפי: נעמי מורג, אביגיל הורוביץ

עריכה לשונית: עמית ישראל-גלעד

תרגום לאנגלית: ענת עדי

עיצוב מודעות: אלכס זורבין

סריקות: אתי מוטה

הדפסה וכריכה: מיקסם 2000 בע"מ

הפצה: סטימצקי

מו"ל: חבצלת מוסדות תרבות וחינוך

של השומר הצעיר

כתובת: דיוטגוף סנטר,

ת.ד. 23570, תל-אביב 61231

טלפון: 620-8758 (03)

פקס: 629-0195 (03)

E-mail: teatron@zahav.net.il

הרבעון יוצא לאור בתמיכת:

מינהל התרבות והאמנות,

משרד המדע, התרבות והספורט

קרן יהושע רבינוביץ
לאמנויות תל אביב

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

© כל הזכויות שמורות

ISSN 1565-1568

ימים קשים עוברים עלינו. למצב הפוליטי יש השלכות כלכליות, והרבעון לוחם מלחמת הישרדות. בלית ברירה, נאלצנו, בינתיים, לצמצם את מספר העמודים. אני מודה שזה קשה לי. במקום להתרחב ולגדול ולחשוף בפני הקוראים את שפע הכתבות המגיעות למערכת, אני נאלצת להסתפק בלהוציא את המיטב בנסיבות הקיימות. ובכל זאת, דומני שחוברת מס' 9 היא בעלת עניין מיוחד. היא מוקדשת לתאורה במחול - נושא שכולנו מכירים, אבל יודעים עליו מעט כל כך. מאמרו של דן רנדלר הוא סקירה היסטורית של התפתחות התאורה לבמה;

המאמרים של מעצבי התאורה הבכירים - גידי קופרמן, בן ציון מוניץ וניסן גלברד - מכוונים זרקור ומאירים את השיקולים האמנותיים והמעשיים בעיצוב תאורה למחול. המרכיב הישראלי הספציפי יותר בא לידי ביטוי בראיון של גבי אלדור עם מעצב התאורה במבי (אבי יונה בואנו) ובראיון של הניה רוטנברג עם הכוריאוגרף רמי באר - המעצב בעצמו את התאורה לעבודותיו. פן נוסף של הנושא מאיר המאמר של גבי בר על איפור לבמה, שהרי האיפור, אף יותר מן התלבושות והתפאורה, מושפע מן התאורה וחייב לקחת אותה בחשבון. בחוברת ניתן למצוא סקירה על פסטיבלים בארץ ובעולם, חדשות כאן ושם ובכורות. מכורח הצמצומים נאלצנו לוותר על המדורים 'כרוניקה', 'ויספרים' (האחרון יהיה מעתה חלק מ'חדשות כאן ושם') ולדחות כתבות אחרות נפלאות, הממתינות בחלקן לפרסום בחוברת הבאה.

את תמיכתכם ברבעון אנא הביאו לידי ביטוי בהגברת חתימות על מנויים.

רות אשל

2 הרוחצות באור גבי אלדור

6 הנשק הסודי גידי קופרמן

11 מהנר ועד ל-Moving Light - התפתחות תאורת הבמה מהמאה
ה-16 ועד המאה ה-20 דן רנדלר

18 עיצוב תאורה למחול - דילמות בין עיצוב פלסטי לעיצוב חלל
בן ציון מוניץ

24 הרקדן הוא גוף המחזיר אור ניסן גלברד

25 מרחב האפשרויות במכלול אחד - ראיון עם רמי באר הניה רוטנברג

28 איפור במה לריקוד גבי בר

32 חדשות כאן ושם עורכים רות אשל וגיורא מנור

36 תחרות מיה ארבוטובה ישראל רועי אבנשטיין

38 כרמיאל 2002 הניה רוטנברג

40 פסטיבל המחול של אוזס אורה ברפמן

44 חויית מחול דחוסה - מפגשי כוריאוגרפיה בינלאומיים של סיין
סנט דניס רחל בילסקי-כהן

49 בכורות

55 אנגלית - ראיון עם רמי באר

אבי יונה בואנו זה השם הרשמי, אבל קוראים לו במבי. השם מתוק משום שלבמבי יש בהחלט גוף של "לא במבי" ואפשר לחשוב על לווייתן או על פיל, ועל מה שמשותף לכל החיות הגדולות הללו - הרכות והכוח והתבונה, תכונות שלבמבי האיש יש, זו ליד זו, זו בתוך זו, ולכן השם הוא לא סתם, הוא דבר וניגודו והוא גם מצחיק וממלא את לבך באהבה. במבי התחיל להיות תאורן במקרה, אך לא במקרה הוא התאורן המעניין ביותר הפועל בבמה הישראלית. הוא תאורן של תיאטרון ושל אופרה ושל רוק ושל מחול. ומאז שהוא התחיל לעבוד, התאורה בארץ כבר לא נראית אותו דבר. במבי הביא לבמת התיאטרון תאורה מעולם הרוק ומאלף עולמות אחרים. מה שנראה היום כל כך מובן מאלי, קרני השמש העזות בגב הבמה, תאורה של ניאון לבן, כמויות הפנסים, תאורה לא סימטרית, מה שיכול להיראות כחסר שחר ולעיתים מפעים עד לעצירת הנשימה, זה במבי.

אם פעם האמנו שתאורה היא האלמנט שנותן אווירה, מאיר את מה שחשוב, מחפה על פגמים, מדגיש מקום, מעניק תשומת לב לפרט זה או אחר - עם במבי זה סיפור שונה.

התאורה של במבי היא יצירה נוספת המתרחשת על הבמה, ביחד עם הריקוד או המוסיקה, והגירויים שבמבי נענה להם ויוצר את התאורה בעקבותיהם לא באים מהוראת הבמאי "עכשיו אנחנו צריכים תאורה של ערב, או משהו קודר" אלא מהליך רגשי שבמבי קורא מהבמה, משהו שיוצא מן האנשים הנעים, המדברים, השרים, משהו שאפילו לא ידענו שהוא שם, עד שבמבי גילף באור והראה לנו.

לפני כמה שנים, במבי יצר את התאורה לאופרה "סיפור יונה" שהכנתי עבור פסטיבל ישראל; זה היה פרויקט מיוחד, דל תקציב כמובן, ואת המוסיקה כתב אנדרה היידו. משה שטרנפלד ז"ל היה יועץ אמנותי, מיכל גמזו הכינה תפאורה ותלבושות ומשה אמר - קחי את במבי. במבי שמע את המוסיקה שהיא מין תפילה, ראה את התנועה, שיגע אותי, כי הוא בא לחזרה הכללית בלי תוכנית תאורה, אך חזר והביא פנסים מכל מיני מקומות לא מזוהים ובערב הבכורה המם את הקהל ואותי במחזות של אור, שהפכו את התפאורה הפשוטה מאוד ואת כל ההתרחשות למשהו אחר, מופלא, כמו מחזה ימי-ביניימי, עז מבע, מסעיר, מלא אזכורים מתולדות האמנות, מאל גרקו לברניני, בסולם המדויק של הדרמה הפנימית והחיצונית המתרחשת

בסיפורו של יונה, ועם אותה חריגה, אותה "יתזוזה קטנה", כפי שבמבי מכנה אותה, של אותו גסם, שבלעדיו המופלא יוצא חסר, או קיטשי, או צפוי מראש.

לפני שבמבי האיר במות מחול ותיאטרון, הוא עבד עם להקות רוק מפורסמות, והוא מספר איך מרק בריקמן, התאורן של הפינק פלויד במשך עשרים וארבע שנים, העיר לו שהתאורה שהוא (במבי) הכין למופע רוק "לא מכוונת". ובמבי ענה - עבדתי שלוש שעות כדי לכוון שישים וארבעה פנסים בצבע אחד, כדי שלא ייראו מכוונים. וזה יצא כמו צעקה.

"בסדר" הוא לא מושלם, והתזוזה הקטנה היא זו שנותנת את החיתוך, את הצורה, את הרגש. במבי הוא התאורן הקבוע של אוהד נהרין ושל להקת בת-שבע. הוא עובד עם רינה ירושלמי ("ידעתי שיהיה קשה איתה, היא פרפקציוניסטית, אבל ברגע שהחלטתי לעבוד איתה הייתי מוכן לכל"), הוא עושה תאורה לקאמרי ולגשר ("בגשר אני מצייר, והם לא מתערבים") ולאופרה כאן ובחול, ושם היום בבתי האופרה יש תאורה הנקראת על שמו - "במבי בלסטרוס" (אלו הקופסאות המוארכות על קדמת הבמה).

לתאורה הגיע במקרה, כאשר ישב בקפה "פינתי" בפינת דיזנגוף פרישמן, שהיה הקפה של פועלי הבמה וחסר להם טכנאי, או, סבל, כך במבי מספר. אחרי שלושה חודשים כבר האיר את המופע של מתי כספי בצוותא. אחר כך משה שטרנפלד, המעצב והתאורן, איש התיאטרון בכל הוויתו, חבר ואמן שחסר לנו עד כאב, הביא אותו לתיאטרון. עבור "מקבת" של מיקי גורביץ חצב במבי ארבעים "גימבואים" בקירות התיאטרון. היום - אומר במבי - אני מודה לו על זה - על שהביא אותו לתיאטרון.

ואז נעמי פורטיס, המנהלת של להקת בת-שבע, איתה שירת בצבא, הפגישה אותו עם אוהד נהרין. "הוא ואני התפתלנו והוא ואני התאהבנו". הם מבינים זה את זה בלי לדבר. במבי הציע להתאמן על עבודה ישנה, והאיר את "שקיעת הטיטניק". "ואז מצאתי את החיבור". אחר כך כבר היה "קיר" עם מכת הרוק במוסיקה ובתאורה, ו"ארבוס" ו"מבול". "אוהד ואני מאוד דומים ומאוד לא דומים - אומר במבי - אבל אנחנו יכולים לראות ולשמוע אותו-דבר ולהבין. כמו באיזו ספירה (שש שניות) יורד האור. אני מרגיש מה שהוא מרגיש, משתתף איתו, מרגיש את הרקדנים". ואוהד מתחשב בדעתו בכוריאוגרפיה. הוא קיבל עומק במקום ועדת קישוט, ושניהם זכו

בחבר, בן משפחה.

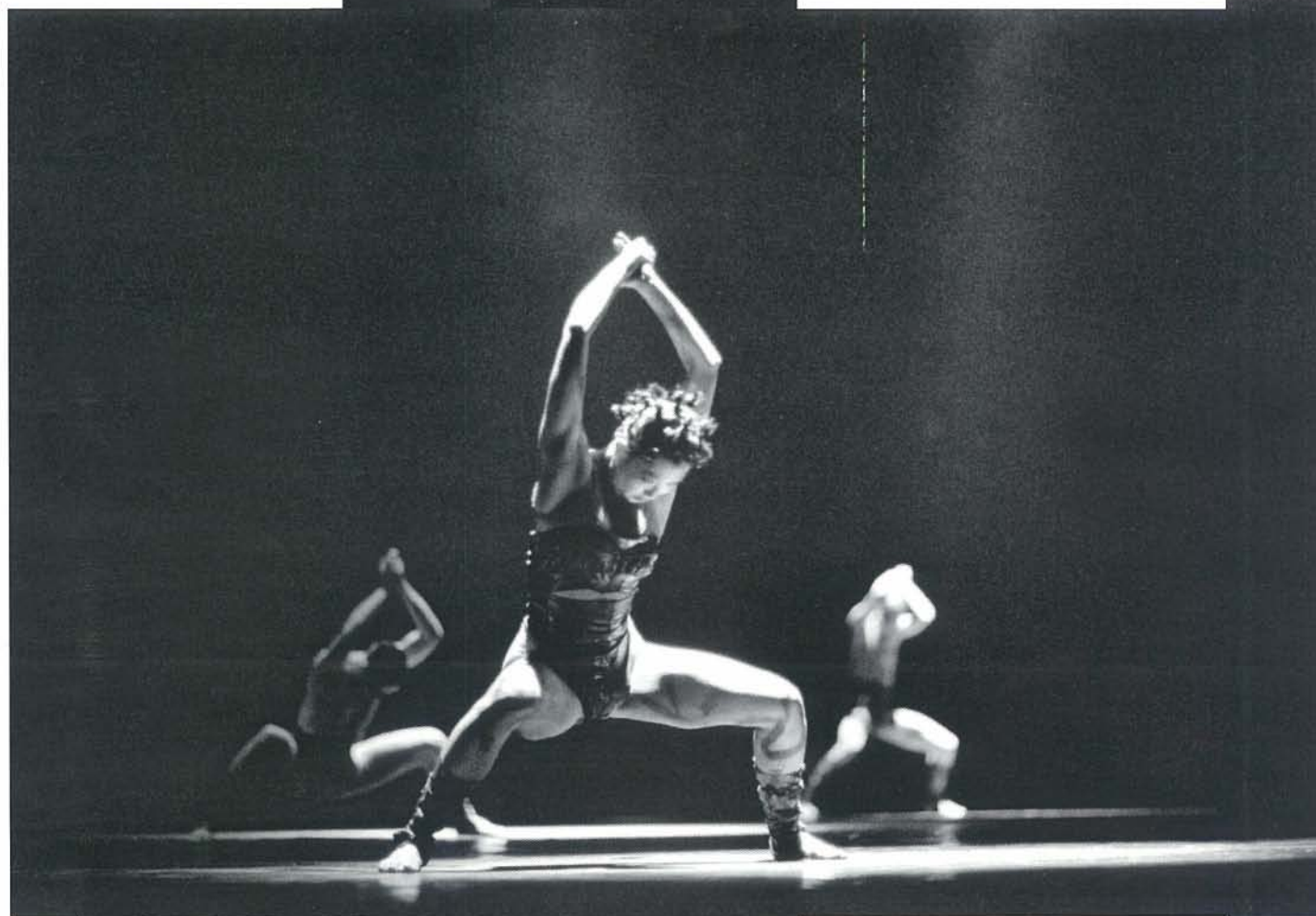
"אני מרגיש דברים שלא תמיד קשורים לריקוד", אומר במבי, ואני נזכרת בתאורה של "ארבוס", עם המוסיקה של ארוו פארט. עבור במבי החיבור למוסיקה הוא מהותי, וכמו עם ויוולדי ב"מבול" הרגש והמוסיקה של פארט הפעילו אותו.

"ארבוס" הוא מחול כמו של שבט מדברי העובר חוויה דתית - המוסיקה הדוחקת את הקצה, את הפתרון ההרמוני עוד ועוד עד לעצירת נשימה, המבנה הכמו כנסייתי שלה, הריקוד, שיש בו קפיצות והתנחלויות גבוהות ומרהיבות לצד הטקס המלא חמלה של השטיח הירוק, הנפרש בקדמת הבמה, נאסף ונפתח שוב ושוב לרגלי יוסי יונגמן; האיזכורים מה"פייטה" של הנשים הרוכנות מעל לגבר אותו יש לשאת, הוציאו מן היוצרים את המיטב. רקפת לוי הלבשה אז לראשונה את הגברים והנשים בשמלות רחבות, במעילים מופשלים עתירי בד, שנענה לתאורה של במבי בשלל צללים והבלחות אור פתאומיות. ובמבי האיר את המחול מן הצד באופן לא סטנדרטי וגם לא סימטרי: עשרות פנסים יצרו מקור של אור צידי שמקורו לא ידוע; בתחילה כמו תקרה או שמים של אור, ובהמשך כמו נביעה בלתי פוסקת של אור, שהגדיל את תחום הבמה ופרץ אותה למרחבים מדומיינים, כמו מדבר או חלל אחר חסר גבולות. האור עלה בספירה של תשע דקות, נזכר במבי. האור עולה ועולה ועולה. וזה נדיר, הוא אומר בסוף.

במבי מביא עולם שלם איתו. את הספרים שהוא קורא וקורא. את הילדות. את מות אחיו האהוב. "מאחר שהיה לו פעמיים מוות קליני, הוא סיפר לי איך יש בקצה אור חזק שהולך ומתחזק ומתחזק והכול מלא אור ופתאום בבת אחת, זה מפסיק, וכלום". ב"רוחות" של איבסן, כאשר הילד מת, האיר במבי מתוך החלון שישים קוורצים - שהם אור לבן ובוהק - ואי אפשר היה לברוח מזה. באנאפאזה, מיד לאחר הפתיחה, רוקדות שש נשים ריקוד שתמיד נותר מסתורי עבורי. הן מוארות רק בחלקן, איברי גופן מתגלים ונעלמים, התנועה ממשיכה באפולונית. אני זוכרת את סוניה ד'ורליאנס גיוסט, שעמדה בקצה הבמה הימני ואת העצירות הפיסוליות.

"נכנסתי לגוף של הרקדניות" אומר במבי ומתאר את התאורה: ליד כל רקדנית ניצב פנס אותו מכניסים בחשיכה - מוט גבוה שעליו מנצנץ פנס מלמעלה "כמו מפקד אוגדה". והוא קורא לקטע הזה "מתרחצות באור". השם

הרוחניות באור



להקת בת-שבע, "אנאפאזה"
כוריאוגרפיה: אוהד נהרין,
צילום: דני דגון, תאורה: במבי
Batsheva Dance Company,
"Anaphase" Choreography:
Ohad Naharin,
light design: Bambi,
photo: Gadi Dagon



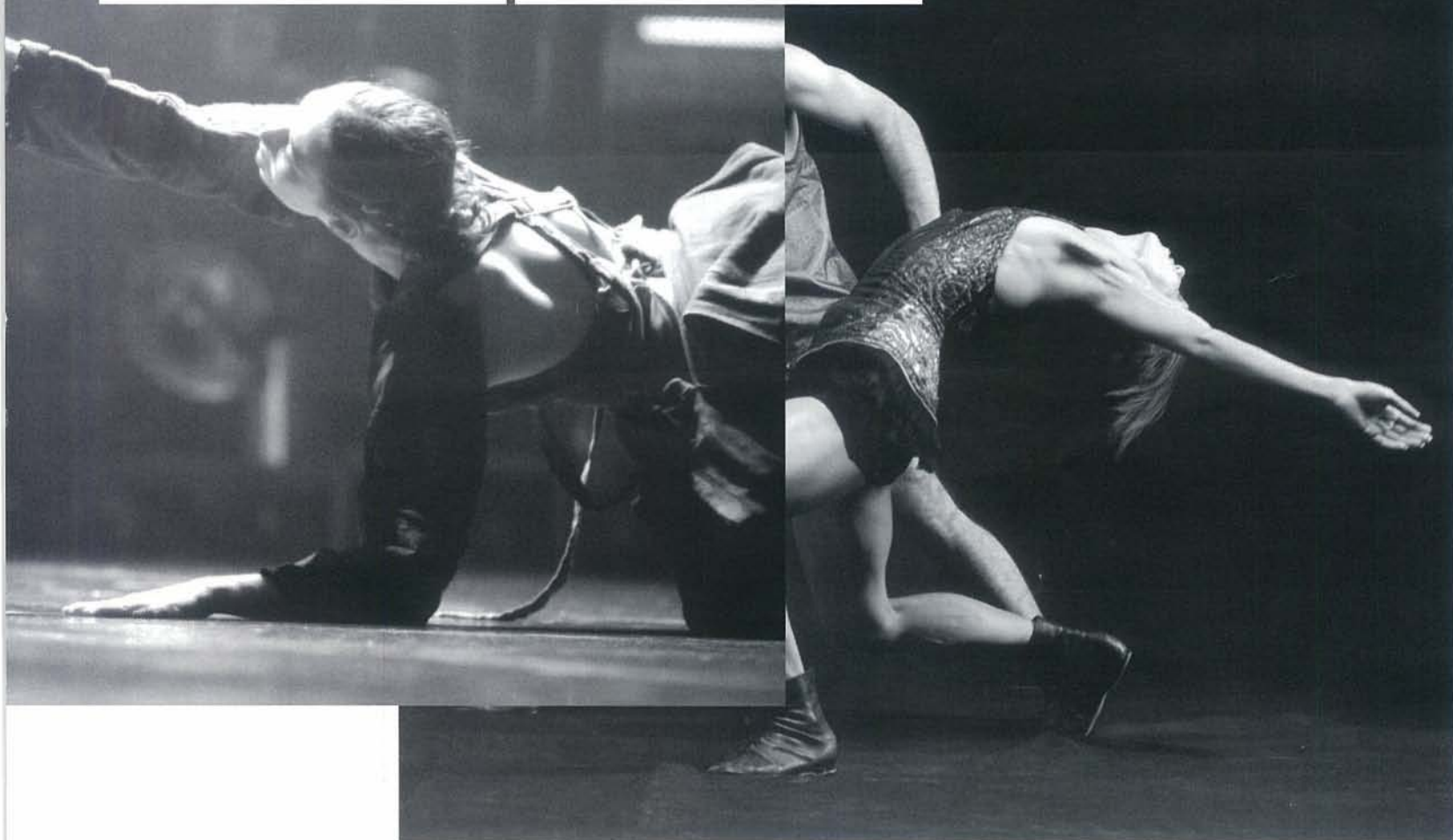
גבי אלדור

גבי אלדור השתתפה במרבית ההפקות של רות זיו-אייל,
במאית התנועה של הצגות רבות, ובהן "הערב ורקדים"
ו"סמטת הכיסאות לבנים". מבקרת מחול של עיתון "העיר".

אותו יותר מן המיומנות של רקדני פורסיית, שרק בפעם השנייה שראה את עבודתו הבין את גדולתו. הם מכוונות ריקוד, הוא אומר, וכאשר אנחנו מתחילים לדבר על מכוונות ועל "סבוטאז' בייבי" במבי מגלה שבעצם הוא מקנא בשני המוסיקאים ההולנדים, שממציאים את מכוונות הרעש והטרטור והשריקות והצלצול, כמו שני ילדים ששכחו לגדול. ואז הוא קם ומביא את המחברת שעליה כתוב בכתב מעוטר - מכוונות אור, וזהו ספר של סקיצות למכוונות אור מופלאות, שבחלקן כבר היה להן שימוש; אורות קטנים על כל הבמה, הכבים כאשר דורכים עליהם -

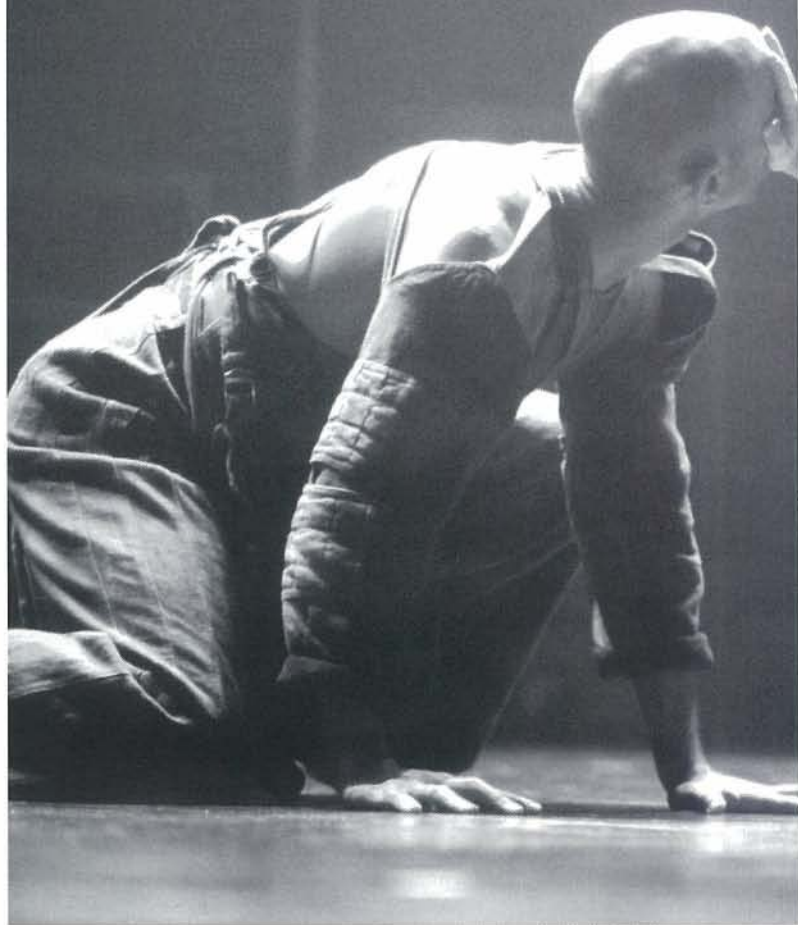
מעצים את זיכרון התנועה השקטה, המרוכזת, כאילו כל אחת מן הרקדניות לבד על הבמה, לבד עם עצמה, איבריה רוחצים באור כמו במים מענגים. לדבר עם במבי. לראות אותו עם בתו המתרפקת עליו, מונחת על כתף, ידו על ראשה הבהיר. צריך לעשות משהו בשביל הילדים, הוא אומר, ומתכוון לכל הילדים בעולם. וצריך לתת, רק לתת. הילדים הם היהודים של הציוויליזציה, הוא אומר וצריך לעשות למענם. ובינתיים הוא מכין למאיה תה, בדיוק כמו שהיא אוהבת. המסירות של רקדני להקת בת-שבע מרגשת

להקת בת-שבע, "מבול" כוריאוגרפיה: אוהד נהרין, צילום: דגי דגון, תאורה: במבי
Batsheva Dance Company, "Mabul"
Choreography: Ohad Naharin, light
design: Bambi, photo: Gadi Dagon



אנשים מכבים חיים של אחרים. מנגיטים של אור על קרסולי הרקדנים כמו פעמונים, מכונה הזרעת קוביות של אור, מאוורר מסתובב עם יהלומים, מנופי תאורה ומאזני תאורה, ששלמה ארצי כבר השתמש בהם, בומים של תאורה כמו בומים של סאונד בקולנוע, ורק עכשיו הכין שני דולפינים מוארים לתערוכה של העירייה, שדלקו רק שני לילות. גתה, במילותיו האחרונות, מלמל - אור, יותר אור, ולא נדע אם ראה את האור הנצחי או את החשיכה המצפה בסופו. במבי מזכיר לנו שתאורה נוגעת יותר מאשר ביצירה אותה היא מאירה, היא הפלא של "ויהי אור" כל ערב ■■■ מחדש.

להקת בת-שבע, "סבוטאז' בייבו" כוריאוגרפיה: אוהד נהרין, צילום: דגי דגון, תאורה: במבי
Batsheva Dance Company, "Sabotage Baby"
Choreography: Ohad Naharin, light design: Bambi,
photo: Gadi Dagon



להקת בת-שבע, "אנאפאזה"
כוריאוגרפיה: אוהד נהרין, צילום: דגי דגון, תאורה: במבי
Batsheva Dance Company,
"Anaphase" Choreography:
Ohad Naharin,
light design: Bambi,
photo: Gadi Dagon

"אנחנו לא מבינים בתאורה" אומרים לי החברים. אני מזמינה אותם להופעה, ולא מצפה לקבל מחמאות על העבודה שלי. הזמנתי אותם כי אני אוהבת את ההופעה ורציתי שיראו אותה. בסוף הערב הם משבחים את השחקנים, או את הרקדנים, ובנימת התנצלות אומרים שבתאורה הם אינם מבינים. לפעמים יבואו ויגידו שבאמת תאורה זה דבר יפה, הם ראו הופעה עם תאורה ממש טובה. בדרך כלל מדובר בערב מלא עשן וקרני אור מתרוצצות בצבעים עזים.

כל זה לא מפריע לי, שכן תפקיד התאורה אינו בהכרח להתבלט ולגרוף מחמאות. אבל התחלתי להקדיש לכך מחשבה ולנסות להבין מדוע זה כך. הבנתי שהסיבה שהם אינם מבחינים בתאורה נעוצה בעובדה שהם רואים מכלול, תמונה בימתית כוללת, שאת מרכיביה, בדרך כלל, אין ביכולתם לנתח. כך צריך להיות. אחד מתפקידי התאורה הוא לסייע לאינטגרציה של התמונה הבימתית הכוללת, כי למסר אחיד ומאורגן יש עוצמה ויכולת להגיע אל הצופה. ובכל זאת, למען אותם סקרנים, ניתן לנתח את התאורה באופן שיחדד את התפיסה לגביה ויאפשר להבחין בתרומתה.

כדי לראות מה עושה תאורה יש צורך להפריד בין הפרמטרים השונים של האור. איננו רואים אור בדרך כלל, פרט לאותם מצבים בהם נראות קרני האור בעשן סמיך. אנו רואים את העצמים המוארים, ואיננו מבינים איך בדיוק האור משפיע על המראה. כדי להבין זאת, יש לערוך ניתוח אנליטי של הפרמטרים השונים של האור, ולהתייחס לכל אחד מהם לגופו. למרות שאנו רואים את מכלול הפרמטרים בו זמנית, הסתכלות על תמונה בימתית תסייע להבין מדוע היא נראית כך ומהו הדבר בתאורה שגרם לה להיראות כך.

הפרמטר הראשון שיציין אדם מן השורה יהיה הצבע, אולי משום שאור צבעוני משנה את מראה העצם המואר באופן הבולט ביותר. במחול ניתן בדרך כלל לעבוד עם צבע באופן נועז יותר מאשר בתיאטרון, שכן אנו מצפים לסגנון [stylization]. המצב הריאליסטי במחול מודגש יותר מאשר בהצגת תיאטרון ריאליסטית, המנסה ליצור



הנשק הסודי

ג'ודי קופרמן

ג'ודי קופרמן החלה לעצב תאורה למחול ולהצגות ב-1977. בין להקות המחול להן עיצבה תאורה, להקת בת-דור, הבלט הישראלי ולהקת ורטיגו. מרצה לתאורה בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב.

על הבמה תחושה של מציאות אמיתית. המציאות בהופעת מחול מועברת כמעט תמיד דרך פריזמה כלשהי, ובניגוד לסוגים מסוימים של תיאטרון, אפילו במחול "ריאליסטי" מדובר ברמת חוויה שאינה יומיומית כלל. ובכל זאת, עבודה עם צבע בתאורה על פי רוב אינה כוללת מריחת צבעים עזים. צבע עז הוא שימושי לצורך יצירת אפקט חד ובולט, אך קשה יותר לראות את הנעשה על הבמה כאשר היא מוארת בצבע חזק, והרקדנים נראים יותר כיצורים מסוג אחר ופחות כבני



אנוש. צבע עז יכול להתאים לסוג מסוים של מחול, אך בדרך כלל הרצון הוא לחוש שעל הבמה נמצאים אנשים אמיתיים. עבודה עם צבע מתרכזת בדרך כלל ביצירת אווירה על ידי שימוש בסקלה חמה או קרה של צבעים, בחירת רמת קונטרסט צבעוני מתאים, וכן הלאה. פרמטר נוסף הוא עוצמה. לכולם ברור שיש הבדל בין אפקט של אור חזק לבין זה של אור חלש. תכונה פחות ברורה מאלה היא חלוקת האור על הבמה, ויצירת קומפוזיציה, על ידי קביעת אזורים מסוימים של הבמה המוארים ברמות עוצמה שונות. שינויי תאורה הם פרמטר נוסף שקל להבחין בו כאשר הוא נעשה באופן חריף, אך העבודה המעניינת ביותר עם שינויי תאורה במחול היא בניסיון להתאים אותם באופן מדויק לכוריאוגרפיה; למשל, להתחיל בשינוי בדיוק עם תחילת התנועה ולסיים בשיא שלה. גם איכות האור היא תכונה בעלת השפעה: עד כמה היא חדה או דיפוזית. אור חד יטיל צל ברור, אור דיפוזי יטיל צל רך, אך האפקט אינו נובע רק מאיכות הצל אלא גם מהאופן בו האור נופל על העצמים. נסו לדמיין איך נראה מישהו העומד מתחת לעצים, את הרכות בה הוא מואר, בניגוד למישהו באמצע הרחוב בצהרי יום שמש. הפרמטר, שהוא הנשק הסודי ואולי החזק ביותר של התאורן, הוא הזווית או הכיוון שבו פוגע האור ברקדן ובבמה. זהו נשק סודי כי קשה לעין הבלתי מיומנת להבחין בו. קל מאוד להבחין שצבעו את הבמה באדום, שהאורות מהבהבים באופן קצוב והרקע מואר בהקרנות. קשה מאוד, לעומת זאת, להבחין איך זוויות ההארה משפיעות על מה שרואים, אבל זו אחת הדרכים העיקריות שבהן משיג התאורן את מטרותיו. לכן, ראוי להקדיש לכך מספר מילים.



