

מרחב בשטראס

גליון מס' 1, אפריל 1993
המחיר 15 ש"ח

רבעון לענייני מחול



ISRAEL
DANCE
no. 1 April 1993

תמונה: דניאל גולדברג



להקת מחול בת דור

מנהלת אמנותית: ג'נט אורדמן



הצעה מיוחדת לעין ולנפש 1993 למנוי

◆ מופע אחד של בלט קולברג הבלט הלאומי של שבדיה

◆ שני מופעי מחול של להקת בת-דור

מחיר מנוי 130 ש"ח (במקום 186 ש"ח בקופות)

◆ בואו לערב מהנה בהופעות בת-דור בעונת חצי היובל

שלה עם רפרטואר מלהיב ומגוון בריקוד בן זמננו

ניתן להרשם טלפונית באמצעות כל כרטיסי האשראי
בלהקת המחול בת-דור טל': 03-6963175
כל יום בין השעות 9:00-16:00 יום ו' 9:00-13:00

הרשם עכשיו

בכל יום שלישי מופיעה הלהקה ב-8:30 בערב

באולם בת-דור ת"א להזמנת כרטיסים טל': 03-6963175



מועצה אזורית עמק הירדן
אולפן למחול
דואר נע עמק הירדן 15132
טל. 06-751838

THE REGIONAL
SCHOOL OF DANCE
JORDAN VALLEY 15132
TEL: 06-751838



אולפן אזורי למחול עמק הירדן

מנהלת אומנותית: הדה אורן
מנהל אולפנים: בצלאל אלרואי

המקצועות הנלמדים: בלט קלאסי, מחול מודרני, תנועה בשיטת פלדנקרייז,
אימפרוביזציה, רפרטואר, ריקודי שנות השישים

חבר המורים:

בלט קלאסי – נתניה רימון, דליה זיגלמן, מרינה פילק, אימי גליקמן
ריקוד מודרני – הדה אורן, אליס דור כהן, עודד כפרי, דיתי תור
מלוות בפסנתר – גיטה רבינוביץ, אולגה בקייב, מילהב ברקוביץ
חוג שנות השישים – דוד ספונדר ורונית גופר
חוג פלדנקרייז – אורית מזר

לפרטים תוכלו לפנות מזכירות האולפן טלפון: 06-751838/9

קורא יקר!

חיי-המחול בארץ מתפתחים במהירות ובמישורים שונים: המחול האמנותי, העממי והאתני, במסגרת להקות ובתי-ספר. וכל הפעילות היוצרת הרב-גונית הזאת דורשת לעצמה ביטוי והחלפת דיעות ומידע. אבל, למעשה כל יוצר וכמעט כל תחום פעילות מצוי במין הסגר מוזר, מנותק מהנעשה ביתר התחומים המחוליים. אנשי המחול המודרני והקלאסי כמעט ואינם מודעים לנעשה בתחום הריקוד העממי או המחקרי-אתני, ולהפך. כל כוריאוגראף עסוק ביצירתו שלו, כל רקדן בלהקתו, וכל מורה בכיתתו. זה מצב מקובל, אבל לא רצוי.

ההתייחסות למחול בעיתונות ובכלי-התקשורת האלקטרוניים היא למעשה בשני מישורים בלבד: כביקורת שוטפת, בת הרגע, או כבעלת ערך חדשותי, משמע, בעיקר, שערורייתי. וממש מתבקשת מסגרת חדשה, שתטפל בתופעות לעומקן, תביא מידע מעמיק על הנעשה אצלנו – ובמקומות אחרים בעולם. כי המחול, בעצם מהותו, אינו יודע גבולות. יוצרים מארצות רבות מגיעים אלינו, להקות זרות מסיירות בישראל, ישראלים רבים רוקדים ויוצרים בחו"ל – והכל מושפעים מהכל.

במשך יותר מ-15 שנה ניסה "השנתון למחול בישראל" לתקן משהו במצב דברים זה. אבל שנתון מעצם טבעו מוגבל בהקפו, ואינו יכול להיות אקטואלי ממש.

כוונת העורכים של "הרבעון למחול בישראל" היא להביא מידע מדויק ומעודכן, בראש וראשונה לקראת מופעים חדשים, מקוריים או מיובאים, לסקור את הנעשה, בצורת ניתוח מעמיק יותר מביקורת עיתונאית מובהקת, לבסס את הידע על העבר, שהוא, ככלות הכל, הבסיס להבנת ההווה והעתיד, להרחיב את היריעה לתחומי מחקר של האסתטיקה

ולתעד את הפעילות הרבגונית בכל תחומי המחול. תחום נוסף, בו יעסוק הרבעון, הוא התחום הבימתי-טכני. תאורה, תפאורה, תלבושות, הגברת-קול – כל אלה הם חלק בלתי נפרד מעולמם של הרקדנים והיוצרים, ומן הראוי, שהידע שלהם יהיה עדכני ומעמיק. "הרבעון למחול בישראל" ישתדל גם לגשר בין אמנותה של טרפסיכורה, מוזת המחול, ליוצרים בתחומים סמוכים, כגון מוסיקה, תיאטרון, ספרות והאמנות הפלסטית, שכולן מעורבות במחול והוא בהן. עיסוק רב-תחומי שכזה עשוי גם הוא לתרום להרחבת הדעת ולביסוס רעיונותיהם של יוצרים ומבצעים כאחד.

אמני מחול, בדרך כלל, אינם אנשי העט והמלה הכתובה. העדר המילוליות אולי גם הוא יתרון, מבחינה מסויימת. ובכל זאת מוזמנים הכל לתרום מפרי עטם לרבעון, אם בצורת מכתב-למערכת, רשימה או מאמר. כי ככל שתרחב הכתף, וירבו הכותבים, יעשה הרבעון עשיר וחי יותר.

הצילום יהיה כמובן אמצעי ראשון במעלה בתייעוד אמנות המחול. וגם כל הצלמים, המתעניינים במחול, מוזמנים בזה להציע את תוצרתם, כדי שתצלומיהם יופיעו מעל דפי הרבעון.

במתכוון, מחירו של כל גליון יהיה נמוך ככל האפשר. המינוי השנתי (4 חוברות) יהיה גם הוא בהישג כיסו, (הדל בדרך כלל) של כל איש-מחול. ללא ביסוס קהל קוראים קבוע וחבר-מנויים, יקשה להפיק את הרבעון. בכך יהיה אולי צורך לשבור מסורת, ולהתאים את הצריכה שלנו למה שמקובל בעולם הרחב, בו כתב העת המלווה את המחול הוא חלק בלתי נפרד ממנו.

גיורא מנור



צילומי השער:
עידו תדמור (צלם: יורם בוזגלו)

סקיצה לתלבושת באלט מאת ליאון באקסט
באדיבות מוזיאון ישראל, ירושלים

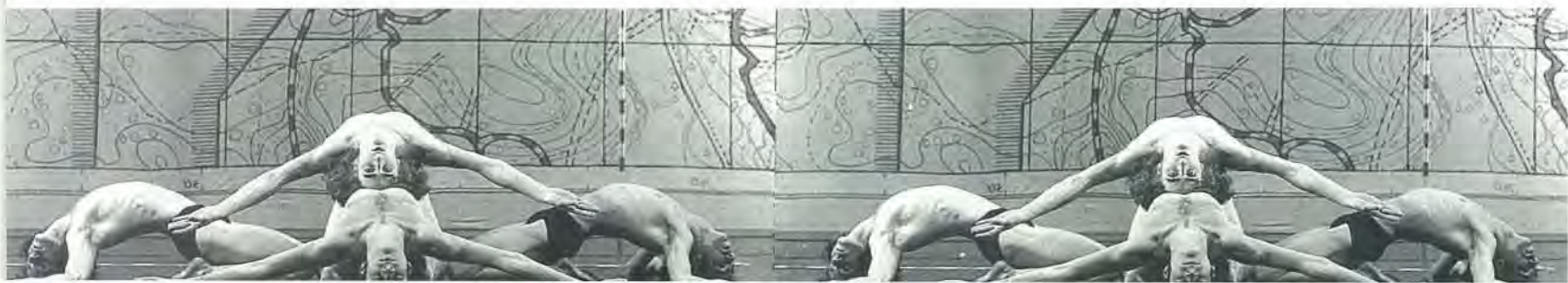
כתובת המערכת: משמר העמק 19236
טל' 04-893493 פקס 04-896888

מו"ל: זום הפקות
רנ' שוהם 39, חיפה 34679
טל' 04-254990, 344051; פקס' 04-344266
מח' מנויים: 04-344051
מח' מודעות: 04-344051
מנכ"ל: ליאור ויינטראוב

עורך: גיורא מנור
עריכה גראפית: אסף הפקות
עיצוב גרפי: תמר פלנר, דליה רפאלי

משתתפי הגליון:
רות אשל
שרה ארנון
ראדו קלאפר
מאירה אליאש-צ'יין
גיורא מנור
דני קרון
רות אשכנזי
רוג'ר קופלנד
גבי אלדור

ISSN - 0334-2301
מחיר הגליון: 15 ש"ח.



מה העניינים

6

1992 שנת מפנה?

רות אשל

13

חדשות

19

ירושטה של מרתה גראהם

דני קרון ; מיכאיל פוקין ; גיורא מנור

26

הדגים המוזרים של לוויד ניוסון

גיורא מנור

28

הריחוף האחרון

גיורא מנור

33

NEW YORK NEW YORK

מאירה אליאש-צ'ין

38

ישראלים בעולם

ראדו קלאפר

40

הערב רוקדים היסטוריה

גבי אלדור

44

לכבוש את העולם עם פח

רות אשכנזי

48

שופטים שופטים שבאולם, מי היפה מכולן?

גיורא מנור

51

קוריאוגרפי כל העולם התאחדו

רות אשל

52

מעבר לפורמאליזם: שלושה עשורים של מחול פוסט-מודרני

רוג'ר קופלנד



ליאוניד יעקובסון: "מיניאטורות קוריאוגרפיות"
Leonid Jacobson: "Choreographic Miniatures"



2

9

9

1

.

שבת



להקת בת-שבע. רקדנית: סוניה ד'אורלאן-ז'יסט
BAT-SHEVA DANCE COMPANY
Dancer: Sonia D'Orleans-Juste
Photo: Gadi Dagon גדי דגון

שינויים מהותיים מתרחשים בעולם המחול הישראלי. רות אשל משוחחת עם מנהלי להקות על מצבן ומה צופן העתיד

מאת רות אשל

כשמתבוננים בהתפתחות המחול האמנותי בארץ ממעוף הציפור, אפשר להבחין בשתי תקופות עקריות: זו של המחול החלוצי, שהחלה ב-1920 וזו שראשיתה בהקמת להקת בת-שבע ב-1964. קרוב לודאי שבמבט לאחור יתברר שבתחילת שנות ה-90 הסתמן מפנה נוסף.

התקופה הראשונה של המחול האומנותי בארץ היתה זו של חלוצי המחול המודרני האירופי, אמני מחול יוצרים, שהופיעו בתנאים לא תנאים. הקמת להקת בת-שבע ב-64' בישרה את התקופה הבאה, שתחילתה העתק המחול הגראמי והמשכה במידה רבה חיקוי הזרמים השונים שהתפתחו בארצות-הברית ומאוחר יותר גם באירופה. הדגש באותן שנים היה על הכשרת רקדנים – מבצעים ללהקות מקצועיות, שכללו יצירות של בכירי הכוריאוגרפים בעולם. מספר היוצרים הישראלים היה מועט. המחול המקצועי בארץ

מפנה?

היה אז רובו ככולו ממוסד. רק בסוף שנות השבעים נראו שוב ניצנים ראשונים של פעילות מחול חוץ-מימסדית, ניסיונית באופיה. פעילות זו החלה לצבור תאוצה לקראת אמצע שנות ה-80. תחילה הועלו בעיקר מופעי סולו של אמנים יוצרים ואחר כך החלו התאגדויות של רקדנים סביב יוצר כלשהו, לשם העלאת מופע משותף. מבלי שהם יהיו מודעים לכך, הם חזרו למעשה לרפוסים, שהיו נהוגים בתקופתם של חלוצי המחול האמנותי בארץ, "דור המדבר".

נוף המחול בארץ ממשיך להשתנות. שנות ה-90 עומדות בסימן הקמת המרכז למחול ולתיאטרון ע"ש סוזן דלל, הגברת הפעילות החוץ-מימסדית, העלייה מארצות חבר-העמים, התבססות הספריה למחול שבבית אריאלה, פתיחת עשרות מגמות למחול בבתי-הספר ברחבי הארץ והמאבק להרחבת לימודי המחול במסגרות אקדמיות. המחול הממוסד עבר לא מעט זעזועים – סגירתה של תמ"ר, המהפך בענבל, חוסר הבהירות לגבי עתידה של בת-דור. במקביל המשיכו הבלט הישראלי והלהקה הקיבוצית להתפתח, ובבת-שבע ניכרו התחדשות ושינוי הסיגנון.

להקות המחול המודרני המרתקות אינן עוד להקות רפרטואריות, אלא דווקא להקות שבראשן עומד כוריאוגרף בעל חותם אישי

מרכז סוזן דלל הוקם ב-1989. לראשונה יש בית ללהקות בת-שבע וענבל, וחשוב אף יותר – המרכז הוא גם הבית בהא הידיעה למחול החוץ-מימסדי. המרכז מעודד יצירה מקומית, אם באמצעות העמדת המקום על כל שירותיו לרשותם של יוצרים ואם במתן אפשרות להעלות עבודות בודדות. דבר זה התאפשר לפני כן רק במסגרת המפעל "גוונים במחול", המתקיים אחת לשנה, ושהפעילות (מ-84) גם היא מאותות השינוי שחל בגישה ליצירה המקומית. לפני כן, רק יוצרים חוץ-מימסדיים מעטים היו מסוגלים לגייס די כספים כדי להעלות מופע בתנאים מקצועיים. הרוב נאלצו להופיע על בימות מאולתרות, ללא חשיפה תקשורתית. בתוך תקופה קצרה הפך יאיר ורדי, מנהלו של מרכז סוזן דלל, את הקומפלקס היפהפה למקום חי ותוסס. המופעים שם אמנם משקפים לא רק את ההישגים, אלא גם את בעיות המחול בישראל, אך עצם קיום המקום, על המפגש הכמעט בלתי פוסק שהוא מאפשר לאנשי המחול, שפע האירועים שמתקיימים בו ואווירת התמיכה – כל אלה מספקים ליוצרים המקומיים תנאים שלא היו קיימים בעבר. אולם גם סוזן דלל עוברת בחודשים האחרונים תקופה לא פשוטה.

בת-שבע

לאחרונה אנו עדים לכך, שלהקות המחול המודרני המרתקות אינן להקות רפרטואריות כמו אלה שקמו בשנות ה-60 וה-70, אלא דווקא להקות שבראשן עומד כוריאוגרף בעל חותם אישי. זו במידה רבה חזרה לתופעה שרווחה בעולם המחול המודרני בחצי הראשון של המאה. תופעה זו מוצאת את ביטוייה בארץ בלהקת בת-שבע ובלהקה הקיבוצית, שהעבודות המבריקות שלהן הן פרי יצירתם של כוריאוגרפי הבית. במידה לא מעטה, סוד ההצלחה של הקיבוצית כיום, הוא האיזון הנכון שנוצר בה בין המנהלת האמנותית, יהודית ארנון והכוריאוגרף רמי באר, היוצר עבודות

מצויינות, עם חותם אישי, שבסיסן נושאים מן המציאות הישראלית ("יומן מילואים", "בזמן אמיתי", "מלאכים שחורים").