ג'ין רוזנטל

ג'ין רוזנטל [Jean Rosenthal] היתה מעצבת תאורה, בתקופה שמקצוע זה לא היה קיים עדיין. היא נולדה בניו יורק ב-16 במרס 1912. אחרי התיכון הלכה ללמוד בבית ספר הידוע לתיאטרון Neighborhood Playhouse שם פגשה את מרתה גראהם [Graham] הצעירה, את לואיס הורסט [Louis Horst] ועוד דמויות שהשפיעו רבות על חייה. משם המשיכה לאוניברסיטת ייל ולמדה תאורה אצל סטנלי מקינדלס [Stanley McCandless], מי שכתב ספר שהיה לתנ"ך של שיטות הארה של במה. לאחר מכן עבדה - בעבודה טכנית מפרכת - כמנהלת במה. בנוסף, התחילה להניח את היסודות למקצוע התאורה בעת ש"מעצב תאורה" לא היה עדיין בגדר מקצוע. כשג'ין רוזנטל התחילה לעצב תאורות, היה ברור שתרומתה להפקה מיוחדת במינה, וכי כבר לא מדובר בעובד טכני שמסדר איכשהו את החשמל. בתחום התאורה נחשבות ביותר שתי תרומות שלה (מבין רבות): האחת היא המחשבה המקורית ביחס לזוויות התאורה למחול, וההבחנה שריקוד נראה טוב ביותר כאשר האור בא מזוויות תאורה אקספרסיביות, בעיקר מהצד, מלמעלה ומאחור. לפניה לא חשבו על כך בכלל. רוזנטל עבדה מתחילת הקריירה עם להקת גראהם, ועם להקת Ballet Society שהפכה בהמשך ל-New York City Ballet, ועם ג'ורג' באלנשין [Balanchine]. חוסר תקציב מנע מהם להעלות בלטים עם תפאורות ומסכים עשירים כפי שהיה נהוג בבלט קלאסי באירופה. במקום זה יצרה ג'ין מראה שנחשב אז למהפכני: הרקדנים הוארו מהצדדים כאילו היו תכשיטים מבריקים, על במה ריקה ונוצצת על רקע בד כחול. היום נחשב מראה זה לשגרתי, אבל ג'ין רוזנטל הגיעה אליו מתוך מחשבה על גוף הרקדן ועל הצורה הטובה ביותר להדגיש אותו. התרומה השנייה הבולטת, שבאה לידי ביטוי בעבודתה עם גראהם, כמו בעבודות רבות אחרות שלה בתיאטרון ובמחול, היא התייחסותה לתאורה כאל כלי אמנותי, הנותן ביטוי לכוונות האמנותיות של הכוריאוגרף. התאורן מפנים את הרצונות והמסר של העבודה ונותן להם ביטוי במדיום שלו. זה נכון לא רק ביחס לעבודה מסוימת אלא גם ביחס לסגנון של להקה. בספרה "קסם האור" היא מדברת על המפתח השונה להארת להקות שונות: "עבור תיאטרון הבלט [Ballet Theater] היתה זאת תפאורה כוללת וצורת הסיפור שהשפיעה, עבור באלנשין היו אלה תבניות בחלל, עבור מרתה גראהם זה היה האימפולס הפנימי". מילים אלה משקפות היטב את אופן המחשבה שלה. גם בתיאטרון היתה התפיסה שלה - שהפכה מאז לשגרה - מהפכנית: התאורה אינה באה רק להאיר את השחקן וליצור אפקטים, אלא גם לחזק את ההתרחשות הבימתית, מכל הבחינות: רגשית, סמלית, משמעותית. ג'ין רוזנטל נפטרה מסרטן ב-1 במאי 1969, פחות משבועיים אחרי הבכורה של עבודתה האחרונה, שנעשתה עבור להקתה של מרתה גראהם.



להשפעת הזווית של התאורה יש שני היבטים עיקריים. אחד הוא האופן שבו הרקדן מואר, והשני הוא התרומה לקומפוזיציה הבימתית. שני הדברים האלה נגרמים למעשה על ידי הצל. כדי לדעת באיזו זווית מואר הרקדן יש רק להסתכל על הצל שהוא מטיל.

לצורך הבנה וניתוח אנו נוהגים לחלק את זוויות התאורה לשני סוגים: זוויות "הארה" שמעניקות תנאי ראות טובה [visibility] וזוויות אקספרסיביות. זוויות ההארה מטילות פחות צל וזוויות אקספרסיביות מטילות הרבה צל. דוגמה קיצונית של זווית הארה היא אור שמגיע ישר מלפנים, ונשפך על פניו של האדם בלי להטיל צל. יחד עם זאת, הגדרות אלה של זוויות הארה ואקספרסיביות אינן חד משמעיות, מכיוון שלמעשה הראות אינה מושלמת בלעדי הצל, העוזר להבחין בתווי הפנים. דוגמה קיצונית של הארה אקספרסיבית היא פנס הממוקם ממש מאחורי הרקדן, והוא מטיל צל היישר לפנים ואינו מאיר כלל את פניו של הרקדן. כדי להסביר ולסווג את השפעת הזוויות השונות בתאורת תיאטרון, נהוג לשרטט מעגל אופקי ומעגל אנכי סביב דמות השחקן, ולהצביע על מעבר הדרגתי מ"הארה" לאקספרסיביות. לדוגמה, אם ניקח את המעגל האופקי - פנס הממוקם מלפנים, מול פניו של השחקן, ייצור מקסימום "הארה" ומינימום אקספרסיביות, ופנס הממוקם בצד השחקן ייצור אפקט שמשולבים בו "הארה" ואקספרסיביות. כמו כן, במעגל האנכי, פנס הבא היישר מעל לשחקן ייצור אפקט משולב באופן דומה. מעגלים אלה מהווים מודל שימושי מאוד ככלי עזר לניתוח והבנה של זוויות ההארה. בתאורה למחול המצב שונה במקצת, מכיוון שעל פי רוב אנו מעוניינים יותר בצורת הגוף ובתנועה של הרקדן, ואילו להבעת פניו חשיבות משנית, אם כי לא זניחה. לכן, הזווית הבסיסית בתאורת מחול בניגוד לתיאטרון היא אור מהצד. ג'ין רוזנטל [Jean Rosenthal], תאורנית אגדית, שעבדה עם מרתה גראהם ועם ג'ורג' באלנשין, השתמשה באור זה לראשונה. כשנסעה רוזנטל עם להקתו של באלנשין לאירופה, נדהמו האיירופאים מה"לוק" החדש שהציגה. הרקדנים היו מוארים באור נגוהות מהצד ונראו כמו תכשיטים המונחים על מצע, בניגוד חריף ל-footlights והאור הפרונטלי שהיו נהוגים אז באירופה.

כדאי להתעכב על זוויות תאורה באופן מפורט מעט יותר ולתאר את האפקט שלהן. באופן כללי ניתן לומר שזוויות אקספרסיביות מדגישות צורה ותלת מימדיות, וזוויות "הארה" מאירות את הפנים. זווית "הארה" בסיסית באה מלפנים. מבחינה מעשית האור יבוא מפנסים הממוקמים באזור הקהל, בגשרים מעל לאולם, מסטנדים קדמיים, לעיתים ממעקה יציע. ככל שהאור יבוא מזווית תלולה יותר הוא יהיה אקספרסיבי יותר, יהיה יותר צל על הפנים, וניתן יהיה לתחום יותר את אזור "ההארה". כיום נפוץ במחול השימוש בפנסים בקדמת הבמה על הרצפה, לצורך "הארה". בנוסף לצללים שנזרקים לרקע ויוצרים אפקט דרמטי, מאפשרים פנסים אלה גם לראות פנים. אך כל אור קדמי יוצר קושי מסוים בראייה, מכיוון שהוא ממזג את הרקדן ברקע, כשהוא מאיר הן את הגוף והן את הרקע שמאחוריו באותו אופן.

אור מהצד הוא הזווית העיקרית במחול, ואם יהיו לנו מעט מאוד פנסים להאיר הופעת מחול, קרוב לוודאי שכדאי יהיה לשים אותם בצידי הבמה. בתאורה כזאת, כשהגוף מואר והרקע אינו מואר, מתחדדת תפיסת הרקדן כיצור תלת ממדי, הנפרד מהרקע שמאחוריו. לרוב גם הפנים מוארים במידה מספקת. כאשר אור פוגע ברקדן מהצד מודגשת התנועה: אם הרקדן מואר מימין בלבד והוא עושה סיבוב, הוא יעבור ממצב מואר למצב חשוך כאשר הוא פונה לשמאל ושוב למצב מואר, כך שהסיבוב עצמו יקבל הדגשה. אם הרקדן מרים יד, נראה שהיא מוארת מצידה האחד ומוצללת מצידה השני, כאילו עברו בעיפרון

לבן ושחור משני הצדדים כדי להדגיש את התנועה. אם נרצה מידה גדולה יותר של "הארה" ופחות אקספרסיביות, נמקם את האור הצידי גבוה יותר, כך ייווצרו צללים קצרים יותר והפנים יוארו באופן יותר ברור וטבעי. האור על הפנים יבוא מזווית גבוהה דיה כדי להגיע מעבר לאף ולהאיר גם את הצד השני של הפרצוף, וכך יימנע אותו קו שחור על האף ומרכז הפנים, שנוצר כאשר הזווית היא בגובה ראשו של הרקדן או נמוך יותר. בבלט קלאסי נהוג כמעט תמיד למקם את האור הצדדי גבוה יותר מאשר במחול מודרני וזאת משתי סיבות: השגת אפקט טבעי יותר, ועזרה לרקדן. כאשר האור בא מגובה הוא פחות מסנוור, והוא מאיר את הרצפה, פרט חשוב במיוחד לריקוד על בהונות. במחול מודרני (בהכללה) מעוניינים באפקט דרמטי יותר ולעיתים רצוי אפילו לראות את התנועה באופן מופשט יותר. אור צדדי הבא מגובה הרקדן עצמו יטיל צל ארוך, מה שיגרום לפנים להיראות פחות טבעיים, אך התנועה וצורת הגוף יקבלו דגש מאוד ברור. זווית צדדית שימושית ביותר למחול מודרני היא זו שבגובה רצפה. בכל הקמת תאורה של להקה מודרנית תוכלו למצוא סידרה של פנסים הממוקמים נמוך בצידי הבמה. בסלנג האמריקאי קוראים לזה "shin busters", כלומר "מכסחי קרסולים", כי אם לא נזהרים כשעוברים לידם זה מה שקורה! אבל האפקט שווה את ה"סיכון". אור המגיע ממקום נמוך אינו מאיר את הרצפה, וכך ניתן ליצור תחושה של רקדן הנע בחלל אינסופי. כמו כן נוכל לצבוע את הרצפה בצבע ולהאיר את הרקדן עצמו בגוון בהיר יותר, וכך נוצר אפקט של צבע חזק אך האדם נראה אנושי. גם בבלט קלאסי נחשבת זווית זו כזווית טובה, בשילוב עם אור צדדי גבוה, כהשלמה: למשל הזרועות והרגליים יקבלו הדגשה מלמטה, שתבליט את ההרמה שלהן. הקמה טיפוסית של תאורת מחול תכלול הרבה פנסים מהצד. בלהקות עשירות (או למשל בסרטי מחול מחו"ל) אפשר למצוא חמישה או שישה עמודים, שעליהם שורת פנסים מלמעלה עד למטה, בכל אחד מצידי הבמה. בארץ, לצערך, האפשרויות צנועות יותר, אך הקמה טיפוסית תכלול עשרות פנסים מהצדדים. זווית חשובה נוספת בתאורת מחול היא toplight,

אור שמגיע ישיר מלמעלה. זו זווית שאינה מחמיאה לתנועה. היא מקצרת את גוף הרקדן, ואינה מבליטה את הצורה או את התנועה; יתרונה הוא בהדגשת המיקום. פנס המאיר באופן תלול את הרקדן מסוגל לבדוד אותו בשולית של אור כאשר שאר הבמה חשוכה. אור מכל זווית אחרת יישפך בהכרח לאזורים אחרים.

למרות שהזווית עצמה אינה מחמיאה, כדאי לזכור שגם השינוי יוצר אפקט חדש, ומעבר ברור וחד ממצב של אור צדדי למצב של אור תלול יהיה בעל עוצמה רבה. הדמיון עובד בלי שנגיש, וכשאנו רואים אור אנו חושבים על מקורו. זוהי עוד סיבה לעוצמה הבימתית של זווית אקספרסיביות: אין אנו יכולים אלא לדמיין את מקור האור, ואור מלמעלה ייתן תחושה של גובה, של מרחבים למעלה.

אור המגיע מאחור הוא אקספרסיבי במיוחד. אנו מחלקים זווית זו לשתי אפשרויות: בקלייט ("אור אחורי") ישר ובקלייט אלכסוני. לבקלייט המגיע מזווית אחורית ישירה לגמרי, כלומר פנס הממוקם מאחורי הרקדן למעלה, יש אפקט דרמטי ביותר, נוצרת תחושה שהרקדן נזרק קדימה. אור אלכסוני מאחור הוא קצת פחות דרמטי (אם תזכרו את המודל המעגלי, הוא ממוקם קצת לכיוון ה"הארה" ולא לחלוטין אקספרסיבי) ואפילו מאיר מעט את הפנים אם הרקדן מסתכל בכיוון האור, אך הוא מאיר נהדר את צורת הגוף. בנוסף, הוא יוצר תחושה של מציאות אחרת. לזווית לא ישירות (מקדימה, מהצד ומאחור) אין סיבה מיידית להיות שם: הן אינן קשורות לצורת החלל. אנו מצפים שמקורות האור בחלל, שהוא בעצם קופסה מלבנית, ישקפו את צורת המלבן. אור אלכסוני לא מתקשר לזה ולכן הוא מרמז על מציאות אחרת. ג'ין רוזנטל מצאה לנכון לשלב ברוב התאורות שלה לעבודות של גראהם אור שבא מאלכסון אחורי גבוה מאוד. היא קראה לזה "אצבע האלוהים של מרתה". זה התקשר אצלה לתוכן הפנימי של הריקודים.

אין הרבה לומר עוד על השפעת הזווית עצמן. כדי להבין יותר צריך רק להתחיל להסתכל סביב, לנסות, בעזרת הצל, להבין מאיזו זווית מגיע האור העיקרי, ולחשוב איזה אפקט זה יוצר. ציור הוא מקור מצוין להרחבת ההבנה בתאורה, שכן הציירים הגדולים הסתכלו ומסתכלים על העולם ועל האור בתשומת לב רבה יותר מרוב האנשים.

בכל זאת יש פן נוסף להשפעת הזווית בתאורת במה, שבעצם ניתן ללמוד גם עליו מאמנות הציור: יצירת קומפוזיציה בימתית והדגשתה. זה חשוב במיוחד במחול, מכיוון שבהרבה מקרים אין תפאורה - יש רקדנים על במה ריקה. אחת הבעיות והמטרות של התאורה היא לתת צורה ברורה לחלל הכללי הזה, צורה שתתאים ותשרת את הריקוד. ניתן ליצור חלל המורכב מאלכסונים ברורים, או חלל תחום, כשהאור העיקרי מגיע מלמעלה, וכן הלאה. הצופה הסקרן יתקשה לזהות את הדברים האלה בהופעה, כי ברוב המקרים הבמה מוארת מכמה זוויות יחד. אך בתאורה טובה ניתן בדרך כלל להבחין בזווית אחת דומיננטית. כדי ליצור תמונה עם אופי ברור, בוחר התאורן אלמנט של תאורה, שהוא הדומיננטי בתמונה. כאשר קובעים "קו" מסוים (מצב תאורה), מדליקים תחילה את הפנסים מהזווית העיקרית ורק לאחר מכן מוסיפים אור מזוויות אחרות, כתמיכה וכהשלמה, אם כי בעוצמה פחותה, כדי לשמור על אותה היררכיה של זוויות, ולוודא שעיקר הכוח יישאר בזווית הדומיננטית. על פי רוב, החלטות אלה מגובות בעבודה עם צבע, אך עיקר האפקט נוצר על ידי הזווית.

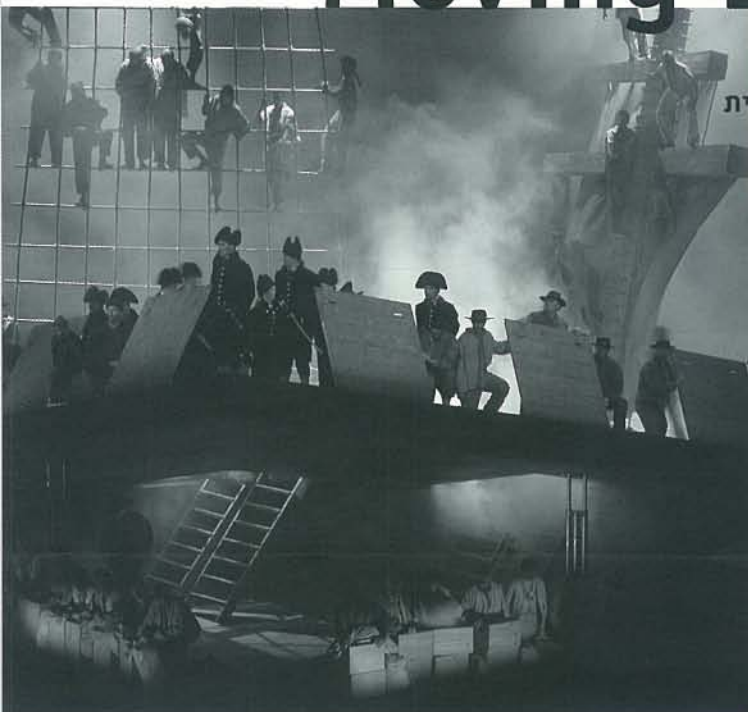
תראו כמה דברים השגנו באמצעות פרמטר הזווית בלבד: "הארה", תיחום הבמה, הדגשת תנועה, יצירת מבנה של החלל, רצף של אפשרויות אווירה, מהריאליסטי לדרמטי, כל זה רק על ידי בחירת מיקומו של מקור האור וקביעת הזווית ממנה יוטל על הרקדן. זאת, כאשר הקהל אינו מבחין במקור האפקט. כמה שונה הדבר מצביעת הבמה כולה בצבע! למניפולציה יש הרבה מאוד כוח, אם אין מבינים את מקורה. כמוכן, אותם חברים שלי אשר "לא מבינים בתאורה" לא יהפכו למומחים מקריאת מעט מילים אלה על זוויות, אך אני מקווה שיוכלו להסתכל באופן מפורט יותר על הדברים, לא רק על הבמה, אלא אולי גם על העולם סביב.



אזכורים לתאורה בתיאטרון במינוח ובמובן של תאורת במה [stage Lighting], אפשר למצוא בכתובים החל מהמאה ה-16. היה זה סרליו [Serlio, 1475-1554], אדריכל ומעצב במה איטלקי, שכתב בספרו ("Tutto L'opera D'architectura") בפרק השני המוקדש לתיאטרון: "הבמה היתה מקושטת באור". סרליו חילק את תאורת הבמה לשלושה תחומים: תאורה כללית לקהל ולשחקנים, אותה השיג על ידי שימוש בלפידים, תאורת תפאורה, ותאורה המשתנה בהתאם להתרחשות. כדי להשיג תאורה צבעונית, הציע סרליו להשתמש בכלי זכוכית שנקרא "בוצה" [bozze]. היה זה כלי בעל צורה עגולה ושימוש כפול: האחד - כפילטר לתאורה צבעונית, שהכניסו לתוכו מים צבעוניים או יין, על פי הוראותיו של סרליו בנוגע לסוג היין שיצבע את האור בגוון המתאים.

מהנר ועד ל-Moving Light

כוחה של התאורה, החל מהנר ועד ל-Moving Light המתוחכם של ימינו, הוא סיפור מרתק של פיתוח טכנולוגי, שהשפיע בצורה דרמטית על התפתחות התיאטרון ב-400 השנים האחרונות.



התפתחות תאורת הבמה מהמאה ה-16 ועד המאה ה-20

דן רנדלר

השימוש השני היה ככלי לאחסון שמן שנועד לתאורה. "הבוצה" המשוכללים יותר היו בעלי צורת עדשה, שצידה האחד קמור והשני שטוח, שהגבירה את האור. כמאה שנים מאוחר יותר, זכה נושא תאורת הבמה להתייחסות מקצועית מפורטת של הדרמטורג העברי יהודה די סומי משער האריות [Portaleone Leone Di Somi, 1527-1592], שהיה אחת מהדמויות הבולטות בתקופת הרנסנס באיטליה (לא רק בין היהודים), כתב מחזות ושירה, וביים והפיק מחזות. בין כתביו חיבור העוסק בעניינינו, בשם:

דן רנדלר, מנהל חברת דנאור, יזם והקים את מוזיאון "דנאור - קומפיולייט", המוזיאון הראשון (והיחיד) בישראל ובעולם, המתעד את התפתחות תאורת הבמה. מחבר הספר "תאורת במה", שמופיע גם על גבי CD בשפה האנגלית.

"שיחות בעניין ההצגות על הבמה" [Materia Dialoghi In Di Rappresentazioni Sceniche] שהדיאלוג הרביעי שלו עוסק בתאורת במה. "תפקיד התאורה הוא לתת לבמה אור, שעשוע ושמחה" כתב, אך עם זאת הוא הבחין באופן ברור בין תאורה במחזה טרגי לבין זו שבמחזה קומי. כך תיאר די סומי את מה שקורה כאשר מעמעמים את האור בקטע הטרגי: "זה יוצר תחושה של אימה בקרב הצופים והדמויות זוכות לתהילה".

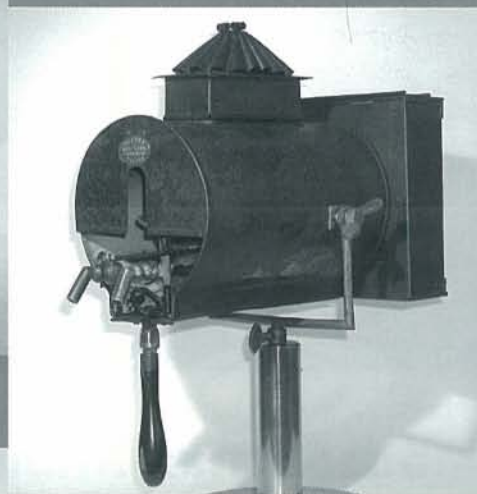
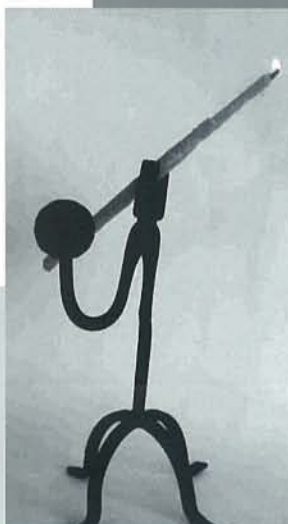
לאיטליה של תקופת הרנסנס זכויות רבות בתחום התיאטרון, והיא היתה מוקד משיכה לארכיטקטים מכל אירופה. הללו עסקו לא רק בבניית תיאטראות אלא גם בעיצוב במה, והשתמשו בתפאורות מצוירות בפרספקטיבה, שהיו זקוקות לתאורה מתאימה ליצירת האשליה הבימתית. בשנת 1628 מציין בכתביו הארכיטקט הגרמני גיזוף פורטנבך, כי הציב נרות ומנורות שמן בחזית הבמה, וזאת בעקבות ביקור שערך בתיאטרון באיטליה. סוג זה של תאורה יכולה מאוחר יותר תאורת רצפה [footlights]. מעצב התיאטרון האיטלקי סאבטיני (1654-1574) כתב בספרו, שתאורת צד נותנת יותר ברק ודרמטיות מתאורה קדמית, המטילה צללים על התפאורה, הופכת את פני השחקנים לחיוריים, ושולחת עשן לעבר הקהל.

באנגליה של ראשית המאה ה-17 השתמשו בלפידים שנקראו cresset, במנורות שמן ובנרות. בתיאטראות הציבוריים הסתפקו באור יום ובאבזרי תאורה שסימלו את שעת הסצנה. בתיאטראות הפרטיים היתה

תאורה מלאכותית כללית (משולבת באור יום שנכנס דרך החלונות), אך, כנראה, לא תאורת במה מיוחדת. בתיאטרוני החצר, שבהם נערכו עיקר המופעים במסגרת נשפי החצר, היתה מערכת תאורה שכללה נברשות, נרות ומנורות שמן. מבקרי התיאטרון מאותה תקופה כתבו גם על התאורה בתיאטרון, אחד מהם, פלקנו [Flecknoe], ציין בספרו משנת 1658 "A Discourse Of The English Stage" כי התיאטרון האנגלי מפגר אחרי התיאטרון הצרפתי והאיטלקי בתחום ה"ספקטאקל", וציין: "במיוחד איננו יודעים עדיין כיצד למקם את התאורה, כך שנשיג יעילות ועוצמה בהארת הבמה". לאחר ביקור בתיאטרון Lincoln's Inn Fields הוא כתב: "תאורת הנרות בהצגה כמעט השחיתה את עיניי". באותה עת, בצרפת, הגיע הקהל לתיאטרון כדי לראות ולהיראות (בתמונה ניתן להבחין בקרדינל

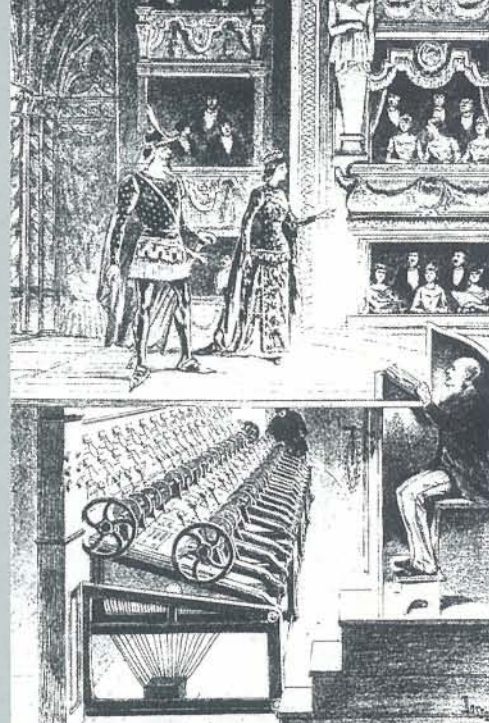
רישליה מארח את מלך צרפת, באולם תיאטרון מלא נברשות המאירות את האולם). לאחר מות הקרדינל רישליה, הועבר האולם לרשות המלך, שמו שונה לפלה רויאל [Palais Royale] והוא הפך לתיאטרון הבית של מולייר. לאחר מותו של מולייר ב-1673 נאלצו חברי הלהקה הנוותרים לעבור לבית אופרה בעיר לולי [Lulli] הסמוכה לפריז. בזמן המעבר הם לקחו איתם עשר נברשות (מהנראות בתמונה) ומלאי גדול של נרות. נושא הנברשות והנרות היה כנראה חשוב ויקר דיו, עד שחוקרי

העיתים מרבים לתאר את עלילות הנברשות, למי השכירו אותן ובכמה כסף. הנרות המזינים את הנברשות היו, יש לציין, עניין לא פשוט. הנרות [tallow] הזולים, העשויים משומן חיות, חזיר בדרך כלל, נדרשו לטיפול שוטף במהלך ההצגה. הפתיל היה מחומר ירוד, קצהו



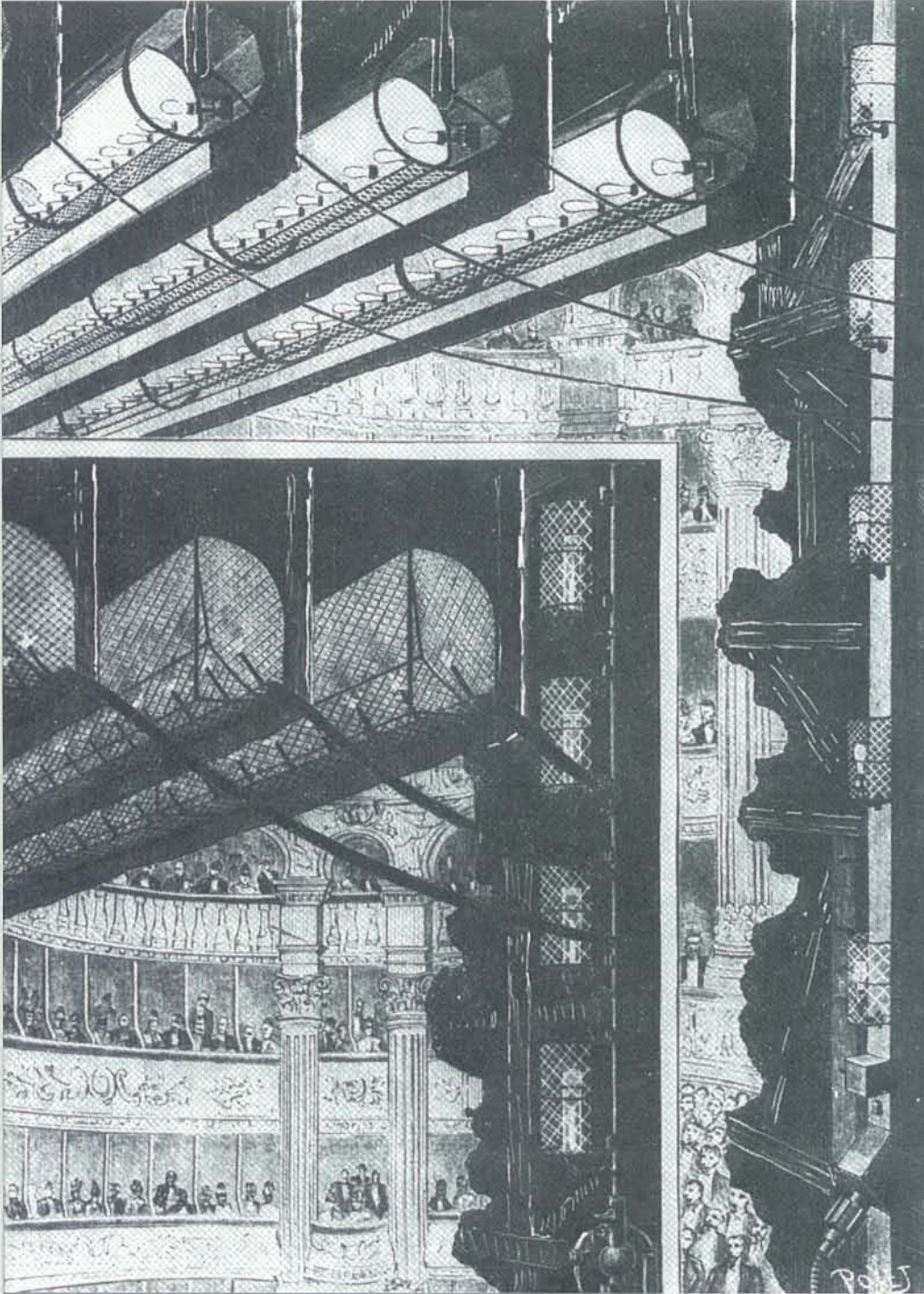
היה נשרף וגרם לחלב לזלוג, ועוצמת אור הנר היתה דועכת בתוך כ-15 דקות. בתיאטרון גדול, נדרשו מאות מקורות אור - נרות ומנורות שמן, למהלך הצגה אחת. מקצוע מבוקש באותם הימים היה קטימת הנרות [snuffer]; הנערים שעסקו במלאכה היו מתלבשים כחברי הלהקה, ובמהלך ההצגה היו נכנסים וקוטמים את הנרות. הזריזים שבהם זכו למחאות כפיים מהקהל וגם הונצחו בתמונות. פריז של אותם ימים היתה חשוכה, תאורת רחוב לא היתה קיימת. על מנת לעורר את חיי הלילה, הורה ראש עיריית פריז לבעלי הבתים להדליק נר בחזית הבית. הוראה זו עוררה מחאות כה רבות, עד שהוא נאלץ לפרסם תקנה, הפוטרת את בעלי הבתים מחובה זו, בלילות שבהם הירח מלא. עלות אמצעי התאורה היתה כה גבוהה עד שתיאטרונים דלי תקציב או פשוטי העם השתמשו לתאורה באמצעים נחותים כמו ה- rush light (קנה סוף מיובש טבול בחלב). רק בסוף המאה ה-15 מצאו תעשיות השמן למאור ותעשיית הנרות את הטכניקה לייצור נרות בתבניות, והפכו לתעשייה גדולה ופורחת. השמן למאור הופק מבעלי חיים, צמחים ודגים. שוודיה היתה אחת מיצואניות שמן דגי ההרינג הגדולות בעולם. השמן שהיא סיפקה לכל אירופה היה זול ושימש בעיקר למאור. החיסרון בו - היה הריח החזק שדבק במפעלים, בשחקנים ובקהל, עד שניתן היה למחרת להבחין מי עבד, או ביקר אמש בתיאטרון. באפריל 1783 חנכה להקת הקומדי פרנסיז את אולמה החדש - האודיאון. בקדמת הבמה דלקו נרות משופרים, עשויים משעווה [wax candle], וזאת לאחר שהלהקה דחתה את המצאתו של המדען הצרפתי לגר [Leger], שפיתח מנורת שמן בת שש או שמונה פתילות, בטענה שהעשן העולה מהן אינו מתאים לסגנון הדיבור של להקה דרמטית כמו הקומדי פרנסיז...