ואילו אוהד נהרין, מנהלה האמנותי של בת-שבע, איננו סתם עוד מנהל אמנותי ללהקה, שאולי מתחרה על השיא העולמי בתחלופת מנהלים אמנותיים. בת-שבע הוקמה על פי חזונה ובכספה של בת-שבע דה-רוטשילד. נקודת הזינוק של הלהקה היתה גבוהה, היא זכתה באהדת הקהל והיתה מקור לגאווה לאומית. היא החלה ללהקה גראהמית והיתה למעשה הלהקה היחידה בעולם (מלבד להקתה של גראהם עצמה), שברפרטואר שלה נכללו עבודות של היוצרת הגדולה. אבל משנות ה-70 ואילך, שוב לא היה ללהקה קו אמנותי. מאז היו אלה דווקא רקדניה, שהצליחו במידת מה לשמור משהו מהמוניטין שיצאו ללהקה.

בניגוד לרוב המנהלים הקודמים, נהרין איננו מנהל-אורח זר ש"הולבש" על הלהקה. הוא ישראלי, בעצמו רקדן הלהקה בעבר וכוריאוגרף מעולה. נהרין הפיח חיים בלהקת בת-שבע, שבקרוב ימלאו לה 30 ושלפעמים כבר התנהלה כבת 40 פלוס. הוא הביא איתו רוח עכשווית וסטנדרטים אמנותיים, שלא הכרנו קודם לכן.

עם בואו, דומה שבת-שבע חידשה את נעוריה. ואולם, למרות ההצלחה הגדולה שבה התקבלו עבודותיו של נהרין, "קיר" ו"מבול", מסתבר שהפעילות בבת-שבע לא מתנהלת על מי מנוחות. מספר רקדנים פרשו מהלהקה בעקבות חילוקי דעות איתו, ויש המאשימים אותו בהבאת כוריאוגרפים נחותים ממנו ובהפיכת בת-שבע ללהקת נהרין. בטענות אלה אין חדש, וייתכן שהן בלתי נמנעות. על יירי קיליאן, למשל, נכתב לפני שמונה שנים, באפריל ב-BALLET INTERNATIONAL: "קיימת תופעה מסוכנת... קיליאן הפך את תיאטרון-המחול בנדרלאנד ללהקת קיליאן. יותר ויותר רקדנים הולנדים נאלצים לעזוב את הלהקה ואת מקומם תופסים רקדנים זרים. הגישה של קיליאן, הכל או לא כלום, עם המגמה הברורה להאדרת שמו שלו, אינה תואמת את רוחו של תיאטרון המחול הנדרלאנדי ואת שאיפותיו. נוסף על-כך, באחרונה ניכר בעבודותיו חוסר העזה..." לדעתי, יש ספק רב אם להקתו היתה מגיעה למעמדה הנוכחי בעולם המחול אילו היו מנהליה פועלים בהשפעת אותן טענות, גם אם הן היו נכונות בחלקן, ומפטרים את קיליאן. מצעד כזה היתה יוצאת נשכרת רק הלהקה הבאה שקיליאן היה בוחר לעבוד איתה.

איך היית רוצה לראות את להקת בת-שבע?

אוהד נהרין: "אני רוצה ליצור מקום עבורי ועבור הלהקה, שאוכל לעבוד בו במיטבי. בעבר יצרתי עבור הלהקה ככוריאוגרף אורח והייתי צריך לעבוד במסגרת, שלא אני יצרתי ושהגבילה אותי. עכשיו זו מסגרת שאני יוצר, וזה נתן לי חופש עבודה לגמרי אחר. הבאתי איתי את הניסיון והידע שלי ואני עובד בסטנדרטים שמוכרים לי".

מדוע יש לדעתך תחלופה גדולה של רקדנים בלהקה?

א.ג.: "הלהקה עובדת עכשיו בדרך מסוימת, ולא על כולם זה מקובל. עובדים כיום יותר. אני דורש משמעת מסוג אחר, יותר רצינות והתמסרות לעבודה. הלהקה מורכבת כיום מאנשים, שמאד רוצים לעשות את העבודה שאני רוצה. אני יוצר חממה לאותו סוג עבודה, ולא גוף שיש בו נוגדנים מבפנים".

רווחות שמועות, שהשיעורים לא מתנהלים באופן מסודר.

א.ג.: "אני מדגיש את המשמעת העצמית. לא כופה, אבל מצפה להכרה מצד הרקדנים

באחריות שלהם כלפי גוף הלהקה. בניו-יורק לא היו שיעורים מסודרים ללהקה שלי, כי הרקדנים לקחו שיעורים אצל שפע המורים המעולים, שאולי רק ניו-יורק יכולה להציע. כאן זה אחרת.

"עשיתי ניסיון: הודעתי שאין חובה להשתתף בשיעורי הבוקר, אבל שאני מצפה שכן ישתתפו בהם. הניסיון לא עלה יפה. היו שניים-שלושה רקדנים, שניצלו את הפתיחות שלי והגיעו פחות לשיעורים. לבסוף החלטנו, שחובה לקחת חמישה שיעורים מתוך השישה שניתנים במשך השבוע במסגרת הלהקה".

אתה כוריאוגרף מבוקש בעולם ונוסע מדי פעם לחו"ל. איך זה משפיע על הלהקה?

א.ג.: "אני מחותן עם להקת בת-שבע זה שנתיים, אך יש להקות שיש לי קשר איתן כבר שנים רבות, כגון 'הנדרלאנדס דנס תיאטר' ובלט ז'נווה. אני קשור שם לרקדנים, יש לי סיפוק מהעבודה שם, ואני לא רוצה לחתוך את הקשרים איתם, וזה עוזר לי גם בעבודתי בבת-שבע. בחוזה שלי כתוב, ששלושה חודשים בשנה אוכל לעבוד בחו"ל. אני חייב להגשים את עצמי כיצור, וזה בא לידי ביטוי בעיקר בעבודתי בארץ, אך גם בעבודתי בחו"ל".

אתה מקבל גיבוי מהוועדה האמנותית?

א.ג.: "יש לי דימוי מאד ברור לגבי מה שבת-שבע יכולה להיות ולאן היא יכולה להגיע. הוועדה האמנותית ומשרד החינוך עוסקים בסטטיסטיקה ובדברים שקל יותר לראות. מתפקידי היה לשכנע אותם. עכשיו קל יותר, כי הם רואים שצדקתי".

ענבל

לא היה זה סוד, ששרה לוי-תנאי מתקרבת לגבורות, ושבמאוחר או במוקדם יהיה עליה לפרוש. גם לא היה זה סוד, שבמשך השנים לא גידלה לוי-תנאי יורש, ושבלהקה נותרו רק קומץ רקדנים ותיקים המתקרבים לגיל 50, לצד רקדנים צעירים שרמתם חובבנית.

לוי-תנאי מצידה סירבה לפנות את מקומה, כי בשבילה ענבל היא מקור היצירה והחיים. הבית היה ברור, שבענבל נחוץ בדק-בית, ויפה שעה אחת קודם.

ובכל זאת, כשהחלו להסתנן ידיעות בעיתונים על פרישתה של שרה לוי-תנאי, עוד לפני ההכרעה הסופית על כך, עורר הדבר מבוכה רבה, כאילו דור הבנים מסלק את האם הזקנה מביתה. הוסכם שיאשרו לה ליצור שתי עבודות חדשות ללהקה מדי שנה. החלטה שהנהלת ענבל לא עמדה בה השנה, ויתכן שביצועה אינו אפשרי כלל, לנוכח היחסים הרעועים בין ההנהלה הנוכחית ללוי-תנאי, ואולי גם לנוכח הצורך האמיתי לאפשר לרינה שרת, שמונתה למנהלת האמנותית, לנווט את ענבל בדרכה שלה.

תיאטרון המחול ענבל הוא תופעה ייחודית בעולם המחול בארץ. אין זו עוד להקת מחול מודרני או קלאסי, האמונה על שפת התנועה של הרפרטואר העולמי המקובל. גם אין זו להקת פולקלור, שבה מותאם החומר האתני לצרכי הבימה. בענבל לקחה יוצרת גאונית את חמרי התרבות של עדתה התימנית, עיבדה אותם ויצרה תיאטרון-מחול אמנותי, שגישתו הטוטאלית הופכת אותו לעכשווי מאד. אם חולמים על מחול ישראלי, שלא יהיה חיקוי של מה שנעשה מעבר לים, אלא ינבע מרבים עמוקים בתוכנו, ממסורות עתיקות שלנו – הרי שלוי-תנאי עשתה זאת עוד בשנות ה-50.

גם התלבושות היפות לא יכלו לטשטש את החומר התנועתי הדל ואת הגישה הריאליסטית המיושנת.

בת-דור

הודעתה של בת-שבע דה רוטשילד ב-31.7.91 על פיטורין נרחבים בבת-דור ועל סגירת הלהקה ובית-הספר הפועל על ידה, אם אלה לא יתוקצבו לפחות חלקית מכספי הציבור, הכתה בתדהמה את עולם המחול בארץ. "אינני יודעת כמה זמן עוד נותר לי לחיות, ולא אומר ליורשי מה לעשות בכסף. חייבים למצוא מקורות מימון שיבטיחו את המשך פעילותה של בת-דור", היא אמרה.

בשעתה הקימה דה רוטשילד את להקת בת-שבע כדי שלרקדנים בארץ תהיה סוף סוף מסגרת מקצועית – פריווילגיה, שקודמיהם לא זכו בה. ב-1967, שלוש שנים אחר כך, נוספה בת-דור.

בישראל פועלות כיום מספר להקות מחול ממוסדות. בקצה האחד להקת הבלט הישראלי, ובקצה השני בת-שבע העכשווית. בת-דור נמצאת בין שני הקטבים. את הרפרטואר של בת-דור אפשר להגדיר כמודרני, סולידי ופונה לקהל הרחב. אם בשנות ה-70 ובתחילת שנות ה-80 הלכו והטשטשו הבדלי הסגנון בין שתי הלהקות האחרות (ובכלל בין בת-דור לבין שאר הלהקות), ושתיהן העלו יצירות של אותם כוריאוגרפים, הרי שהיום מצאה כל אחת מהן דרך משלה. ברפרטואר של בת-דור כלולות העבודות של יוצרים מובילים בעולם, שעברו את מבחן האופנה האחרונה. אמנם עבודות דומות מצויות גם ברפרטואר

ובלתי מעורערות. הרבה דובר על הרמה הטכנית של רקדני הלהקה. בינתיים הרקדנים מקבלים הרבה שיעורי טכניקה והעשרה. לא שיעורי כוריאוגרפיה. אני מתמקדת בשיפור הטכניקה. הגעתי למסקנה, שכרגע אני ממשיכה הלאה ויוצרת שינוי תוך המשכיות. לפני שעושים שינויים, צריך לדאוג שהמורשת שנוצרה לא תתבזבז. אנחנו עכשיו במצב של התהוות, וככל שנהיה פתוחים לאמנים שירצו להתמודד, כך טוב יותר. אין לי שרביט קסם ואלה תהליכים ממושכים.

כעבור שנה, בתכנית החדשה של ענבל, שהועלתה בכרמיאל '92, לא נכללה ולו עבודה אחת של לוי-תנאי. חברי הלהקה שרקדו אלמנטים תימניים (בעבודותיהן של אילנה כהן ושרה זארב) וחבאניים (אצל סיקי קול), רקדו כאילו הולבש עליהם בגד זר, למרות שהרמה הטכנית השתפרה. שלוש מהעבודות בתוכנית היו של רינה שרת. מאחר והכוריאוגרפיה אינה הצד החזק שלה,

לדעתי, יש לענבל שליחות. לחשוף את העושר התנועתי של העדות השונות. אני רואה את ענבל העתידית לא כלהקת מחול מודרני, המבצעת חומר תנועתי כלל עולמי עם ניחוח מזרחי, ולא כלהקת פולקלור, הפוזלת לעבר המחול האמנותי, אלא כלהקת מחקר אמנותי. להקה שתלמד את האגדות, השירים ובעיקר הריקודים האופייניים לכל עדה, תנתח את החומרים התנועתיים ותיצור מילון תנועות, שעתיד להעשיר את עולם המחול הישראלי כולו.

ענבל – היש חיים אחרי שרה לוי-תנאי?

אין לנו שרה לוי-תנאי חדשה, ולכן אין ברירה אלא להתמודד עם הבעיה. הפתרון הנראה לי הוא הקמת הנהלה אמנותית, שתהיה מורכבת משלושה או ארבעה אמנים מובילים בתחומם (מוסיקה, פיסול, מחול, פולקלור וכו') המטמיעים בעבודתם אלמנטים שורשיים. הפעילות תתקיים בשני מישורים: פרויקטים שייצרו חברי הלהקה בהנחת ההנהלה האמנותית ועבודות שייצור כוריאוגרף אורח בשיתוף עם הלהקה.

גרעין הרקדנים של ענבל המקורית לא היה מקצועי והטכניקה שלו לא היתה מבריקה, אבל כבני העדה התימנית הם הצטיינו באיכות התנועה שלהם. לעומתם, רקדני הלהקה היום הם גם חובבנים וגם חסרי כל ייחוד תנועתי. כדי לעמוד באתגרים החדשים, צריך לספק לרקדנים כלים להתמודדות עם המשימה. כיום יש צורך ברקדנים בעלי רמה טכנית גבוהה, ידע בקומפוזיציה ויצירתיות. מה שנראה כלא נכון, הוא להזמין כוריאוגרף אורח, שיחבר תנועות ויכתוב אותן לרקדנים, כמקובל בחלק ניכר מן הלהקות.

לפני שרצים קדימה ושואלים "מה יהיה אחרי שרה לוי-תנאי?", כדאי להקים צוות מצומצם של אנשי מקצוע, שירשמו בכתב-תנועה את החומרים התנועתיים שחשפה לוי-תנאי ועיבדה וייצרו מערכת שיעורים שיטתית, שבה יורו את שפת התנועה, שתתבסס על אוצר העדה התימנית. כן ישחזרו את עבודות המופת ויצלמו אותן, וכל זאת בעוד לוי-תנאי איתנו.

שוחחנו עם רינה שרת זמן מה לפני שנכנסה לתפקידה כמנהלת האמנותית החדשה של ענבל.

איך מתבצע המעבר מענבל הקודמת לענבל החדשה?

רינה שרת: "קשה יותר מכפי שחשבתי. אלה לא היו חילופי מנהלים שגרתיים. אני לא נכנסת לנעליים של שרה לוי-תנאי, אני מתחילה משהו אחר. עולם המחול האתני הוא כל עולמי, ויש קיום לסוג כזה של תיאטרון, גם מעבר לעבודותיה של שרה לוי-תנאי, שאיכויותיה ידועות



ענבל – "אותיות פורחות" כוריאוגרפיה: שרה לוי-תנאי
INBAL DANCE THEATER; Choreography: Sara Levi-Tanai



בת-דור: "והיה ככלות..." (כוריאוגרפיה: ג'ין היל-סאגן)
BAT-DOR; "AND AFTER" (Choreog.: Gene Hill-Sagan)
צילום: מולה והרמתי Photo:Mula & Haramaty

הבלט הישראלי

העליה מרוסיה הביאה עימה מבחר רקדנים ברמות שונות, שגדלו על מסורת הבלט הקלאסי. מקומם הטבעי הוא בבלט הישראלי, ואכן בתכניית הלהקה מופיעים שמות רוסיים רבים ומתמזגים שמות הרקדנים הזרים. בבת-שבע ובקיבוצים קשה לעולים למצוא את מקומם, כי אלה להקות מודרניות עכשוויות מובהקות, והפער בין התפיסה האמנותית וסגנון התנועה שלהן לבין אלה של הרקדנים העולים גדול מדי. מאותה סיבה, קשה לרקדנים אלה להשתלב גם במחול המודרני-ניסיוני החוץ ממסדי.

הרוסים באים, הרוסים באים - מה מביאים איתם אמני-המחול מחבר העמים?

הבלט הישראלי, שייסדו ושמנהלים הלל מרקמן וברטה ימפולסקי, חגג השנה 25 שנים לקיומו במופע של בגרות והפגנת יכולת. ללהקה, כפי שקבע הסקר למידע ולמחקר של המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות (אפריל '92), קהל צופי המחול הגדול ביותר בארץ. ללהקת הבלט הישראלי אין בית משלה ורק אולם אימונים אחד. לאחרונה מנסה הלהקה להקים בית ספר הצמוד אליה.

בשנים הראשונות נשאה הלהקה אופי רפרטוארי והעלתה עבודות באורך קצר עד בינוני של יוצרים שונים, זרים וישראלים, בין השאר של ימפולסקי. בשנים האחרונות, רוב העבודות הן של ימפולסקי, שיצרה מספר בלטים באורך מלא כמו "היפהפיה הנמה" או "רומיאו ויוליה". עבודות יפות מאד, בנויות היטב, סולידיות באופיין בהשוואה לאיטרפרטציות עכשוויות לבלטים קלאסיים כמו, למשל, "ג'יזל" ו"אגם הברבורים" של מאץ אק, "סינדרלה" של מאגי מארן ואפילו "אילוף הסוררת" של קרנקו.

מה תכנית הלהקה לעונה הבאה?

ברטה ימפולסקי: "גמרתי עבודה קצרה ל-15 רקדנים ואני מתחילה ליצור עבודה נוספת לכל

בהחלט לגיטימיים, שמא אפשר היה לנצל את כספה של דה רוטשילד אחרת, נכון יותר - כך תהיה גם כפיות הטובה, אם יתעלמו מבקשתה האחרונה. ובעיני דה רוטשילד, להקת בת-דור, בית הספר בתל-אביב וסניפו בבאר-שבע, וכן המרפאה לרקדנים, כל אלה הם מכלול אחד, בלתי ניתן להפרדה.

לפני כשנה שוחחתי על כל אלה עם ז'נט אורדמן.

מה המצב כיום בבת-דור?

ז'נט אורדמן: "המצב קשה מאוד, כי אנו מנסים להתקיים מההקצבה החודשית של הברונית, אבל זה לא מספיק. זה שלוש שנים שאנו מצמצמים בהוצאות, אבל בקושי הצלחנו לגמור את השנה שעברה. דה רוטשילד תמשיך גם השנה להקציב לנו את אותו הסכום. נקודת האור היחידה היא, שקבלנו מהמועצה הציבורית לתרבות ולאמנות 90,000 שקל עבור רקדנים עולים. כיום, כתשעה מתוך 20 חברי להקת בת-דור הם מברית המועצות לשעבר."

האם מסתמן הסדר?

ז'א.: "מסתמנת כוונה לעזור לבית-הספר, אבל לא ללהקה. דה רוטשילד אמרה לי: 'הם מחזירים אותי לנקודת המוצא. יהיה בית ספר, שיגדל רקדנים טובים ולא יהיה להם איפה לרקוד. והם יצטרכו לעזוב את הארץ. מה יעשו רקדנים ללא מקום עבודה?'"

נניח שבת-דור תקבל עזרה ממסדית. תקום מועצה ציבורית ויהיה לה מה לומר בנושא הניהול. תתנגדי לכך?

ז'א.: "מובן שמי שנותן כסף רוצה גם להשפיע. אף אחד לא נותן כסף כך סתם. אבל זה עניין של פרופורציה. אם יתנו עשירית מהסכום השנתי שמקציבה לנו הברונית, גם ההשפעה תהיה בהתאם. אם יתנו יותר, כך תהיה גם מידת ההשפעה."

ביתניים חזרה בת-דור להופיע. בפסטיבל כרמיאל '92 נראתה מגובשת, למרות מספרם הרב של הרקדנים העולים שקלטה באחרונה. היא הגישה תוכנית מגוונת, בביצוע מעולה. החלטת המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות היתה להמליץ על הקצבת כספים לאולפן בת-דור בלבד.

הישן של בת-שבע, אך הן לא עולות היום בקנה אחד עם סגנונה העכשווי.

במשך שנים, חזרה דה רוטשילד וביקשה שיסייעו לה לשאת בעול ההוצאות שתפחן, אבל בקשתה לא נשקלה ברצינות יתרה, אולי משום הדימוי של הרוטשילדים כנותנים בלבד. היו גם שפיקפקו בנחיצות התמיכה וניסו להציגה כתרגיל ביחסי ציבור. אבל מי שמכיר את דה רוטשילד יודע שהיא חושבת ופועלת בהתאם, בלי הרבה התחשבויות.

דה רוטשילד אמרה לי: הם מחזירים אותי לנקודת המוצא. יהיה בית ספר, שיגדל רקדנים טובים ולא יהיה להם איפה לרקוד. והם יצטרכו לעזוב את הארץ. מה יעשו רקדנים ללא מקום עבודה?

בחלק מן התגובות ניכר גם קורטוב של שמחה לאיד, שהיתה בה משום סגירת חשבונות היסטוריים. ככלות הכל, פעילותה של דה רוטשילד עוררה לא פעם הסתייגות: תמיכתה הבלתי מסויגת בז'נט אורדמן; הזרמת הכספים לבת-דור, שהיתה מקור לקנאתם של אלה, שנאלצו להסתפק בתקציבים ציבוריים רזים. לכל אלה נתלוותה חרושת שמועות, השמצות ורכילות. יהיו ההשגות על החלטותיה של דה רוטשילד בעבר אשר יהיו, כל זה אינו רלוונטי לגבי הדיון בעתידה של בת-דור.

מעבר לכל הוויכוחים הלוהטים בשאלה "בעד ונגד בת-דור", קיים החוב המוסרי של המדינה ושל עולם המחול הישראלי כלפי בת-שבע דה רוטשילד, שבחרה להשקיע את הונה במחול בישראל. לפני כן ניסו אמנים במשך יותר מ-40 שנה להקים להקות מקצועיות בארץ ובסופו של דבר הרימו ידיים, כי לא זכו בתמיכה כספית. תיאטראות, תזמורות, מפעל ריקודי העם - לכל אלה הוענקו תקציבים. המחול האמנותי היה בן חורג, ולולא דה רוטשילד, שהקימה את בית-הספר למחול ושהביאה לארץ את מיטב המורים והכוריאוגרפים, מי יודע מתי - ואם בכלל - היה הממסד מקציב די כספים להקמת להקת מחול אמנותי, ומה היה גורלם של אותם מורים ויוצרים, שהם היום מובילי המחול בארץ.

וכגודל התרומה - גם אם מתנהלים ויכוחים

הלהקה".

האם אין מקום לכלול ברפרטואר יותר עבודות של יוצרים מובילים כיום בעולם?

ב.י.: "אנו במשא ומתן עם האנס ואן מאנן, שכנראה יגיע ב-93'. אני רוצה רק את הכוריאוגרפים הטובים ביותר. בעיניי, הטוב ביותר הוא באלאנשין, ואת הזכויות להציג את העבודות שלו אנו מקבלים בחינם. הכוריאוגרפים מהשורה הראשונה עסוקים בלהקות שלהם והם לא יסעו להעמיד אצלנו עבודה. בעבר לקחנו כל מיני כוריאוגרפים, אבל כיום אין לנו כסף ואין כוח לניסיונות. אנו עושים בו זמנית חזרות על חמש עבודות ויש לנו רק אולם חזרות אחד."

ומה עם פתיחת הלהקה בפני יוצרים מקומיים?

"ליצור כוריאוגרפיה טובה לבלט קלאסי זה מאוד קשה, ואני לא מכירה יוצרים מקומיים טובים בתחום זה. מדי פעם אני שואלת את הרקדנים שלי, אם מישהו רוצה לעשות עבודה, אבל הם עסוקים בעצמם וכשהם צעירים הם רק רוצים לרקוד. הם חושבים שיוכלו לעסוק בכוריאוגרפיה כשהיו מבוגרים יותר. לפני שלוש שנים איציק טפיראר, רקדן הלהקה, יצר כוריאוגרפיה טובה. הוא קיבל שבחים, ואז נסע לחו"ל לכבוש את העולם. כיום הוא משפץ בתים בניו-יורק..."

ליצור כוריאוגרפיה טובה לבלט קלאסי זה מאוד קשה, ואני לא מכירה יוצרים מקומיים טובים בתחום זה

אכן, כדברי ברטה ימפולסקי, יוצר אחד, המרכז סביבו להקה, הוא דפוס עבודה מקובל גם בעולם הבלט הקלאסי. כך פעל למשל ג'ון קרנקו. אלא שקרנקו, בצד העלאת עבודות שלו, לא חסך מן הקהל מפגשים עם מיטב היוצרים בזמנו. בד בבד גם טיפח עתודת יוצרים צעירים, שהם היום השמות הבולטים בתחומם (יירי קיליאן, ג'ון נוימאייר, בילי פורסייט ואחרים).

הבלט הישראלי הוא להקת הבלט הקלאסי הממוסדת היחידה בארץ, לעומת ארבע ויותר להקות מודרניות ממוסדות, והמונופול מחייב מוטל על ימפולסקי ומרקמן לחשוף את הקהל הישראלי למבחר היוצרים כיום בעולם ובמקביל לעודד וליצור תנאים לצמיחת הדור הבא של יוצרים צעירים בלהקה ולפתוח את שעריה בפני יוצרים מקומיים.

מה דעתך על הרעיון להקים אנסמבל קאמרי קלאסי רפרטוארי של יוצרים מקומיים עם גוון יותר עכשווי?

ברטה ימפולסקי: "מי צריך את זה? אני עושה עבודות עכשוויות, למשל 'ללא שם' למוסיקה של מאהלר, או 'הרמוניים'. לפתוח עוד להקה? אין מקום בעולם עם כל כך הרבה להקות כמו כאן, וכולן מתקיימות בקושי."

דור המשך

מרכיב חדש בחיי המחול בארץ הוא קיומן של מגמות למחול בחטיבות הביניים ובבתי הספר העל-יסודיים. מגמות אלה אמנם נמצאות ברובן באזור גוש דן, אך מספרן גדל והולך ברחבי הארץ (פרדס חנה, חיפה, געתון, ירושלים ואפילו מצפה רמון). המגמות מקנות לתלמידים אפשרות לרקוד בשעות הבוקר, בדרך כלל בנוסף לשיעורים בסטודיו פרטי אחר הצהריים. אך לא מדובר רק במספר שעות האימונים בשבוע. חשובה החשיפה של התלמידים למגוון של מורים ושל סגנונות מחול (בלט קלאסי, מחול מודרני, ג'אז, ריקודי עם ועדות), מגוון שבדרך כלל לא מוצע בסטודיו הפרטי. ואולי חשובים אף יותר השיעורים התיאורטיים: תולדות המחול, המוסיקה, הכרת גוף האדם ובעיקר שעורי הקומפוזיציה, שבהם מקבלים הצעירים כלים בסיסיים להבנת מדיום הכוריאוגרפיה. לפני שהוקמו המגמות למחול, היו הוראות הקומפוזיציה והנחלת הידע הכללי במחול מונחות. אני רואה חשיבות רבה בשתי אלה ובשילובן עם הוראות הטכניקה, במינון הנכון.

כיום ישנה מודעות רבה יותר לחשיבות עידודם של יוצרים מקומיים. המאגר הטבעי של כוריאוגרפים מצוי, בין השאר, בלהקות המקצועיות. טיפוח דור העתיד של יוצרים גם הוא בתחום אחריותם. אחרי שנים רבות שבהן נדחק תחום זה לפינה, יש לדרג אותו במקום גבוה בסדר העדיפויות. ניכר חסרוננו של קורס שנתי, או דו-שנתי, מרוכז, לקומפוזיציה, שיקנה לרקדנים ידע בסיסי ביצירה.

להקת בת-שבע הקימה את אנסמבל בת-שבע, המעלה עבודות של כוריאוגרפים מקומיים (איציק גלילי, ענת דניאלי, אריה בורשטיין); בלהקה הקיבוצית מועלות עבודות של יוצרים שגדלו בה ובסדנתה (רמי באר, ניר בן-גל וליאח דרור, ענת אסולין, אריה פסטמן, אורי איבגי). בת-דור צריכה לטפח יוצרים מקומיים בנוסף לדומי סופר-רייטר, ולהכניס לתוכנית הלימודים בבית ספרה גם שיעורי קומפוזיציה. על הבלט הישראלי כבר דנו.

דומה, כי אחרי 40 שנה שבהן פרח המחול האמנותי בארץ סביב דמויות חוץ-ממסדיות, שהיצירה והביטוי האישי היו בעיניהן העיקר, ואילו הצד הטכני היה משני בחשיבותו ולאחר כ-30 שנה נוספות, הפעם של סגידה לטכניקה ושל ייבוא כוריאוגרפים אורחים מחו"ל, אנו עומדים בפתח תקופה, שבה עתיד להיות מושג האיזון בין תרומת הלהקות הממוסדות ותרומת המחול החוץ-ממסדי. איזון בין טכניקה ויצירה, בין מסורת ואופנה, בין הסתכלות פנימה וחיקוי, בין התכנסות בין ארבעת כותלי הסטודיו והרחבת האופקים.