פיתוח מנורת שמן עם ארובה נעשה על ידי צמד המדענים קווינקט ולנג [Quinquet and Lange], ומדען שוויצרי בשם ארגנד [Argand]. מנורת ארגנד, שנרשם עליה פטנט ב-1784, התגלתה כשינוי המהפכני והחשוב ביותר בתולדות התאורה עד אותה עת. המנורה הפיקה אור בהיר ונטול עשן, שעוצמתו היתה שקולה לעשרה נרות שעווה. פתיל המנורה, שהיה קבוע בעיגול בין שתי דפנות, עלה או ירד, וכך ניתן היה לשנות את עוצמת האור. הארובה גם היא היתה במתכונת מיוחדת, רחבה בבסיסה וצרה בהמשך. מנורת ארגנד שינתה את פני התיאטרון; בזכות עוצמת האור, אפשר היה לשחק בעומק הבמה, רחוק מתאורת רצפת הבמה, שהטרידה את השחקנים, חנקה את גרום ועיוותה את מראה פניהם. באמצעות מנורת ארגנד, שיוצרה במספר דגמים, אפשר היה להאיר את הבמה ואת האולם, אך מחירה הגבוה צמצם את השימוש בה לתיאטראות העשירים ולכן, במקביל, המשיכו אחרים לפתח מנורות שמן פשוטות וזולות יותר.



תאורת הבמה בעידן תאורת הגז, המאה ה-19

המהפכה האמיתית בתאורה החלה בסוף המאה ה-18 ותחילת המאה ה-19, כשהחלו הניסיונות הראשונים בתאורת הגז. שני החלוצים בתאורת הגז היו המהנדסים לה-בון [Le Bon] הצרפתי ומורדוך [Murdoch] הבריטי. לה-בון פיתח מנורה שבסיסה היה תנור קטן לשריפת עצים; הגז שנוצר מפעולת השריפה הועבר דרך צינור ושימש למאור. לה-בון הביא את המנורה לתיאטרון, אך הריח הרע שהפיצה ביטל כל סיכוי שיעשו בה שימוש. בתסכולו, הוא הציב את המנורה בביתו ומכר כרטיסים למבקרים. מורדוך הבריטי הצליח הרבה יותר, אולי בזכות העובדה שהוא עבד במפעל הנכון, מפעל הכותנה של וואט,



שהיה זקוק נאשות למקור אור טוב, כדי לנצל את עובדיו לשעות עבודה נוספות ביום. מורדוך, שידע כי פחם מחומם פולט גז דליק, בנה מערכת שריפה זיקוק. כעבור זמן קצר, ב-1805, כבר הואר אחד ממפעלי הכותנה בגז. אבל, אין די במפתח מוכשר, צריך גם איש שיווק טוב, וכזה היה הזים הגרמני בעל החזון, שעקר לאנגליה, ושינה את שמו מוויצלר לווינזור [Winsor]. ווינזור חזה, כי הגז יכול וצריך להאיר לא רק מפעלים אלא את העיר כולה, וניסה לגייס כסף ציבורי להקמת מפעל גדול לתאורת גז. את התצוגה של מתקני הגז שלו ערך בתיאטרון ליסיאום [Lyceum] ב-1804. העובדה שווינזור שכר אולם ושילם לתיאטרון תמורת הניסוי בתאורת הגז, מעידה על החשש שהיה משימוש באמצעי חדשני זה. למרות שניתן היה לראות את יתרונות עוצמת האור החדש, נדרשו לתיאטרון כשלוש-עשרה שנים עד שהחל להשתמש בו. עד 1810 חלק נכבד מרחובות לונדון כבר היו מוארים בגז, תאורת הגז חדרה לבנייני ציבור, הוארו חזיתות הבתים, חנויות ותעשייה. הגז זרם בצינורות ובכל חור בצינור נוצרה להבה. היום פלש לתוך הלילה. עכשיו היה בטוח יותר לצאת לרחובות וכמובן לתיאטרון. מקובל לציין, כי תיאטרון ליסיאום (אוגוסט 1817) היה התיאטרון הראשון באנגליה שהאיר את הבמה ואת האולם בתאורת הגז. שמות מבערים כמו fishtails, rats-tail, המציינים את סגנון הלהבה ועוצמתה, היו לשיחת היום בין אנשי התיאטרון. תאורת הגז היוותה שינוי כה קיצוני, עד שכל עיתוני התקופה נדרשו לתופעה ועסקו בה. עיתונאית בשם ליי הנט [Leigh Hunt], שהיתה עורכת ומבקרת בעיתון "אקזמינר" [Examiner], כתבה ב-7.9.1818: "אפקט האור החדש, שבא מתוך העגמומיות של התיאטרון, הוא כמו מכת אור יום" (מסתבר שהאור שבא מצידו הבמה סנוור אותה); ובהמשך: "אם האור הקדמי יוטל קדימה, כמו אור יום שבא מעל ולא מתחת, ואנו רוצים לדעת למה לא, האפקט יהיה נהדר". תיאטרון הקומדי פרנסיז בפריז התקין ב-1832 מערכת גדולה של תאורת גז, אך השאיר בינתיים גם את מנורות השמן של תאורת הרצפה בקדמת הבמה, זאת בגלל דרישת השחקנים, שטענו כי תאורת הגז מסנוורת אותם. השימוש בגז בתיאטרון היה בגדר מהפכה, בגלל עוצמת האור ובגלל יכולת השליטה בו. התאורה בתיאטרון הגיעה לכל פינה ואפשרה הקרנת אור מזוויות חדשות. הדבר הכתיב סגנון חדש במשחק, בתפאורה ובאיפור, היות שפני השחקנים נחשפו לעוצמה חדשה, ולצבע אור שונה מאור הנר או מנורת השמן.

במחצית הראשונה של המאה ה-19, תיאטרון טיפוסי היה מואר על ידי שתי נברשות גדולות, אחת מכל צד, ומערכת תאורה שהיתה מותקנת על הרצפה, בקדמת הבמה ובחלל הבמה. על מערכת זו הותקנו זכוכיות

צבעוניות - פילטרים, שאפשרו להאיר את הבמה בתאורה צבעונית. הצבעים המקובלים היו: כתום (או אדום) לשם אפקט של זריחה או שקיעה, וכחול (או ירוק) לאווירה של לילה ואור ירח. את אפקט הירח יצרו באמצעות מתקני תאורה שנקראו "קופסת ירח" [Moon Box]. התאורה הכללית לבמה היתה בדרך כלל לבנה, פנים הבמה הואר על ידי שורה של מבערים, שהיו ממוקמים בשני צידי הבמה ומעליה. תאורת הצד [side light], תאורת הכנפיים [gas wings], תאורת הסולמות [ladders], והתאורה העילית, שהיתה תלויה על קורות העץ (צוגים), שהשתלשלו ממגדל הבמה, עליהם תלו את מבערי הגז, נשלטו על ידי מנהל ההצגה, וכל אחד פעל או חדל מפעולתו, בהתאם לרצונו של זה.

הולכת הגז בצינורות הציבוריים היתה בעייתית; לעיתים היא הופסקה



והתיאטרון נשאר ללא מקור אור; באוקטובר 1828 התחילו לייצר גז במרתפי הקובנט גרדן, ומשם הועבר הגז לשני התיאטראות הסמוכים: הדרורי ליין והליסיאום. חודש לאחר מכן, נהרגו שני עובדים בעת פיצוץ המתקן ויצאה תקנה שאסרה על התיאטרון "לייצר גז בתוך הבית".

פיתוח מהותי נוסף בתאורת הבמה התרחש כאשר קצין ימייה בריטי בשם דרמונד [Drummond] יישם את תכונתו של הסיידן לפלוט אור בעקבות חימום ופיתח פנס חדש שנקרא ליימלייט. השימוש הראשון היה לצרכים צבאיים ולתאורת מגדורים ולאחר מספר שנים (ב-8/1837) אומץ כמקור אור לתיאטרון. בתחילה הוכנס הליימלייט לתוך קופסת עץ מרובעת, שבחזיתה חור עגול, שתחם את פיזור האור שהוקרן אל הבמה. השימוש הראשון בליימלייט על הבמה היה, כפי הנראה, בתיאטרון קובנט גרדן, בעונת מופעי הפנטומימה. השימוש בפנס ותפעולו היו יקרים במיוחד, על כך מעידה חליפת מכתבים

נמרצת בין התיאטרון למשכיר ה"ליימלייט", על מחיר שכירתו ועל זכויות הפטנט שלו.

בשנת 1855 הפך פנס הליימלייט לזרקור עם עדשה והופעל לראשונה בהצגתו של השחקן צירלס קין. מאותה עת הוא הפך לזרקור עוקב והיה בשימוש בתיאטרון עד תחילת המאה ה-20, גם אחרי פיתוח נורת החשמל. עידן תאורת הגז אפשר ליצור הפרדה בין תאורת הבמה לתאורת האולם. הפרדה זו השפיעה ללא ספק על סגנון וצורת המופעים התיאטרוניים. עד עידן תאורת הגז, התקיימו התרחשויות בימתיות בעיקר בקדמת הבמה, לא רק כתפיסה וסגנון תיאטרוני, אלא גם בגלל הצורך לנצל כל קרן אור אפשרית לטובת המופע והמופיעים. עכשיו אפשר היה להסיג בקלות את השחקנים אל מאחורי חזית הבמה (הפרוסניום). המסך הקדמי נפתח ונסגר בין המערכות, והשחקנים יכלו לשחק בתוך וליד התאורה ללא חשש מצללים. זרקורי ליימלייט עוקבים אפשרו למקד את תשומת הלב בשחקן. כל החידושים הטכניים האלה שינו באופן משמעותי את פני התיאטרון.

תאורת הבמה בתחילת עידן החשמל, סוף המאה ה-19

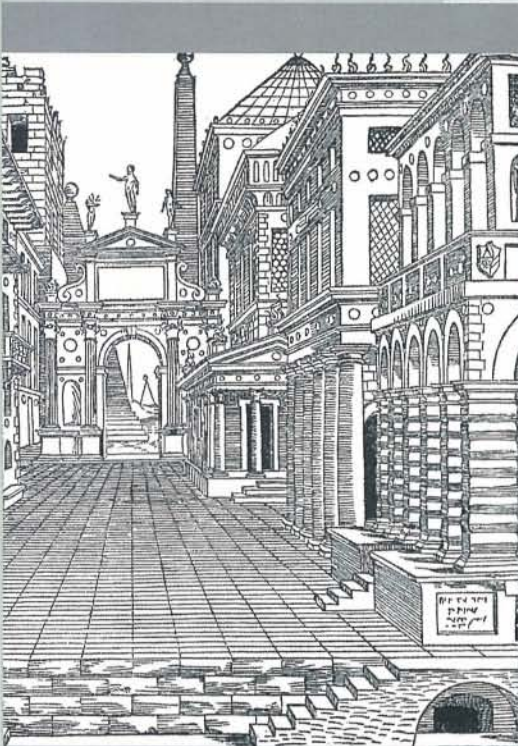
יותר משישים שנה זרם הגז בצינורות והאיר את התיאטראות, עד שבשנת 1879 החלו לפעול מקורות אור על בסיס חשמל. עם המצאת נורת הליבון החשמלית על ידי אדיסון באמריקה, וקצת לפניו על ידי סוואן [J.W Swan] הבריטי (שפיגר בימים ספורים ברישום הפטנט), התפשטה התאורה החשמלית ועברה במהירות לרוב התיאטראות. באוקטובר 1881 נחנך באנגליה תיאטרון סבוי [Savoy], אחד התיאטרונים הראשונים, שבכל מערכות התאורה שלו הורכבו מנורות ליבון, שפעלו על מקור כוח חשמלי. ההצגות הראשונות שהוצגו בו היו האופרות של גיילברט וסאליבן (שגם הקדישו שיר לנפלאות תאורת הבמה); וכך כותב ה"טיימס" ב-3.10.1881: "כדאי לציין שבפנים הראשונה בלונדון מואר תיאטרון שלם בנורות ליבון שממציאן הוא סוואן. 1200 נורות להט פעלו בתיאטרון... והכוח החשמלי בא ממנוע קיטור ענק בהספק של 120 כ"ס, שסופק על ידי 'סימנס', ומוקם בשטח החנייה ליד התיאטרון. התאורה היתה לא רק באזור הקהל כי אם בקדמת הבמה, צידי הבמה ועל הצוגים שמעליה... מה שנעשה בתיאטרון הוא ניסיון שעשוי להצליח או להיכשל". ואכן, היו תקלות טכניות במערכת התאורה, שנבעו בעיקר מפעילות לא רציפה של מקור החשמל (שהיה גנרטור על בסיס קיטור), וכך קרה שהתאורה עלתה וירדה במשך ההצגה ללא קשר למתרחש על הבמה. העוצמה החדשה של נורת סוואן היתה שווה בעוצמתה לזו של 25 נרות; השליטה על הצבע נעשתה באמצעות סיבוב גלילים של בד צבעוני שקוף, שעטפו את הנורה; בזמן הסיבוב השתנה צבע האור. הצעד הגדול, במעבר מתאורת גז לתאורת חשמל, היה לא רק באיכות האור של מנורת הליבון כי אם גם ביכולת שליטה מדויקת יותר של מפעיל התאורה על עוצמת האור. על כך נכתב בעיתון ה"טיימס" בדצמבר 1881 (בתחילת הכתבה מציין העיתונאי את העובדה שלמערכות השליטה על התאורה עד אותו יום היו רק שני מצבים, ללא

טווח ביניים בין חושך לאור): "קושי זה מצא את פתורו המוצלח... במה שקרוי בשפה הטכנית: התנגדויות... התנגדויות אלו היו מורכבות מספירות של חוט ברזל". על פי התיאור וסמיכות הכתבה לאירועי פתיחת האולם, אפשר להסיק כי היו אלה הדימרים התיאטרוניים הראשונים. שיטת דימר ההתנגדויות החזיקה מעמד עשרות שנים, עד שהוחלפה במערכות חשמליות אחרות.

הכנסת מערכת החשמל לתיאטרון לוותה, כמו קודמתה, הגז, בחשדנות רבה. הקהל זכר את התקלות והשריפות שנגרמו ממערכות תאורת הגז, וחשש שמא מערכות החשמל אינן בטיחותיות דיין. למען אלה התייצב ערב אחד מנהל תיאטרון סבוי בפני הקהל, כשהוא מחזיק בידו מנורה מחוברת לתילי חשמל. הוא עטף את הנורה בבד מלמלה וניפץ אותה על הבמה, ולאחר מכן הראה לקהל כי לא נגרם לבד כל נזק. מנהל תיאטרון אולימפיק היה פחות בטוח בהמצאה החדשה, והודיע לקהל כי התיאטרון, שאינו סומך באופן מוחלט על החשמל או הגז, מבטיח כי ערב ערב יהיו בכל פינות התיאטרון גם... מנורות שמן.

כך או כך, הניסיונות הצליחו, ועד סוף המאה ה-19 הוצאו כמעט כל מערכות תאורת הגז מהתיאטראות, והשימוש בהן בתיאטרון נאסר, בפקודת הרשויות.

עד המאה ה-20, היתה אמנות התאורה כבולה למגבלות טכניות; תאורת המעצבים לתאורה מעוצבת ומעצבת באה לידי ביטוי בעיקר בסקיצות מצוירות, שהאירו את רצונו של האמן; ועכשיו, עם הקידום הטכנולוגי, נוצר פתח לפיתוח מערכות תאורה חדשות, שיגשימו את דרישות היוצר. בפתח זה חייב לעבור האמן המבקש להשיג אפקט שלא היה קיים עד כה. אחד האמנים הראשונים והבולטים, שניסח דרכים ודרישות חדשות בתחום תאורת הבמה המודרנית, היה אדולף אפיה.





התאורה המודרנית חייבת את תשתיתה ואת עקרונותיה למספר מייסדים בולטים; אלה היו אמני התיאטרון, שעיסוקם היה לא רק בתאורה. הם ראו את האירוע התיאטרוני כשלמות, המורכבת ממחזה, שחקנים, תאורה, תפאורה ותלבושות. הראשון והחשוב שבין אמנים אלה היה אדולף אפיה, שקורותיו ויצירתו קשורים קשר הדוק עם יצירותיו המוסיקליות של ריכרד וגנר.

רעיונותיו החדשניים של אפיה שברו את מוסכמות התפאורה ועיצוב הבמה; כך נהג אפיה גם לגבי התאורה: הוא רשם באופן מפורט מה צריך להשתנות בתאורה, כדי שגם היא תתרום את חלקה, ותקשר בין החלל, הזמן, השחקן, המוסיקה והתנועה, עד לאיחוד האמנויות. התאורה, כך קבע, צריכה להיות מחולקת לשני סוגים: תאורה מפורזת [diffused light] ותאורה מעצבת [formative light], שמבוססת על עוצמה חזקה, חלוקה לאזורים, והנעת מקורות האור. אפיה, שראה את התאורה כ"תאורה חיה" [living light], היה הראשון שפיתח את התפיסה, לפיה התאורה צריכה להיות מושפעת מהתפתחות ומהשתנות הקצבים המוסיקליים, ולהוות השלמה חזותית למוסיקה. אפיה רצה לצמצם את השימוש בתאורת הרצפה [footlight] - בטענה שתאורה זו "הורסת את הופעת השחקנים"; הוא חיפש תאורה שתאחד את השחקן עם חלל הבמה, באופן שיגרום לתגובה רגשית אצל קהל הצופים. הוא ביקש להאיר באור נפרד את התפאורה, ולהשתמש בזרקורים עוקבים, ובתאורה המדגישה את השחקן ואת אזורי המשחק; הוא חיפש את קשת הצבעים המגוונים: "האור יכול ליצור סביבה בימתית... בעזרת שליטה על האור

יכול הסצנוגרף להשיג מבחר אפקטים מרשימים". כל זה נכתב ב-1921, כל כך מובן מאליו היום, וכל כך חדשני ומהפכני אז.

דעותיו של אפיה נחשבו כה מהפכניות, עד שבמשך שנים רבות לא ניתנה לו הזדמנות להוציא את רעיונותיו מהכוח אל הפועל. את ההזדמנות הראשונה בתיאטרון המקצועי קיבל בפריז, שם יישם לראשונה את רעיון ה-diffused light. הוא כיסה את אזורי המשחק בכיפה שנקראה "כיפת השמים" (שיטה זו היא הבסיס למסכי הרקע של מינו). את האור מזרקורי הקשת החשמלית היו מקרינים אל הכיפה וזו החזירה לבמה אור מפורז. לאחר שנתיים של עבודה ואחרי קשיים ודחיות רבות, עלה המופע בפריז, בערב שבו נכחו כל המי ומי של עולם התיאטרון הפריזאי. המופע הועלה ב-23 למארס 1903 והוצג, לדאבונו של אפיה, במשך שלושה ערבים בלבד.

ב-1923, בהיותו בן 61, הוזמן אפיה לראשונה להעמיד את האופרה של וגנר "טריסטן ואיזולד" [Tristan and Isolde], בבית האופרה לה-סקאלה שבמילנו. אפיה כתב ש"האכילו אותו מרורים עד ערב הבכורה"; הביקורות חלקו לו שבחים על התאורה, בצד עוינות על ההעמדה הבימתית. לאחר חמש הופעות ירדה האופרה מהבמה. אדוארד גורדון קרייג [Edward Gordon Craig, 1872-1966] היה איש תיאטרון שנוי במחלוקת: בגיל 18 כבר נחשב לשחקן הצעיר והמבטיח ביותר באנגליה, אולם הוא זנח את המשחק וברבות השנים נודע כי יחסו לשחקנים היה נוקשה, ביקורתי ומעליב. לאחר שנים מספר, החליט קרייג להיות במאי, מחזאי, תפאורן, תאורן, ובעצם בעל כל תפקיד אחר בתיאטרון. הוא נהג לומר: "בתיאטרון שלי ובלהקה שלי לא יהיו שחקנים, כי אם יצורים שהינם פרי המצאתי". השחקן, על

פי תוכניתו של קרייג, ייעלם לבסוף, ומה שישאר יהיו "אור, צללים, תנועה דרך חפצים לא אישיים ושתיקה". תורת התנועה של קרייג הושפעה מהרקדנית המהוללת של אותם ימים איזדורה דנקן, שאיתה גם ניהל סיפור אהבה ארוך. התאורה היתה לגביו עניין כמעט דתי. הוא נהג לצטט את הפקודה התנכית הראשונה: "יהי אור", ורק אחר כך התייחס לחיים: "התאורה יוצרת תחושה, אווירה וטכניקה הכרחיים ליצירת תפאורה ולצביעתה... החומר האמיתי עבור אמנות התיאטרון הוא התאורה, ודרך התאורה - התנועה". אחת ההצלחות הוויזואליות שלו היתה בהצגה "The Crown Pretenders", שבה, בנוסף על התאורה הקונוונציונלית, השתמש בהקרנות, שיצרו מראה מרשים של עמודי כנסייה. התאורה היתה עבור קרייג כלי מעורר רגשות ויוצר אווירה, כמו גם שיטה לצביעת תפאורה. התאורה היתה כה חשובה לגביו, עד שהוא ביקש שהתיאטרון ייקרא "תיאטרון האור". קרייג שינה את מיקום הזרקורים בתיאטרון וביטל את תאורת הרצפה. השימוש הנרחב שעשה במסכים היה מלווה בשימוש בתאורה שנקבעה במקומות שונים בחלל הבמה, כך שהאור עבר דרך מסכי התאורה אל הבמה. פרגודי תפאורה ניידים היו חלק משיטת עיצוב חדשה, וחיפוש אחר צורה שונה של תפאורת במה. האידאות של קרייג על חזות התיאטרון הקנו לו מקום של יוצר ומורה דרך.

שיטת מק'קנדלס

בתחילת שנות ה-30, פוסעת טכנולוגיית תאורת הבמה, בצעדים קטנים עדיין, אך השינויים בתפיסה ובסגנון המשחק בתיאטרון כבר מכתיבים את הצורך במציאת פתרונות טכניים לתאורה קדמית מהאולם לכיוון הבמה. את הצעדים הראשונים לקראת תאורה כזו אפשר למצוא כבר בתחילת המאה, אצל גורדון קרייג באנגליה, אצל ריינהרדט גרמניה ואצל בלאסקו [Belasco] באמריקה. בשנת 1930 היו בתיאטרוננו של בלאסקו כשישה עשר זרקורים ממוקמים בחזית האולם, אולם מגוון הזרקורים לתאורת במה היה דל ולא מפותח: זרקורים עם עדשות פרנל נכנסו לשימוש לא מכבר, אך זרקור הפרופיל ספוט האליפסואידי לא פותח עדיין, דימרים אלקטרוניים לא היו מוכרים, ועמעום האור נעשה בעיקר על ידי דימר התנגדויות משתנות.

על רקע זה יצא פרופסור סטנלי מק'קנדלס [Stanley McCandless], מרצה בחוג לתיאטרון באוניברסיטת ייל, עם ספר חדש שנקרא "השיטה להארת הבמה" [A Method Of Stage Lighting]. הספר, שיצא לאור בשנת 1932, הציע שיטה המתבססת על ציוד תאורה מודרני להשגת תאורה פלסטית, תאורת אווירה צבעונית, והגדרת שיטות התאורה הנמצאות בשימוש עד היום.

שיטת מק'קנדלס מציעה חלוקת במה לשישה אזורי משחק [acting area], ומיקומי מקורות אור חדשים שיבואו מחזית האולם, מהמרפסות, מתקרת האולם, על הבמה מעל פתח המסך ומאזור מנהל ההצגה - כל אלה בנוסף לשאר המקומות המסורתיים. התאורה הבסיסית צריכה לבוא בזווית של 45 מעלות אל פני השחקן, שני זרקורים לכל אזור, כך שכולם יחד מכסים את כל אזורי המשחק. את הפלסטיות בתאורה יוצרים בעזרת שינויי רמת אור בין הזרקורים, ושילוב של צבעים חמים וקרים.

מאמצע שנות ה-30 ולקראת סופן, חלה התפתחות עצומה בשטח תאורת הבמה: מערכות אופטיות הורכבו בתוך זרקורים, הורכב בהם הרפלקטור האליפסואידי, נורות חדשות פותחו, ומערכות תאורה השתכללו. כך הופק יותר אור, הושגה שליטה יותר מדויקת, והתפתחו הכלים לעיצוב התאורה. התאורה המודרנית יצאה לדרך.

לאורך המאה ה-20 עברו אמנויות הבמה שינויים מפליגים. לא רק

שחלו שינויים בסגנון ובתפיסות אמנותיות, אלא גם נוספו מרכיבים אמנותיים חדשים ליצירה הבימתית וכתוצאה מכך השתנו תהליכי היצירה. תאורת הבמה, שהשימוש בה החל במופעי במה שהוצגו באולמות סגורים החל מן המאה ה-16, התפתחה לאורך המאה ה-20 ממרכיב פונקציונלי גרידא למרכיב עיצובי בעל תרומה אמנותית עצמאית וייחודית. התפתחותה של התאורה ככלי מבע אמנותי התאפשרה כמובן בעקבות סדרה של פיתוחים טכנולוגיים, שהחלו עם המעבר לתאורת חשמל בסוף המאה ה-19. ההתפתחות הטכנולוגית היא שאפשרה ליוצרים חדשנים, בתחומים השונים של אמנויות הבמה, לגלות את הפוטנציאל האמנותי של התאורה ולנצל את יכולתה להשתתף כמרכיב אפקטיבי בעיצוב החלל הסצנוגרפי¹ ולתרום לעיצוב הפלסטי של המרכיבים המיסנסצניים²⁻³. יוצרים אלו הציבו דרישות טכנולוגיות מורכבות יותר ותרמו בכך להאצת ההתפתחות הטכנולוגית של אמצעים וכלים מתוחכמים, אשר בתורם אפשרו הרחבה והעצמה של השימוש האמנותי בתאורה ביצירות בימתיות⁴.

גישות חדשות אלו לא פסחו על עולם המחול ויוצרי מחול חדשנים בשלהי המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20 תרמו תרומה נכבדת לשימוש הפוטנציאל האמנותי של תאורת הבמה ולפיתוחה הטכנולוגי. כך למשל פיתחה לואי פולר [Fuller], עוד בעידן תאורת הגז, שפה תאורנית ייחודית, שהתבססה על שימוש באור צבעוני ובזוויות תאורה בלתי מקובלות. היא רשמה פטנט על תהליך ייצור של פילטרים צבעוניים והמצאות רבות נוספות בתחום תאורת הבמה רשומות על שמה. מעצב הבמה השווייצרי אדולף אפיה [Appia] ערך ניסיונות בתאורה אקספרסיבית של חללים אבסטרקטיים למחול בעבודתו המשותפת עם המוסיקאי ז'ק-דלקרוז [Jaques-Dalcroze] בהלאראו⁵. סרגיי דיאגילב [Diaghilev], מייסדו ומנהלו האמנותי של ה-Ballets Russes, היה אחראי לתאורה של הלהקה וראה בכך את תרומתו האמנותית העיקרית, ומרתה גראהם [Graham] ומעצבת התאורה שלה ג'ין רוזנטל [Rosenthal] תרמו בשנות ה-30 של המאה ה-20 למיסוד תפקידה של

עיצוב תאורה למחול דילמות בין עיצוב פלסטי לעיצוב חלל

בן ציון מוניץ

בן ציון מוניץ - מוזהבתיקי מעצבי התאורה בתיאטרון הישראלי. לאורך שנות פעילותו שיתף פעולה עם מיטב הבמאים והכוריאוגרפים ברוב התיאטרונים ולהקות המחול בישראל. יושב ראש איגוד מעצבי הבמה בישראל ונשיא הסניף הישראלי OISTAT האיגוד הבינלאומי של מעצבי הבמה ואדריכלי התיאטרון. פרופסור לתאורת הבמה וטכנולוגיה של במה בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב.

תאורת מחול כמרכיב דומיננטי בעיצוב החלל וכבעלת תפקיד מיוחד בעיצוב דמותו של הרקדן.⁶ במחצית השנייה של המאה ה-20 פוחת השימוש בטכניקה הסצנוגרפית המסורתית, הנשענת על שימוש בתפאורה לעיצוב החלל למחול, והולך וגובר השימוש בסצנוגרפיה של אור. התאורה תופסת את מקומה הנוכחי בטכניקה הסצנוגרפית המובילה בעיצוב החלל במופעי מחול. בעיקר רכשה לה התאורה מעמד מרכזי בתחום המחול במאה ה-20; בז'אנרים אחרים של אמנויות הבמה, כמו דרמה, מחזמר ואופרה, למרות חשיבות תרומותיה האמנותיות, לא הפכה התאורה למרכיב מהותי של היצירה הבימתית, כפי שקרה במחול.

כדי להבין את הסיבות למרכזיותה של התאורה במחול, עלינו לבחון את יכולתה לענות על הדרישות המיוחדות של אמנות מחול. דרישות אלו נוגעות לאופי החללים הסצנוגרפיים, לצרכים המיסנסצניים המיוחדים, ולעיצוב הפלסטי של דמות הרקדן. כך למשל, בכל הנוגע לארגון הפיזי של חלל הבמה, עולה דרישה מהותית ליצור כניסות רבות ונוחות לרקדנים ולאפשר להם תנועה רצופה ונטולת מכשולים. תפאורה משופעת או רב מפלסית אינה מעשית בדרך כלל וכך גם מערך תפאורה הכולל אלמנטים המגבילים את הכניסות והיציאות לבמה ואת השימוש המיסנסצני בחלל הבמה. נוח למחול לפעול בחלל סצנוגרפי מעטפתי, המעוצב באמצעות רקע אחורי ומערכת קלעים "פתוחה" בצידי הבמה.⁷ מערך סצנוגרפי מעין זה משאיר את כל חלל הבמה לשימוש הרקדנים ומאפשר כניסות ויציאות נוחות מכנפי הבמה. במערך כזה ניתן לשלב גם אלמנטים תפאורניים תלויים מלמעלה, שאינם יוצרים הגבלות מינסצניות. במסגרת האילוצים הללו, צריכה הסצנוגרפיה ליצור מטאפורה חזותית הולמת ליצירה, להשרות אווירה מתאימה, ולספק קומפוזיציה שתתאים לקומפוזיציה המיסנסצנית. הדינמיות והמורכבות המיסנסצנית של המחול מטילות דרישות נוספות על הסצנוגרפיה; היא נדרשת למצוא פתרונות דינמיים ולספק סביבה סצנוגרפית, שיכולה להתפתח ולהשתנות במקביל להתפתחויות המיסנסצניות והתמטיות של היצירה ולשינויי האווירה שלה. התבנית הדינמית של השינוי

הסצנוגרפי צריכה להתאים לקצב ההתפתחות של מרכיבי היצירה, המוסיקה, התנועה והמינסצנה. החלל הסצנוגרפי הנדרש אפוא הינו חלל דינמי, בעל טווח שינוי רחב; נדרשת גם אפשרות שליטה על המבנה הדינמי וקצב ההתפתחות של החלל הסצנוגרפי.

המקום המרכזי שתופסת התאורה בסצנוגרפיה של המחול נובע מגמישותה ומיכולתה להענות לדרישות הללו. כך מאפשרת התאורה עיצוב דינמי של המעטפת, על ידי הקרנת צורות ותבניות אור משתנות ושטיפתן באור צבעוני. התאורה מאפשרת שינוי גודל, צורתו ואופיו של החלל, באמצעות הארה סלקטיבית של אזורים שונים על הבמה. התאורה אפקטיבית במיוחד ביצירת אווירה, על ידי שליטה בעוצמת האור, שימוש באור צבעוני ויצירת תבניות הצללה. היא מאפשרת יצירת תבניות דינמיות, לא רק של שינויים ממצב תאורה אחד למצב תאורה אחר, בקצבים שונים, לפי דרישת היצירה, אלא גם דינמיות של תנועה ממשית של אור - הטכנולוגיה החדשה של פנסים אינטליגנטיים מאפשרת תנועה של אלומות אור בחלל הבמה, ומאפשרת גם תנועה ושינוי רציפים של תבניות האור המוקרנות

ושל צבע האור. כאשר עיצוב החלל הסצנוגרפי נעשה באמצעים כגון אלו שתוארו לעיל, ניתן לדבר על חלל סצנוגרפי תאורני.