הבאלט הישראלי: "סרנדה" (כוריאוגרפיה: ג'. באלאנשין)
ISRAEL BALLET; "Serenade" (Choreog.: G. Balanchine)
צילום: יעקוב אגור Photo: Jaacov Agor



הבלט חיפה

מרכז מחול

בית"ס מרכזי ברמה בינלאומית
לכל מקצועות המחול
צוות מורים מהשורה הראשונה

להקת בלט מקצועית

קורסי קיץ

ועוד

הנהלה אומנותית:

אילנה ואדם פסטרנק



בתמונה:
גאינה שקריאן
ואלכסנדר רברגר
מסולני הלהקה
ב- "פה-דה-דה"
מ- "דון קישוט"

קורסי קיץ

בית"ס למקצועות המחול

להקת הבלט חיפה

כוללים את כל

מקצועות המחול

בכל הרמות

וע"י מבחר מורים

מהשורה הראשונה

אילנה פסטרנק, אדם פסטרנק
גאינה שקריאן, תמי גבאי, אורלי בבלי

שמעון בראון, רינה ולך, טובי פרת

עדה אורני

בהנהלת, סילביה דוראן

בלה אוז'וגוב

מרכזת: עדה אורני, צוות המורים

סדנאות מחול – להקת ג'אז

בלט קלאסי
בכל הרמות

מחול ג'אז

מחול מודרני

מחול ספרדי
פלמנקו

ריקוד אופי

קורסי בוקר
למורים למחול

להקת בלט
מקצועית

המופיעה במגוון

סגנונות מחול

ביצירות מקוריות

ומתוך הרפרטואר

הבינלאומי

הלהקה מוכרת ע"י
משרד החינוך והתרבות,
"אמנות לעם"
ועיריית חיפה

פרטים והרשמה: סניף ראשי היכל הספורט חיפה, טל. 04-344662

✓ כסאות מוסיקאליים

בהנהלת LONDON CONTEMPORARY DANCE THEATRE

מאז חדל מיסדו של "תיאטרון המחול בן-זמננו" הלונדוני, מיועדו רוברט כוהן, לשמש כמנהלו האמנותי לפני כארבע שנים, התחלפו שם מדי שנה המנהלים האמנותיים. דן ואגור, האמריקני, חזר לארה"ב כעבור כחונה בת שנה. גם גאנסי דונקאן, שמילאה את התפקיד בעונה שעברה התפטרה בתפקידה. ועד שייבחר מנהל אמנותי חדש ללהקה המודרנית הותיקה ביותר בבריטניה, קיבל על עצמו רוברט כוהן למלא שוב, זמנית, את התפקיד.

✓ מנהל חדש למחלקה למחול בבית-הספר

JUILLIARD בניו-יורק מאז יצאה מרתה היל לגמלאות שימשה מוראל טופאז כמנהלת בית-הספר JUILLIARD. עכשיו החליף אותה בתפקידה הכוריאוגרף הוותיק בנימין הרכבי, מי שנימנה עם מיסדי "תיאטרון המחול הנדרלנדי" בראשית שנות ה-60, שעבד גם בארץ.

✓ נפטר הרקדן

והכוריאוגרף גרהארד בוהנר בגיל 56 הלך לעולמו אחד היוצרים המקוריים ביותר של המחול המודרני בגרמניה, גרהארד בוהנר (GERHARD BOHNER), אחרי שחלה באיידס.

בוהנר היה "זאב בודד", שלא הלך בדרכים מקובלות. בשנים האחרונות עסק בשיחזור מחולותיו של אוסקר שלממר (OSKAR SCHLEMMER), איש ה"באוהאוז", שביקש ליצור מחול קוביסטי, של דמויות גיאומטריות, בסוף שנות ה-20. יצירתו הידועה ביותר של שלממר היא "הבאלט הטריאדי", אותה שיחזר בוהנר ב-1977. בוהנר לא רק שיחזר את המחולות ההם, אלא יצר יצירות משלו, כגון סולו ושמו "חתך הזהב" שהתבסס על עקרונות אסתטיים גיאומטריים, צורות וקווים מופשטים. עבודתו הלפני אחרונה של בוהנר, עבור להקת "הבאלט הקאמרי של

פראג", כותרתה "פחדים וגיאומטריה", שם המבטא את תמצית סגנונו. בגליון מס' 2 של הרבעון "מחול בישראל" נביא רשימה מפורטת עליו ועל יצירתו.

✓ נשרף כליל ארכיון "באלט המאה ה-20" בבריסל

מאז עזב מוריס בז'אר את ניהול להקתו, שפעלה במשך 20 שנה בתיאטרון "דה לה מוני" בבריסל וסגר את בית-הספר שלו "מודרה" שם, שוכנו בבניין בית-הספר ארכיון להקתו וכן זה של ממשיתו, מרק מוריס. הבית שברחוב בארא 103 - המוכר לרקדנים רבים - עלה באש בחודש מאי שעבר. השריפה כילתה את מרבית הארכיונים, ועתה מבקשים אנשי הבאלט של האופרה של בריסל לשקם ככל שניתן את המסמכים החשובים שהיו שמורים בו.

✓ בכורות של יירי קיליאן ואיציק גילי בז'נבה

"באלט ז'נבה" בשווייץ הופיע בחודש אוקטובר ביצירתו של יירי קיליאן "STEPPING STONES" ובעבודה חדשה מאת הכוריאוגרף PAULO RIBIERO. ב-8 בינואר 1993 בוצעה עבודתו החדשה של איציק גילי הישראלי, "לכלוכית" ומחול חדש מאת הכוריאוגרף הבריטי, שעבד לא אחת בארץ עם "בת-שבע", כריסטופר ברוס.



גרהארד בוהנר Gerhard Bohner

✓ לראשונה נוסדה בפולין להקת מחול מודרני עצמאית

זו להקה הפועלת בעיר ביטום שבשליזיה. מופע הבכורה שלה התקיים באפריל. מנהל הלהקה הוא יאצק לומינסקי, שהחל את דרכו כחוקר והיסטוריון של המחול ומשם הגיע שוב אל היצירה. את תואר המ.א. שלו מהאוניברסיטה קיבל על עבודתו, שעסקה במסורת המחול היהודי בפולין. לצורך זה אפילו למד יידיש, אם כי אינו יהודי. גם פן ישראלי ללהקה החדשה: אחד הכוריאוגרפים שלה ומורה הלהקה, הוא הישראלי אבי קיזור, בוגר בת-דור, העובד כבר שנים לא מעטות בבליה, ושהופיע באביב שעבר בירושלים כאחד ממופעי-המתכת בעבודתה של סוזנה לינקה, "המקום - רוהר".

✓ בדנמרק התקיים פסטיבל בורנוניל

בדנמרק התקיים פסטיבל בורנוניל, הנערך כל עשר שנים, לכבוד האיש, אוגוסט בורנוניל, (1805-1879), שיצר את סגנון הבאלט המיוחד של הדנים. הבאלט המלכותי הדני, שבראשו פרנק אנדרסן, הזמין לקופנהגן כ-140 מבקרי מחול מכל העולם, לחזות בשלל הבאלטים של בורנוניל. המלכה מרגרטה נוכחה בכל המופעים ואף עיצבה את התלבושות והתפאורה לבאלט "אגדת-עם".

✓ הפרס על שמו של אלברט גאוביה

הפרס על שמו של אלברט גאוביה, רקדן יהודי שנוצח בפולין, עבד בהונגריה עד שעבר בשנות ה-30 לדנמרק ונפטר לפני כשנה, חולק השנה לראשונה. מנהלי העזבון החליטו, שהפרס יחולק מדי שנה לאמן או שניים מדנמרק, כל שנתיים לאמני מחול מישראל ובשנה האחרת למחוללים מהונגריה. הנהלת הפרס החליטה להעניק אותו השנה לשני ישראלים צעירים: לנועה רוזנטל (לשעבר מאנסמבל בת-שבע) ולזיו פרנקל (רקדן להקת המחול הקיבוצית). כל אחד מהם יזכה בכ-8500 ש"ח, למטרות השתלמות או לימון עבודה חדשה, לפי בחירת הזוכים.

✓ נעדרות לאחרונה מהבמה - וונדי לאקינג ונעמה ידלן. שתי הבלרניות הותיקות של

הבלט הישראלי. הסיבה: שתי היוליות רוצות להרחיב את המשפחה. נעמה מצפה לחסידה באביב 93, אח או אחות לאור בן השלוש. גם סילבי ויצמן, מנהלת המכירות של הלהקה מצפה לתינוק חדש.

✓ ישראלים בשטוטגארט

בשטוטגארט, הידועה בשל להקת הבאלט שלה, לא הכל באלט. בחודש אוקטובר חגג את יום הולדתו העשירי אנסמבל מודרני לא גדול, Telos שמו, המנוהל על ידי אורסולה בישוף-מוסהקה, בשלושה ימים של הופעות, שזכו לביקורות חיוביות מצד העיתונות - ובמרכזן כמה יוצרים ומבצעים ישראליים דווקא.

כותב ברנד קראוסה ב-"Stuttgarter Zeitung": "המרשים ביותר היה המחול 'מקבילים', שיצר נתן גרדה עבור הרקדן החירש אמנון דמתי והפרטנרית שלו, נועה רוזנטל". נתן גרדה היה בשעתו רקדן "בת-דור", וב"בת-שבע", ומשמש מנהל חזרות של "טלוס" כבר זמן רב. נועה רוזנטל היתה עד לסיום העונה הקודמת רקדנית האנסמבל של "בת-שבע". אמנון דמתי היה הסולו הראשי של "קול דממה" של משה אפרתי. אמנון דמתי גם רקד סולו משלו, "האיש בצל הציפור", שמבקריו של "העיתון" "Stuttgarter Nachrichten", הרטמוט רגין, מוצא "מרשים". מכר ישר נוסף של הקהל הישראלי, שנטל חלק במופעים וזכה לביקורות מצוינות, אינו אלא מי שהיה מרקדני "בת-שבע" ונעלם מנופנו: ברונד דה סיינט-שאפריי. העולם הגדול קטן למדי.

✓ בגיל 99 נפטרה בניו-יורק הניה הולם, הנציגה

הראשונה של המחול המודרני האירופי באמריקה. הולם הגיע לניו-יורק בראשית שנות ה-30, כנציגתה של מרי ויגמן ופתחה שם בית-ספר. בנעוריה רקדה בלהקתה של ויגמן והאמרגן סול יורוק הביא את הלהקה לאמריקה ב-1930. הוא האיצ בויגמן לפתוח בית-ספר בניו-יורק, שבו ילמדו את שיטתה. ויגמן החליטה להפקיד תפקיד זה בידי הניה הולם. אחרי עלייתו של היטלר לשלטון, נקנה בית-הספר על ידי הולם ושמו הוחלף. מאז 1934 לימדה בקורס-הקיץ במכללת בנינגטון, קורס שממנו צמח "פסטיבל המחול האמריקני", הפועל עד היום הזה. אחר כך החלה ללמד במכללת

"אבא שם את הגרעין" היא מדגישה "ואמא עודדה". גם לחמש האחיות מקצועות חופשיים ובעידוד נמרץ של ההורים. עתונאית, ארכיאולוגית,

מאת שרה ארנון

קצרצרים מאירועים שקרו
וקורים בחיי המחול המקומי. פנים
ובכורות חדשות, גיחות לח"ל,
הצלחות וכישלונות, תוכניות
ותקוות לעתיד. חדשות מן הפזורה
וכל התרחשות מחולית הראויה
לאיזכור.

רבות מיצירותיו התבססו על חומר ספרותי, כגון "אנאסטאסיה", על אודות ביתו של הצאר ניקולאי, שהוצאה להורג על ידי הבולשוויקים, "מאנון", לפי הרומן מאת דימה או "מאירלינג", על אודות טרגדיה של אהבה בבית-האבסבורג האוסטרי.

מקמילן היה אדם מופנם, שתקן, והכניס מומנטים פסיכולוגיים לבאלטים שלו. בשנה שעברה חודשה עבודתו המוקדמת "נסיך הפאנאדות" על ידי ה"רויאל באלט" הלונדוני.

קולוראדו, מקום שם למדו רבים
מטובי אמני המחול באמריקה, כגון
אלוין ניקולאס. היא המשיכה
ללמד שם עד פרישתה, בשנת
1983.

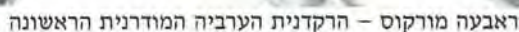
עיקר יצירתה של הניה הולם היה עיצוב התנועה במחזמים כגון "נשקיני קיית", "גבירתי הנאווה" ו"קאמלוט". בין היתר עבדה בישראל בעת החזרות ל"גבירתי הנאווה", שהופק על ידי גיורא גודיק, בראשית שנות ה-60.

נפטר בניו-יורק ארז דרור,

מי שהיה מרקדני "הבאלט הישראלי", והוא רק בן 34. ארז, שגדל בעיירה בית-שמש, היה תלמיד מצטיין בבית-הספר תיכון שם, בייחוד במדעים המדויקים. הוא הגיע לתל-אביב, ל"באלט הישראלי" בהיותו בן 16 וליביו החלטה להיות רקדן. ברטה ימפולסקי והלל מרקמן הבחינו מיד בכשרונותיו, ולא זו בלבד שהיו מוכנים להתמסר לחינוכו האמנותי, אלא גם אימצו את הנער. אימונים פרטיים אינטנסיביים מדי יום הפכו אותו כעבור פחות משנה לרקדן מרתק. הוא מילא תפקידים מרכזיים ביצירות רבות שברפרטואר הלהקה, ביניהם את זה של המאהב המצחיק, אלאן, ב"הנערה שלא נשמרה היטב". היה לארז חוש הומור – תכונה נדירה למדי ברקדני באלט קלאסי. במשך כשמונה שנים היה מהאמנים המרכזיים של "הבאלט הישראלי". הוא גם ניסה את כוחו ככוריאוגרף, שעה שיצר באלט מלא דמיון לילדים.

אבל משבגר, קשה היה לו להמשיך ולהיות תלוי במנהלי הלהקה, שבביתם התגורר, ובשעת סיור "הבאלט הישראלי" קבאמריקה עזב וניתק את קשריו. מאז ועד מותו ללא עת ששה בניו-יורק.

מי שהיה מהכוריאוגרפים
החשובים של ה"רויאל
באלט" הבריטי ובין השנים
1970 ועד 1977 מנהלו
האמנותי, נפטר בלונדון
בחדש אוקטובר. בשנים
1966-1969 ניהל את להקת
הבאלט של האופרה בברלין.
מקמילן יצר מספר באלטים
חשובים גם עבור באלט
שטוטגארט.



הזמרת-השחקנית אמאל מורקוס
ושתיים מורות.

עכשיו, כשהעיסוק שלה, שהתחיל
כתחיב, מתחיל ללבוש צורה
מקצועית, מתחילים להציע
לראבעה (שם בלתי שיגיתי,
ובתרגום חופשי – "בשבחי גוף
האשה") גם שידוכים. בגילה
ובחברה שלה, רוב הילדות שגדלו
איתה כבר נשואות ואמהות.
לאחרונה רמזה לה אמה, כי
עורך-דין נאה ממשפחה טובה
מתעניין בה. לאמא מורקוס,
שעודדה את בתה להיות אדם
עצמאי שמגשים את עצמו, קשה
עכשיו לשכנע את בתה לעשות
אחורה פנה. כי רק נושא אחד
מעניין עכשיו את ראבעה –
הריקוד, להיות רקדנית "יש לי
עתיד ואם אתחתן הכל יגמר", היא
קובעת.