בנוסף להתאמתה לדרישות העיצוב הסצנוגרפי, יש לתאורת מחול יכולת של ממש לתרום לעיצוב הפלסטי של דמות הרקדן. למותר להדגיש את חשיבותו של הרקדן במכלול היצירה ואת העובדה כי כלי הביטוי שלו הינו גופו. הבסיס למחול הוא המניפולציה הדינמית של גוף הרקדן ומכאן החשיבות העצומה שיש לעיצוב הפלסטי שלו. בעיצוב דמותו של הרקדן יש לבגד חשיבות יתרה ועיצוב התלבושות למחול מסייע לא רק לאפינון הדמות אלא

גם להדגשת התבנית הפלסטית והדינמית של גוף הרקדן הנע. במקביל לבגד תורמת גם התאורה, בדרכה שלה, לעיצוב הפלסטי והדינמי של דמות הרקדן. בחירת כיוון האור הנופל על גופו של הרקדן קובעת את תבנית ההצללה הנוצרת וזו משמשת בסיס לתפיסת הצופה את גוף הרקדן, כאלמנט פלסטי הנע בחלל תלת ממדי. התאורה משתמשת גם בקונטרסט של בהירות בין דמות הרקדן והרקע, על מנת לאשש את תפיסתנו את גוף הרקדן כממשות פלסטית, הפועלת במרחב שלפני הרקע השטוח. תבניות עוצמת אור מגוונות וקונטרסטים צבעוניים משמשים כלים אפקטיביים לעיצוב פלסטי ודינמי של דמות הרקדן. טכניקת התאורה המקובלת במחול מתמקדת בהדגשת הפלסטיות של גוף הרקדן הנע בחלל תלת ממדי, וזאת בניגוד למקובל בתאורת דרמה, בה מושם הדגש על הארת פניו של השחקן, כדי לאפשר



באינטנסיביות רבה יותר ומהווה סיסמוגרף רגיש, המזהה, מעצים ומגביר, כל שינוי בתבנית המיסנסצנית, באופי התנועה, באווירה או במקצב. לעיתים אף מתפקדת תאורת המחול כמרכיב דינמי עצמאי, שאיננו בהכרח כפוף ומגיב על התפתחויות מרכיבים אחרים של היצירה ואשר מעצב את התבנית הדינמית של המופע באמצעות תנועה של אור. כך הופך החלל הסצנוגרפי התאורני של מופע מחול לחלל דינמי זורם, המתפתח באופן רציף על ציר הזמן ויוצר סביבה מתאימה לתבנית הדינמית של המיסנסצנה ולתנועת הרקדנים.

תאורת המחול בתחילת המאה ה-21 מתמודדת אפוא עם שתי משימות מרכזיות: עיצוב החלל והעיצוב הפלסטי של דמות הרקדן. לשם מילוי משימות אלו היא עושה שימוש דינמי בתבניות אור תלת ממדיות, המעוצבות באמצעות מניפולציה מושכלת של תכונות האור הנשלטות. עיצוב החלל הסצנוגרפי באמצעות תאורה נעשה על ידי יצירת קומפוזיציות דינמיות של אלומות אור, שאיכותן החזותית ניתנת לתיאור באמצעות המשתנים הבסיסיים של האור: עוצמה, כיוון וצבע. חלל סצנוגרפי תאורני, בשונה מחלל סצנוגרפי תפאורני, מתאפיין בכך שהתאורה איננה מסתפקת בהארת האלמנטים התפאורניים שעל הבמה, אלא מוסיפה מרכיבים חזותיים תאורניים במהותם - תבניות אור-צל וצבע, הקרנות דו ממדיות ותלת ממדיות, צורות תלת ממדיות של אלומות אור ושדות אור מרחביים. ניתן לומר שהתאורה פועלת

לקהל לעקוב אחרי המימיקה שלו ולהבין את דבריו⁸ לכן שונה מערך התאורה הטיפוסי למחול מזה של תיאטרון דרמטי והוא נותן משקל רב יותר לעמדות תאורה המספקות זוויות הארה אקספרסיביות מבחינה פלסטית, כגון תאורת צד ותאורה נגדית. גם אופי השימוש בתאורה צבעונית במחול שונה וניכרת בו העדפה לצבעים כרומטיים⁹ יותר מאשר בתיאטרון. אחד התפקידים המרכזיים של התאורה בתיאטרון הינו להאיר את האלמנטים התפאורניים המשמשים לעיצוב החלל הסצנוגרפי. במחול, לעומת זאת, נוטלת התאורה במקרים רבים את האחריות הישירה לעיצוב החלל הסצנוגרפי עצמו. כך נעשה עיצוב החלל באמצעות תבניות האור והצבע של האור. לעיתים מעוצב החלל באמצעות אלומות אור צבעוניות תלת ממדיות המפלחות את הבמה, ולעיתים באמצעות תבניות אור והקרנות המוטלות על פני הרקע או על רצפת הבמה ועל הרקדנים הנעים.

הבדל נוסף בין תאורה בתיאטרון לתאורת מחול מצוי בדינמיות שלהן, דבר הבא לידי ביטוי באופיים, במספרם ובתכיפותם של שינויי תאורה. שינויי תאורה בתיאטרון מתייחסים בדרך כלל לשינויי מקום, זמן, אווירה, ולצרכים של המכניזם התיאטרוני (סוף סצנה, חילוף). בדרך כלל נובעים שינויי התאורה מצרכים אלו ותומכים בהם. שינויי התאורה מגיבים על התפתחויות של הפעולה הדרמטית, אך בדרך כלל הם אינם מובילים אותה. במחול, לעומת זאת, פועלת התאורה



להקת מחול אלווין ניקולאס, ארה"ב

במקרה זה כמרכיב חזותי עצמאי, עם שהיא חורגת מן הפונקציה הבימתית הראשונית שלה - לאפשר ראות סלקטיבית.¹⁰ מטרה זו, של ראות סלקטיבית, היא מרכזית בכל הנוגע להארת הרקדן. על התאורה מוטל לאפשר לקהל לראות את הרקדן, שהוא המוקד החזותי, וזאת בלי שתשומת הלב תוסט ממנו לתאורה ומבלי שתורגש נוכחותה. התאורה נדרשת במקרה זה להיות "שקופה" מבחינת המודעות החזותית של הקהל; עליה לאפשר לרקדן להיראות באופן המתאים לדרישות היצירה ותו לא.

למרות שהתאורה נדרשת להפעיל שתי פרספקטיבות שונות ביחס לעיצוב החלל ולעיצוב דמות הרקדן, היא אינה מפעילה מערכות נפרדות להשגת יעדים אלו. לא רק שמערכת התאורה, הכוללת פנסים, דימרים ומערכת פיקוד, אשר באמצעותה ממומשות מטרות אלו, היא מערכת אינטגרלית אחת,¹¹ אלא גם המערכת של החשיבה הוויזואלית של מעצב התאורה היא מערכת מאוחדת, המשלבת בתוכה את שתי

הפרספקטיבות הללו. מעצב התאורה מפתח את רעיונותיו העיצוביים באמצעות מנגנוני חשיבה ויזואלית דינמית, המרוכזים סביב תמונת במה שלמה ודינמית. תמונת במה שלמה זו משמשת בסיס לניתוח מושגי, באמצעות אבסטרקציה אנליטית של מרכיבי התאורה והאפקט שלהם. המורכבות של התאורה נובעת במידה רבה מן הצורך לתת פתרונות מאוחדים ואינטגרטיביים לדרישות, אשר בהיותן מבטאות פרספקטיבות שונות, עלולות לעיתים להיות סותרות.

הסתירות בין הדרישות של ההבטים השונים של עיצוב התאורה הן לעיתים מהותיות, בעיקר כאשר נדרשים יחסי הנגדה בין אופי החלל והאיכויות הפלסטיות של דמות הרקדן. במקרים אחרים עלולות לעלות סתירות ברמת התפקוד החזותי של מרכיבי התאורה, כמו למשל כאשר רמת התאורה הנדרשת לשם ראות מתאימה של הרקדן אינה מתאימה לאווירה הדרושה לחלל הסצנוגרפי. פתרונות של פשרה לבעיות כגון אלו אינם אפקטיביים בדרך כלל, בגלל נטייתם לטשטש את האפיון החזותי ואת האיכויות התאורניות אותן מנסה עיצוב התאורה להשיג. אם הבט אחד של עיצוב התאורה דורש עוצמת אור גבוהה והבט אחר של העיצוב דורש עוצמת אור נמוכה, מצב הביניים הנייטרלי לא יתאם לא

לזה ואף לא לזה. מעצבי תאורה לומדים להתמודד עם סתירות כאלו על ידי הפעלת קריטריונים של קדימויות עיצוביות, הן ברמה העקרונית של סגנון התאורה והן בבואם לשקול כל מהלך תאורני ספציפי, בהתאם לדרישות של היצירה באותה נקודת זמן. ברצוני להציע מספר דוגמאות לבעיות מסוג זה ופתרונות אפשריים לבעיות אלו.

השימוש בתאורת צד צולבת¹² רווח בהארת רקדנים, מפני שהיא משלבת עיצוב פלסטי אפקטיבי עם ראות טובה. תאורה כזו יוצרת פס תאורה בו נעים הרקדנים לרוחב הבמה, כשהם מוארים משני צדיהם באלומות אור מקבילות לרצפה. בדרך כלל מחולקת הבמה למספר אזורי הארה כאלו, ארבעה, חמישה, או יותר. אזורי תאורה אלו מאפשרים ליצור תבניות חלל שונות מבחינת העומק שלהן. כך למשל ניתן להאיר פס תאורה קדמי בלבד או פס תאורה אחורי, או לחילופין להשתמש בכל אזורי ההארה על מנת להאיר את כל חלל הבמה. מערכת כזו מאפשרת לתאורה לתמוך בתנועה לרוחב הבמה כאשר הרקדנים נעים בתוך האור. אולם אותה מערכת מאפשרת גם תמיכה בתבניות תנועה המתפתחות על ציר האורך של הבמה (קדימה-אחורה) כאשר החלל התאורני יכול להתפתח קדימה או אחורה, במקביל למהלך המיסנסצני.

עיצוב החלל באמצעות תאורה מנסה לעיתים ליצור צירי תנועה המתאימים לתנועה אלכסונית בחלל הבמה. הדבר נעשה על ידי שימוש

בתאורה צולבת של שני פנסים; האחד ממוקם בפינה הקדמית של הבמה ומאיר באלכסון לכיוון הפינה האחורית בצד השני של הבמה, ופנס נוסף, הממוקם בפינה האחורית הנגדית של הבמה, ומספק תאורה נגדית אלכסונית לכיוון הפינה הקדמית בצד השני של הבמה. כך נוצר פס תאורה אלכסוני, בתוכו נעים הרקדנים. אולם התוצאה מבחינת המראה של הרקדנים יכולה להיות בלתי מספקת, בעיקר בגלל האפקט ה"שטוח" והבלתי מחמיא של התאורה הקדמית, שלכיוונה נעים הרקדנים. תאורה כזו בוודאי לא תתאים להדגשת הפלסטיות של הרקדנים והשימוש בה נובע מפרשנות, המעדיפה להעניק משקל רב יותר לצרכי התנועה המיסנסצנית על פני צרכי העיצוב הפלסטי של הרקדנים. לו ניתן היה להסתפק בתאורה נגדית בלבד לאורך ציר תנועת הרקדנים, ללא כל תאורה קדמית, היה נוצר אפקט של קבוצת דמויות פיסולית, המתקדמת לאורך האלכסון. במקרה כזה היינו מוותרים על הראות והאפיון החזותי המפורט של כל רקדן ורקדן כשלעצמו, לטובת האפקט של הקבוצה הפיסולית. ברור שבחירה בתאורה כזו מבטאת עמדה ברורה ביחס לערכים החזותיים של הסצנה ומשמעותה. לעיתים יש צורך לצמצם את החלל הסצנוגרפי לסביבה המיידית של הרקדן. במקרה כזה נרצה להגביל את התאורה לאזור מוגדר, עיגול של אור, בו פועל הרקדן, כאשר יתר חלקי הבמה שרויים בחשכה. ניתן להשיג זאת באמצעות פנס תלוי מעל, המטיל אלומת אור ממוקדת על הרקדן. אולם בתוך "פיסת החלל" הזאת, נראה הרקדן שונה לחלוטין מאשר בהיותו מואר בתאורת הצד הצולבת. תבנית הצללה שיוצר האור המוטל מלמעלה על גופו של הרקדן היא אקספרסיבית ופלסטית, ההצללות מתפתחות כלפי מטה, המעברים בין אור לצל חריפים והמראה כולו מקבל אופי דרמטי. הבחירה בתבנית חלל כזו חייבת לקחת בחשבון את ההשלכות שיש לה על האיכויות הפלסטיות הדרמטיות של תאורת הרקדן. במקרים מסוימים, ניתן למתן את תבנית ההצללה, על ידי הוספת תאורה צולבת מן הרצפה בכנפי הבמה, להשגת אלומות ממוקדות, הנבלעות בקלעים השחורים שממולן ואינן פוגעות ברצפת הבמה.¹³

תפיסתנו את דמותו של הרקדן מושפעת מן היחס בין דמותו של הרקדן לבין הרקע. תאורה מתאימה מסייעת לצופה לתפוס את הרקדן כדמות פלסטית, הפועלת בחלל תלת ממדי ומונעת את השטח החלל ואת היטמעות הרקדן ברקע. לשם כך יש להאיר את הרקע בעוצמה רבה יותר מאשר את הדמות, וליצור קו מתאר ברור, המפריד את הדמות מן הרקע. כמו כן ניתן להאיר את הדמות והרקע בצבעים קונטרסטיים, שיחזקו את קו המתאר המפריד את הדמות מן הרקע. כך למשל נאיר את הרקע באור כחול ואת הרקדן שלפניו נציף באור כתום חם. אפשרות נוספת היא לשטוף את הרקע בתאורה דיפוזיית רכה ונטולת הצללות¹⁴ וליצור ניגוד; זאת על ידי הארת הרקדן בזוויות הארה חריפות ובשימוש בפנסים ממוקדים, להשגת תבנית הצללה עשירה ואקספרסיבית. כאשר הרקע מרוחק מהאזור בו נמצאים הרקדנים, ניתן בנקל להפריד בין תאורת הרקע לתאורת הרקדנים. אולם כאשר הרקדנים נמצאים סמוך לרקע, מצב שקשה להימנע ממנו על במות בעלות עומק קטן, הופכת המשימה של הפרדת תאורת הרקדנים מתאורת הרקע קשה ביותר. על גבי הרקע יוטלו אלומות האור המיועד להאיר את הרקדנים וצללי הרקדנים המתנועעים ירצדו על הרקע. העירוב של שני מרכיבי התאורה באותו אזור מהווה פשרה בלתי אפשרית, הפוגעת במידה שווה בשני ההבטים של התאורה: תפיסת העומק של החלל נפגעת מפני שהרקע, עליו מוטלים כתמי אור וצללי הרקדנים, שוב אינו יכול להיתפס כמייצג ריחוק ועומק, וכעת הוא

נתפס כאלמנט דו ממדי ושטוח, הנמצא מאחורי הרקדנים. גם העיצוב הפלסטי של הרקדנים נפגע, בגלל תאורת השטיפה הרכה, הנופלת על הרקדנים הנמצאים ליד הרקע ומבטלת את ההצללות של התאורה הממוקדת והפלסטית שלהם. הפתרון המקובל לבעיה הוא - שינוי מינסנצני והרחקת הרקדנים מן הרקע, כדי שניתן יהיה להפריד בין תאורת הרקדנים לתאורת הרקע. אולם גם לאחר שהפרדנו בין תאורת הרקדנים לתאורת הרקע, יתכן שנבחר למקם רקדנים בסמוך לרקע, כשהם שטופים באור צבעוני רך ונטול צללים, במטרה ליצור הנגדה לפלסטיות המודגשת של רקדנים באזור קדמי יותר. תנועה של רקדנים מן האזור האחורי הנטול צללים לקדמת הבמה - שם, בתאורת הצד הצולבת הם הופכים לממשות פלסטית - יכולה להיות אפקטיבית ביותר. או לחילופין, נשתמש במעבר מתאורת הרקדנים הפלסטית לתאורת הרקע נטולת הצללים, כאשר הדמות הפלסטית של הרקדן נעה לכיוון עומק הבמה ובתוך כך היא מושטחת, מתמזגת ברקע ונמוגה בתוכו.

אחד האמצעים התאורניים האפקטיביים ביותר הינו צבע האור. באפשרותו של אור צבעוני לשנות את צבעי המרכיבים הפיזיים של הבמה והשימוש בו מאפשר אפיון אווירה ומצב רוח. אפיון החלל באמצעות אור צבעוני יכול להיעשות תוך שימוש בטווח רחב מאוד של צבעים, הכולל צבעים בגווני שונים, בבהירויות ובדרגות רוויה שונות.¹⁵ לצבע האור תפקיד חשוב גם בעיצוב הפלסטי של גוף הרקדן. השימוש בצבעוניות קונטרסטית יוצר תבנית צבע מגוונת על גוף הרקדן ומעצים את תלת ממדיותו ואת הנפחיות שלו. אולם לשימוש בצבעים רוויים במיוחד משמעות סגנונית חריפה, של מלאכותיות ותיאטרליות, העשויות לעמוד בסתירה לדרישות הנוגעות להארת החלל. גם שימוש בצבעים הנתפסים כמלאכותיים, כגון סגול, מג'נטה או ירוק, עלול ליצור בעיות דומות. על מעצב התאורה מוטל לפתור את הבעיה בתוך המסגרת הסגנונית של העיצוב, ובחירת צבעי האור תהיה בהתאם לכך. לעיתים תושג הצבעוניות המבוקשת באמצעות פילטרים ברוויה נמוכה, לעיתים יאפשר הסגנון שימוש בצבעים רוויים, המתאימים לצבעם של מקורות אור טבעיים.

יש שמעצב התאורה מבקש ליצור אווירה מסוימת, על ידי שימוש בתאורה מונוכרומטית - הבמה כולה שטופה באור כחול "קסום" אך הרקדנים נראים שטוחים בגלל העדר קונטרסט צבעוני. במקרה זה יכול המעצב להשתמש בקונטרסט של בהירות במקום בקונטרסט צבעוני. כך, למשל, יוכל להשתמש בתאורה נגדית בעוצמה כפולה מזו של התאורה הצדדית הצולבת וליצור באמצעותה קווי מתאר פלסטיים ברורים של הבדלי בהירות.

השימוש בתאורה ליצירת טקסטורות בחלל הוא אפקטיבי ביותר ונעשה על ידי שימוש בהקרנות גובוס¹⁶ פשוטות של צורות אבסטרקטיות, break-up patterns, או צורות ריאליסטיות, של עלים למשל, או

כיוצא בזה. בחירת הצידוד המשמש להקרנת תבניות האור ובחירת זוויות התאורה מכוונת להעצים את האפקט הסצנוגרפי. על גופו של הרקדן הנע על הבמה המוארת בהקרנות כאלה מרצדות תבניות אור-צל, המעצימות את הדינמיות המינסנצנית. אם נבחן את תפקוד התאורה בעיצוב דמות הרקדן, נמצא שהתאורה אינה חושפת את תבנית ההצללה הפלסטית הטבעית שלו אלא משליכה עליו תבנית הצללה שאינה שלו. התאורה גם אינה מפרידה בין הדמות לרקע, אלא מתייחסת אל הרקדן כמרכיב דינמי של החלל. אולם הבחירה בפתרון תאורני זה, המעדיף לכאורה את ההבט של עיצוב החלל על פני עיצוב דמות הרקדן, תיעשה בשל ההעדפה להדגיש את הדינמיות של הרקדן הנע בחלל, על פני עיצובו הפלסטי.

הסתירות העלולות לעלות בין דרישות התפקוד הסצנוגרפי של התאורה לאלו של הארת הרקדן נובעות לעיתים משוני בדינמיקה של התפתחות החלל התאורני לבין הדינמיקה של תנועת הרקדנים. כך, למשל, אפשר שהתאורה תנסה לפתח את החלל באופן המתייחס למשפט מוסיקלי, המושמע במקביל למהלך מינסנצני, בו קבוצת רקדנים, המרוכזת תחילה בעומק הבמה, מתפזרת על פני שטח הבמה כולה. לשם כך יש ליצור סדרה של שינויי תאורה, בהם גדל בהדרגה האזור המואר על הבמה; תחילה מואר חלקה האחורי של הבמה, לאחר מכן נוספת תאורה במרכז הבמה ולבסוף, עולה גם התאורה בקדמת הבמה, עד להארה מלאה של כל חלל הבמה. אם תיבנה התאורה כך שהדינמיקה שלה תתאים לזו של המוסיקה, יהיה צורך לבצע סדרה של שינויי תאורה עוקבים ורצופים. הרקדנים ינועו בו זמנית עם תנועת האור ויעברו מאזור מואר לאזור חשוך, המתבהר תוך כדי תנועתם ושוב לאזור חשוך המתבהר בהמשך. כתוצאה מכך תיווצר תבנית דינמית דיסוננטית של אור, המרצד בקצבים משתנים על הרקדנים הנעים בתנועה רצופה. התמודדות עם בעיה זו תצריך בנייתם של שינויי התאורה - לא כרצף של שתי תנועות אור נפרדות, בהן עולה האור בהדרגה - אזור אחר אזור - אלא כשילוב של שתי תנועות אור מקבילות, המתחילות באותה נקודת זמן אך המשך שלהן שונה. כך יעלה האור במרכז הבמה מהר יותר מן האור בקדמת הבמה,

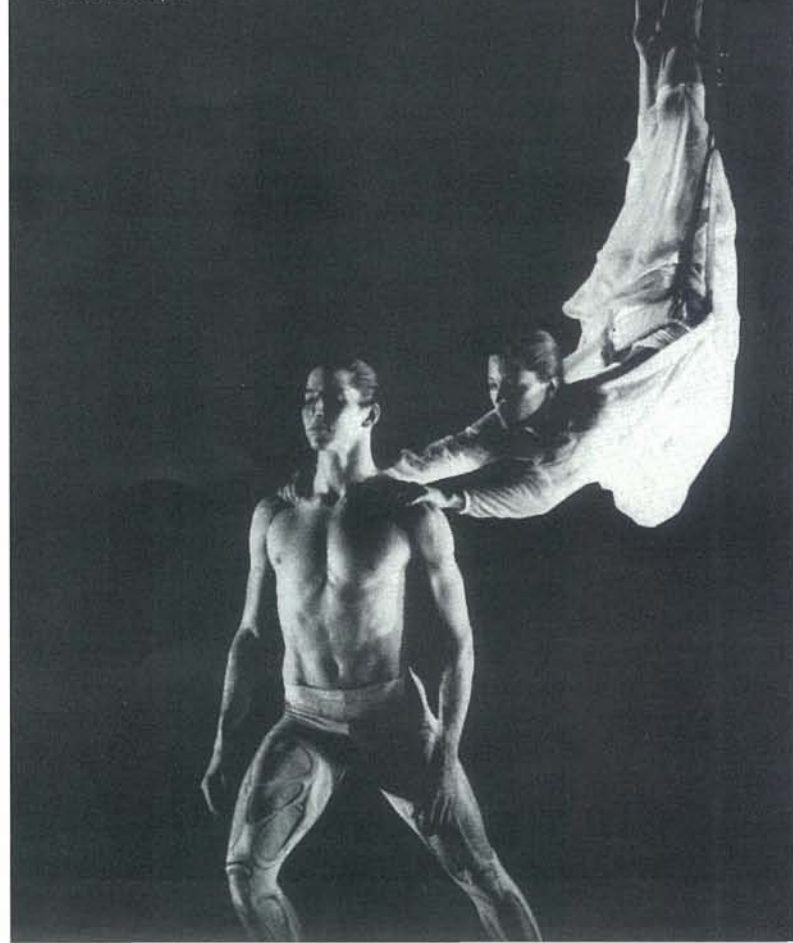
וכשתושלם עליית האור במרכז הבמה, תוסיף ותימשך עליית האור בקדמת הבמה עד להשלמתה, עם סיום המשפט המוסיקלי. הרקדנים, הנעים מאזור לאזור, יתקדמו בתוך כדי עליית אור רצופה, הנמשכת לאורך כל המשפט המוסיקלי.

המתח בין מטרות תאורניות שונות, ולעיתים סותרות, המבטאות הבטים שונים, ולעיתים סותרים לכאורה, של היצירה הבימתית, קיים בכל הז'אנרים של אמנויות הבמה ואיננו ייחודי לתאורת מחול. גם בתיאטרון דרמטי, למשל, קיים מתח דומה בין הדרישה לראות של השחקנים ובין השאיפה להשתמש בצורה נרחבת באפשרויות התאורה, בעיצוב החלל הסצנוגרפי. הבעיה של שילוב השחקן, הרקדן או הזמר,

בחלל הסצנוגרפי בו הוא פועל, משותפת לכל הזיגורים הבימתיים. התאורה מתפקדת כאינטגרטור של תמונת הבמה הדינמית, כלומר כגורם משלב, היוצר רצף ומאחד את החלל הסצנוגרפי עם השחקנים, הרקדנים והזמרים. השילוב נעשה באופן מושכל על ידי מעצב התאורה את הרעיונות החזותיים שלו הוא בוחר באופן אנליטי, על ידי הפעלת כל אחת מן הפרספקטיבות הרלוונטיות בנפרד. לאחר מכן הוא שם ומשלב את הפרספקטיבות השונות לתמונה בימתית דינמית שלמה ומאוחדת. התוצאה איננה בהכרח נטולת מתחים וסתירות, אולם דווקא מתחים אלו הם שהופכים את התאורה למעניינת ומורכבת ומעשירים את מכלול היצירה הבימתית.

- מראי מקום:
1. המונח סצנוגרפיה מקובל כיום לתיאור עיצוב חלל המופע כולו על כל מרכיביו, דהיינו התפאורה, התאורה וגם מערכת הסאונד המעצבת את החלל האקוסטי של המופע. יוסף סבובודה מרחיב את הגדרת הסצנוגרפיה מעבר לתחומי חלל הבמה וכולל בה גם את עיצוב אזור הקהל:
 - Jarka, Burian: *The Scenography of Josef Svoboda*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1971. Pp. 15-20.
 - על גישות עכשוויות לסצנוגרפיה:
 - Pamela Howard: *What Is Scenography?* London: Routledge, 2002.
 2. המונח מיסנסצנה [mise-en-scène] מתייחס לתבנית התנועה של השחקנים, או הרקדנים, בחלל הבמה. הוא מקביל למונח staging או העמדה בימתית.
 3. על גילוי האפשרויות האמנותיות של תאורת במה בראשית המאה ה-20:
 - Walter, Rene, Fuerst and Samuel, J. Hume: *Twentieth-Century Stage Decoration*. London: Knopf, 1929, Pp. 106-115.
 4. על הדרמטורגיה של התאורה במאה ה-20:
 - Gosta, M. Bergman: *Lighting in the Theatre*. Totowa, N.J.: Rowman and Littlefield, 1977. Pp. 366-392.
 5. על התיאוריה של אפיה ביחס לתפקוד הסצנוגרפי של התאורה:
 - Appia, Adolphe. *Texts on Theatre*. London: Routledge. 1993.
 - על עבודתם המשותפת של אפיה וז'ק-דלקרוז:
 - Richard, C. Beacham. *Adolphe Appia: Theatre Artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. Pp. 42-85.
 6. על עבודתה של ג'ין רוזנטל במחול ובתחומים אחרים:
 - Jean, Rosenthal and Lael, Wertenbaker. *The Magic of Light*. Boston: Little, Brown and Co. 1972
 7. במחול מקובל השימוש במערכת תפאורית מטיפוס Wing and Backdrop מערכת זו כוללת מסך אחורי (או מערכת של מסכים אחוריים), רגליים צדדיות, שהן יריעות בד הממוקמות במקביל לפתח הבמה, ופדגות, שהן מסכים תלולים המסתירים את מגדל הבמה והתאורה התלויה בו.
 8. מובנות הדיבור תלויה לא רק בטכניקת הדיבור של השחקן אלא גם ביכולתו של הצופה לראות את פיו והבעות פניו של השחקן.
 9. הכרומטיות של הצבע מבטאת את עוצמתו ונקיונו של הצבע. צבעים כרומטיים נתפסים כצבעים טהורים. ראה גם הערה מס' 12 הנוגעת לתיאור צבעים.
 10. ראות סלקטיבית - selective visibility.
 11. כל ספר מבוא לתאורת במה ראוי לשמו כולל תיאור של מערכת התאורה ומרכיביה. לקורא העברי אמליץ על:
 - דן, רנדלר. *תאורת במה*. תל אביב: כנרת, 1992.
 12. תאורת צד - side light: תאורה הממוקמת בכנפי הבמה ומאירה לרוחב הבמה. תאורה צולבת - cross light: שני פנסים הממוקמים זה מול זה.
 13. תאורת צד צולבת כוללת אפוא שני פנסים הממוקמים בכנפי הבמה, זה מול זה. תאורת רצפה צולבת כזו מכונה Shin Busters בגלל נטייתם של רקדנים להיתקל בה. תאורה כזו מאפשרת להאיר את הרקדן כאשר סביבתו נותרת בחשכה. הרקדן המואר בתאורה כזו מנותק מן הרצפה ומן הרקע והאפקט הוא כשל ריחוף.
 14. תאורה דיפוזית מופקת ממקור אור בעל שטח פנים גדול או מכמות גדולה של מקורות אור המפוזרים על פני שטח גדול. ניגודה הוא תאורה ממוקדת, הנובעת ממקור אור בעל שטח פנים מצומצם.
 15. צבע האור ניתן לתיאור באמצעות שלושה מושגים: גוון [hue] - הרכב ספקטראלי, טווח אורכי הגל של הצבע; רוויה [saturation] - מובהקותו של הצבע; ובהירות [brightness] - עוצמתו של הצבע.
 - מקור טוב הכולל הדגמות חזותיות והסברים פשוטים לתאוריה של צבע:
 - Light and Color, <http://www.adobe.com/support/techguides/color/colortheory/light.html>, 2000.
 16. גובו [gobo] - מעין שקופית פשוטה עשויה מלוח פח בו גזרות צורות שונות. הגובו מאפשר לפנסי פרופיל המקובלים בתיאטרון ליצור הקרנות פשוטות של תבניות אור-צל.

להקת ISO ארה"ב



הרקדן הוא גוף המחזיר אור

ניסן גלברד

בכואנו לעצב תאורה למחול, עלינו להתייחס אל הגופים שאותם ברצוננו להאיר. מכיוון שגופו של הרקדן הוא המקבל את האור, הוא גם השולח אותו ממנו והלאה. אפשר לומר אם כן, כי בעצם מקור האור שאותו רואה הקהל הוא גוף הרקדן, ומשום כך, יש להתייחס למספר נתונים שמשפיעים על גוף הרקדן:

זווית האור

זווית הקרנת האור והחזרתו אל הקהל גורמת לנו לראות את גוף הרקדן באופנים שונים, כלומר, בהתאם לזווית ההארה. אם ברצוננו להאיר רק את גוף הרקדן ולהבליט אותו על הבמה, רצוי מאוד להשתמש בזוויות של אלומות האור הפוגעות בצידו של הרקדן, מה שנקרא בעגה המקצועית "רחובות". בזווית זו, אנו רואים חלקים מגוף הרקדן, מהרגליים ועד לראש, המבליטים את תלת ממדיותו של הגוף. בהשתמשנו בזווית זו, אנו נמנעים מפגיעת האור ברצפה ומבליטים בכך את נוכחותו של הרקדן בחלל. זווית נוספת, היוצרת ציור בחלל, פוגעת ברקדן וברצפה ונותנת לנו בכך תחושה של מיקום סביבתי. היא זווית של 90 מעלות, הנקראת בעגה המקצועית טופ-לייט [tope light]; זווית זו, המדגישה את שיער ראשו של הרקדן, את הכתפיים ואת פתיחת הרגליים שלו, מגדירה היטב את מיקום הרקדן בחלל, ומשמשת גם את עיצוב הבמה, בכך שהיא מבליטה את האור על משטח הלינוליאום. זווית נוספת היא זווית המגיעה מאחורי גבו של הרקדן, ונקראת

בעגה המקצועית בק-לייט [back light]. זווית זו מבליטה במיוחד את החלק האחורי של הגוף, והאור המוחזר יוצר תחושה של נפח. האור פוגע בבמה ומגדיר את החלל שבו מתרחש הריקוד. מקובל להשתמש במעגלים קרים (צבעים כחולים, למשל), או במעגלים חמים (כתומים, למשל), אשר צובעים את הלינוליאום במשטח אחיד.

צבע

הבגד שלובש הרקדן קובע את כמות החזר האור הנראה לעיני הקהל. בלובשו בגדים כהים, כמו שחור, אנו נדרשים להעלות את כמות האור, משמע להשתמש בפנסים בעלי עוצמה חזקה, כדוגמת ATC עם אלומה ממוקדת. בלובשו בגדים בהירים, כמו לבן, החזר האור הוא גבוה, ולכן ניתן להשתמש בפנסים בעלי עוצמת אור נמוכה יותר או להוריד את כמות האור על ידי מערכת דימרים. שילוב נוסף אפשרי הוא שילוב של צבע הבגד וסוג התאורה.

החלל

צבעו של החלל קובע את סוג החזר האור שיוטל על הרקדן או להיפך. לדוגמה: לינוליאום לבן יחזיר אור על הרקדן ויגביר את כמות האור בחלל באופן משמעותי; השימוש בפנסים נעשה בהתאם. לעומת זאת, לינוליאום שחור בולע את האור, החזר התאורה לפיכך הוא נמוך ואילו הבלטת גוף הרקדן היא גבוהה.