בביל 8 התחילה לקבל שעורי באלט קלאסי אצל מורה צ'מית בעכו. הפסיקה לקראת הבגרות. "אצלנו, קודם צריך ללמוד טוב ולהצליח בבגרות". לפני שנתיים, לקראת סיום הבחינות הגיעה לסדנת המחול האזורית בקיבוץ געתון,

יעל לויטין

יהודית ארנון, המנהלת האמנותית של "הלהקה הקיבוצית" והסדנה שלידה, קיבלה אותה, אחרי בחינות מיון קפדניות. שנה שלמה ראבעה רק החזירה לגוף את כושר התנועה. עכשיו היא עובדת על טכניקה, כמו בטרירוף מתמשך. אבל לראבעה אין תלונות. היא אוהבת עבודה קשה ועוד יותר אוהבת את היזע והדמעות, את הכאבים ואת הסבל הכרוכים בעבודת הרקדן.

כדי לממן את הלימודים היא מלמדת בשעות הפנאי המועטות בלאט קלאסי לילדות בישובים ערביים בסביבה. כן, יש דבר כזה. בכפר-יסיף, לדוגמה, לומדות עשרות ילדות בלט וגם מופיעות באירועים ובשמחות.

הכוריאוגרף-הרקדן דני עזרלו ("איסו"), שפגש בה שעה שלימד כאורח בסדנה בגעתון התרשם, לדבריה, מיכולת ההבעה שלה. "את רוקדת עם העיניים, עם הפנים ועם הגוף, אבל מדוע אינך מתייחסת למרחב סביבך?" שאל. "עדיין לא השתחררתי מההרגל הזה".

רמי באר, כוריאוגרף הבית של הלהקה: "זאת בחורה עם ראש על הכתפיים".

היא רוצה להשתלב בלהקה וכן לבצע ריקודים משלה. "אני רוצה להיות כוריאוגרפית, ליצור תנועות וקומבינציות בלתי שיגריות. אולי משהו כמו גראהם, אבל יותר רך ושייירה ערבי". איך? "משהו מהתנועות המזרחיות המיוחדות בגוף, בעיניים, בפנים, בידיים ופחות בגליים".

לאחרונה החלה להופיע עם הלהקה, לפני קהל דוברי ערבית, בעיקר ילדים, בכוריאוגרפיות של רמי באר, "קרנבל החיות", בתפקיד העכבר-המספר, שרוצה לשנות את חייו וב"פטר והזאב".

"בחורה הראשונה פחדתי מהרקדנים ובהופעה התרגשתי מאוד. הקטנים אהבו אותי מאוד ושלחו לעכבר המספר נשיקות באוויר".

היא לוקחת את הזמן שלה. רוצה להתנסות. "אשה בחברה שלנו, בכפר, צריכה להשתכר, אבל ההורים שלי ליברלים ולא לוחצים עלי. בחרתי בדרך הקשה. אני אוהבת את הדבר הבלתי שיגרתי שאני עושה. 'מה יצא לך מזה?' שואלים אותי. אני רוצה להיות הרקדנית הערבית הראשונה בישראל!" לאחרונה השתתפה ראבעה במופע "אוטובוס ממוג לדו-קיום" בפסטיבל עכו 92, שזכה לציון מיוחד לשבח.

✓ נרקד לאחרונה

שרה לוי-תנאי ולהקת הסניורים שלה: הופעת להקתה החדשה של שרה לוי-תנאי, מזכירה לי את קזואו אונו, הרקדן היפאני הקשיש והבלתי נשכח, שהופיע אצלנו לפני שנים אחדות. בעולם יש דברים כאלה, סניורים רוקדים. שם משוכנעים, כי למרות העובדה, שהעולם שייך לצעירים, הריקוד האמנותי אינו נחלת ינקות בלבד. ללהקה ההולנדית "נדרלנדס דאנס תיאטר" יש,

הופעותיה הראשונות של הלהקה שהתקיימו בארצות-הברית, בפתיחת אירוע בתיאטרון "לה מאמא" הניו-יורקי ובקונגרס שעסק בתרבות יהודי תימן שהתקיים באוניברסיטת פרינסטון, זכו להצלחה רבה. מי יודע, אולי בעתיד, כאשר רקדנים ותיקים נוספים יתפנו מ"ענבל", תחזיר הגברת הזקנה-הצעירה לנצח את הדגש החזק לתנועה.



ארז דרור ומרשה זוסמן ב"אופוס 35" מאת היינץ שפרלי, ב"באלט הישראלי" Erez Dror and Marsha Susman in Heinz Spoerli's "Opus 35" צילום: ג. רוזאנסקי

✓ "קול דממה" ססו לברזיל

משפחת ספרא הטיסה את "קול דממה" לברזיל להופעה אחת של "קמינה אי טורנה". "קול דממה" השתתפה בהופעה מיוחדת בסאו-פאולו. עשרים ושניים רקדנים וצוות טכני פלוס כחצי טון ציוד יצאו בחודש אוגוסט לברזיל להופעה אחת ויחידה, במסגרת האירועים העולמיים המציינים 500 שנה

למשל, להקת סניורים, שכל מי שראה התפעל ממנה. ואצלנו, השיבה לא מזמן רנה שינפלד, שכבר חצתה את החמישים, למנגחים את הופעתה, כי אינה חושבת לפרוש מן הבמה. לדעתה "רקדנית טובה אינה בהכרח רקדנית צעירה". שרה לוי-תנאי קיבצה סביבה רקדנים וזמרים מיוצאי "ענבל" והקימה להקה חדשה – "במת דיוואן" – שם זמני. הדגש הוא עתה על מוסיקה בשילוב תנועה.

לגירוש יהודי ספרד. יוזמת ההזמנה היא ויקי ספרא, מראשי הקהילה היהודית בסאו-פאולו, ששהתה בארץ ובחזרה ביצירת המחול של מנהל הלהקה, משה אפרתי, "קמינה אי טורנה", כמייצגת הנאמנה ביותר של הנושא.

הופעה מיוחדת זו מקרבת יצירה זו אל הצגת המאה שלה, שתצוין בהופעה חגיגית בתל-אביב.

✓ סוכנות בינלאומית חדשה למחול

בלונדון נפתחה לאחרונה סוכנות בינלאומית ראשונה במינה, לקידום המחול. עתה יוכלו כל העוסקים באמנות המחול על כל סוגיה להשתמש במאגר המידע הגדול, המצוי ב-"DATA PLACE". בכל הנוגע לאינפורמציה על מחול בבריטניה ובכל העולם יש לפנות אל: Clare Lovett / Data Place 17, Dukes Road, London WC1H 9AB, U.K טלפון: 071-380 12 68

✓ חילופי מנהלים בבאלט האופרה הממלכתית של וינה

במשך שלוש השנים שעברו, מאז עבר המנהל האמנותי גרהארט ברונר לעיר גראץ, ניהלה את להקת הבאלט של האופרה הוינאית הרקדנית הרוסיה צ'רנישבה. בסתיו הקרוב (1993) יחליפו אותה אן ווליאמס, מי שהיתה במשך שנים רבות מנהלת החזרות של באלט שטוטגארט (בימיו של ג'ון קרנקו שם) ואחר כך עבדה באוסטרליה ויאן סטריפלינג, כסגנה. אן ווליאמס היתה במשך שנים המנהלת של בית-הספר ע"ש קרנקו בשטוטגארט, אחר כך מנהלת אמנותית של "הבאלט האוסטראלי" ובשנים האחרונות ניהלה בית-ספר לבאלט בציריך, שווייץ. היא אחד המורים הידועים ביותר בעולם. בימי נעוריה עבדה עם להקת הבאלט של קורט יוס ולימדה בבית-הספר "פולקוואנג" בעיר אסן, גרמניה. גם יאן סטריפלינג רקד בשעתו בלהקתו של קורט יוס. הוא היה מסולני "באלט שטוטגארט" בימיו של ג'ון קרנקו. מאז שנת 1976 הוא נשוי לאן ווליאמס. בעונה הבאה מתכננים המנהלים החדשים של הבאלט הוינאי שתי בכורות; האחת באלט של ערב שלם, מהפרטואר הקלאסי והשנייה שלוש עבודות של יוצרים עכשוויים.

תנאי העבודה בוונה מעולם לא היו קלים. בלהקה 85 רקדנים – ונוסף עליהם מגיעים אמנים אורחים – אבל לרשותם רק שני אולמות-חזרות. בעונת 1993-1994 מתוכננות רק 55 הופעות באלט, מספר שאינו מספק תעסוקה מלאה ללהקה.

✓ **מתנת חג-מולד מוזרה מאת ויליאם פורסיית**
ויליאם פורסיית, מנהלו המוכשר של "באלט פרנקפורט", שוב הפתיע, כדרכו, את הקהל ערב חג-המולד שעבר. יצירתו החדשה נקראת: "AUE/NA(C)TION" זאת אומרת מין סלט-מילים, בו "ניכור" ו"פעולה" משמשים בעירוביה.

"תערובת מציצת של גישות ממין נקבה וממין זכר, משהו המזכיר את בלבול הלשוניות של מגדל בבל. אחרי שניה של שקט מתוח מברך אחד הרקדנים בכל הרצינות את הצופים ב'חג מולד שמח'! כי פורסיית הכין לנו הפעם מתנה מטורפת ממש, בצבעי ורוד-ירוק". – כותבת המבקרת מלווה גראדינגר.

התלבושות הן בסגנון יפני. גם המלחין טום וילמס, המספק כרגיל את הלווי הצלילי ליצירות של פורסיית, מצוי בעצמו ובכבודו, לבוש אף הוא כאחת הגישות, על הבימה ומנגן במקלדת. זהו שעשוע בתנועה, המעיד על נסיונותיו של פורסיית להרחיב את תחומי התנועה שלו לאיזורים בלתי מוכרים לו עד כה.

✓ **רומיאו ויוליה – במחנה עבודת-כפיה**

מקצת ממה שקורה כיום בתחום הבאלט ברית-המועצות לשעבר אפשר ללמוד ממופעי להקת "הבאלט לקהל צעיר" מקייב, אוקראינה, הנמצא בסיוור מופעים במערב אירופה.

בין היתר הופיעה הלהקה בבאלטים מובהקים לנוער, ביניהם "מוגלי" (מ"ספר הג'ונגל" של קיפלינג) ו"גילג" (הילדה הג'ינג'ית בעלת הנמשים, שכיכבה אצלנו בטלוויזיה). אבל גם נוסח מקורי של "רומיאו ויוליה", לפי המוסיקה המוכרת מאת פרוקופייב, שנועד "למבוגרים ומתבגרים", כדברי הרקדן, המגלם את רומיאו, סרגי בונדור, שזכה לתשבחות רבות על ביצועיו.

הכוריאוגרפיה היא מאת גיאורגי קאוטון, מנהלה האמנותית של להקת הבאלט. בנוסח זה בולטים שני הבטים: חלק מהסצינות מתרחש במחנה עבודת-כפיה,

והצלב, ובכלל סמלים דתיים-נוצריים, משמשים בו את הכוריאוגרפיה. הבאלט נוצר לפני כשלוש שנים, ב-1989.

עצם השימוש בסמלים דתיים – שהיו אסורים בתכלית האיסור במשך שבעים שנה ברוסיה – והעמדת סצינות במחנה של אסירים על הבימה, יש בו ביטוי למחאה. "תחילה קיבל הקהל שלנו את המופע בתדהמה". – מספר הכוריאוגרף. הצופים פשוט לא היו מורגלים לסגנון החדש. לדעתו, כיוון התפתחותו של הבאלט באוקראינה יהיה גם להבא על בסיס הבאלט הקלאסי. אבל בעבודתו הוא נוטה להשתמש בכל סוגי המחול ואפילו להכניס לעבודתו מרכיבים של אקרובאטיקה וספורט.

✓ **לא לגעת ברקדנים!**

בשטוטגרט מתקיימים בימים אלה מפגשים מסוג חדש בין קהל ורקדני הבאלט המפורסם שבראשו מרסיה היידה.

"בימה על בימה" באחד מאולמי התיאטרון הממלכתי של וירטמברג, מזמינים אמני הבאלט את הקהל לקפה-מחול. שולחנות קטנים עם פרחים בצנצנת, קירות שחורים ופה ושם קטיפה אדומה, אור עמום של מועדון-לילה, בצד באר משקאות – ובמרכז רחבת ריקודים. ממש Cafe dansant. שם המופע "מבט אל אחורי הקלעים". זהו מפגש אישי קרוב – ממש לגעת בהם – עם כוכבי הלהקה. המנהלת ורקדניה יושבים עם צופיהם בכפיפה אחת. תחושת הצופים שבאו למופע היא של ביקור אצל ידידים.

"היש עוד להקה בעולם, המסוגלת לקירבה כזאת בינה לצופיה?" – שואל המבקר הורסט קוגלר בעיתון "Stuttgarter Zeitung". תחילת התכנית בגירסה מקוצרת של חימום יומי ליד ה"באר", לא זה של הקוקטיילים... אחר כך הדואט המסיים, המוכר, עם הבאלרינה המונחת על ברכי הפרטנר שלה "בלי ידיים" מתוך "היפיפיה הנמה".

ואחרי הפסקת קפה מופיעים מרסיה היידה וריצ'ארד קרייגון בקטעים מהבאלט של רנאטו זאנלה, כוריאוגרף צעיר, מרקדני הלהקה, "מצבי הנפש", שהוא בעצם תיאור ביוגרפי של יחסיהם המשתנים של השניים. חשיפה אמיתית, הפעם לא מעבר לרמפה, אלא בין הצופים ממש. ואז מגיע תור האילתור. לפי נושא שנבחר על ידי הצופים, במקרה זה "מחאה נגד שינאת זרים", מכינים

הקהל נדהם לראות, באיזו מהירות תופסים הרקדנים את רעיונותיו השופעים של הכוריאוגרף. "זה ממש מחשמל, לראות איך עובר זיק בין היוצר ולמבצעים, הנענים בין רגע לרעיונותיו ומתרגמים הכל לתנועתם". – כותב קוגלר. הרעיון נראה מציין, איפה הלהקה הישראלית, שתנסה ללכת בדרך זו של מחול מתוך קרבה?

✓ **כאגדת רבקה שטורמן**

מאת יגאל בן-נון
ביום ו', ה-22 בינואר '93, מלאו לרבקה שטורמן 90 שנה. יום הולדתה נחוג באולם הספורט של קיבוץ עין-חרוד, בו היא מתגוררת, בהתכנסות תחת הכותרת "כאגדת רבקה". מאות רוקדים ומרקידים הגיעו מכל רחבי הארץ – כל תנועת ריקודי-העם הישראלים.

האירוע נפתח בארבעה ריקודי-ילדים, בביצוע ילדי עין-חרוד. יש בכך משום סמל היסטורי, כי שם, לפני יותר מ-50 שנה, בבית-הילדים ובית-הספר של עין-חרוד החלה רבקה ליצור את המחולות, שעתידים היו להוות את ראשית המחול העממי

הישראלי החדש. לאחר מכן עבר המיקרופון – ללא תיוכו של מנחה – מדובר לדובר וממרקיד אחד למשנהו. אברהם יריב, ראש המועצה האזורית גלבע, הבטיח בדבריו, שיסייע בהוצאתו לאור של תרגום לאנגלית של ספרה של רנה שרת על אודות רבקה שטורמן, "קומה אחא". בשם משרד החינוך והתרבות בירך דן רונן. אחריו דיברה תרצה הודס, שריכזה במשך שנים ארוכות את המדור לריקודי-עם במרכז לתרבות של ההסתדרות.