מרחב האפשרויות במכלול אחד ראיין עם רמי באר

הניה רוטנברג

רמי באר, כוריאוגרף הבית של הלהקה הקיבוצית ומנהלה האמנותי, הוא אחד מהכוריאוגרפים הישראלים הבולטים; באר פיתח תפיסה מחולית בה הוא עושה שימוש בכל האמצעים התיאטרוניים העומדים לרשותו - תנועה, מוסיקה, אבזרים, תלבושות ותאורה - כדי להביע רעיון בריקוד. מאז 1990, לאחר שיתוף פעולה עם התאורן ניסן גלברד, החל באר לעצב בעצמו את התאורה לעבודותיו. הסטודיו החדש בקיבוץ געתון, שהקמתו הושלמה בימים אלה, משמש את הלהקה לחזרות כלליות, חזרות תאורה והופעות סטודיו.

עיצוב התאורה אצל באר הוא מרכיב בעל חשיבות מרובה בהעברת המסר של הריקוד, בתהליך מיקוד וכיוון נקודת המבט של הצופה להתרחשויות שבמרחב הבמה. בראיון עם רמי באר ניסיתי, בין השאר, לברר איך הוא, ככוריאוגרף, מתייחס לעיצוב התאורה בריקוד, איך נוצר הדיאלוג עם התאורה, מה משמעותו בהבנת המסר בריקוד "שומר מסך", ומדוע ואיך בחר לעשות שימוש בהקרנת וידיאו.

הניה רוטנברג - מורה לבלט קלאסי ולמחול 'יצירתי'. מלמדת קורס למחול באוניברסיטת חיפה ביחידה לחינוך גופני. דוקטורנטית באוניברסיטת סארי בלונדון.

איך אתה רואה את מערכת היחסים בין כוריאוגרפיה ועיצוב תאורה בתהליך עשיית הריקוד?

"כאשר אני ניגש לעבודה חדשה, אני משקיע הרבה מאוד זמן במה שאני קורא לו 'מרחב האפשרויות' ובקונספציה. אלה שני דברים שהולכים יחד. כאשר אני ניגש לעבודה חדשה, אני מנסה להגדיר ולהבהיר לעצמי מה אני רוצה לומר. לשם כך אני מגייס את כל כלי הבמה, כשהתנועה היא הבסיס, כמובן. אבל באותה רמת חשיבות עומדים גם החלל, התאורה, המוסיקה, האבזורים, הטקסט והתלבושות. אני מנסה לטפל בכל מישור כשלעצמו, אבל בו בזמן הוא גם שזור מיידית ביתר האלמנטים. כלומר, החשיבה שלי מנסה לבנות מהיסוד, לפני שאני נכנס לסטודיו, קונספציה שלמה. תוך כדי תהליך העבודה, אני מטפל בכל שלב ברמות השונות, אם זה החלל, אם זו המוסיקה, אם זו התאורה, ואם התנועה. מהו 'מרחב האפשרויות'? זהו אותו מרחב, עולם, שבו אני עוסק. כשאני נכנס לסטודיו עם הרקדנים, אני יוצר עולם עם מגבלות של חלל, של מוסיקה, של שפה תנועתית ושל תאורה, כבר בשלבים המאוד ראשוניים של העבודה - בשונה ממצב שבו כוריאוגרף מסיים עבודה ואז מזמן את מעצב התאורה למוצר שהוא מוגמר מבחינתו. לגבי, חלקה של התאורה הוא מאוד חשוב ודומיננטי, ולכן היא דבר מאוד ראשוני עבורי. כאשר אני שומע מוסיקה, אני רואה בעיני רוחי תמונות ותנועה, והתאורה היא חלק מזה. "כשאני נכנס לתיאטרון לחזרות תאורה אני בדרך כלל נכנס לזמן ארוך. ב'שומר מסך' היינו חודש בקיבוץ כנרת, בתיאטרון, והיו הרבה מאוד בדיקות והרבה מאוד ניסיונות בדרך לתוצאה שיכולתי להיות שלם איתה."

העבודה עם התאורה וכל הבדיקות היו בעצם בסוף?

"בתחילת תהליך העבודה עשיתי בדיקות בסיסיות מאוד של קונספציה, למשל מה רואים כשאני מקרין משמונה מקרנים שונים. בעצם, אני יוצר את החלל, את התפאורה ואת הסביבה ובדוק איך זה עובד במציאות: מה אם הפנס יבוא מפה, והאם זה יטשטש את הקרנת הוידאו או יחזק אותה, או יעלים אותה; הרבה דברים לא היו מספיק מוכרים לי בתחום הזה של הוידאו, שזו הפעם ראשונה שאני מתעסק איתו. וגם הקונספציה שבניתי - להקרין בו זמנית משמונה מקרנים - היא משהו שעלה לי בראש ולא משהו שראיתי. רציתי לבדוק אם זה יעבוד."

לפני שנחזור ל"שומר מסך", רציתי לשאול: הרי בכל זאת עבדת בעבר עם תאורן, עם מעצב התאורה ניסן גלברד?

"עם ניסן עבדתי בעבודות הראשונות שלי. הוא נתן לי את הכלים ואת המושגים היסודיים של התאורה. זה תחום שמשך אותי, ובשלב מאוחר יותר כבר עשיתי את כל העיצובים בעצמי."

האם יכול להיות שיתוף פעולה עם מעצב תאורה שיביא אולי קונספט אחר?

"אין פה עיקרון שאני לא עובד עם מעצב תאורה; אני פשוט מצאתי שעבורי זה חלק מהשלם, של מה שאני רואה בעיני רוחי, ובמשך השנים רכשתי ניסיון והשתכללתי בנושא הזה. הניסיון מצטבר מעוד עבודה ועוד עבודה ומחיפושים. כמו בכוריאוגרפיה, אתה משתכלל ומתפתח מהניסיון של עצמך בעבודות קודמות."

מהם היתרונות והחסרונות בלהיות גם כוריאוגרף וגם תאורן באותה יצירה?

"כאמור, אצלי התאורה היא חלק מהקונספציה הבסיסית ומאידך שאני רואה את הדברים. בריקוד, מכיוון שאת רואה את כל הבמה, העין יכולה לשוטט כרצונה ולמעשה, באמצעות התאורה אני יכול לבחור היכן תתמקד העין. באופן זה אני מחליט להדגיש בעזרת התאורה דברים מסוימים, דברים אחרים להדגיש פחות, ליצור באלנס של המכלול. התאורה היא חלק מהקומפוזיציה השלמה שמתרחשת על הבמה. הקומפוזיציה היא מבחינת התנועה, מבחינת החלל והתפאורה, וגם השילוב של הרקדנים במכלול; התאורה היא עוד כלי שעוזר לחדד את הכוונה שלי. בהחלט יכול להיות, שאם הייתי יוצר עבודה ומזמין אחר כך תאורן שיעצב ויתן איזה-שהם כיוונים או איזה-שהן מחשבות, אז פתאום הייתי אומר 'וואו, על זה לא חשבתי וזה פתרון נכון יותר'. מבחינת הדרך שלי, במהלך חמש עשרה השנים האחרונות, שבהן אני למעשה מתכנן את העיצובים בעצמי, אני מוצא שזה מחדד את הכוונה, ועושה את העניין יותר שלם עבורי; אבל כמובן, זה סובייקטיבי."

אבל הוא נאמר היום...

"הוא נאמר היום, בחרתי בו, הוא בוודאי לא במקרה שם. אחת האופציות היא להביט בו דרך פריזמה פוליטית, אבל באותה מידה ובאותה עת אפשר להביט בו דרך הפריזמה האינטימית, של היחסים שבין אדם לרעהו."

ועדיין זה פוליטי -

"בהחלט. קיימת גם הראייה הזאת שהכול פוליטי, אבל לא ארבה כאן במילים, משום שאם אני מרבה במילים אני כבר מפרש בעצם, ומכניס את הדברים לאיזה-שהוא סד הרבה יותר צר של 'ככה אני רוצה שתראו ולא אחרת'. מה שיותר מעניין אותי זה להציע אופציה."

בתוכנייה אתה בכל זאת מסביר -

"כן, אני מתייחס. אני אומר כמה מילים על מה שאני חושב שנוכח, מבחינתי, אבל קיימות אפשרויות קליטה רבות. באוקטובר נצא עם 'שומר מסך' לפסטיבל ויימאר בגרמניה. מאוד מסקרן אותי ומעניין אותי איך - במקום אחר, בהקשר אחר, בתרבות אחרת - יתפסו ויקבלו את היצירה. עבורי זאת יצירה מאוד יקרה, משום המצב שבו אנחנו נמצאים. כנראה היה לי צורך לגעת, להציב סימני שאלה או נקודות למחשבה. אני לא מטיף ואני לא בא לחנך. האמנות מוגבלת ביכולות שלה לשנות מציאות ואני לא נאיבי לחשוב שיצירת אמנות יכולה לשנות מציאות פוליטית וחברתית. אבל היא בהחלט יכולה לגרום לחלק מהצופים במופע, לחוות משהו דרך המסע הזה, ולשאול את עצמם שאלות. השימוש שעשיתי בבחירת המיטה והמזרונים עם 'הגרידים' [grids], הסולמות שהרקדנים משתמשים בהם, פתח 'מרחב אפשרויות' עשיר. המיטה היא המקום האינטימי של הבית, שאולי בהמשך הוא מתפרק; המזרון הוא רך ומקבל, ובה בעת הרקדנים מטיחים את עצמם בו ללא הפסק. השימוש, שאני עושה במסגרת של המיטה, הוא אולי הגדרת טריטוריה, ומרחב מחיה, ומסגרת של מחיה; וגם המסגרת הזאת נפרצת ונאבקים על מקום בטריטוריה. נוסף לזה הוידאו, שמאפשר לי להשתמש בו ככלי, כדי להתחבר כצופה עם אסוציאציות מסוימות, עם העובדה שדברים שואבים מן המציאות או משקים לה. אני עושה בויזואליה של הוידאו, (כמובן יחד עם הסאונד)

שימוש כדי לשלוח את האסוציאציה של הצופה הבודד לכיוון מסוים, ובאותה עת גם לכיוון אבסטרקטי יותר, באמצעות שימוש בדימויים מופשטים, וגם באמצעות שימוש אסתטי מסוים שאני בוחר; האסוציאציה נשלחת גם מעבר לצד הויזואלי, כשבעצם הגוף האנושי מקבל את ההקרנה המסוימת הזו של הדימויים שאני מקרין. למעשה, החלל משתנה עם המיטות, המזרונים וכל האלמנטים יחד. למעשה, כולנו משתנים בכל רגע ורגע."

נחזור ל"שומר מסך", שבעיני היה ריקוד מאוד פוליטי. אתה מכוון את הצופה, החל בטקסט שאתה כותב ("לכל אחד 'שומר המסך' שלו..."), דרך הטקסט שאתה מביא (שיר של יהודה עמיחי); אתה מכוון גם את התאורה, או מכוון את העין שלי כצופה ל"מסע" שאתה רוצה להראות. מה התפקיד ומה המשמעות של התאורה המאוד אקספרסיבית ב"שומר מסך"? כלומר, באיזה אופן הם מעבירים את המסר שלך?

"כאשר אני יוצר, כמובן שיש לי סיבות משלי - למה אני עושה כך ולמה אני בוחר כפי שבחרתי. אבל כיוצר, בסופו של דבר, אני לא מצפה שהצופה יעסוק בשאלה - למה התכוון המשורר, או מה מסמל דבר מסוים. מעניין אותי יותר להציע לצופה להצטרף למעין מסע. כשהצופה נכנס לתיאטרון ומתיישב על הכיסא, הוא מקבל קצה של חוט; הוא מובל עד נקודה מסוימת, ומשם הוא רשאי, מוזמן, פתוח, לפרש את מה שהוא רואה על הבמה, לתת אינטרפרטציה אישית, דרך העיניים שלו, דרך העולם הפנימי שלו, דרך האסוציאציות שלו, דרך הזיכרונות שלו, המחשבות שלו, התחושות שלו, לתת פירוש אינדיבידואלי משל עצמו. בסוף המופע הוא אמור להישאר עם סימני שאלה ועם נקודות למחשבה. לא תשובות ודברים מוחלטים, אלא חוויה, שתלווה אותו ותעסיק אותו פרק זמן מעבר לזה שבו ישב בתיאטרון. לכן, בנוגע למה שאני מביע על הבמה, אני משתמש במילה אופציה."

בכך אני מתכוון לפירוש או לחוויה בצורה זו או אחרת; וכמו בכל מופע, גם כאן התגובות יכולות להיות שונות מבחינת החוויה. אני משאיר את המרחב הזה, של הקליטה האישית, כמרחב אישי עם זווית רחבה."

ועדיין, אתה מנחה באופן מאוד ספציפי, פוליטי במובן הרחב...

"השתמשתי בשיר של עמיחי 'במקום בו אנו צודקים'; זה שיר שאפשר לתפוס אותו בהקשר פוליטי, אפילו שהוא לא נכתב ככזה."



"שומר מסך" מאת רמי באר, להקת המחול הקיבוצית, צילום: גדי דגון
"Screensaver" by Rami Be'er, Kibbutz Dance Company, photo: Gadi Dagon

איפור במה לריקוד

המאמר סוקר בקצרה את
ההיסטוריה של
האיפור, את חומרי
האיפור הזמינים
בתקופות השונות,
מבחין בין איפור
בתחום התיאטרון
לאיפור במה מחולי
ולבסוף, מצביע על
עקרונות האיפור על פי
סיווג מבנה הפנים.¹

גבי בר

גבי בר - מההרכב הראשון של רקדניות בת-דור, וב-NDT, מההרכב המייסד של להקת קולדממה. ניהלה את מחזור המחול במתא"ן, מורה לבלט קלאסי ומדריכת סדנאות לאיפור במחול.

ההיסטוריה של האיפור²

במשך מאות בשנים, בחברות שונות, היה לאיפור תפקיד מרכזי. הסיבה לשימוש באיפור, כמו גם אופני האיפור, השתנו באורח דרמטי במשך השנים. איפור נתפס, בדרך כלל, כחלק בלתי נפרד מטיפוח הגוף והושפע משינויים אופנתיים. שינוי היסטורי באיפור קשור לא רק לתפיסות היסטוריות הנוגעות ליופי, אלא אף לבריאות ולמוסר.

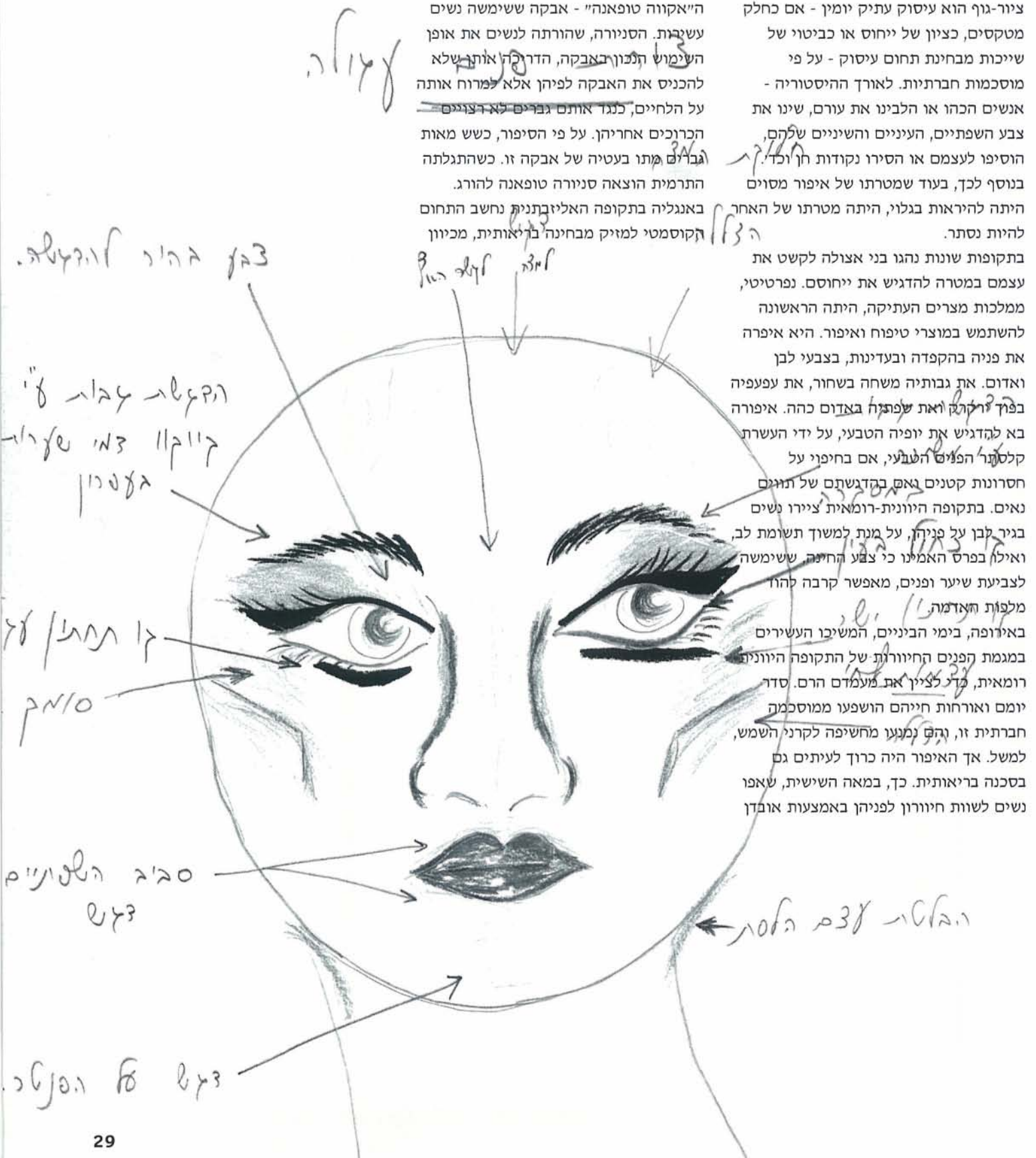
ציור-גוף הוא עיסוק עתיק יומין - אם כחלק מטקסים, כציון של ייחוס או כביטוי של שייכות מבחינת תחום עיסוק - על פי מוסכמות חברתיות. לאורך ההיסטוריה - אנשים הכהו או הלבינו את עורם, שינו את צבע השפתיים, העיניים והשיניים שלהם, הוסיפו לעצמם או הסירו נקודות חן וכד'. בנוסף לכך, בעוד שמטרתו של איפור מסוים היתה להיראות בגלוי, היתה מטרתו של האחר להיות נסתר.

בתקופות שונות נהגו בני אצולה לקשט את עצמם במטרה להדגיש את ייחוסם. נפרטיטי, ממלכות מצרים העתיקה, היתה הראשונה להשתמש במוצרי טיפוח ואיפור. היא איפרה את פניה בהקפדה ובעדינות, בצבעי לבן ואדום. את גבותיה משחה בשחור, את עפעפיה בפרך ירקרק ואת שפתיה באדום כהה. איפורה בא להדגיש את יופיה הטבעי, על ידי העשרת קלסתר הפנים הטבעי, אם בחיפוי על חסרונות קטנים ואם בהדגשתם של תוים נאים. בתקופה היוונית-רומאית ציירו נשים בגיר לבן על פניהן, על מנת למשוך תשומת לב, ואילו בפרס האמינו כי צבע החייה, ששימשה לצביעת שיער ופנים, מאפשר קרבה להחמלות האדמה. באירופה, בימי הביניים, המשיכו העשירים במגמת הפנים החיוורות של התקופה היוונית-רומאית, מדי לציין את מעמדם הרם. סדר יומם ואורחות חייהם הושפעו ממוסכמה חברתית זו, והם נמנעו מחשיפה לקרני השמש, למשל. אך האיפור היה כרוך לעיתים גם בסכנה בריאותית. כך, במאה השישית, שאפו נשים לשוות חיוורון לפניהן באמצעות אובדן

דם. כריכת האיפור בסכנה בריאותית היתה לעיתים במכוון ולעיתים שלא במכוון. בתקופת הרנסנס השתמשו נשות איטליה בצבע שהופק מעופרת, והנזק שנגרם כתוצאה משימוש בחומר הרעיל לא היה מכוון. לא כך באשר לשימוש באיפור באמצעות אבקה חומצתית. במקרה זה נגרם הנזק בכוונה תחילה. למשל סיפורה המפורסם של סניורה טופאנה, מתקופת הרנסנס האיטלקי, ממצאת ה"אקווה טופאנה" - אבקה ששימשה נשים עשירות. הסניורה, שהורתה לנשים את אופן השימוש הנכון באבקה, הדריכה אותן שלא להכניס את האבקה לפיהן אלא למרוח אותה על הלחיים, כנגד אותם גברים לא רצויים הכרוכים אחריהן. על פי הסיפור, כש מאות גברים מתו בעטייה של אבקה זו. כשהתגלתה התרמית הוצאה סניורה טופאנה להורג.

באנגליה בתקופה האליזבתנית נחשב התחום הקוסמטי למזיק מבחינה בריאותית, מכיוון

שסברו שהאיפור מונע הזעה, ולפיכך אינו מאפשר זרימה חופשית של אנרגיה בגוף. באותה תקופה נהגו הנשים למרוח חלמון ביצה על פניהן כדי לשוות להן בוהק. בתקופתו של צ'ארלס השני, התאוששה אירופה מגלים של מגיפות שונות, ואנשים חששו לצאת את פתח ביתם. לכן, השתמשו ב"מייק-אפ" כבד כתחליף לשיזוף טבעי. בתקופה הוויקטוריאנית, לעומת זאת, שררה



מוסכמה חברתית כי רק יצאניות מתאפרות. האיפור מקשר, אם כן, בין מצב גופני לבין רמה מוסרית. כך, כאשר ה"מייק-אפ" התקבל שוב בסוף המאה ה-19, הוא הסתכם בשימוש בגוונים "טבעיים", לחיים ורודות צינור, לכאורה, מראה בריא. המראה הבריא הושג באמצעות איפור חלקי והובחן מאיפור מלא הנקשר ל"זנות". לא פלא שנשים שעסקו במקצוע העתיק בעולם נקראו "גבירות צבועות". כמאה שנים לאחר מכן, יצא יצרן האיפור מקס פקטור במסע פרסום, שהתבסס על שכנוען של עקרות בית אמריקאיות כי אין חטא בהופעה באיפור מלא.

חומרי האיפור

ידוע שבתחילה השתמשו בצבע איפור שהכיל עופרת. דבר זה היה כרוך, כאמור למעלה, בסכנה בריאותית. מאוחר יותר תפסו האבקות את מקום הצבע המסוכן. לשם ייצורן של האבקות השתמשו בעמילן תירס ובשעם. בסוף המאה ה-19 יוצרו לראשונה צבעים על בסיס שמן ואף פורסם מדריך איפור. השימוש באיפור נעשה באמצעות עפרונות ולאחר מכן הופיעו בשוק שפופרות קטנות של צבע. האיפור הנוזלי הוא פיתוח של המאה ה-20. בעשורים האחרונים השפיעה ההתפתחות בתחום הפלסטיקה על תחום האיפור, בכך שהתחילו להשתמש בסיליקון במטרה ליצור מראה טבעי.

איפור לריקוד³

ניתן להבחין בין איפור במה לתיאטרון לבין איפור במה לריקוד. הבחנה זו תתבסס על העובדה שהעבודה בתיאטרון מתאפיינת בשימוש במילים המזמנות הבעות פנים נלוות. בריקוד, הבעות הפנים הן פועל יוצא מתנועות הגוף ובאות כביטוי לרגשות. יחד עם זאת, יש קווים משותפים לאיפור לתיאטרון ולריקוד. האיפור הנייטרלי מכסה על פגמים ומדגיש את התווים היפים ואילו איפור האופי מותאם לתפקידים מיוחדים, או שהוא מותאם לבקשת הכוריאוגרף, ליצירת אפקטים מיוחדים. בשני סוגי האיפור יש להתחשב בגודל האולם. בשנות ה-50 של המאה הקודמת שלטו צבעי הירוק והכחול בצלליות העיניים והצבע האדום שימש לסומק ואודם לשפתיים. בסוף

שנות ה-60 וה-70 של המאה הקודמת, תפסו הריסים המלאכותיים תפקיד נכבד כאיפור בסיס לכל רקדנית. בעקבות אופנת הפופ-ארט אופרו העיניים בצבעי הלבן, השחור והחום, תוך הדגשת הניגודים באמצעות שכבות הצבעים. החל משנות ה-80 הסתמנה נטייה לכיוון המראה הטבעי, ולכן צבעי האיפור הפכו ליותר רכים ומתמזגים, ופחות חזקים ומודגשים. שימוש בריסים, כאשר נעשה, דרש ריסים עדינים וקצרים. מובן שאיכות חומרי האיפור השתפרה עם השנים, וכיום אין כל סכנה בשימוש בחומרים מורשים וכמה חברות אף פיתחו איפור אנטי-אלרגי.

מעשה האיפור

כשמתאפרים חייבים להתייחס בראש ובראשונה למבנה הפנים, כלומר, לצורתם הבסיסית. ניתן לסווג את הפנים לחמש צורות בסיסיות: עגולה, מרובעת, יהלום ומשולש, הכולל את הצורה האובלית ודמוית הלב (ראה סקיצה בעמוד הקודם). מתחילים מהצללה והדגשה של מבנה הפנים הבסיסי. תפקידו של הצבע הכהה לשקע ואילו תפקידו של הצבע הבהיר להדגיש, כאשר הוא נמרח בסמוך לצבע הכהה, ומתמזג עימו. בשלב השני מורחים בעדינות שכבה אחת או

שתיים של "מייק-אפ" על כל הפנים, האוזניים ועד שורש הצוואר. בשלב השלישי מורחים את צלליות העיניים בהתאם לצורת העין ומיקומה בפנים. במידה שרוצים להדביק ריסים - זה הזמן. מושחים סומק ואודם ועוברים, באמצעות אבקה, על ההדגשים של ההצללות ושל האיפור הבסיסי. לדוגמה: איפור פנים שצורתם בסיסית עגולה, עם גשר אף רחב ועיני שקד קרובות זו לזו (ראה איור). צורת פנים זו דורשת הבלטת עצמות הלחיים, הבלטת האף, הדגשת עצמות הלסת והסנטר. צללית העין הבהירה נמשחת

מפנים העפעף, מאמצע העין לכיוון הגבה. האיילינר נמשח לאורך קו הריסים העליון, והקו התחתון נמשח במרחק קטן מהעין בקו ישר או עגול. סביב השפתיים, במדה שצריך להדגישן, יש לצייר קו לבן מטושטש ולעולם לא קו שחור. את הסומק מושחים על עצמות הלחיים מאמצע העין, באלכסון כלפי הרקה. המלצות להתאמת צבעים: לבהירות עור בעלות גוון צהבהב ולבעלות עיניים בצבע חום או ירוק יתאימו צלליות בצבע אפרסק - מכתום בהיר ועד כתום כהה. לבעלות עור בהיר שגוונו ורדרד ועיניים בהירות מומלצים



תודתי העמוקה לאסתר נדלר
(בתמונה מימין) על העידוד והעזרה
בכתיבת מאמר זה.

מראי מקום:

1. Corson, Richard. 1981. *Stage Makeup*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. *Fashions in Makeup, from Ancient to Modern Times*. Owen, 1972

2. במאמר זה אני מתייחסת לאיפור של המזרח הרחוק, על סגנונותיו השונים, ולא לאיפור ששימש את השבטים לטקסים.

3. בשל קוצר היריעה, אני מציגה איפור במה לריקוד של גברים ולא איפור דרמטי.

השפה העליונה לתחתונה. כל אחד צריך להתאים לעצמו את צורת השפתיים הרצויה לו - צורת לב או שפתיים מלאות. חשוב ביותר שהשפתיים "ירגישו נוח"; מאחר שבזמן הריקוד, הרקדנים אינם מודעים להבעות הפה, רצוי שהשפתיים ישקפו את הרגשת הריקודן. לאלה המשתמשים בצבעי הכתום והבורדו לצלליות העיניים מומלץ להשתמש בצבעי האדום - מכתום כהה ועד אדום אש. לאלה המשתמשים בצבעי הוורוד והסגול לצלליות העיניים רצוי להשתמש בצבע אדום-בורדו בהיר.

צבעי אפרסק ורדרדים וסגולים למיניהם. יש להשתמש בצבעי הצלליות לסומק. להדגשת העיניים הבהירות יש להוסיף צבע כחול זוהר בתוך הקו התחתון של העין. לכהות העור מומלצת צללית בצבע בורדו-יין - רצוי שלא תהיה כהה מדי. באופן כללי, מומלץ שלא להשתמש בצבעים תכלת-אפור וירקרק מאחר שהם יוצרים אפקט לא טבעי; צבעים זוהרים או נוצצים באורות הבמה מבליטים את העיניים ויוצרים אפקט של "עיני צפרדע". האודס מעניק הזדמנות לצייר צורת שפתיים שתמיד חלמנו עליה. רצוי להשוות את עובי

"אהל המראות" כוראוגרפיה: רוברט כהן, להקת בת-שבע, אחצע שנות ה-60



לריקוד

חדשות כאן ושם

רות אשל וג'ורא מנור

מעשיות, שהפגישו את המשתתפים עם גישות שונות לשכלול יכולת הרקדן, מתוך מודעות וקשב למפגש בין הגוף - התנועה - והתחושה (שיטות פלדנקרייז, אלכסנדר, פאולה, פילטיס, יוגה, גשטאלט וצ'י קונג). כמו כן התקיימו הרצאות בנושא "בריאות הרקדן" מהבטים של אורטופדיה, פסיכולוגיה, אנטומיה ורפואה.

להקת ורטיגו

להקת ורטיגו קיימה בסטודיו של הלהקה, במרכז ז'יראר בכר בירושלים, סדרת מפגשי מחול, עם הכוריאוגרף הצרפתי עמנואל גריווה ועם אילנית תדמור (בשיתוף הקונסוליה הבריטית). כסיכום, הועלה המופע "אדם-מטבע ומה שביניהם"; מדובר בפרויקט שבו שישה גברים ישראלים ובריטים חקרו

מהשורה הראשונה בעולם. ועדת הפרס כוללת מנהלי תיאטראות בני יורק ואנשי מקצוע בתחום המחול. טקס הענקת הפרס התקיים ב-20 בספטמבר בתיאטרון ג'ויס בניו יורק.

כנס מחול ארצי - חלונות למחול 2002

זו השנה החמישית ברציפות בה מתקיים בל"ג בעומר כנס מחול ארצי ב"ספרייה הישראלית למחול" בבית-אריאלה. נושא הכנס היה "בריאות הרקדן". הוועדה המארגנת כללה את הספרייה הישראלית למחול, הפיקוח על המחול - משרד החינוך, מתא"ן, המרכז הישראלי לרפואת אמנויות הבמה וארגון DACI. בכנס השתתפו כ-400 איש מרחבי הארץ: מורים, חוקרים, יוצרים, רקדנים ופרחי הוראה למחול במוסדות להשכלה גבוהה ובעלי עניין במחול. בכנס התקיימו סדנאות

הוכרזו הזוכים בפרסי שר התרבות

נבחרו הזוכים בפרסי שר התרבות ליוצרים ומבצעים בתחום המחול. השנה הוחלט להעניק פרסים בארבע קטגוריות: בפרס על מפעל חיים זכתה הכוריאוגרפית מירליה שרון; בפרס ביצוע ללהקת מחול גדולה זכה הבלט הישראלי; בפרס ליוצרים צעירים זכו הכוריאוגרפים רונית זיו, יוסי יונגמן ורמי באר; ובפרס ליוצרים בראשית דרכם, המוענק השנה בראשונה, זכו שלומי ביטון, רננה רז וחגית גודוביץ'. כמו כן הוחלט להעניק תעודת הוקרה ליוצרת ולמורה הוותיקה נעמי

אליסקובסקי. טקס הענקת הפרסים יהיה ב-1 בדצמבר במרכז סוזן דלל בתל-אביב.

פרס בסי ליסמין גודר

הרקדנית והכוריאוגרפית יסמין גודר קיבלה את פרס בסי, המוענק מדי שנה לכוריאוגרפים מטעם קהילת המחול בניו יורק. גודר זכתה בפרס על היצירה "Feel Funny Today" שהציגה בעונה שעברה בניו יורק. פרס בסי מוענק ליוצרי מחול

"בובה'לה" מאת אמיר קולבן, פרויקט רפרטואר, מרכזים קהילתיים תל-אביב-יפו
"Dolly" by Amir Kolban



תחרות כוריאוגרפיה בפולין

עינב רוזנבליט

ב-30 באפריל עד ה-1 במאי 2002 התקיימה לראשונה, בגדנסק, פולין, תחרות הכוריאוגרפיה על שם סרגיי דיאגילב. בתחרות השתתפו יוצרים צעירים, לא מוכרים על במות המחול, שיצרו יצירות מחול עכשווי.