בשם ההסתדרות בירך כותב שורות אלה, (ראה להלן). תרצה הודס הזמינה את תלמידי שנה א' של אולפן תל-אביב לריקודי-עם לבצע את ריקוד "הגורן" ו"הרמוניקה", מריקודיה הראשונים של בעלת-השמחה. שורה ארוכה של מרקידים ויוצרים הופיעו בזה אחר זה, הזמינו את רבקה להצטרף אליהם והרוקדים שנאספו רקדו את מחולותיהם של יואב אשריאל, יעקב לוי, גיורא קדמון, רותי פרדס, שלמה ממון, אליהו גמליאל, צבי פרידהבר, מושיקו יצחק הלוי, ישראל שבתאי



באלט שטוטגרט, מרסיה היידה וריצ'ארד קרויגון ב"רקואם". כוריאוגרפיה: קנת מקמילן. מוסיקה: פורה.

✓ חורחה דון -

עוד קורבן של "איידס"

במשך עשרים שנה היה הרקדן חורחה דון, נצר למשפחה יהודית ארגנטינית, שנולד בשנת 1951, מזוהה עם להקתו של מוריס בז'אר, "באלט המאה ה-20", בבריסל. הוא נפטר עתה, ממחלת האיידס הארורה.

היה בהופעתו משהו זוהר. לא רק דמותו ושיערו הזהוב הם שהשפיעו על הצופים, אלא גם האינטנסיביות הרגשית שלו כרקדן.

היה זה חורחה דון, שעליו נוצר התפקיד הראשי של "ניז'ינסקי", הליצן של האל" והדואט המצויין לפי "שירי השוליה הנודד" (מאת מהלר).

שעה שבז'אר "הפך את השולחן" ב"בולרו" שלו והעמיד על גביו גבר, במקום הבאלרינה, ששלושים בחורים מקיפים אותה, כמובן היה זה חורחה דון, שעיצב את התפקיד הנשי בנוסח הגברי החדש.

בשנה שעברה הופיע, יחד עם שחקנית יהודיה מארגנטינה, במופע משולב של שירים וקטעים משוחקים עם מחול. חורחה דון נראה עייף וכבר לא אותו אל זוהר של פעם, נגיפי האיידס הקטלניים כבר כרסמו בגופו היפה.

חורחה דון היה, בלי ספק, אחד הרקדנים החשובים של המאה.

למחול עממי. אם יישארו במחול העתידי תנועה אחת, צעד אחד מריקודינו בהווה, כי אז השגנו הרבה".

באומות אחרות, ריקוד עם הוא ריקוד אנונימי. אצלנו לבעלי הריקודים אלה יש שמות: רבקה שטורמן, שרה לוי-תנאי, זאב חבצלת, יונתן כרמון ועוד. המעשה המהפכני ביותר שנעשה בארץ ב-90 השנים האחרונות החופפות את קורות חייה של שטורמן - זה לא גלי העליה, לא צבא עברי ומשטרה עברית, אפילו לא כור גרעיני לצרכי מחקר, אלא מעשה הפלא של הפיכת שפה ארכאית של טכסטים פולחניים לשפה שימושית, מפליאה בדינאמיות שלה. היווצרותה של השפה העברית החדשה היא היווצרותה של תרבות עברית ישראלית מקורית. תרבות ישראלית, היא מחול ישראל, ציור ישראלי, מוסיקה ישראלית. מעטות המדינות בעולם שנוצרו כתוצאה ממהפכה תרבותית מקורית כזאת.

לרבקה שטורמן מקום כבוד במהפכה שהתחוללה בארץ הזאת. היא יצרה במו רגליה ובזכות תודעתה האידאית-חברתית אמנות ישראלית מקורית. היא יצרה סיגנון ריקודי חדש יש מאין, סיגנון המסמל את תמצית ההווה הגאוגרפית, חברתית והרוחנית של שנות ה-40, הארץ-ישראלית. ריקודיה של שטורמן הם השקפות נוף מולדתנו.



רבקה שטורמן 1990
צילום: ויקי כהן

ביצירות אלה בזמן ביצוען,

בשעתו. מסיבה זו, יוצרי מחול רבים יכולים לקנא ברבקה שטורמן. היא זכתה לא רק לכך שריקודיה השתמרו ולא נשכחו, אלא גם ממשיכים לרקוד אותם עשרות, אם לא מאות ואלפי רוקדים מדי שבוע. למרות מבול ריקודי העם הישראליים החדשים, לא זו בלבד שלא נס ליחס, אלא גם אף ריקוד שנוצר היום אינו מאיים על ההגמוניה שלהם. לא רבים יוצרי המחול שזכו לכך.

ביוני 1945 כתבה שטורמן ביומן קיבוץ עין חרוד: "אנחנו נמצאים עוד בלב חיפוש האלמנטים הריקודיים המקוריים והיסודיים של הריקוד הארץ-ישראלי. משום כך אין לראות את הריקודים המקובלים והנהוגים בארץ כדפוס ריקודי מוגמר, המספק את תביעתנו".

"...לא בידנו לקבוע איך נגיע לריקודים אלה: אם יהא זה פרי יצירת יחיד, חוג או קבוצה, אם יהא זה סיכום תקופה או דורות רבים - את זאת יחרצו החיים... רוב הריקודים אשר נוצרו עתה עוד יעברו גילגולים רבים וישנו צורתם עד שיתגבשו וילוטשו

ועוד.

לכבוד האירוע החגיגי אירגנה איה הלוי, האחראית לאירוע מטעם הקיבוץ, את בני הכיתות משנות ה-40, איתם עבדה רבקה והם ביצעו את אותם מחלות עתיקים כמיטב יכולתם.

רנה שרת דברה על ספרה על אודות בעלת יום-ההולדת והקרינה את הסרט "הנה הסתיו עבר", שצולם בשנת ה-50.

דבריו של יגאל בן-נון:

ליצירות מחול מן העבר נועד גורל אכזרי. אין אפשרות לשחזר היום מה היתה יצירתו של כוריאוגראף בעבר. יצירה מוסיקאלית נרשמת באמצעות תווים מדויקים וניתנת לביצוע גם מאות שנים לאחר היווצרותה. פסל או ציור משתמרים לדורות. כך גם לגבי יצירות של סופרים, משוררים ומחזאים.

ליוצרי ריקודים נועד גורל אחר. למרות כתב התנועה, למרות הסרט והוידאו, אי אפשר לשחזר במדויק יצירות כוריאוגרפיות מן העבר. לצערנו, כל מה שנותר מרוב ריקודיו של אגדתי, מאלה של מרגלית אורנשטיין או רינה ניקובה הוא זכרונם המעומעם של מעט אנשים שחזו במו עיניהם



חורחה דון

האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין

THE JERUSALEM RUBIN ACADEMY OF MUSIC AND DANCE



בית הספר למחול

בית הספר למחול כולל את:

הפקולטה למחול

דיקאן הגב' רינה גלוק

מגמת המחול של ביה"ס התיכון

הגב' טליה פרלשטיין

כתות המחול בקונסרבטוריון

פרופ' חסיה לוי-אגרון

הפקולטה למחול

הפקולטה למחול מעניקה תואר בוגר במחול B. DANCE ותעודת הוראה של משרד החינוך לסטודנט שסיים ארבע שנות לימוד באחד משני החוגים: החוג למחול והחוג לתנועה וכתב תנועה.

החוג למחול – (מרכזת החוג, הגב' בתיה כהן), מכשיר רקדנים ומורים למחול תוך התנסות אישית רחבה במחול מודרני ובבלט קלאסי. בשנה השלישית והרביעית ללימודיהם מתמחים הסטודנטים בשטח ההוראה של הבלט הקלאסי או המחול המודרני.

המקצועות הנלמדים בחוג: בלט קלאסי, מחול מודרני, ריקוד אופי, ג'אז, מחולות עתיקים, מורשת המחול במסורות ישראל, סדנאות רפרטואר, מתודיקה של הוראת המחול, כוריאוגרפיה, אימפרוביזציה, עיצוב, תפאורה ותאורה.

החוג לתנועה וכתב תנועה – (ראש החוג, מר עמוס חץ), מכשיר רקדנים ומורים לתנועה תוך התנסות תנועתית רחבה וידע בכתב תנועה אשכול-וכמן. הלימודים כוללים: קריאה וביצוע מהכתב, רישום ושימור תהליכי תנועה, חיבור ריקודים וביצועם, הרחבת הדימיון התנועתי של הרוקד ואפשרויות התנועה בשיטות שונות של "שיכלול היכולת" (פלדנקרייז, אידוקיניזם, ב. במברידג', כהן ואחרים) ויישומם בסגנונות ריקוד של המאה ה-20, בדיסציפלינות תנועתיות חוץ אירופיות, בתנועתו של היחיד.

בשני החוגים נלמדים הקורסים: תולדות המחול, יסודות המוסיקה והאזנה, מחול במאה העשרים, הערכת יצירות, שימוש בכלי נקישו.

קורסים עיוניים והכשרה להוראה יינתנו כחלק מהלימודים הכלליים בפקולטה למחול.

קבוצת מחול נבחרת, "קרש קפיצה", הוקמה ב-1991 ליד האקדמיה במטרה לעודד רקדנים מוכשרים מבוגרי האקדמיה ותלמידיה להופיע במסגרת להקה מקצועית ייחודית ירושלמית. הקבוצה הופיעה בארץ ובחו"ל.

המנהלת האמנותית של הלהקה: פרופ' חסיה לוי-אגרון.

המגמה למחול של ביה"ס התיכון שליד האקדמיה.

התלמידים במגמה למחול ניגשים לבחינות בגרות במחול.

תכנית הלימודים כוללת את הסגנונות הבאים: בלט קלאסי, מחול מודרני, אימפרוביזציה, תולדות המחול, ג'אז, מוסיקה, ריקודי עם ועדות ועוד. תלמידי המגמה מופיעים באירועים אמנותיים בארץ ובחו"ל בהצלחה רבה. רבים מבוגרי ביה"ס ממשיכים לימודיהם לאחר שירותם הצבאי בפקולטה למחול באקדמיה הגבוהה וחלק מהם מתקבלים ללהקות מחול בארץ.

סדנת רפרטואר בבלט קלאסי הוקמה ב-1992 ליד ביה"ס התיכון. הסדנא מנוהלת ע"י הגב' נינה טימופייבה, הפרימה בלרינה של הבולשוי בלט. הקבוצה מופיעה באקדמיה ומחוצה לה.

המחול בקונסרבטוריון שליד האקדמיה

מטרת שעורי המחול בקונסרבטוריון היא להכשיר תלמידים מהגיל הרך לקראת המשך לימודיהם במגמה למחול בביה"ס התיכון שליד האקדמיה ובפקולטה למחול באקדמיה, ומתן אפשרות לתלמידים מרחבי ירושלים לקבל חינוך ריקודי-אמנותי בצורה מסודרת ועל פי תכנית לימודים מוגדרת.

הלימודים בקונסרבטוריון מתקיימים בשעות אחה"צ.

אחוז גבוה מתלמידי הקונסרבטוריון מתקבל להמשך לימודים בחטיבת הביניים ובביה"ס התיכון שליד האקדמיה.

קורסי קיץ

למן 1959, מקיימת האקדמיה, בשיתוף עם המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, "קורס קיץ ארצי למחול".

הקורס הראשון זכה להדרכתה של האמנית הדגולה מרתה גראהם ומאז כיהנו כמורים בקורסי הקיץ אמנים בעלי שם מרחבי העולם ומהארץ, ביניהם: מרתה היל, מרס קנינגהם, אנה סוקולוב, ג'יין דדלי, נטשה קלפובסקה, וולטר ניקס ועוד. קורס הקיץ באקדמיה קנה לעצמו מוניטין בינלאומיים. בממוצע משתתפים בו מדי שנה כ-150 רקדנים ותלמידים מתקדמים מרחבי הארץ ומחו"ל. הקורס מתקיים בחודש יולי במשך שבועיים עד שלושה.



הופעת בכורה של קב' המחול "קרש קפיצה" מאי 1992 בתיאטרון ירושלים. מתוך הריקוד: "קונצ'רטו גרוס". כוריאוגרפיה: פול בלום

ירוששת מרתת גראהם

בחודש מאי שנת 1991 הלכה לעולמה
הדמות המסמלת יותר מכל את המחול
המודרני; מרתה גראהם הייתה
כמעט בת מאה במותה

דני קרון מתאר את עבודתו עימה;
מיכאל פוקין מספר על מפגש שלו איתה
בשנת 1931, כשהיא הייתה בראשית
דרכה; אחרי מותה ראו אור שני ספרים
על אודותיה, האחד ב"אוגרפי", השני
על אוטוביוגרפי. ג'ורא מנור מדווח על
ספרה של אגנס דה מיל
ועל זה של גראהם עצמה



ירוששת מרתה גראאהם

הקפיצות, הכיוונים, השימוש בתפאורה והתלבושות לא התאחו גם אחרי שעות על שעות של עבודה. המרכיבים לא נדבקו. התזמורת – בניצוחו של גארי ברתני – חזרה וניגנה את הקטעים שוב ושוב. נתן מישורי חזר והשמיע את המוסיקה בפסנתר. ולפתע, כמו בנס, כאילו למגעו של מטה-קסם, הפך הכל למקשה אחת של תיאטרון טוטאלי, לגוף נושם. לידה – נחל, ים, רוח, אור.

עדיין אני זוכר את ההתרגשות שאחזה בכולנו. הבכורה העולמית של "יהודית" התקיימה באולם "הבימה". בתכניה נדפס: מוסיקה: מרדכי סתר; תפאורה: דני קרון; תלבושות: מרתה גראהם; תאורה: ג'ון רוזנטאל. ונזכרתי, איך שנים מעטות לפני כן התפלחתי לאותו אולם ממש, כדי לראות את להקתה של גראהם, שעה שהגיעה לסיור מופעים בישראל. כמוכן שלא חלמתי אז, שפחות מעשר שנים מאוחר יותר אצור עבורה תפאורה ואעבוד איתה.

בשעת הבכורה של "יהודית" הקהל מחא כפיים בהתלהבות. רק עיתונאי אחד שעמד לפני צעק "בוז!". אבל קולו נבלע בתוך קריאות ההתלהבות ומחאות הכפיים.

כשיצאתי, שאלו אותי ידידים: ומה אתה עשית? האם היא לא נתנה לך "הוראות מדויקות"? כי הכל נראה כל כך שלה והיא השתמשה בכל רמז בתפאורה, בכל צורה, צליל ומקצב. "אני גנבת,

לחוש את המבנים ברגליה ממש. ואני חששתי, שלא תפצע חס וחלילה את רגליה היחפות במסמר או קיסם.

ושעה שהריקוד שלה על אודות יהודית והולופרנס הבשיל, היא שלחה את "הסיפור" למרדכי סתר ולי ומיד פינקה אותנו במשלוחי מתנות של ספרי-אמנות, חפצים, פיסלונים לוריסטון, רמחים עתיקים וראשי-חץ, מהם שאפה את השראתה. היא חזרה והדגישה במכתביה "תעשה מה שיעלה על רוחך, ואני אשתמש בזה".

זוהי קשה לי, לא פחות מהעובדה, שהמעצב הקבוע שלה היה איסאמו נוגוצ'. איזה לחץ, איזו תחרות חסרת כל סיכוי!

והנה כאן, בנגריה של שמן בתל-אביב, היא רוקדת מרוב התלהבות יחפה על חלקי תפאורה, הפזורים בין הדיקטים ולוחות העץ.

העמידו את התפאורה באולם החזרות של "ענבל". ואני פחדתי להיות נוכח במפגש הראשון בין רקדניה לתפאורה שלי. אני מציץ לאולם ולהפתעתי הרקדנים מתחברים עם התפאורות, כאילו אלה נגזרו לפי מידותיהם.

הסגנון והנסיון הגראהמי הפכו את המבנים הפיסוליים שלי לחלק בלתי נפרד מהתנועה ומהגוף. המפגש בין הסטאטי לדינאמי היה מדהים.

התפאורה השניה שמרתה הזמינה אצלי נועדה ליצירה שלה "Part Real - Part Dream". את התפאורה למחול זה בנינו בתל-אביב ושלחנו מוכנה לניו-יורק. גם הפעם חזר התהליך על עצמו.

היא שלחה את "הסיפור" של הריקוד לסתר ואלי ובעקבותיו הגיעו הספרים והחפצים. הפעם מיניאטורות ותכשיטים הודיים. "תעשה מה שעולה על רוחך, כל מה שרצית לעשות ולא עשית" – היא כתבה לי. ואני זקוק למסגרות, לגבולות, למגבלות, כדי לצאת מהן ולפרוץ אותן.

שוב מודלים, מאות רישומים נשלחים אליה, ומכתבים וטלפונים. היא מעודדת אותי ולבסוף מזמינה אותי לחזרות האחרונות ולפרמיירה בניו-יורק, בברודוויי. היא התגברה על החוקים הקשים, המגבילים בארה"ב הזמנת יוצרים שאינם חברי איגוד המעצבים האמריקני, ושמי מופיע בתכניה ועל הפלקטים.

הבכורה של הריקוד, ומרתה עולה על הבימה, לקידה. והיא כבר אינה באותו כושר שידענו. היא מעבירה חלק מתפקידיה לרקדניות צעירות ממנה. היא אהבה את יצירותיה ומקנאה ברקדניות שנתנה להם את תפקידיה, שהפכו מכבד לקלאסיקה של המחול המודרני.

היא יושבת באולם החשוק, מכורבלת במעיל פרווה. אתל וינטר רוקדת את תפקידה – Pioneer Woman ב"אביב בהרי האפאלאצ'ים"

אני אוהבת לגנוב, אבל רק את הטוב ביותר! – היא אמרה לי פעם.

בשנת 1960 התקיימה באולם "אהל-שם" פרמיירה של "תיאטרון מחול ענבל". התפאורה ל"מגילת רות" של שרה לוי-תנאי (למוסיקה מאת עובדיה טוביה) היתה התפאורה השניה שעיצבתי עבור תיאטרון מקצועי והראשונה למחול. ואני מאחורי הקלעים, נרגש ומאוכלב מתפעול התפאורה. בעיני היה הכל גרוע. ידעתי שמרתה הגדולה ישבה ליד הברונית בת-שבע דה רוטשילד באולם והצטערתי, שהדברים לא זרמו כפי שרציתי.

עד שלפתע מגיעה האשה הקטנה, מרתה הגדולה, אל מאחורי הקלעים, מברכת אותי, ואני מתגונן והיא אומרת לי: "עשית תיאטרון גדול. ואני רוצה יום אחד לרקוד בתיאטרון שלך". "אני אומרת לך!" – היא חזרה ואמרה, כשראתה שאני מטיל ספק בכנות בדבריה. ה"אני אומרת" שלה היה כל כך סמכותי.

זו באמת לא היתה אמירה של סתם. כי מקץ פחות משנתיים אחרי אותה בכורה של "מגילת רות" היא הגיע ישר משדה-התעופה לבית-המלאכה של "שמך", בונה התפאורות הותיק, שהיה אז בצפון תל-אביב, ב"מגרשי התערוכה", חלצה את נעליה והחלה לרקוד יחפה על גבי חלקי התפאורה שלי, שניבנו שם. מסתבר, שהמודלים, מאות הרישומים והתצלומים ששלחתי לה במהלך העבודה לא נתנו לה מושג מלא על התפאורה. היא רצתה

דני קרון, פסל ותפאורן בעל שם בינלאומי, על עבודתו כמעצב של מרתה גראהם

מאת דני קרון

זכות גדולה נתגלגלה לידי, לתכנן ולעצב תפאורות לאחת מגאוני היצירה של המאה העשרים, לרקדנית והכוריאוגרפית מרתה גראהם. במשך השנים עיצבתי עבורה וללהקתה שלש תפאורות ועוד אחת ליצירה שהיא בנתה על להקת "בת-שבע", ("החלום"), שהיא לבסוף אסרה את ביצועה. כך נחשפתי ליצירתה וליכולתה לצקת את רעיונותיה לתוך המוסיקה, התפאורה והתאורה, ולהפוך את המפגש הזה בכוח התנועה של רקדניה ליצירת תיאטרון טוטאלי; למקשה אחת, ליצירה שכל חלקיה נעשים לגוף אחד, של מסר, לחוויה אמנותית.

חוויה כזאת עברנו, המלחין מרדכי סתר ואני, בעת החזרות על המחול "סיפור יהודית" שנערכו על בימת תיאטרון "הבימה" בתל-אביב. במשך שעות ארוכות ומעייפות ישבנו וצפינו בהתלבטויותיה של הגברת הגדולה של המחול ורקדניה בדיאלוג יצירתי מרתק ומזיע.

התנועות חזרו וחזרו עד לעייפה, כי הצעדים,

(למוסיקה מאת ארון קופלנד, בתפאורה של נאגוצ'י) הנפלא. מרתה בורחת לחדר-האיפור, ונגד רצונה פוגשת באתל. "מרתה, יש לך הערות?" - שואלת וינטר. "היית טובה, למרות שזה מכאיב לי." - משיבה מרתה, נעלמת בחדרה ומשכיחה את כאבה בבקבוק ויסקי.

בפרמיירה של המחול החדש, "Part Real - Part Dream", היא מגבילה את תנועותיה לאפשרויותיה המצומצמות [בשל אילוצי הגיל]. הקהל יוצא מכליו, מריע לה, עומד על רגליו. היא מוקפת בחנופה, בהערצה ובאהבה. כל כך הרבה שנים סבלה, כשרק קומץ קטן של מאמינים היו באים להופעותיה והיום, מאוחר במקצת, האולמות מלאים, מעניקים לה אותות כבוד והיא אמנית לאומית, בינלאומית!

ז'אן קוקטו כתב פעם: "פיקאסו באמנות הפלסטית, סטראבינסקי במוסיקה, גראהם במחול - אלה שלושת הדמויות של אמנות המאה ה-20".

בשנת 1973 היא שוב הזמינה אותי לעצב עבורה תפאורה. הפעם למחול ושמו "Holy Jungle". ובאותה העונה, בברודוויי, היא עשתה רטרוספקטיבה של יצירותיה. זאת היתה חוויה בלתי נשכחת. יכולת לתאר לעצמך, איך נראו ריקודים אלה, שעה שהיא עצמה הופיעה בהם. כי היא יצרה אותם בשביל עצמה, לפי אופיה

וגיזרתה, על פי יכולתה שלה, כשהיא גם מעצבת את הלבוש והתופרת הכושית שלה יושבת מאחורי הקלעים ותוך כדי הריקוד מוסיפה, מתקנת ומשנה את התלבושות. אפשר כמובן לספר עוד ועוד. אין לי ספק, שהעבודה עם מרתה גראהם היתה החוויה הגדולה ביותר שלי בתיאטרון - אם כי לא תמיד היתה זו חוויה נעימה ומחמיאה.

"פיקאסו באמנות הפלסטית, סטראבינסקי במוסיקה, גראהם במחול" - ז'אן קוקטו

צריך יהיה יום אחד לספר איך עזרה בהקמת להקת "בת-שבע". יום לפני הבכורה, בדצמבר שנת 1964, בסטודיו של מיה ארבאטובה, כשלידה בת-שבע דה רוטשילד, גארי ברתיני, רנה גלוק, פרנסואה שפירא [המנכ"ל הראשון של "בת-שבע"] ואני. חזרה אחרונה לפני שלראשונה בחייה, להקה שאינה להקתה שלה, תבצע את יצירותיה. ולתאר את הלילה הארוך של החזרה הגנראלית בקולנוע בהרצליה. היה לה, למרתה, קשה לקבל את העובדה, שלהקה אחרת רוקדת את "הרודיאד", את "אל תוך המבוך", כשם שקשה היה לה להשלים עם הידידות שנוצרה בין ידידתה בת-שבע דה

רוטשילד וז'נט אורדמן.

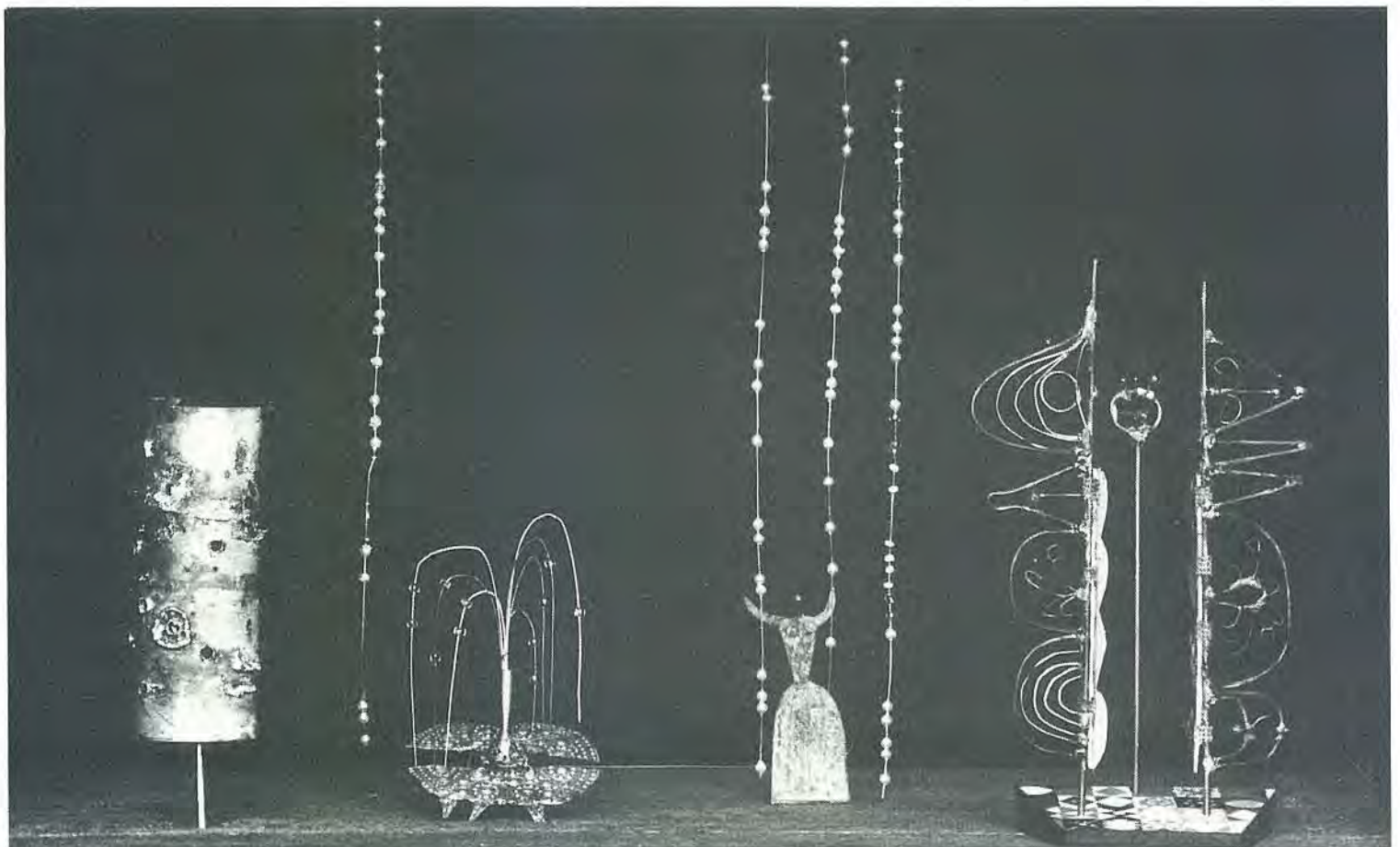
נחוץ יהיה יום אחד לספר את כל אלה, למי שאינו יודע שיש עבר, שיש היסטוריה, שיש שורשים למחול העכשווי הישראלי ואיך נבנה הקהל למחול בארץ.

לפני 35 שנים בלבד יצאה מרתה באגרוף קפוצ' מול הקהל בפירנצה, איטליה, ששרק ורקע ברגליו וצעק בוז, כשהופיעה עם להקתה שם במסגרת מופעי ה-Maggio Musicale. כעשרים שנה אחר כך היא שוב הוזמנה לפירנצה, הפעם במין מחווה ובקשת מחילה - על אותה בימה עצמה. הפעם הכל קיבלו אותה בתשואות רמות.

באמצע שנות ה-80 נוכחתי באולם בית-האופרה של פריז. בקודש הקודשים של הבאלט הקלאסי הופיעה להקתה של גראהם. בסיום המופע העלו את מרתה אל הבימה, ושר-התרבות של צרפת, ז'אק לאנג, העניק לה את אות לגיון-הכבוד. הקהל השמרני אינו מניח לה לרדת מן הבימה, אשה קטנה, זקנה, הנתמכת על ידי רקדניה. זו היתה גולת הכותרת.

אך היא המשיכה ליצור ולנהל את להקתה. היו שחשבו, שעליה להפסיק ולהשאיר את עברה לזכרונות ולאגדות. היא עשתה אחרת, כי רצתה "למות על הבימה" - וכך עשתה.

ל מ ר ת ה



תפאורה של דני קרון ל: "Part Real - Part Dream" דני קרובן

ירושלם מרתה גוראיהם

מאת מיכאל פוקין

כאשר הגיעה מרגריטה ואלמאן מגרמניה לאמריקה לעשות נפשות לאמנותה של מרי ויגמאן, היא כינתה את מורתה "נפש אפלה". היא הסבירה, שאמנות זו מבטאת את הדכאון של גרמניה שהפסידה במלחמה. [מלחמת העולם הראשונה]. כאשר המבקר סטוארט פאלמר דן במחולותיה של מרתה גראהם בכתב העת "דאנס", השתמש גם הוא בביטוי זה – נפש אפלה.

אמריקה לא הפסידה במלחמה ועל כן איני יודע איך להסביר את עצבונה של העלמה גראהם, שעל אודותיה אומר הכותב "לפנים היתה בחורה רגילה ונעימה". יתכן שיש כאן פשוט, השפעה זרה, חיקוי. זו השתלת האמנות הגרמנית החולנית לתוך אמריקה הבריאה.