המשתתפים היו בני מדינות מזרח אירופה, ביניהן - בילורוסיה ופולין. בין חמשת שופטי התחרות ישבה נורית שטרן, רקדנית ותיקה (יוצאת להקת בת-שבע), מורה למחול, ושופטת בתחרויות בינלאומיות, שהוזמנה לפולין מטעם מייסד התחרות, והמפיק בפועל- אלכסנדר אזרקביץ' [Alexandr Azarkevitch], ומטעם שגרירות פולין. לדברי אזרקביץ', המטרה היא להאיר את סצנת המחול בפולין, שבשנים האחרונות חוותה פריחה והתחדשות. בעיקר נלמד בפולין הבלט הקלאסי האקדמי, אך דווקא בשנים האחרונות, משגשגות שם מספר להקות של מחול מודרני, והתחרות שיקפה גם את המחול העכשווי (שהוא מין שילוב של זרמי תיאטרון-המחול לגוונים והמחול הפוסט-מודרני).

המנצחת בתחרות, אנה קולק [Anna Kolec], מלהקת הבלט של פוזנאן, לא זכתה בפרס כספי כמקובל, אלא בפסלון עשוי אמבר (אבן חן שמופקת בעיר גדנסק) של וסלב ניז'ינסקי. הפסל מתעד את תנועתו של הסולן, הרקדן והכוריאוגרף, ביצירה "מנוחת אחר-הצהריים של הפאון", שהועלה ב"בלט רוס" ב-1912. מייסד התחרות פתח אותה בדברו על דיאגילב, ועל תרומתו הייחודית והנצחית לתולדות המחול העולמי.

הריקוד הזוכה היה דואט עם יסודות של הבלט הקלאסי והמחול המודרני המערבי, שנשען גם על תורות תנועה מן המזרח הרחוק. יצירה זו, כמו שאר היצירות שהועלו בתחרות, שילבה תיאטרון ומחול וגם מיצגי וידיאו, כמקובל במחול העכשווי האירופי. בכך ביטא המופע את בשורתו של דיאגילב, שהיה הראשון להפיק אירועים אמנותיים, שמשלבים מדיומים שונים, שאינם משועבדים זה לזה, ויצירות שבהן לכל ממד אמנותי שמור מקום עצמאי.

החטיבה העליונה מהמרכזים הקהילתיים לעבוד עם הכוריאוגרף אמיר קולבן. לאחר שלושה חודשים העלו את המחול "בובהילה".

קדמת במה

זה השנה השנייה שקבוצת המחול "נעה דר-חולון" מעודדת יצירה בקרב רקדני הלהקה. השנה הועלו בכורות מאת מאיה ברינר, שלומית פונדמינסקי, נועה רוזנטל, רננה רז, נחשון שטיין, אסף שץ, עילאיה שליט ומיכל דובדבני. הפרויקט נעשה בשיתוף פעולה עם מרכז המחול "רעים".

סדנת המחול מטה אשר

סדנת המחול של מטה אשר, בניהולה האמנותי של יהודית ארנון, התארכה והופיעה במשך שבוע בפראג. במהלך השבוע התקיימו שני מופעי תיאטרון (Ponec), שבהם הועלו שמונה עבודות וכן סדנה (שאותה כיבדה בנוכחותה אמו של יירי קיליאן) ושיעורים שהעבירו עינב לוי, רכזת הסדנה, והרקדן מרטין קורי.

סדנת מחול אפריקאי עם אישה דיאלו

ענבל וולך

ב-7-18 ביולי התקיים במרכז "ביכורי העיתים" בתל-אביב קורס במחול אפריקאי, בהדרכת אישה דיאלו, רקדנית אפריקאית ילידת גינאה, המתגוררת בפריז. בסדנה נלמדו ריקודים מסורתיים של תרבות המנדנג (חבל ארץ במערב אפריקה); מחול המנדנג [Madnang] כולל עשרות ריקודים שונים, המבוצעים למטרות שונות. בסדנה נלמדו שניים מהם: ריקוד הלמבה [Lamba], המזוהה עם קבוצת הגברים ומאופיינת בתנוחת כפיפה ובתנועות ידיים חזקות; והמנדני [Mandany] שהוא ריקוד נשי, המסמל את גילוי הנשיות והבגרות המינית ומדגיש את תנועות האגן. השיעור לווה בתזמורת חיה של תופי דנדנג [Dundung].

במשך שלושה שבועות את התנועה - מהסביבה הטבעית במדבר ובגליל אל הסטודיו ובימת התיאטרון. במפגש השלישי התקיים המופע "בין שני בנים נולדה לה בת" של סדנת המחול ורטיגו בניהולו של אורן טישלר, לכוריאוגרפיה של טישלר ושל גילת אמוץ.

אירועי מחול ביוזמת עיריית תל-אביב-יפו

המחלקה למוסיקה ולאמנויות הבמה, בראשותה של מנחת המחול רנה בדש, קיימה מספר פרויקטים במהלך השנה ובהם: כנס המחול המרכזי "בתנועה מתמדת 2002" שהועלה במוזיאון תל-אביב לאמנות. האירוע, שבו השתתפו להקות ייצוגיות מהמרכזים הקהילתיים של תל-אביב-יפו, עמד בסימן "תמונות בתערוכה" כנקודת המפתח לגיבוש רעיונות כוריאוגרפיים. נמשך פרויקט דו-קיום ערבי-יהודי בשכונת התקווה וב"ביכורי העיתים". לראשונה נפתח פרויקט שמטרתו לקרב תלמידי מחול מתקדמים לכוריאוגרפים מקצועיים. לאחר בחינות, נבחרו 15 תלמידות מחול בגילאי



עת תערוכה הנושאת את הכותרת Kenneth MacMillan The Outsider יצירתו. גם הלהקות עימן עבד מקמילן בגרמניה ובאמריקה מחדשות, לכבוד מלאת עשור למותו, את יצירותיו המצוינות בפרטואר שלהן.

מנהלת אמנותית חדשה לבלט המלכותי השוודי

מדליין און [Madeleine Onne], יוצרת שוודית, שניהלה להקה עצמאית משלה, נתמנתה למנהלת האמנותית של הבלט המלכותי בשטוקהולם. און נולדה ב-1980 בשטוקהולם, והיא בוגרת בית-הספר של הבלט המלכותי השוודי, בו רקדה והגיעה עד לדרגת בלרינה ראשית, כך שהיא מכירה היטב את הבעייתיות של להקה זו, המסונפת לאופרה. לעיתונאי שראיין אותה אמרה און, בין היתר, שהיא מקווה "שיהיו בלהקה כוכבים. אנשים אוהבים כוכבים. גם אני עצמי הולכת לראות סרט, אם מככבים בו טוב קרז או ג'ק ניקולסון..."; הצהרה מביכה, כשהיא יוצאת מפיו של מנהל אמנותי טרי.

ביקור מולדת הסתיים בעשר שנות מאסר על תנאי ואיסור יציאה מאיראן

מוחמד חורדאדיאן הוא מורה לבלט היושב בלוס-אנג'לס כבר כעשרים שנה. חורדאדיאן, יליד טהרן, שהגיע לאיראן לביקור משפחתי, נאסר, הובא לבית-משפט ונידון בשל "פשעיו" - הוראת מחול לנשים ולגברים, דבר האסור באיראן מאז המהפכה האיסלאמית שם - להימנע מהוראה במשך כל ימי חייו. כמו כן נאסר עליו לצאת מאיראן בעשר השנים הבאות. ואם לא די בכך, הוא נידון גם לעשר שנות מאסר על תנאי, פסק-דין שכל בית משפט איראני יכול להפוך למאסר בפועל בכל עת.

הניכרת בתוכניות ההנהלה והשארית להקת הבלט רק כדי לסתום חורים בתוכנית המופעים", אינה באה בחשבון מבחינתה. עכשיו מחפשים לה בקדחתנות מחליף.

"בת-השחף" בבלט בהמבורג

המחזאי הרוסי אנטון צ'יכוב ידוע כמחברן של מה שהוא הקפיד לכנות "קומדיות", כגון "הדוד וניה" או "שלוש אחיות", שהן בדרך כלל עצובות ועוסקות בדיכאון ובהעדר תקווה - נושא שטיפול מחולי בו אינו ממש מתבקש. לכן מפתיע, שמנהל הבלט של ההמבורג, ג'ון נוימאייר, בחר ב"בת-השחף" כבסיס לבלט משלו, הממלא ערב שלם, שבוצע לראשונה בחודש יוני השנה, בבית-האופרה של ההמבורג. הבלט העלילתי החדש זכה לתגובות נלהבות. מצד אחד, ציכוב הוא מחזאי שאינו מספק בסיס לתנועה בלטית גדולה, אבל מצד שני, נוימאייר הוא מומחה לבלט העלילתי, כפי שמוכיחות עבודותיו המבריקות כגון "הגברת עם הקמליות" או "חשמלית ושמה תשוקה".

במחזה "בת-השחף" של ציכוב מדובר בבנה של שחקנית מפורסמת ואנוכית, עלם החולם להיות במאי של תיאטרון חדשני. נוימאייר הפך את האם השתלטנית לבלרינה מזדקנת ואת בנה לכוריאוגרף מתחיל. השינוי הדרמטורגי החרף הוא בסיום, כאשר הצעיר, בניגוד למחזה המקורי, אינו מתאבד.

עשר שנים למותו של קנת מקמילן

קנת מקמילן [Sir Keneth MacMillan], שנולד בשנת 1929, שימש ככוריאוגרף ולבסוף כמנהל אמנותי של להקת הבלט המלכותי הבריטי בשנים 1970-1977, ולאחר שהתפטר ממשרה זו היה לכוריאוגרף הראשי של הלהקה בשנים 1977-1992. הוא יצר בלטים רבים, לא רק עבור הבלט המלכותי, אלא גם עבור בלט שטוטגארט ובלט האופרה של ברלין. בסוף אוקטובר 2002 יחדש הבלט המלכותי את יצירתו "Mayerling", אחד הבלטים העלילתיים הידועים שלו, העוסק בטרגדיה שהתרחשה בבית משפחת הקיסר האוסטרי, ערב מלחמת העולם הראשונה. במוזיאון התיאטרון בלונדון תתקיים באותה

אלכסנדר אזרקביץ', רקדן, יוצר ומפיק אירועים אמנותיים, מקווה שתחרות זו פתחה מסורת של אירועים דומים, שיתקיימו בגדנסק מדי שנה ובאותה מתכונת. מטרותו היא לקדם את המחול העכשווי בפולין, להעניק במה ליצירות ביכורים, ובמקביל להנציח את זכרם של דיאגילב וניז'ינסקי, שהיו הראשונים באירופה לערער על מוסכמות הבלט הקלאסי, ולהציע מחול, שהמהות והתוכן בו משתנים, ומכתיבים גם צורניות חדשה.

להקת אסקסטה באוקראינה

להקת אסקסטה, השואבת השראתה מתרבות העדה האתיופית, השתתפה בחודש יולי בפסטיבל בינלאומי לפולקלור - Guelder Rose International Folk Festival on the Dnipro (המוכר על CIOFF). זו הפעם הראשונה שמגיעה לאוקראינה להקה ישראלית העוסקת במחול אתני זה והעניין הרב שהתעורר הביא להכפלת המופעים של הלהקה. במהלך הפסטיבל העלתה הלהקה תשעה מופעים ונבחרה (יחד עם להקה מסנט פטרסבורג) כלהקה המצטיינת של הפסטיבל. כמו כן הופיעה אסקסטה בפני יהודי בקייב.

מנהלת הבלט ברחם מברלין

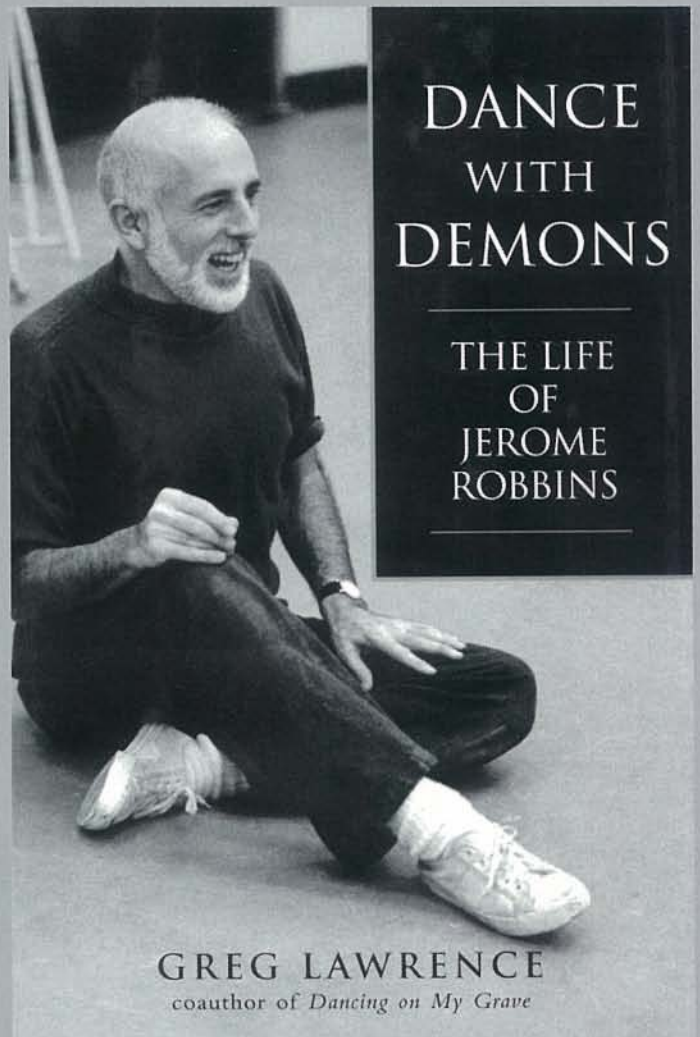
בלנקה לי [Blanca Li] הרקדנית הכוריאוגרפית הצעירה מספרד, שהתמנתה רק לפני חודשים מעטים כמנהלת האמנותית של הבלט ה-Komische Oper של ברלין, התפטרה מתפקידה ועזבה את העיר במהירות כמעט בלתי מוכבדת.

בחודש יוני כתבה בלנקה לי מכתב אזהרה להנהלת המוסד המכובד, בו התריעה על כך שהתנאים, שבהם היא ורקדניה נאלצים לעבוד, מונעים מהלהקה להגיע לרמה אמנותית ראויה. מה שגרם לנטישה היתה ההחלטה להקפיא את מספר הרקדנים בלהקה ל-19 בלבד, עד ינואר 2003. "העדפת האופרה,

ביוגרפיה של ג'רום רובינס

ג'ורא מנור

בניו יורק יצאה לאור ביוגרפיה מפורטת מאוד (622 עמ') של הכוריאוגרף ג'רום רובינס, שחיבר גרג לורנס [Greg Lawrence]. מכתירתו של לורנס ניכר שהוא אינו איש מחול, כך שביוגרפיה זו אינה עוסקת בצד האמנותי של יצירתו של רובינס, אלא דווקא בחייו בתיאטרון ובהרבה פסיכולוגיה כביכול. וכל זאת כדי להסביר את התוקפנות



כאשר ועדת הקונגרס לחקירת פעולות לא-אמריקניות ("האינקוויזיציה" של הסנטור מקארתי) אילצה את רובינס להעיד ולמסור מי מחבריו היה בעבר "קומוניסט", נשבר רובינס והסכים למסור כמה שמות, כדי שלא להיכנס לרשימה השחורה של "הסרבנים". על כניעה זו לא סלחו לו רבים, עד יום מותו.

רובינס היה איש שיחה משעשע, מבריק ומהיר מחשבה, אבל כיוצר ומנהל חזרות, הרשה לעצמו להתעמר קשות ברקדנים ובשחקנים. פעם אמר לי: "אני יודע שכל הלהקות שאיתן אני עובד מפחדות מפני, אני פוחד רק מלהקה אחת - בת-שבע..."

קשריו הרבים עם ישראל, עם שרה לוי-תנאי, אותה העריך מאוד, עם להקת בת-שבע, עימה עבד, מתוארים בספר בפירוט, אבל ללא ניסיון להעמיק בסיבות. הספר גדוש אמנם פרטי פרטים, אך אלה אינם מקרבים את הקורא לעיקר אמנותו של רובינס.

פסטיבל בינלאומי לפולקלור 2002

בחודש יוני התקיים בארץ פסטיבל בינלאומי לפולקלור של מעט"ף (המרכז הישראלי לחילופי תרבות עממית ופולקלור), הפועל במסגרת בינלאומית של פסטיבלים לפולקלור CIOFF. למרות המצב הביטחוני הגיעו להקות מאוקראינה, אלבניה, טיוואן, מקדוניה, סרי-לנקה, קוריאה ורומניה וכמובן להקות ישראליות. הלהקה מהונגריה ביטלה את השתתפותה, שבוועד לפני תחילת הפסטיבל.

הפסטיבל נדד מירושלים, לכפר כעביה, יבנה, חדרה, אכזיב, חלון, עפולה, יקנעם, גן שמואל ותל-אביב.

למרות הימים הקשים, טוענים מארגני הפסטיבל, שמספר הצופים הגיע ל-30,880.

Dance With Demons the life of Jerome Robbins by Greg Lawrence
G.P. Putnam's Sons, New York, 2001

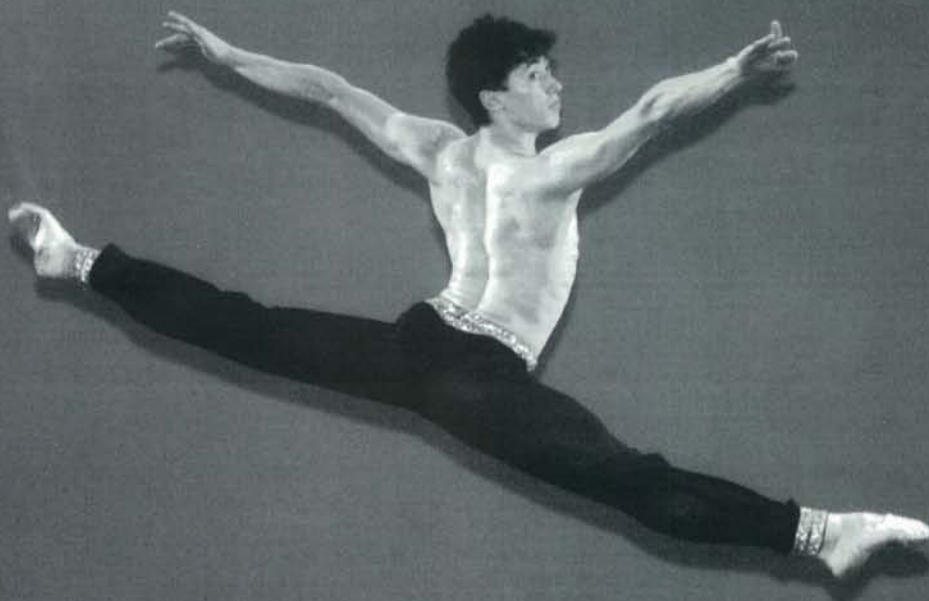
והאכזריות של רובינס במהלך החזרות, שהיתה לשם דבר. כותרת הספר - *Dance With Demons* - משמע רוחות הרפאים הפרטיים של רובינס, כגון יהדותו, שמעולם לא הסתיר, ההומוסקסואליות שלו, שבה לא היה מוכן להודות, נטיותיו לדעות שמאלניות מתקדמות, שהיו מסוכנות בארה"ב של שנות ה-50. אלה "הרוחות" שאיימו עליו.

הזוכה במקום הראשון, ארמן גרגוריאן, הרוקד (עם אביו בן ה-40) בבלט הישראלי, הוכשר בארמניה, ארץ מולדתו. שפת הגוף של גרגוריאן מעבירה מסר של "אני טוב ואני יודע זאת..."; בריקודו הוא מדגיש את הפן הראוותני שבהפגנת יכולת טכנית ומקפיד פחות מדי על ליריות וניקיון בביצוע. לעומתו, הרקדנית **אוריין יוחנן** (תלמידת האקדמיה למחול ע"ש רובין בירושלים) נתנה מופע מקצועי והעבירה תחושה של קלילות וטבעיות, ללא כל רגשנות או הגזמה.

התחרות לבשה אופי לא נעים ולא תרבותי, כאשר נשמעו במהלכה הערות חסרות רסן מכיוון הקהל. הרקדנים הוירטואוזים זכו למחיאות כפיים סוערות ואילו הרקדנים האחרים היו זקוקים להרבה אומץ ואמונה ביכולתם, כדי להמשיך הלאה ולרקוד בפני קהל ביקורתי ולא אוהד.

תחרות מיה ארבטובה, שנערכה ב-25.3.2002 לזכרה של אחת מחלוצות הבלט הקלאסי בארץ, שהקימה דורות של מורים ורקדנים, חוזרת אלינו זו הפעם התשיעית. לתחרות התקבלו רקדנים צעירים עד גיל 21 מכל רחבי הארץ. הרקדנים ביצעו קטעים מן הבלט הקלאסי המסורתי וכן קטעים בסגנון הבלט הניאו קלאסי, שבהם חשו טוב יותר מאשר בקטעים המסורתיים. לתחרות הגישו את מועמדותם 33 רקדנים ולשלב הגמר הגיעו 13, כאשר הרכב צוות השופטים בשלב הגמר היה שונה מצוות השופטים שהיה במיון הראשוני.

תחרות מיה ארבטובה



ישראל רועי אבנשטיין

ישראל רועי אבנשטיין - רקדן בלהקות הבלט הישראלי, קולדממה, תיאטרון הרברגר באריזונה, הבלט הקלאסי של לוס אנג'לס ובלט פסיפיקה.

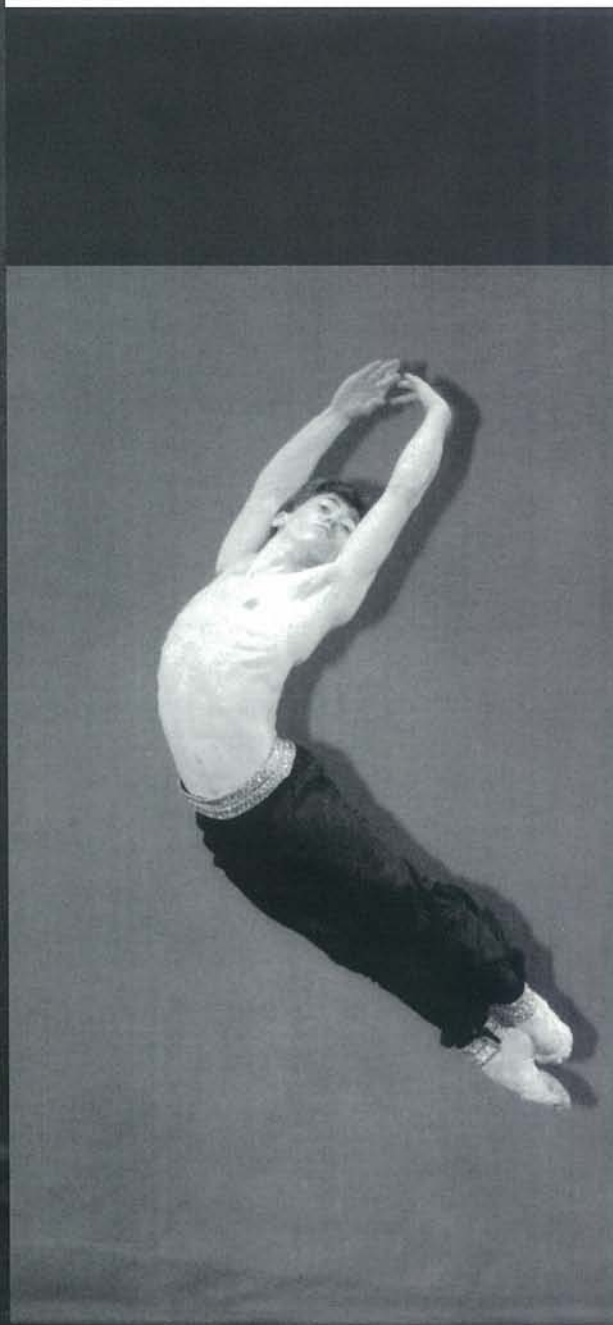
הוויית התחרות הלא נעימה הורגשה גם בקבלת הפנים שלאחריה. תסכולם של הצעירים שלא זכו בא לידי ביטוי בתחושה של ריקנות ש"לאחר המסיבה הגדולה" ובהערות כמו "אנו חסרי תרבות" ו"חסרי מודעות". במקום חגיגה של אמנות ואווירה תרבותית, דמה האירוע יותר לתחרות ספורט, על האלמנטים הלא כל כך נעימים הנלווים אליה לפעמים.

הנהלת התחרות החליטה כי הפרסים (שישה במספרם), יחולקו באופן שווה בין הבנים והבנות. אבל הבנים היו הרבה יותר טובים ולמעשה ראויות היו לפרסים רק הרקדניות נדיה טראסוב ואוריין יוחנן. אורחי התחרות היו רקדנים צעירים מבית הספר לאמנויות "תלמה ילין", שרקדו קטעים מתוך "התגליות" של אלוין איילי, ושברו במקצת את האווירה המתוחה באולם.

גם מאחורי הקלעים לא התנהלו הדברים על מי מנחות. ליאור לב, שהיה בין חברי צוות השופטים בתחרות, יצר כוריאוגרפיה לאחד המתחרים וזאת שלא לפי כללי התחרות. לאחר בירור עם נירה פז, נאסר על לב להיות נוכח בעת הדיון ברקדן שביצע את הכוריאוגרפיה שיצר לב.



תחרות מיה ארבטובה, אוריין יוחנן
Mia Arbatova Ballet Competition,
Orlan Yochanan



תחרות מיה ארבטובה, ארמן גרגוריאן
Mia Arbatova Ballet Competition,
Arman Grigoryan

אהבה" תחת אבטחה כבדה, סבל, בשל המצב הביטחוני, מפיחות במספר המבקרים והמשתתפים, במופעים ובהרקדות; מגוון מצומצם של מופעי המחול אמנותיים, לא רק מחו"ל אלא גם ישראלים, ביטול של מופעים אחדים ושינויים של הרגע האחרון שנעשו באחרים, מעידים על חוסר המשיכה של הפסטיבל השנה.

מופע הפתיחה "כל הבא לאהוב", בבימויו של

שלמה ממון, מנהלו האמנותי של הפסטיבל, הועלה באמפיתיאטרון במעמד שר התרבות המדע והספורט, מתן וילנאי. מופע זה, ששילב רקדנים חובבים ומקצועיים על במה אחת והעביר על קצה המזלג מהצפוי להתרחש, לא היה אחיד הן מבחינה כוריאוגרפית והן ברמה הטכנית של מבצעי. בין האמנים שהופיעו לצד להקות המחול הישראלי-העממי היו מארי אן, זוכת אירוויזיון 2002, הזמרים רוחמה רו ואריאל זילבר, תזמורת האקורדיוניסטים וטליה פז, את הערב ליוותה תזמורת משטרת ישראל.

המופע המרתק בפסטיבל היה הבכורה "סולו

לשניים" בביצוע סולנים של בלט קולברג השוודי. איכותו המהנה של הערב הזה נבעה משילוב של כוריאוגרפיה מעניינת וביצוע איכותי ואינטליגנטי של הרקדנים. ג'ולי גייברט [Geibert] רקדה את "בכורה" של סטין סאליס [Steen Salis]. בתנועות אקספרסיביות, כשהתאורה מפסלת את גופה העירום, שוחחה גייברט בתנועה עם הקהל, כאילו היא מספרת לו סיפור. את "היא היתה שחורה" - דואט שיצר מץ אק [Mats Ek] - רקדו ימית כליף ורפי סעדי. את "שיח מים" של קרולין קרלסון [Carolyn Carlson] רקדה טליה פז, רקדנית יוצאת דופן,

ביצירה המשלבת מוטיבים הקשורים בשורשיה של פז, מים, שמש וחול, עם שפה תנועתית ייחודית



לקרלסון האמריקאית, החיה ויוצרת באירופה זה שנים רבות.

הריקוד המעניין בתוכנית זאת היה "סולו

לשניים" של מץ אק, שהעמיד במרכזו מערכת יחסים יוצאת דופן בין גבר ואשה (טליה פז ובוועז כהן). הרקדנים יוצאים ונכנסים בנפרד

דרך פתח קרוע בקיר, החוצה את מרכז הבמה לרוחבה, עד שהם מתקרבים, עומדים ללא מגע, ומביטים זה בזה בתשוקה, ההולכת וגוברת עד שגופם רועד לכל אורכו; רעד התשוקה עובר לקיר ולמדרגות - שגודלם המופרז מסמל לדברי אק את הפנטזיות של הגבר על אם/מאהבת - ונשמע בקול שקשוק גדול. התשוקה המינית היא הדדית, אבל מימוש ההנאה נשאר במסגרת אוטו-ארוטית. אק משתמש באותו מוטיב גם בסצנה הפותחת את "אגם הברבורים", שם עומדים הנסיך זיגפריד ואודט זה לצד זה, לא נוגעים, רועדים את תשוקתם. לאחר שפז וסעדי מתפשטים, הם מתבוננים עירומים, קפואים, זה בזה. התפנית והסיבוב במערכת היחסים שלהם באה לידי ביטוי בכך שכל אחד מהם לובש את



"כרמן", בלט לטביה
"Carmen", The Latvia National Ballet

בגדיו של האחר. האשה המלבישה את הגבר בשמלתה נושאת אותו כאילו היא אמו; היא הופכת להיות למטפלת של הגבר שעורר בה תשוקה, אך בו בזמן היא זקוקה לתמיכתו.

באמפיתיאטרון של כרמיאל הופיעה

להקת הבלט הלאומי של לטביה, בניהולו האמנותי של אייברס ליימניס [Aivars Leimanis], בתוכנית בעייתית משהו. את הערב פתחה היצירה "כרמן" לכוריאוגרפיה של כריסטוף פסטור [Christof Pastor], למוסיקה של ביוזה [Bizet] בעיבודו של שרדין [Sheradin]. הכוריאוגרפיה המעניינת של פסטור למוסיקה של איגור סטרווינסקי הביאה את סיפור התשוקה והקנאה בבסיסו של משולש אהבה, המסתיים ברצח, כשהסולנים והלהקה הפגינו יכולות

דרמטיות וטכניות גבוהות. אבל אחרי יצירה כל כך מורכבת ודרמטית, קשה היה המעבר ל"פולחן האביב", ריקוד שעניינו חברה הבוחרת מתוכה נערה להעלותה לקרבן. קטעים וירטואוזיים מתוך "מפצח האגוזים", בעיבודו של ליימניס בעקבות פטיפה [Petipa], למוסיקה של צ'ייקובסקי, חתמו את התוכנית.

הלהקה הקיבוצית, שפינתה את קהל הבית

שלה בכך שנהגה להציג את הבכורות שלה בפסטיבל כרמיאל, סטתה השנה ממסורת זאת. "שומר מסך", שבכורתו עלתה במשכן לאמנויות הבמה בתל-אביב, הוא ריקוד העוסק במסגרת ובמרחב מחיה. המסר הפוליטי והחברתי מועבר לצופה בתחילת הריקוד, באמצעות שירו של יהודה עמיחי "המקום בו אנו צודקים", שמילותיו מוקרנות בחלל הבמה משמונה מקרנים שונים. בהמשך עובר הריקוד לעסוק במרחבי מחיה אישיים. המיטה, המסמלת



"שלום 2002", גברי לוי
"Shalom 2002" Gavri Levi

בריקוד את המסגרת ואת המרחב האיש, היא החלל האינדיבידואלי בהא הידיעה, החלל הבסיסי של הגוף. בנוסף, היא משמשת גם כאמצעי בעיצוב ובארגון הבמה. הרקדנים מפרקים את המיטות, מתייחסים לחלקיהן השונים, ורוקדים עם החלקים ובמגוון המרחבים שהם יוצרים. לקראת סוף היצירה מתנועעים שלושה רקדנים בתוך מסגרת מיטה ועל שוליה, ותוחמים אותה, כשקול גבר מדבר-בוכה נשמע ברקע. דווקא הקול האנושי, ולא קולות מכונות הירייה, הוא שמזעזע ומחזיר אותנו למציאות המאבק החברתי שלנו על המרחב.

תיאטרון בלט פאנוב אשדוד, שאמור היה

להציג את היצירה "אדיוס" לכוריאוגרפיה של ואלרי פאנוב, העלה במקומה מחולות קצרים משלו. היצירה הטובה בתוכנית היתה "הרלקינדה" שיצר פאנוב למוסיקה של דריגו [Drigo] ודליב [Delib]. הריקוד מספר את סיפור אהבתם של קולומבין והרלקין, דמויות מתוך הקומדיה דילארטה, המצליחים, למרות התנגדות אביה של קולומבין, להתגבר על המכשולים שהוא מערים בפניהם ולממש את אהבתם. הבלט המקורי לסיפור זה -

"המיליונים של ארלקין [Les Millions

d'Arlequin] - נוצר על ידי פטיפה בסנט

פטרסבורג עוד בשנת 1900. ייחודו של הפה-דה-דה הוא בשנינות ובקצב. לריסה צירניצקי היתה מעודנת ומלאת חן וולדימיר קוקלצ'וב הפגין וירטואוזיות והומור. שאר הריקודים שיצר פאנוב לתוכנית היו גדושים בדרמה מלאת פאתוס. בריקוד שחתם את התוכנית, "ינטלי", למוסיקה של זיילבר בקו, רקדה מרים סלקטור, תלמידה צעירה מבית הספר שליד הלהקה, שלמרות ניצני הכשרון, עדיין אינה בשלה להופיע כרקדנית בהופעה מקצועית. בנוסף, מצאתי טעם לפגם בכך שהצעירה הרוקדת עם הרקדן הבוגר, קוקלצ'וב, מפזרת את שורה ומנענעת את כתפיה בתנועות קוקטיות מיניות, כאילו בצחוק, ואינה מודעת לכך ששובבות מינית זאת מקושרת עם דימוי של ילדה-אשה מפתה, שתנועותיה נועדו לרגש גברים מבוגרים.

אנסמבל בת-שבע העלו במקום המופע

"פילסטלינה" את "ידקתלון" - קטעי מחול מתוך יצירות של אוהד נהרין, שחוברו במיוחד לריקוד זה, ובוצעו במקצועיות ובאיכותיות. אירוע נוסף היה הקרנת "חוטאים של סולו", סרט אוטוביוגרפי, הסוקר את עשייתה האמנותית של רנה שינפלד כרקדנית וכוריאוגרפית, בבימויו של ארז לאופר.



כרמיאל 2002

הניה רוטנברג



"פולחן האביב", בלט לטביה
"The Rites of Spring".
The Latvia National
Ballet



טליה פז
Talya Paz

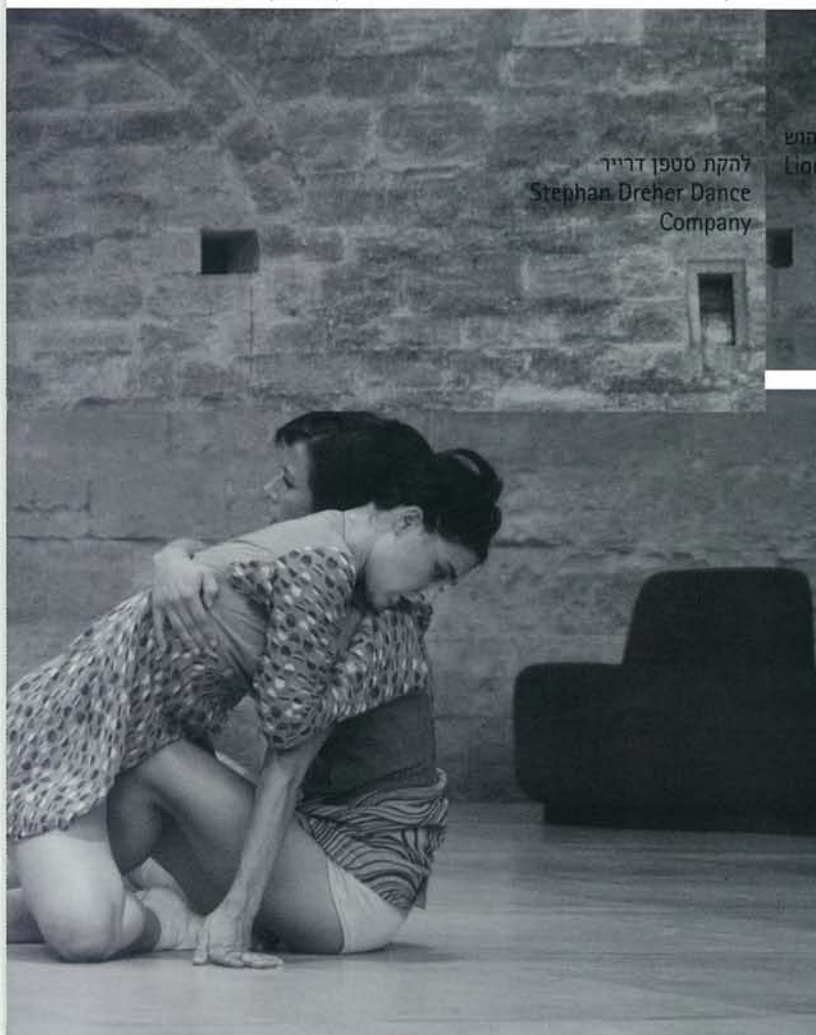
פסטיבל המחול של אוזס

למופעי מחול וכל המופעים מתקיימים תחת כיפת השמים, בגנים ובחצר הקתדרלה, על במות שהוקמו במיוחד והקהל צופה בהם ממושביו בטריבוטות הניתנות לפירוק. הקו המנחה את דידייה מישל [Didier Michel], מייסדו של הפסטיבל ומנהלו האמנותי - יחד עם מארי קאר [Marie Caer] שהצטרפה אליו באחרונה - הוא בעיקר חשיפה של יוצרים עצמאיים, המחפשים דרך אישית; קו זה גיבש דידייה מישל יחד עם מאגי מארן [Maguy Marin] שאיתה עבד במשך שנים, עוד כשהיוזמה היתה בשלביה הראשוניים. לדידייה, רקדן בעבר ובעל תואר שני בתקשורת ותואר שני נוסף בסמיולוגיה, יש חושים לא רעים לאיתור ולחשיפה ראשונה של אמנים, והרקורד שלו בשנים האחרונות וכן בעונה הנוכחית מוכיח יכולת שיפוט מרשימה למדי. הקושי הגדול, אומר דידייה, הוא בבניית קהל וקירובו לשפת המחול העכשווי. ראש העיר, שהתחום היה זר לו לחלוטין, שוכנע להשקיע בתשתיות בסיסיות ובמימון הפסטיבל השנתי, העומד כיום על כ-275,000 יורו, בכספים שרובם בשלב זה באים מהתקציב העירוני ולא מהמדינה. רק כדי לסבר את האוזן, סכום זה הוא 1/12 מתקציב פסטיבל המחול במונפלייה. יותר מכך, העירייה כבר מממנת מפגשים בני שבוע של כוריאוגרף ורקדן אורח עם מעל ל-500 תלמידי בתי ספר וכבר נמצא תקציב ואף אושר במועצת העיר, להקמת מרכז מחול משוכלל, שיכלול כמה חללי סטודיו, שיעמדו גם לרשותם של יוצרים צעירים, ויספקו להם תנאים

בקץ זה התקיימה העונה השביעית של פסטיבל למחול עכשווי באוזס [Uzes], עיר, זעירה, קומפקטית ושובת לב, מתקופת ימי הביניים, הנמצאת כ-30 ק"מ מערבה לאביניון [Avignon], מעט צפונית לניס [Nimes]. בעונה זו מתקיימים לא מעט פסטיבלים באזור שבין אביניון למונפלייה [Montpellier] ופסטיבל מסוג זה, שאינו יכול להתחרות בהיקף ובתקציבים של ידועים וותיקים ממנו, יכול לצבור מוניטין רק אם ניהולו האמנותי יצביע על מדיניות בעלת כיוון ייחודי מובהק, עם שהוא צובר קהל מקומי נאמן.

אוזס, עיר בת 8,000 תושבים בלבד, המוקפת כפרים ציוריים, היא בירתה של הדוכסות המוקדמת ביותר בצרפת וארמונו - המאויש עד היום - של הדוכס חולש עליה מפסגת הגבעה בלבה של העיר. בניגוד למרבית הערים המקיימות פסטיבלי מחול, אין באוזס אף להקת מחול ביתית, למעט להקת חובבים בסגנון היפ-הופ. אין בה אולמות הולמים

אורה ברפמן - עיתונאית ומבקרת מחול. החל מ-1982, מבקרת מחול של העיתון "כל בו", "הארץ" ו"דבר" ובשבע השנים האחרונות מבקרת מחול של "ג'רוסלם פוסט". יוצרת ובמאית הסרט "ברגליים יחפות" (1993), סרט דוקומנטרי על עבודתה של שרה לוי-תנאי.



להקת סטפן דרייר
Stephan Dreher Dance
Company



להקת ליונל הושי
Lionel Hoche Dance Company

מבוססות בעלות מוניטין בינלאומי: בלט סקפינו [Scapino Ballet] מהולנד ולהקתו של אנזליין פרלז'וקאז' [Anjelin Preljocaj] מאקס-א-פרובנס שבצרפת, שגם הן הביאו עבודות קאמריות יותר. בין אם זו רוחה הנעימה של האינטימיות המיידית של העיר ואנשיה ובין אם זהו האופי הבלתי פורמלי של אתרי המופע, חלק רב יחסית של המופעים זכו לחשיפה בתנאים שהיטיבו עימם. הראשון שבהם היה זה של אמיו גרקו [Emio Greco] שהופיע עם "Double Points", המופע שהעלה גם על במת סוזן דלל. בתל-אביב הוא היה מעניין מאוד. בחצר, ב-Cour De L'evache הביצוע שלו המריא הרבה יותר והיה עוצר נשימה לא פחות. בעשר בלילה, עם תחילת המופע, החושך עדיין מהסס בכחול עמוק. אמיו גרקו פותח בבום ענק את המסע על רצועות אור תחומות, גבול חד בין אור וחושך על הבמה וגבול דק בין הטירוף לשליטה בגוף. רגע הוא פרא חושף שיניים בעל אנרגיות מתפרצות, במשנהו - הוא מתוחכם, בר שליטה ואיפוק, שמוכן למתוח את הזמן עד שיפקע. קבוצת המחול של דידיה טרון [Didier Theron] ממנופלייה באה עם עבודה לחמישה גברים בהשראת "מרסייה וקמייה" [Mercier et Camier], גירסה שהקדימה את "מחכים לגודו" של סמואל בקט [Samuel Beckett]. טרון עצמו משתתף בעבודה כרקדן ובדומה לו, מרבית המשתתפים הם בוגרים יחסית. זו עבודה ברוח תיאטרון האבסורד והיא אינטליגנטית, מדויקת, מרתקת ומשעשעת, בלי להיות קלילה במיוחד. טרון בוחר היטב את שותפיו, ויחד הם יוצרים עבודת אנסמבל מעולה בעלת מרקם אנושי עשיר. בגישתו המחקרית לתנועה ובשפתו הייחודית והמקורית הוא מזכיר לעיתים את ג'וזף נאדג' [Josef Nadj], אך יותר מנאדג', טרון נשען עדיין על תיאטרון תנועה, שחייב למחול את עיקרי שפתו. אם כי לא כל הלהקות יכולות להימנות ברשימת המשובחות שבתחום,

נוחים ליצירה, במהלך מספר השבועות שישוהו במקום. הקשר ההדוק עם הקהילה המקומית יישמר גם בעתיד, מבטיח דידיה. כיום, מסיבות תקציביות ואידיאולוגיות, מרבית הרקדנים והיוצרים האורחים בפסטיבל מתארחים בבתיהם הפרטיים של עשרות מתושבי המקום. "אני לא רוצה להיות מנהל גדול של ממסד גדול" אומר דידיה, "אני רוצה לשמור על קשר עם האוכלוסייה. כשרק התחלתי לעבוד על הפסטיבל, ניסיתי להסביר לאנשים מה אני מבקש להקים; כתבתי מאמרים רבים והלכתי להרבה מפגשים בבתים של תושבים, כדי להסביר במה מדובר, מהו מחול עכשווי. הסברתי להם את הרעיונות שלי והם הרגישו חלק מהסיפור; עד היום הם לא מהססים לגשת אלי ולדבר איתי על המופעים ועל הפסטיבל וזה נכון בעיני. חשוב לי, מאחר שהעיר קטנה, שקנה המידה יישמר ולכן הפסטיבל חייב להישאר אינטימי במהותו".

כל הפסטיבלים האחרונים התקיימו במסגרת נושאת-גיאוגרפית. השנה הוקדש הפסטיבל למחול צרפתי, בלגי והולנדי. בשנים קודמות רוכזו מופעים מארצות סקנדינביה וצרפת, האיים הבריטיים ואירלנד, לצד מחול צרפתי או מחול מגרמניה, אוסטרליה ושווייץ, בשילוב להקות צרפתיות. חשיפה ודיאלוג רב תרבותי הם המסר, והנגיעה בנושא הפוליטי לא מפחידה את דידיה.

הפסטיבל הבא, ואולי גם זה שלאחריו, לא יתבססו על בחירה לפי גוש מדינות המשתייכות לאזור גיאוגרפי מסוים, אלא ייבחרו יוצרים המקיימים בעבודתם דיאלוג מרכזי עם הסביבה ולשם כך, מחפשים היום אתרי-הופעה נוספים, חלקם מחוץ לעיר, בטבע. ליוצרים ישראלים צעירים פתוחה הדרך.

במהלך עשרת ימי הפסטיבל, שהתקיים ב-20-30 ביוני, התקיימו קרוב לעשרים מופעים על במות בשלושה אתרים, ביניהם רק שתי להקות

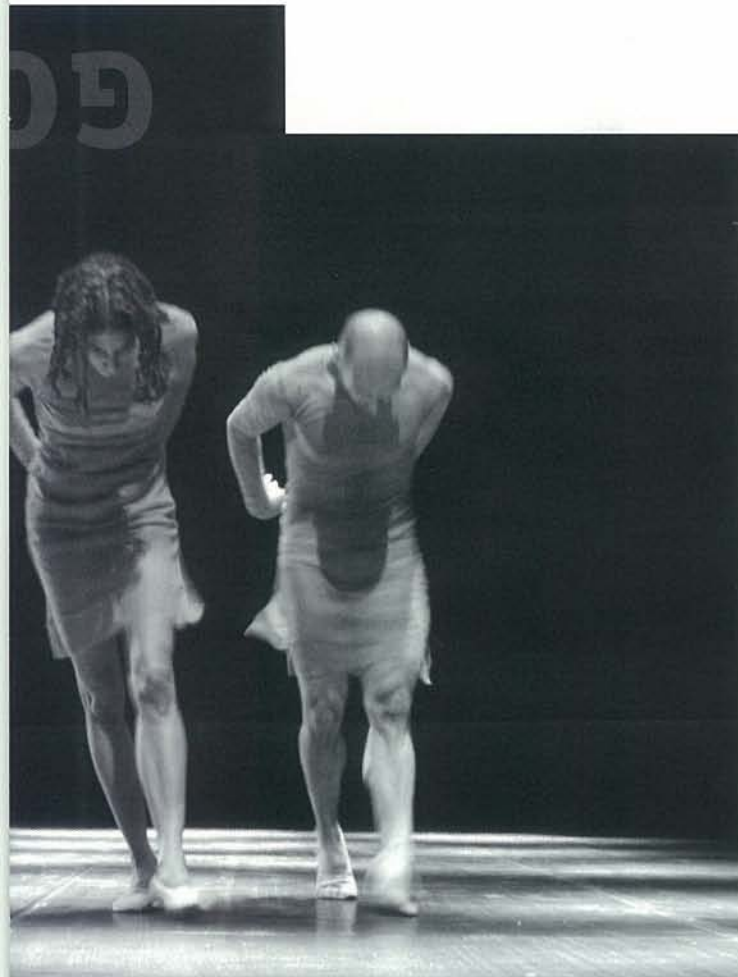


גם בהן ככלל, לרקדנים יש נוכחות משכנעת ויכולת מרשימה יותר מזו של היוצרים. עם זאת, למעט היוצאות מהכלל, הצפייה בחלק ניכר מהלהקות שהשתתפו בפסטיבל הניבה הנאה לא מבוטלת. חן מיוחד ליווה את הפרועות שבהן - שבמקרה או לא באו מבליה - וקולקטיב הרקדנים והמוסיקאים 'אמגוד' [Amgod] הוא דוגמה טובה. במובן זה, להקת פיפינג טום [Peeping Tom], קולקטיב של יוצרים מבריסל, עלתה על כולן, אם כי העבודה עדיין בתהליך וכך גם הוצגה. המופע התקיים בשעת אור יום בחצר 'גן ימי-הביניים', גינה מוזיאלית באחת הסמטאות, המוקפת בחומה ובה צמחים שאפיינו גינות מפותחות בתקופת ימי הביניים, בהן גידלו בעיקר צמחי תבלין ומרפא להפקת תרופות ורעלים. במקום במה, רקדו על שטיח של ריבועי דשא, 'פרגוד' שעועית משתרגת היה אזור הקלעים וכשנכנס הקהל לחצר, עמד שם שחקן מבוגר בעל כרס, עירום כביום היוולדו, בתנוחת פסל יווני קלאסי כשעלה תאנה מכסה את מבושיו, עד למשב הרוח הראשון. אליו הצטרפו שני רקדנים נפלאים: גבריאלה קאריזו [Gabriela Carrizo] הארגנטינאית ופרנק שארטייה [Franck Chartir] שרקד בשורה של להקות מהחשובות באירופה. המשתתפת הרביעית המצטרפת אליהם באופן לא סדיר היא ריקה [Rika], אשה צעירה עם פנים נאות ונבונות, בעלת קריירה עצמאית, שגובהה כ-80 ס"מ בלבד. המופע מעובה בסרט וידאו בו צופים קודם לכניסה לגן ובאמצעותו מתוודעים לארבעת המשתתפים, אם כי בסביבת נרטיב שונה ומורכבת יותר. היכרות מוקדמת זו היא חלק מתפיסת החוויה הבימתית. אין לדעת איך ייראה הפרויקט אם וכאשר יושלם. כיום הוא מהפנט ומבטיח רבות, אך לא מן הנמנע כי הנסיבות הלא פורמליות של אופן הצגתו הן הסיבה להנאה הרבה שגורמת הצפייה בו.

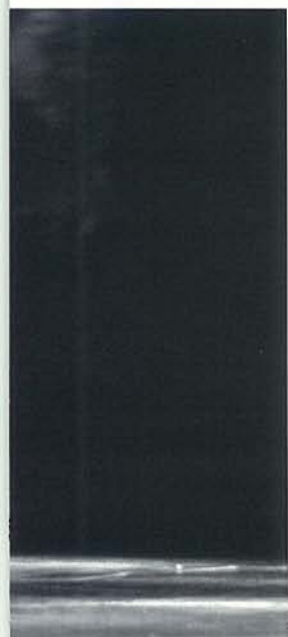
הערך המוסף של מופע בסביבה לא שגרתית עבד לא רע גם עבור עמנואל גריווה [Emmanuel Grivet], ללא קשר לעובדה שאת הרעיונות והתכנים לעבודתו "What Is the Right Place to Be In" הוא הגה בעת ביקורו עם להקת בישראל. גריווה לא נזקק לבמה, עמדו לרשותו חצר מרופדת חצץ מאובק, קירות אבן עתיקים וחלון מסורג התוחמים את הגן, שבילים, מדרגות ונגנית בנדוניאון. היצירה עובדה כך שהותאמה לאתר המסוים הזה וגריווה ניצל את הטופוגרפיה והחומרים שבשטח באופן אינטגרלי ונבון. הוא הצליח למשוך ממושבים כמה צופים ששיתפו איתו פעולה וכשהתגולל בחצץ במכנסיו השחורים המגוהצים, קרקרה לה להקת עורבים מעליו.

מצפייה בפסטיבלי מחול בצרפת בשנים האחרונות, כולל זה של אוזס, חוזרת ונשנית נוכחות קבועה של להקות היפ-הופ, שמקבלות עידוד במסגרת פוליטיקת העידוד של ערכי הרב-תרבותיות. סוגת תנועה זו, שמקורה בקרנות רחוב בערים הגדולות של ארה"ב, חצתה את האוקיינוס האטלנטי, התמקמה באירופה ובעיקר בצרפת, כדרך ביטוי שאומצה על ידי צעירים בקרב אוכלוסיות חלשות יחסית שם, כמו גם בקרב יוצאי אתיופיה בישראל. הניסיונות להציג היפ-הופ לבמה, ללא תיווך של יוצרים המדברים בשפת המחול העכשווי, כשלו ברובם. באוזס, אפשר היה לראות היפ-הופ נטו וכן עקבות להשפעתו באופן מדוד אצל יוצרים עכשוויים, שהשכילו באמצעותו להעשיר את שפת התנועה שלהם.

לזכותו של ידידיה מישל יש לזקוף גם את הקטלוג המתלווה לפסטיבל ובו מאמרים אחדים בעלי משקל, בנוסח דומה לקטלוגים של הבינאלה של ליון [Lyon Biennale De La Danse]. למיטב זיכרוני, הפעם האחרונה שיצא קטלוג ראוי בפסטיבל ישראל היתה ב-1988.

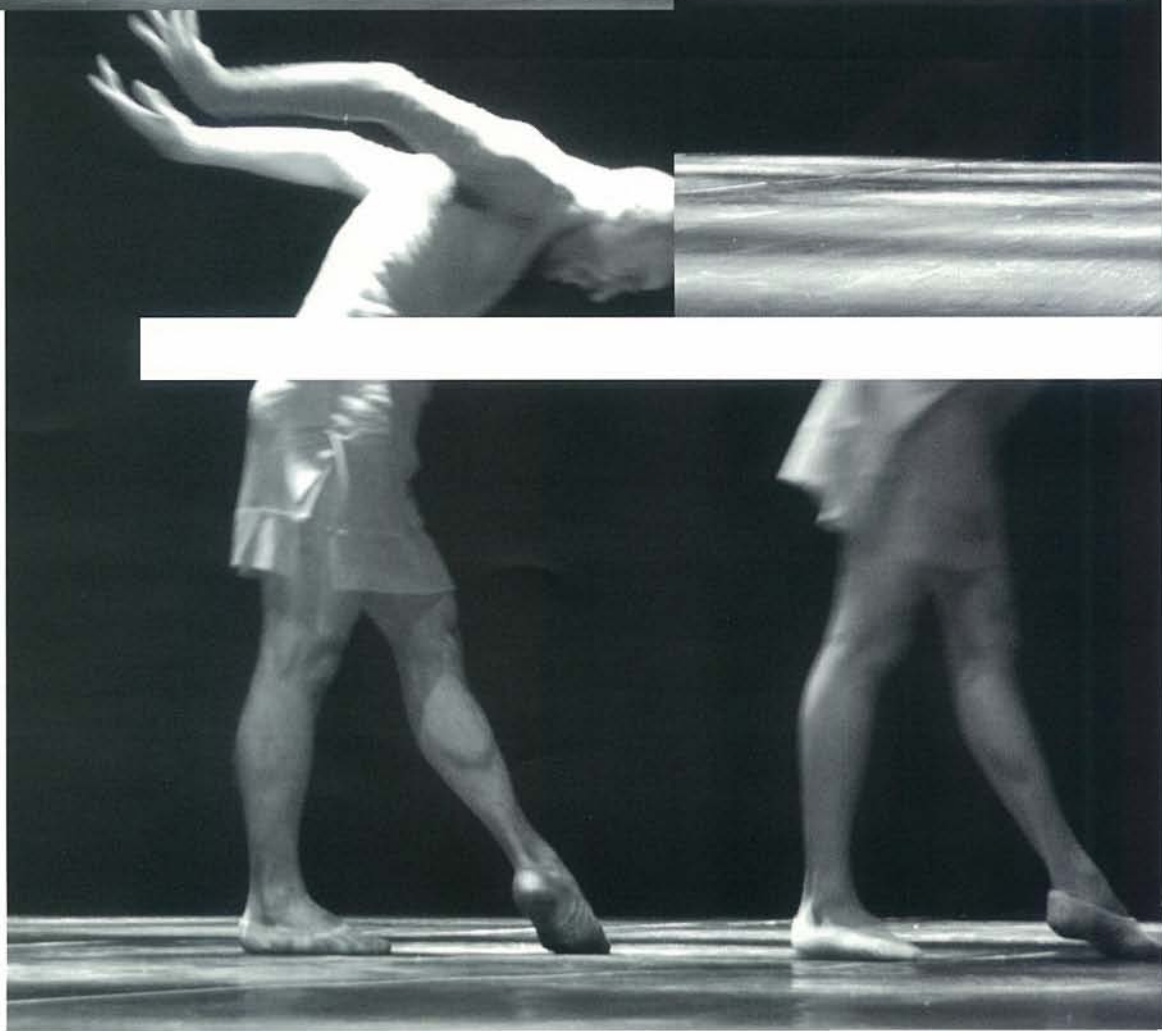


כל הצילומים: להקת אמיו גרקו צילום: מורגנס ריידל
All pictures: Emio Greco Dance Company
photo: Mogens Reidl





טיבלים



חויית מחול דחוסה

מפגשי כוריאוגרפיה בינלאומיים של סנין סנט דניס



רחל בילסקי-כהן

"מפגשי כוריאוגרפיה בינלאומיים של סנין סנט דניס" [Rencontres Choregraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis] הוא פרויקט משותף לעיר בנוילה [Bagnole] ולמועצה של Seine-Saint-Denis, הנתמך על ידי גופים ממשלתיים ואזורים, ומתקיים מדי שנתיים בבנוילה ובעיירות אחדות בפרוורי פריז. בעבר ניהלה אותו לורנה ניקלס [Lorrina Niclas], והשנה מנהלת אותו אניטה מתיו [Anita Mathieu], שהכניסה בו מספר שינויים משמעותיים. אם בעבר היה הפרויקט תחרותי ונשא פרסים, הרי שעכשיו עצם הבחירה להשתתף בו, התמיכה בהפקה (בחלק מהמקרים מימון מלא), הפרסום והעזרה בהפצה אחרי האירוע - משמשים פרס ותמריץ. לרשותה של ניקלס עמדו ועדת שופטים וועדה מייעצת. למתו אין ועדה ואין יועצים. היא לבדה רואה ובוחרת. אם בעבר ניתנה במה גם לאמנים שכבר התבססו והתפרסמו, ואילו עכשיו כל היוצרים השתייכו לדור הצעיר. בעבר התקיימו כל המופעים במקום אחד, והשנה פוזרו המופעים בשמונה ערים בפאתי פריז. הפיזור היה מסורבל, הקשה על קהל הצופים, ובוודאי גם על המארגנים. בנוסף, הוא לא אפשר יצירת אורה פסטיבלית זורמת.

מה שפגם בבינלאומיות של הפסטיבל היתה ההגמוניה של להקות צרפתיות. מתוך 27 להקות-יוצרים-עבודות 11 היו מצרפת, 8 מארצות אירופאיות ורק 8 הגיעו מחוץ לאירופה. בנוסף לכך, רוב הפרסומים והחומר הכתוב היו בשפה הצרפתית, ורק מיעוטם באנגלית, מה שפגם גם כן בבינלאומיותו של הפרויקט.

בשבעת ימי הפסטיבל ראיתי 21 עבודות מתוך כלל העבודות שהועלו ב'מפגשים'. התוכנית המגוונת, יותר מששיקפה רב-תרבותיות, שיקפה את השוני ואת חותם האינדיווידואליות של היוצרים השונים. ניתן בכל זאת לזהות קבוצות של עבודות, שלהן מכנה משותף מבחינת האמירה האמנותית והתכנים.

1. עבודות שעניינן האלימות והניכור בחברה, וביחסים בין בני אדם.

בנושא זה אין חידוש, שהרי ידוע שהוא עומד על סדר היום של המחול העכשווי, לפחות מאז החלו לעסוק בו פינה באוש ועמיתיה. אבל, נדמה, שבעבודות שהועלו ב'מפגשים', האלימות והניכור היו בוטים יותר וגם ישירים וריאליסטיים. בחלק מהעבודות הגיעו סצנות האלימות וההתעללויות, שהתארכו עד מאוד, לכדי עוצמות מצמררות. נדהמתי אף להיווכח שבעבודות שראיתי כמעט ולא מצאתי רגעים של חוס, אהבה ורכות. אמנם עולמנו העירוני מנוכר ואלים, אבל בכל זאת יש בו, ובחיי רוב האנשים, גם איים של חוס אנושי, חמלה, וקשר עם הזולת. בשיחה עם מתיו, שאמרה שכך כנראה הצעירים תופסים וחווים את העולם. נדמה היה לי שהיא אינה מודעת כלל לתופעה העצובה הגורפת הזאת.

2. עבודות רבות היו ב'סגנון הג'ינס', כפי שאני מכנה אותו, כלומר,

הרקדנים לבושים בתלבושת יוניסקס של מכנסי ג'ינס וחולצות T. אבל זהו לא רק סימן היכר חיצוני, אלא גם סימן תרבותי עמוס במשמעויות אישיות-חברתיות-פוליטיות. האנשים על הבמה כאילו אומרים לצופה: "אנחנו לא דמויות בדיוניות. אנחנו אמיתיים, אנחנו אמנם על הבמה, אך אנחנו שייכים לחיים האמיתיים". כמובן שאמירה זאת מעוגנת היטב בשיח הפוסט-מודרני על היחס שבין האמנות לחיים. בעבודות אלה התפאורה אינה משמשת ליצירת אשליה. לעיתים אין תפאורה



כלל, או שהתפאורה היא של חדר מגורים ריאליסטי, או גינה אמיתית. האנשים על הבמה מרבים להשמיע אמירות פוליטיות בלשון יומיומית בוטה ומחוספסת, ללמדך שהמחול צריך לשקף את החיים האמיתיים. אבל כאן נוצר פרדוקס מרתק: ברגע שאנשי ה'גיינס' מתחילים לרקוד ולהתנועע נוצרת אשליה, בשל היכולות הכמעט על-אנושיות שלהם. הוירטואוזיות, הסיבולת, הגמישות ומורכבות המהלכים התנועתיים שלהם, כל אלה מעידים שהם בהחלט לא 'כל אדם', אלא אמני תנועה. 'סגנון הגיינס', לבד מהיותו אלים ודחוס, הוא לרוב ארוטי, ומפגין מיניות גלויה במגוון הרכבים: בינו לבינה, בינו לבינו ובינה לבינה.

3. העדר ניב תנועתי מובהק של כוריאוגרפים רבים, ובמיוחד נושאי 'סגנון הגיינס'. לאמור - לא נוצר מבחר תנועות ברור, 'כתב יד' אישי. התנועה היתה סתמית וכבר ראינו כדוגמתה למכביר: הרמות, נפילות, סיבובים, קפיצות, דחיפות, נענועי

דיסקו... תופעה זאת יצרה דמיון רב בין רבות מן העבודות.

4. העיסוק בגוף האנושי העלה שאלות כמו: איך מוצג הגוף? איך הוא נתפס? איזה ידע, אסוציאציות וציפיות קודמות יש לצופה וליוצר על אודות הגוף? ומה היה הניסיון הכוריאוגרפי שעשו בו שימוש, על מנת לקעקע ולהזים כל זאת? בהקשר זה יש לבחון את חמש העבודות בעירום מלא או חלקי, שבהן גם האור והתאורה שימשו כאמצעים כוריאוגרפיים. כשהוא הגוף האנושי מזויות שונות ובעוצמות אור שונות, לעיתים כולו ולרגעים רק חלק זה או אחר, הוא הוצא או הוסט מהקשרו הידוע והמקובל. בעבודות אלה שימשו הגוף והאור גם כמושאים לאמירות ולניסיונות באסתטיקה חזותית, כשבחלק מן העבודות שולבו הקרנות על מסכי וידאו, של הגוף או של חלקים ממנו. בלט כאן העדרה של ארוטיות כלשהי. גם העבודות ה"לבושות" עשו שימוש מקורי, עשיר ומעניין, בתאורה, בקרני לייזר ובאמצעים אופטיים חדשניים של הבזקי אור, אלומות אור ממוקדות, צללים וכיו"ב.

5. עבודות רבות הסתמכו על מוסיקה אלקטרונית, רועשת וצורמנית. בעבודות רבות יש ציטוטים, לעניין ושלא לעניין, של קטעים קלאסיים מפורסמים, המשולבים עם מוסיקת טכנו רועשת.

6. רוב הרקדנים מפגינים יכולת ריקודית מצוינת, והם בעלי ביצועים מפליאים מבחינה טכנית (דבר שבימינו כמעט מיותר לציין).

הרמה והאיכות של העבודות היו בעיני מאוד לא אחידות. העבודה שהרשימה אותי ביותר חרגה מן המכנה המשותף של מחול עכשווי. "Vivre" ["לחיות"] נוצרה על ידי דוראן בונדזימבו [Durand Boundzimbou], כוריאוגרף ורקדן שחור מקונו ברזוויל. D.B. הוא איש תמיר ודק גזרה, שקומתו מתנשאת באצילות, ומכנסיו המבהיקים

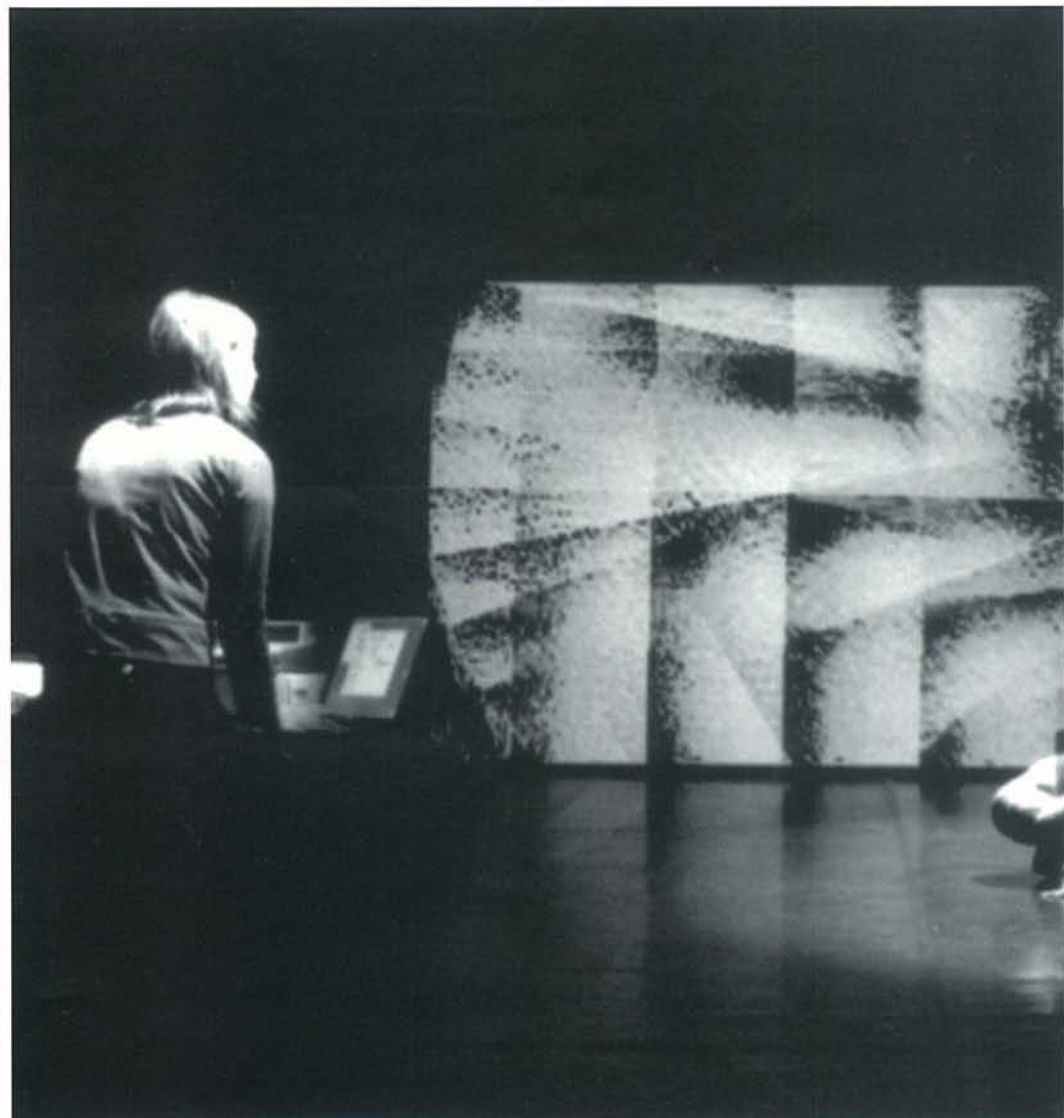
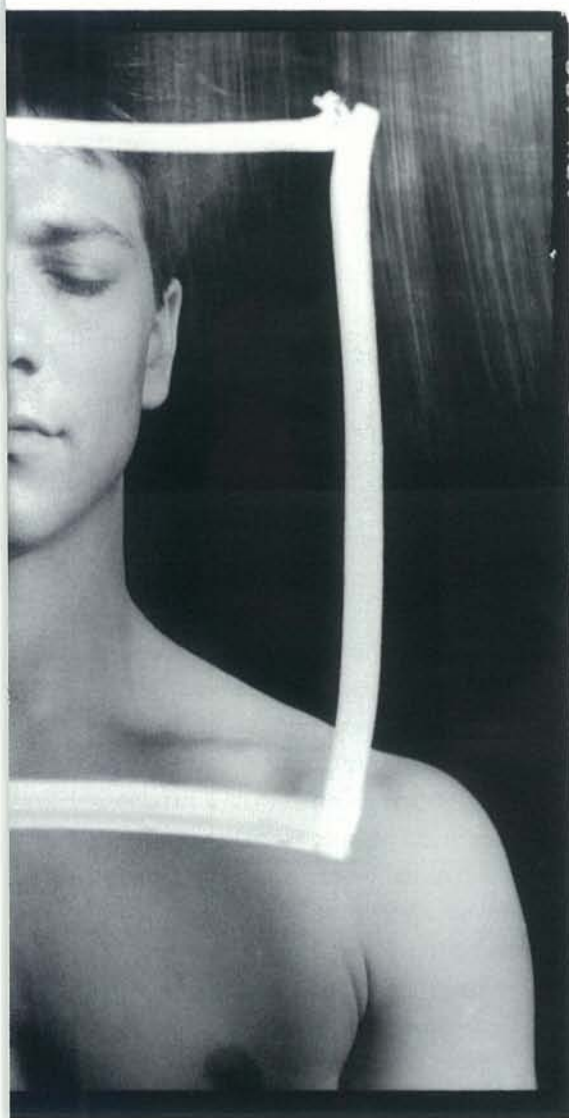
בלובנם מבליטים את גופו השחום. הריקוד שלו הוא במקורו שבטי אפריקאי - פולחן ותפילה, תנועות בעלי חיים, ריקודי מלחמה וניצחון - והוא מבוצע לצלילי שיר דת מסורתי יפהפה אותו שרה זמרת עממית. את המרכיבים המסורתיים האלה D.B. מזכך ומסגנן, ומעשיר בתנועות אישיות אקספרסיביות משלו. התוצאה היא ריקוד מורכב, בנוי להפליא, מרתק ומכשף.

"Mode Oscillation Over Drive" היא עבודה רב-תחומית של שלושה אמנים, כולם מצרפת: הכוריאוגרפית והרקדנית לאורה בוניקל [Laure Bonicel], המוסיקאי ז'רום נוקס [Gerome Nox] שיצר מוסיקה אלקטרונית, ואמנית הוידאו ססיל באביול [Cecile Babiole] שיצרה דימויים במערכת ממוחשבת. בעבודה צופים בחדר אינטימי וחשוך, כשהקהל יושב על הרצפה לאורך שלושה קירות, והקיר הרביעי משמש כקיר הוידאו. כשרון האלתור מהותי בעבודה זאת, מעצם היותה עבודה אינטראקטיבית. שלושת האמנים עיבדו יחד תוכנית כללית של מהלך העבודה, אך כל אחד מהם מאלתר ומגיב בזמן אמת, על מה שיוצרים שני האחרים. הדימויים שיצרה אמנית הוידאו הם לפעמים

רחל בילסקי-כהן - יועצת מחול לפסטיבל ישראל, מרצה במכון כרם, באקדמיה לאמנות העיצוב בצלאל, מכון ון ליר, אמנות לעם ומכון גתה. למדה במרכז לאבאן לאמנות התנועה באנגליה.

פאן דומה לטרגדיה של הציפור בה אנו צופים בסרט וידאו, בחלק האמצעי של הטרילוגיה. הציפור כלואה ברשת ובכלוב בין גורדי שחקים ברחוב הומה בעיר גדולה, או במחסן נטוש. אבל שלא כמו פאן, הציפור נלחמת ומצליחה לפרוץ מכלאה ואף לשרוד. המיוחד והמקורי בטרילוגיה איננו דווקא הנושא, התוכן או הסיפור, אלא אופני הביטוי. אלו בתפקיד פאן הוא דמות גרוטסקית ומטורפת, סוריאליזם במיטבו. הוא כלוא בתוך מחוך, לבוש בחליפה אירופית שחורה עם עניבה ונושא תיק גיימס בונד מפואר, כשצמא ארוכה משתלשלת מראשו הקירח, על מצחו קרניים ארוכות ואיבר ארוך מזדקר לו במקום הנכון. הוא מדדה, מתענה, מקרטע ונופל כשלרגלי נעלי בלט שחורות ענקיות וגבוהות עקבים; פאן הלכוד מנסה ולא ממש מצליח לרקוד 'בלט קלאסי', כשברקע מוקרן נוף פסטורלי של עדר פרות הרועות באחו, לשם יוצאת נפשו. העבודה המקורית הזאת נעה בין קומדיה מטורפת לטרגדיה מכמירת לב. דילן ניוקומב [Dylan Newcomb] הוא רקדן וכריאוגרף אמריקאי שהשתקע בהולנד, ורקד שבע שנים בתיאטרון המחול ההולנדי של יירי קיליאן. לימים החליט לפרוש ולצאת לדרך עצמאית. ב-"Rencontres" הוא הציג את הסולו האחרון שלו, "Breath", מתוך טרילוגיה של שלוש

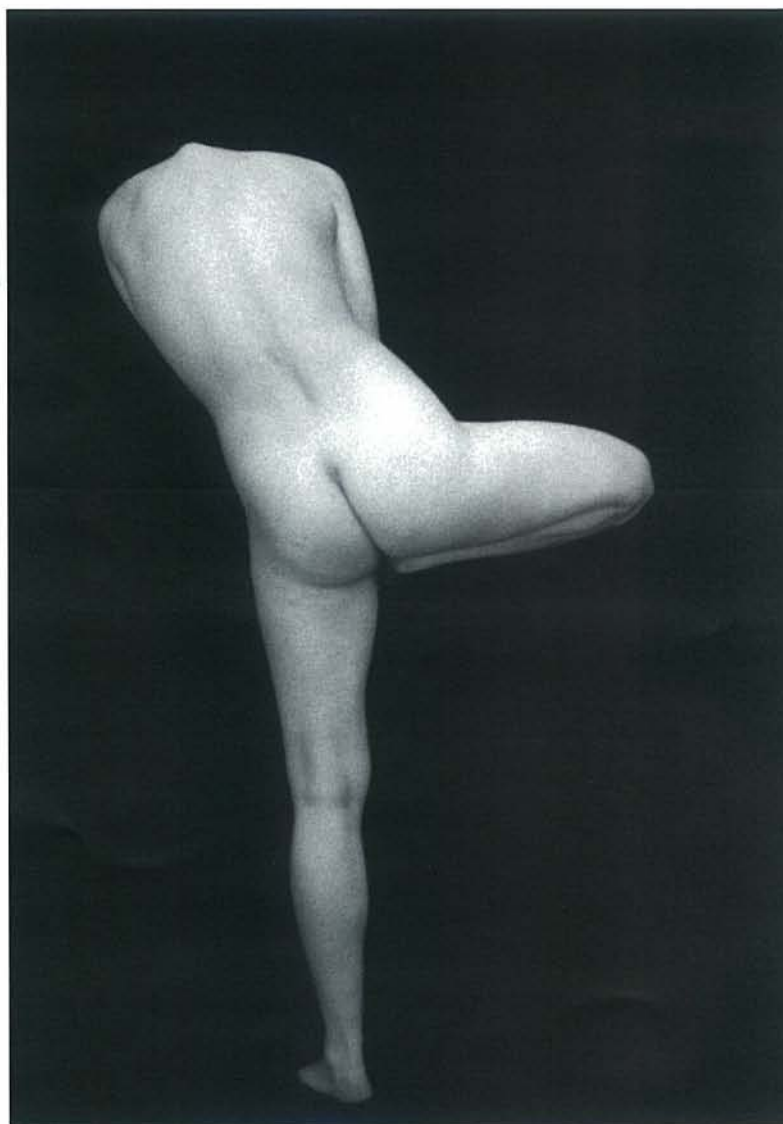
כמו ציור מופשט ולפרקים משקפים את תנועת הרקדנית. התוצאה בכללותה מרהיבה ובנויה לתפארה. כאן אנו זוכים לחוויה רב-חושית עשירה ומלאת דמיון, של תנועה, דימויים וצלילים, העשויה בכשרון רב ובמקצועיות מעולה. "Other Feature" של ססקיה הולבלינג [Saskia Holbling] מאוסטריה הוא ריקוד, מתוך קבוצה של חמש עבודות שבוצעו בעירום מלא. הריקוד נפתח כשארבע רקדניות מכורבלות כל אחת במקומה על הבמה, ובהדרגה מתפתחת בו תנועה מהירה יותר ומגוונת. הרקדניות יוצאות ונכנסות, כשבמשך כל ההתרחשות אין שום קשר ותקשורת ביניהן. אבל בעבודה הזאת התנועה איננה העיקר. הגוף העירום איננו מוצג כאובייקט ארוטי, אך גם לא כאמצעי לביטוי רגש או אמירה של תוכן. הגוף כשלעצמו משמש מושא לחקירה של התפיסה החזותית והמושגית, על ידי היוצרת והצופה. נבחנות שאלות כמו: איך נראה ונתפס הגוף האנושי כאובייקט נייח ואיך כאובייקט בתנועה? כשרואים את כולו וכשרואים רק חלקים ממנו? כשהוא מוצג ונראה מזוויות ראייה וצילום שונות? בנוסף, משמש הגוף כבן זוג בדואט, בו משתתפים הגוף והאור. משחקי התאורה הם בעוצמות אור שונות ומשתנות, במיקוד ובפיזור האור, בזוויות ובכיוונים בהם האור מושלך על הגופים. כמו כן, משמש



יצירות סולו. מהנאמר בתוכנייה ומן הטקסט שבפי הרקדן, אנו למדים שהסולו "נשימה" עוסק בחיפוש אחר האיזון בחיים ואחר פרספקטיבות חדשות. הכריאוגרף בודק כיצד ניסיון החיים וצבירת ידע גורמים להתפוררות מוסכמות ולערעור הביטחון העצמי. העבודה הבנויה היטב מעוררת עניין וסקרנות כבר מתחילתה, כשאנו רואים את הרקדן העומד וגבו אל הקהל, כולו בחושך ורק אלומת אור ממוקדת על זרועו ועל

הגוף כחומר ביד היוצרת ליצירת דימויים צורניים אסתטיים. אלו [Elu] כריאוגרף ורקדן דרום אפריקאי העובד עם קולנוענים, הציג טרילוגיה: "Faune II", "Oiseau Casse" ["ציפור שבורה"], "Faune I", "Faune II". לשלושת החלקים נושא משותף: כבלים והמאבק להשתחרר מהם. האל פאון - הוא אל הטבע הפגאני פאן - לכוד בכבלי התרבות העירונית של ימינו ונלחם ללא הועיל להשתחרר מכבליה ולשוב לטבע. הטרגדיה של

רגלו השמאלית. בהמשך, מתפתחת התנועה האיטית של הזרוע והרגל לתנועה של הגוף בחלל, ולבסוף, הרקדן מוצא את שלוותו בשכיבה רוגעת. התאורה הסוריאליסטית מגלה טפח ומסתירה טפחיים במשך רוב הזמן. אך ההברקה ביצירה היא וילון לבן אוורירי ודקיק, שקוף וזוהר מעט, שבתחילת הריקוד קשור בחבילה על התקרה בצידה הימני של הבמה ולאורך הריקוד הוא גולש ונפרש לאיטו לכל אורכו במעין תנועה מדיטטיבית, עד שהוא נאסף שוב לערימה זוהרת על הרצפה. מטאפורה לזמן החולף? לקרח נמס? למפל מים ענוג? למסתורין עצמם?



בכורות, סיוורים

בכורות, סיוורים, להקות אורחות

אפריל 2002 - יוני 2002

בעריכת ליאורה עמית

שם היצירה אפריל	להקה	יוצרים	רקדנים
"שומר מסך" 4.4.2002 המשכן לאמנויות הבמה	הלהקה הקיבוצית	כוריאוגרפיה: עיצוב במה, תאורה והקרנת וידיאו: רמי באר מוסיקה: קולאז' עריכה מוסיקלית: אלכס קלוד וידיאו: אירית בצרי עיצוב תלבושות: לאורה דינולסקו	
מאי			
"אך הבתולה היתה זמינה יותר", 10.5.2002 מרכז סוזן דלל במסגרת "דאנס אירופה" הפקה משותפת של המועצה הבריטית ומרכז סוזן דלל		כוריאוגרפיה: חבייר דה פרוטוס מוסיקה: קטעי אופרות בשילוב כלי הקשה מהמזרח הרחוק עיצוב תלבושות: חבייר דה פרוטוס תאורה: יעקב ברסי	עמנואל גת, ניב שיינפלד, יוני סוטחי, סהר עזימי, יוסי ברג, טל שקד, יניב כהן, משה כהן
"ריקודי שבטים אתיופיים" 15.5.2002 מרכז אתני רב תחומי ענבל	להקת אסקסטה - אוניברסיטת חיפה	כוריאוגרפיה: אבדו נגאש ורות אשל	
"יומן מסע" 26.5.2002 בית פרנקפורט		כוריאוגרפיה וביצוע: שירי כץ מוסיקה: אהוד בנאי, מאי תהום	
"עת לערוג" 26.5.2002 בית פרנקפורט		כוריאוגרפיה: אירנה ויסוצקי מוסיקה: באך	חנה ארד, אדוה גולדשמידט, הדס רק, עדי רפפורט, שחר לבל
"חיינו לדעת" 26.5.2002 בית פרנקפורט		כוריאוגרפיה: ליאור אבישי מוסיקה: קולאז'	יניב כהן, שלי לאוטמן, גלי שליו, גיא ויסבורג, לימור צימרמן, שני ברייטנר, ליאור אבישי
יוני			
"כמעט" 27.6.2002 אינטימדאנס - תיאטרון תמונע		כוריאוגרפיה: רובי אדלמן תלבושות: קרן מאור פס-קול: קולאז'	מירב איתאי, שלומית ד., אסתר ורובל
"חומת מגן" 27.6.2002 אינטימדאנס - תיאטרון תמונע		כוריאוגרפיה וביצוע: יוסי יונגמן מוסיקה: שיר עברי ביצוע שיר: שמשון בר-נוי	
"עזה", 27.6.2002 אינטימדאנס - תיאטרון תמונע		כוריאוגרפיה וביצוע: תמר בורר ואינגבורג זומר, יעוז אמנותי ועריכה מוסיקלית: אורי פרוסט, אבזרים: תמר פרוסט	

ולהקות אורחות

כוריאוגרפיה וביצוע: תומר שרעבי טקסט: תומר שרעבי, שירה ועיבוד מוסיקלי: אמנון אבוטבול ולהקת בדביה	פרח", 27.6.2002 אינטימדאנס - תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: רונית זיו טקסט: רביד דברה בימוי: רונית זיו, רביד דברה עיצוב: אלון דרעי, מוסיקה: קולאז'	"בוץ", 27.6.2002 אינטימדאנס - תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: ענבל בן זקן תפאורה: עידו בן חורין עריכה מוסיקלית: יוסי בבליקי מוסיקה: קולאז'	"a touch d touch" 28.6.2002 אינטימדאנס - תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: ארי פסטמן טקסט וציור: עדית פאנק עריכה מוסיקלית: צחי פטיש	"עוזב או מתאהב" 28.6.2002 אינטימדאנס - תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וביצוע: שלומית פונדמינסקי, טקסט: דליה רביקוביץ' עריכה מוסיקלית: אייל ויינטראוב מוסיקה: קולאז'	"בטן", 28.6.2002 אינטימדאנס - תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: אסף שץ מוסיקה: מייקה פרנק	sun flower, 28.6.2002 אינטימדאנס - תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: אלדד בן-ששון, מיה ליפסקר, דבורה פאירטי, אשר לב, סטפן פרי, ארקדי זיידס, אסנת קלנר, יושיפומי אינאו, טליה לנדא ונועה צוק, איתמר סהר, קריסטין פרנק, גבי שפיצר, רועי יצחק הלוי, צייסטו אונז, ענבל יעקבי, עידן גורליצקי, גרמי ברנהיים, מאמי שימזאקי, תאורה: דניה אלרז	רקדני בת-שבע יוצרים: עבודות מאת וביצוע רקדני בת-שבע 20-22.6.2002
כוריאוגרפיה: שרון אייל להקת בת-שבע	יולי "ink" 1.7.2002, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: אוהד נהרין אנסמבל בת-שבע	"דקלון", 8.7.2002 מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה וביצוע: לינה פצ'רסקי, נטע שיוף ועמנואל גת	"טררם במחצבה", 23-25.7.2002 פסטיבל כרמיאל

בכורות, סיורים

"אמולסיה", 22.7.2002

כוריאוגרפיה: יורם כרמי
תלבושות: מרגריטה אלכסנדרוב
אבזרים: רענן ניסנזון ויורם כרמי
מוסיקה: קולאז'

קבוצת מחול פרסקו

"מכתוב", 25.7.2002
פסטיבל כרמיאל

עידו תדמור, הלהקה

כוריאוגרפיה: עידו תדמור

תמר בר-ניב, שי הרמתי, הראל קיי, לי
ארבל, עידו תדמור

"תחזיק לי את האור"
26.7.2002
פסטיבל כפר בלום

כוריאוגרפיה: מימי רץ-ויזנברג
מוסיקה: מנחם ויזנברג, שירה:
כנרת ארז, יסמין גמליאל, מיטל מועלם
קונטרבס: עמר אביטל

ענבל שחר, נירית אריאלי

סיורים בחו"ל מארס-אפריל-מאי

להקת מחול ענבל פינטו: "בוביז", בלגיה וספרד, 1 באפריל - 6 במאי
להקת המחול הקיבוצית: "זכרון דברים", דיסלדורף, גרמניה, 25-26 במאי
תיאטרון מחול להקת ענבל: "מגילת רות", "סגירה", "רוח קדים", בוקרשט, רומניה, 15-18 באפריל
להקת מחול ענת דניאלי: "לוותר על קלינט", שווייץ - פסטיבל steps 8, 10-19 באפריל
יסמין גודר: "אולס", ניו יורק, 17 למארס - 1 באפריל
להקת מחול בת-שבע: "וירוס של אוהד נהרין", ניו יורק, 29 באפריל - 4 במאי
להקת ורטיגו: "אסתר", "שמחת הדג", קולומביה וקוסטה-ריקה, 1-16 באפריל

מאי

עידו תדמור, הלהקה: "תא", פריז, 22-25 במאי
סדנת המחול מטה אשר, פראג, 26-30 במאי

מאי-יוני

עידו תדמור, הלהקה: "תא", מוסקבה (פסטיבל למחול מודרני), 3-7 ביוני
להקת מחול ענבל פינטו: "אויסטר", ארה"ב, ניו הייבן, 22-30 ביוני
להקת מחול בת-שבע: "דקה-דאנס", לובליאנה, זאגרב, 26 במאי - 3 ביוני
להקת מחול בת-שבע: "דקה-דאנס", דרום צרפת, 9-13 ביוני
להקת קומבינע: "קליק", "ריגודון", רומניה, 31 במאי - 6 ביוני

יולי

רנה שינפלד: "כנפיים", "אור", "שפירית", "מים", פולין, 1-7 ביולי
להקת אסקסטה: קייב, קומסומולסק (פסטיבל "גלדר-רוז על הדניפר"), אוקראינה, 12-23 ביולי

להקות אורחות:

ג'ורג'יו רוסי, איטליה, "דאנס אירופה 2002", מרכז סוזן דלל, 6.5.2002

"critical mass" מאת ראסל מליפאנט, "sigue" מאת פול ליטפוט וסול ליאון;
"stext" מאת ויליאם פורסיית, ביצוע: להקת נערי הבלט, אנגליה, "דאנס אירופה 2002", מרכז סוזן דלל, 14.5.2002

"אביב שחור" (במסגרת פסטיבל ישראל), כוריאוגרפיה: הדי מעלם/צרפת-אלג'יר, 5.6.2002

"סולו בוטור", תיאטרון תמונע, כוריאוגרפיה וביצוע: טדאשי אנדו/יפן-גרמניה, 1.7.2002

"מפצח האגוזים", "פולחן האביב", כרמון, הבלט הלאומי של לטביה, פסטיבל כרמיאל, 24.7.2002

"אגם הברבורים", הבלט הלאומי של לטביה, המשכן לאמנויות הבמה, 28.7.2002

פסטיבל "מחלוקה" מרכז סוזן דלל

19.7.2002 התיאטרון השחור מפראג: "the best of image 2"

24.7.2002 "סולו לשניים" (בכורה), ביצוע: סולני בלט קולברג, שוודיה
"שיח מים", כור: קרולין קרלסון, ביצוע: טליה פז
"בכורה", כור: סטין סאליס, ביצוע: ג'ולי גייברט
"היא היתה שחורה", כור: מץ אק, ביצוע: ימית כליף, רפי סעיד
"סולו לשניים", כור: מץ אק, ביצוע: טליה פז, בועז כהן

27.7.2002 "טנגו צהוב" (בכורה), כור: אלה סיגאלובה, הבלט הלאומי של לטביה

people will receive the work elsewhere, in another context, another culture. This work is very precious to me, because of the situation we're in. I felt the need to touch, to ask questions and present food for thought. I am not a preacher, nor do I wish to educate. I am not so naïve as to think that a work of art can change a political and social reality. But it can certainly make some of the spectators experience something and ask themselves questions. The grids created by the beds and the mattresses, as well as the ladders, open a rich 'range of options'. The beds are the intimacy of home, which may disintegrate; the mattresses are soft and pliant, and yet the dancers

continuously throw themselves against them. I use the bed-frames to define a territory, a living space, a frame; this frame is breached, and the territory is fought over. In addition, the video allows the viewer to be touched by associations, by things that draw on reality or touch upon it. I use the video (along with the sound, of course) to point the viewer's associations in a certain direction, while also using it aesthetically; as the images are projected on the human body, the viewers' associations exceed the visual aspect. The space keeps changing — the beds, the mattresses and all the other elements. In fact, we are all constantly changing.



"שומר מסך" מאת רמי באר, להקת המחול
הקיבוצית, צילום: גדי דגון
"Screensaver" by Rami Be'er, Kibbutz Dance
Company, photo: Gadi Dagon

**All the
Options Within One
Totality**

Let's get back to *Screen Saver*. You direct the viewer's perceptions with the text you wrote ("Each person has his own 'Screen Saver'...") as well as the text you quote (a poem by Yehuda Amichai); you also direct the viewer's eye, through the lighting, to take a particular 'journey'. What is the role of the expressive lighting in *Screen Saver*? How does it help to convey your ideas?

When creating, I naturally have my own reasons for doing this or choosing that. But I don't expect the viewer to be concerned with questions of intent or symbolism. I am more interested in inviting the viewers on a journey of sorts. When the viewers enter the theater and sit down, they are offered a thread; they are led up to a certain point, from which they are entitled, invited, to interpret all they see on stage; to find their own individual interpretation through their own eyes, their own inner world, associations, memories, thoughts, feelings. At the end of the performance they should still have questions and food for thought; not answers and absolutes, but an experience that will accompany them and involve them after having left the theater. That is why I use the word 'options' to describe what I convey on stage — there is a variety of possible interpretations and experiences; like any performance, different viewers may have different reactions. I like the range of personal reception options to be a wide-angled personal space.

And yet, you direct the viewer very specifically, politically (in the most general sense)...

I used Amichai's poem "In the place where we are right"; it may be perceived as political, although it was not written as such.

But being read today...

It is read today; I have chosen it, and it is certainly not there by chance. One of the options is to see it through a political prism, but one may — just as well and at the same time — regard it through the intimate prism of inter-personal relationships.

It is still political.

Certainly. It may also be said that everything is political. But I do not wish to speak too much on this point, as that would be an interpretation, enforcing a narrow view: "This is how I want you to view it, not any other way." I am more interested in offering options.

In the program you do explain...

Yes, I address the issue. I say a few words about what I think is the right viewpoint, but there are many other reception options. In October we will travel with *Screen Saver* to the Weimar Festival in Germany. I am very curious as to how





All the Options Within One Totality

*An Interview with
Rami Be'er*

"שומר מסך" מאת רמי באר, להקת המחול
הקיבוצית, צילום: גדי דגון
"Screensaver" by Rami Be'er, Kibbutz Dance
Company, photo: Gadi Dagon

Rami Be'er, the Kibbutz Dance Company's choreographer and Artistic Director, is one of the most notable Israeli choreographers. He has developed his own concept of dance, making use of all the theatrical means at his disposal — movement, music, props, costumes and lighting — in order to convey an idea. Since 1990, when he had collaborated with lighting designer Nissan Gelbard, Be'er has been designing the lighting for his own works. The Kibbutz Dance Company's new studio at Kibbutz Ga'aton serves for general rehearsals, lighting rehearsals, and studio performances.

In Be'er's works, lighting is a major component, focusing and directing the spectator's gaze to particular events on stage. In my interview with Be'er I inquired how he regards lighting design for dance; what is the nature of the dialogue between lighting and dance. In particular, we spoke of the role of lighting in his dance *Screen Saver*, and how and why he chose to use video screening.

When you create a dance, what is the relationship between choreography and lighting design?

When I start a new work, I invest a lot of time in what I call 'the range of options' and in the concept; these two are related to each other. I try to define and clarify for myself what it is that I wish to convey. To that end, I enlist all the tools of the stage — with movement as the starting point, naturally. But the space, lighting, music, props, text and costumes are just as important. I try to address each field by itself, while also immediately interweaving it with the other elements. I try to construct an entire concept before I even enter the studio. In the work process, I address each segment from all angles — be it space, music, lighting or movement. What is the 'range of options'? It is the space, the world, I address. When I enter the studio with the dancers I enter a world that is, even in the work's initial stages, restricted by space, music, the idiom of movement, and lighting — unlike a choreographer who finishes a work and then invites a lighting designer. For me, the role of lighting is very important and dominant; primal. When I hear music, I see in my mind's eye pictures and movement, and lighting is also part of it.

When I enter the theatre for lighting rehearsals, it is usually for a very long period of time. When working on *Screen Saver*, we spent a month in the theatre of Kibbutz Kinneret, and there were many trials and many experiments until I was satisfied with the result.

The work on lighting and all the experiments actually took place at the end of the process?

When we started working, I examined the concept very basically — for instance, what do you see when you project from eight different projectors. I had conceptualized the space, the setting and the environment, and then examined how it actually works in reality: what if the light came from here, would that blur the video projection, enhance it, or make it disappear. As it was the first time that I worked with video, I was unfamiliar with many things. The concept I invented — simultaneously screening from eight projectors — is something that I thought of without ever having seen it before. I had to check whether it actually worked.

Haven't you worked in the past with the lighting designer Nissan Gelbard?

I collaborated with Nissan on my first works. He gave me the tools and the basic concepts of lighting. I was attracted to the field, and later on started doing all the lighting design by myself.

Could you collaborate in the future with a lighting designer, perhaps someone who would have other ideas?

I do not have any principles against collaborating with a lighting designer. But I've discovered that for me the lighting is part of a whole, part of what I see in my mind's eye, and over the years I have gained experience. My knowledge accumulates from work to work, through searching. Just like choreography, one improves and develops through experience.

What are the advantages and disadvantages of being both the choreographer and the lighting designer of the same work?

As I said, for me lighting is part of the basic concept, of the way I see things. In dance, since one sees the entire stage, the eye can roam at will; through lighting I can choose where I want the viewer's gaze to focus. I can accentuate some things while playing down others, creating a balance in the totality. The lighting is part of the whole composition on stage, which is compounded of movement and space, set and dancers; lighting is one more useful tool for making my point. It may well be that had I created a work and then invited another lighting designer to come up with his own solutions and thoughts, I would suddenly find myself saying: "Wow! I hadn't thought of that, it's the right solution." Having designed my own lighting for the past fifteen years, I believe that doing so serves me well in conveying my ideas and making the works whole; but, naturally, this is a subjective view.

On the cover: "Flow",
Nima Jacoby and
Danya Elraz

contents

המחול

dancetoday

the dance magazine of israel

Issue no. 9 October 2002

Editor: Dr. Ruth Eshel

General Manager: Hanan Rogalin

Contributing Editors: Ruth Eshel,

Giora Manor, Henia Rottenberg,

Dr. Dan Ronen, Gaby Aldor,

Yonatan Karmon, Talia Perlstein-Kaduri,

Tuly Bauman

Design: Nomi Morag, Avigail Horowitz

Editing: Amit Israeli-Gilad

Subscriptions: Iris Mendel

English Translation and Editing: Einat Adi

Scanning: Ety Mota

Advertisement Design: Alex Jurabin

PrePress, Plates, and Printing:

Mixam 2000, Ltd.

Publishers: Havatzeleth Cultural and
Educational Institutes

Address: Dizengoff Center, 3rd Floor

P.O.Box 23570, Tel Aviv 61231

Tel: (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

2 Bathing in Light Gaby Aldor

6 The Secret Weapon Judy Kupferman

**11 From the Candle to the Moving Light — The Development
of Stage Lighting from the 16th to the 20th Century**
Dan Randler

**18 Lighting Design for Dance — Between Plastic Design and
Space Design** Ben Zion Munitz

24 The Dancer is a Light-Reflecting Body
Nissan Gelbard

**25 All the Options within One Totality — An Interview with
Rami Be'er** Henia Rottenberg

28 Stage Make-Up for Dance Gaby Bar

32 News Here and There Edited by Ruth Eshel and
Giora Manor

36 The Mia Arbatova Ballet Competition
Israel Roy Ebenstein

Festivals All Over

38 Carmiel 2002 Henia Rottenberg

40 The Uzes Dance Festival Ora Brafman

**44 The Seine-Saint-Denis International
Choreography Encounters**
Rachel Bilski-Cohen

48 Premieres

55 Article in English
**All the Options within One Totality —
An Interview with Rami Be'er**
Henia Rottenberg