אולם יש עימי הסבר נוסף. כדי לבטא עצבות במחול אינך זקוק אלא לתנועה מעטה. זה נראה קל מאוד. ביטוי שמחה, מאידך גיסא, דורש תנועה רבה. זה קשה יותר. ככל שנרגיש עלזים יותר, כן נחוש צורך בתנועה רבה יותר.

המחול הוא בעיקרו ביטוי לשמחה ולאור השמש, ולא לאפלה. בלי ספק העצבון, ככל רגש אחר, עשוי לשמש נושא לביטוי ריקודי, אולם לא העצב אלא השמחה היא שיצרה את המחול, והעליצות היא שתוביל אותו בהתפתחותו. פבלובה רקדה ריקודי שמחה מהירים רבים.

בהסבירה את השקפותיה היא הצביעה לעיתים קרובות על חזה או בטנה והיסקתי ששם מצוי מרכז וסודה של אמנותה "החדשה". פעמים רבות הפסיקה את דבריה באומרה: "שמה משהו רוצה לעזור לי על ידי שאלות?" החלטתי שלא לשאול דבר, אף כי הכל היה בעיני בגדר שאלה.

מפגש סוער בין שני כוריאוגרפים גדולים של המאה ה-20.
יוצר "הברבור הגווע" מכנה את רקדניותיה של גראהם "נערות נובחות"

הדגמות המחול נמשכו. הנערות ישבו, שכבו על הרצפה, הלכו על מלוא כף רגליהן ו... זה הכל. הידיים היו תלויות לצדי הגוף או הורמו בכוח כשהמרפקים כלפי מעלה. החזה, או שהובלט בהגזמה או היה נפול פנימה, לתוך עצמו. בשתי תנועות אלה התמצה עיקרו של המחול. הכל נעשה בקצב איטי. על פי רוב היה זה ביטוי לעצבות ולרוע. אגרופים קפוצים. תנועות הראש והגוף שיש בה מן הנביחה. נערות נובחות!... לפנינו פולחן העצבות ואפילו פולחן הרשע. ריחמתי על הבנות שמעוותות כך את

א מ נ ו ת

גופן, ומה שחשוב יותר, מעוותות את נפשן. כל מה שראיתי היה מפלצתי בצורתו והתגלמות הרוע במהותו. כפות הרגליים כווננו בידועין כלפי פנים.

התבוננתי בקהל. הכל ישבו בצורה טבעית ופשוטה. כל אשה, ללא הבדל גיל, נראתה טבעית, יפה ואמיתית בהשוואה למה שהתרחש במרכז החדר.

אחת הנשים שבקהל שאלה: "מה דעתה של מיס גראהם על הבאלט?"

נדרכתי. מיס גראהם ענתה, שהיא מכירה באלט כאחת מצורות המחול, ושהיא אוהבת, למשל, את פבלובה, בייחוד כאשר פבלובה מחווה קידה עם סיום הופעתה. "היא ידעה להשתחוות היטב..." אמרה.

לא יקשה לתאר מה שהרגשתי אחרי אמירה זו על אודות אחת מן הרקדניות שהיתה יקרה לכולנו, פבלובה!... הדבר הטוב ביותר שפבלובה עשתה מעודה היה להחזות קידה...

והמרצה המשיכה. כאשר הבאלט מתקרב לאותם מחולות "יווניים" (כך אמרה) הוא נעשה "מחרד". היא לא הסבירה מדוע הוא "מחרד" והקהל קיבל זאת כעובדה ואפילו מחא כף. לא אוכל לשתוק עוד, אמרתי לעצמי, אבל המשכתי לשתוק. האחרים המשיכו בשאלותיהם ואני החרשתי. נראה שפני הביעו יותר משהתכוונתי, כי מיס גראהם פנתה אלי.

"דומני שרצית לשאול משהו..."

מעטים ניסו ללכת בדרכיה דווקא בעניין זה, שעה שרבים הם אלה שניסו לבצע, בעקבותיה, את "הברבור הגווע", כי זה היה נראה קל כל כך. היה זמן בו לא היה רקדן, או ילד מחולל, שלא ניסה לרקוד את "הברבור".

איזדורה דאנקן הגדולה נתנה במחולותיה ביטוי לכל הקשת הרחבה של רגשות אנוש, אולם בחושבי על תלמידה, אני רואה בעיני רוחי בתולה, שידה על קדקודה בסגנון הדמויות מתהלכות-האבל שעל הכדים היוניים העתיקים. החובבים ממהרים לקחת לעצמם כל דבר שקל לבצעו והם הולכים בקו ההתנגדות הקלה. מחשבה זו נראתה לי נכונה במיוחד שעה שביקרתי בכמה הרצאות של ג'ון מרטין [ראשון מבקרי המחול המודרני בניו-יורק. הערת המתרגם]. ביקורי האחרון שם נערך בחודש פברואר ועל כך ברצוני לספר.

מיס גראהם הרצתה שעה שנכנסתי. מאחוריה ישבו על הארץ שתי שורות של נערות באפודות סרוגות. במרכז החדר היה הפודיום ששימש להדגמות וסביבו הקהל. מיס גראהם נראתה כנביאה קנאית. חיצוניותה נדמה שסותרת כל סימן של נשיות, הצטעצעות או יופי: טוניקה ארוכה, שיער חלק סרוק לאחור, עמוד שדרה מעוקם, מרפקים מתוחים לצדדים, כתפים נוטות קדימה, אגרופים קמוצים או אצבעות פשוטות... הכל אומר שהיא מעל למושגים הישנים של יופי ואצילות, שהיא שוללת אותם מן היסוד.



בחודש מארס שנת 1931 פירסם מיכאל פוקין, אחד מגדולי המחדשים והיוצרים של הבאלט הקלאסי, מאמר על אודות פגישתו עם מרתה גראהם. להלן קטעים מן המאמר:

"כן" – אמרתי. "התוכלי להסביר לי האם כאשר את עובדת עם הנערות שלך את חושבת על תנועה טבעית, או שאת מתעלמת מהטבעיות באמנותך?"

שתיקה ארוכה ארוכה...

לכל השאלות האחרות התשובה באה מיד וללא היסוס.

סיבת המבוכה היתה ברורה. כל מה שהוצג בפנינו היה כה בלתי-טבעי, כל כך מנוגד לטבע, עד שלא היתה כלל אפשרות לקשר בין החיים עצמם לסוג זה של "אמנות". אחרי השתיקה בא ויכוח מעורפל ביותר.

חזרתי על שאלתי וביקשתי רשות להסביר את דברי בתנועות אחדות.

"נראה לי שנערוותך, כאשר בדעתך להרים את ידן, מרימות תחילה את הכתף, אחר כך את המרפק ורק לבסוף את הזרוע כולה. בחיים התהליך הוא שונה. אם בדעתי להסיר את מגבעתי מן הקולב, אני מרים תחילה את כתפי, אחר את מרפקי... לא, אני פשוט מרים את כל זרועי ולוקח את החפץ. לפי שיטתך צריך הדבר להעשות במהופך". הראיתי איך תנועה פשוטה זו תבצע לפי שיטתה של מייס גראהם. זה היה מצחיק. הנוכחים צחקו, וכן עשתה גם מייס גראהם – וגם אני.

היא חזרה והצביעה על המקום המצוי בין החזה

עניתי לקומפלימנט כזה מפיה של רקדנית צעירה, שאני עוסק בשאלה זו יותר מארבעים שנה, וביקשתי רשות לשאול שאלה נוספת. "האם הבינותי נכון את דבריך, שאת מחלקת את כל התנועות לכאלה הנעשות כשהחזה נדחף החוצה וכאלה שבשעת ביצוען החזה שקוע?"

"נכון".

מבלי לענות על שאלתי בדבר התנועה הטבעית אמרה מייס גראהם לפתע: "אין לך כל מושג על תנועת הגוף"

"האם נכון הדבר שבעיניך החזה מבטא כעס ושנאה?"

"כן".

הרהרתי באופן בו אנו קרבים למיטת שכיב מרע. אנו מכווצים את החזה בפנימה וזה מבטא את כאבנו, ולא שנאה.

"האוכל לשאול שאלה נוספת?"

"לא". אמרה מייס גראהם – "לעולם לא נבין איש את רעהו. מלבד זאת, אין זה נאה מצדך להפסיק את הרצאתי בשאלותיך".

בעיניך הבאלט נעשה 'מחריד', שעה שהוא עוסק בנושא יווני, מדוע המחול בסגנון היווני חייב להיות נחלת החובבים בלבד?"

לדעתי יהיה זה בלתי נכון לכנות את כל אלה מחולות. הבאלט, כמו המוסיקה או הציור, הוא אמנות, והמודרניזם אינו אלא תקופה חולפת בהתפתחות האמנות. אחדים מן המחולות האחרונים של דיאגילב או של הבאלט השבדי היו כה מודרניים, שחדשנים כאמנים הגרמניים או גראהם נשארו הרחק מאחוריהם.

אולם, כפי הנראה, אין מייס גראהם יודעת דבר על אודות המודרניזם בבאלט, או על המחולות בסגנון היווני. איני יכול לתפוס איך רקדנית "אינטלקטואלית", המדברת יותר משהיא רוקדת, לא טרחה ללמוד ביסודיות את תולדות המחול, את כל מה שקדם לה, והיא סבורה שכל הבאלט אינו אלא "חמש הפוזיציות" ורגליים מסובכות כלפי חוץ.

בנקודה זו רמז מיישהו למייס גראהם על זהותי והיא אמרה: "לא ידעתי שאני מדברת עם מר פוקין. לעולם לא נבין איש את רעהו".

אני מבין ואוהב את אמנותם של כל העמים, ואין זה משנה עד כמה יהיו אלה רחוקים ממני במקום או בזמן. מוזר הדבר, שלא אוכל להבין את התיאוריות והאמנות של מייס גראהם.

✓ "נובוייה רוסקויה סלובו", מארס 1931

עצובה

לבטן. "זהו המקום ממנו באות התנועות כולן". ובכן, גם אני שמתי את ידי על אותו חלק בגופי כדי להיווכח ששום דבר יוצא דופן לא אירע שם שעה שלקחתי ספר מן האצטבה.

"אולם אתה נושם, נכון?" – היא אמרה.

"אני תמיד נושם" – אמרתי בהחלטיות, לקול צחוקם של הנוכחים. חזרתי על שאלתי הראשונה. עמדתי על כך, ששאלה זו תישאר במרכז ההתעניינות, כי אין לך דרך טובה יותר להצביע על ההבדל בין תנועות יפות ומכוערות, בין חוסר-זריזות לאצילות, מאשר בעזרת תנועות יום-יומיות דווקא:

אם על אדם לנענע את כל גופו כדי לצעוד צעד אחד קדימה, אנחנו מכנים אותו לא-זריז. אם עליו לאמץ את שרירי צווארו ועוד שרירים שאינם נחוצים לביצוע תנועה מסויימת, אנו חשים שאינו מאומן. שגופו אינו מפותח די הצורך. אם עליו להרים את כתפו ומרפקו כדי להושיט לנו את ידו, בלי ספק נתייחס לכך כאל גסות, הוא ייראה בלתי מהוקצע. תנועות נעשות יפות יותר בה במידה שהמתח הנחוץ לביצוען נראה פחות לעין. זו האסתטיקה של הבאלט, ושל כל מחול. לימוד המחול מבוסס בעיקרו על ביטול מתיחות מיותרת זו.

התיאוריות של ויגמאן וגראהם מנוגדות לכך ניגוד גמור. נדמה שהן אומרות: הייה מתוח ככל האפשר. מבלי לענות על שאלתי בדבר התנועה הטבעית אמרה מייס גראהם לפתע: "אין לך כל מושג על תנועת הגוף".

זו היתה המחמאה השנייה לה זכיתי מן הרקדנית.

"מדוע הבאלט איום בעיניך?" שאלתי בכל זאת.

היה עלי לחזור על השאלה שנית. מייס גראהם נעמדה בפוזיציה החמישית, כסבורה היתה שזה נראה באלטי עד מאוד, ואמרה: "איך יוכל אדם לרקוד במצב כזה מחולות 'יווניים'?"

"את יודעת מעט מאוד על אודות הבאלט". אמרתי "אינך יודעת שמחולות באלט מקסימים רבים אינם בנויים כלל סביב חמש הפוזיציות, אלא מבוססים על ביטוי טבעי, בקווים ובסגנון יווניים טהורים. את מותחת ביקורת על הבאלט מבלי להכיר... אני עצמי יצרתי כוריאוגרפיה לחמישה או שבעה באלטים ורבים מהם בסגנון היווני, למשל 'דפניס וכלואה', 'נרקיס ואכו' וכו'. ניז'ינסקי יצר את 'אחר-הצהריים של פאון' ופבלובה את הבאכחנאליה המפורסמת שלה. האם כל זה אינו מצדיק את שאלתי, מדוע



רינה שיינפלד ומשה אפרתי ב"אל תוך המבוך"
Rina Schenfeld and Moshe Efrati in "Errand Into The Maze"
צילום: יעקב אגור Photo: Jaacov Agor



ירושתה מרתה גראהם

מאת גיורא מנור

שנה לאחר מותה של מרתה גראהם ראו אור שני ספרים על אודותיה:
 האחד: AGNES DE MILLE: MARTHA - THE LIFE AND WORK OF MARTHA GRAHAM
 והשני: BLOOD MEMORIES - AN AUTOBIOGRAPHY BY MARTHA GRAHAM
 שני מבטים מנקודות ראות מנוגדות על נושא אחד. ספרה של דה מיל - שהיא בעצמה כוריאוגרפית חשובה - הוא תיעוד רציני של חייה ופועלה של מ.ג. (510 ע', בהוצאת HUTCHINSON). דה מיל הכירה היטב את נושא ספרה, אבל מעולם לא השתייכה ללהקתה של גראהם. היא נמצאת בדיוק בנקודת הקירבה הנחוצה להבנה עמוקה של האמנות והחיים הפרטיים של האישיות שהיא מתארת, אבל גם אינה שייכת לחוג הצר של מעריצים ותלמידים, כך שהיא משוחררת מהרבה דיעות קדומות ואינה חייבת להתחשב במיני רגישויות אישיות של האנשים שהיא מצטטת או מתארת.
 דה מיל מתארת את מרתה כאדם מאוד מבודד, על אף החיים הפרטיים הסוערים שלה והעבודה האמנותית, שנמשכה יותר מ-70 שנה. והיא רואה אותה בתמונת הסיום של המחול שלה "מכתבים לעולם", לפי שיריה של אמילי דיקינסון, שגם היא היתה נפש מבודדת מהעולם שלה, יושבת לבדה על ספסל, מחכה למישהו שלא יבוא לעולם.

הכותל החוצץ בינה לעולם. הדמות העולה מהספר יש בה סתירות רבות, כפי שזה בחיים, בניגוד לרומנים, שנכתבו לפי תכניתו של סופר. מרתה היתה מסוגלת לאכזריות, אבל אמרה בהחלטיות: "לעולם אל תגידי לאיש, שאין לו כשרון!"

על מרתה ומרתה

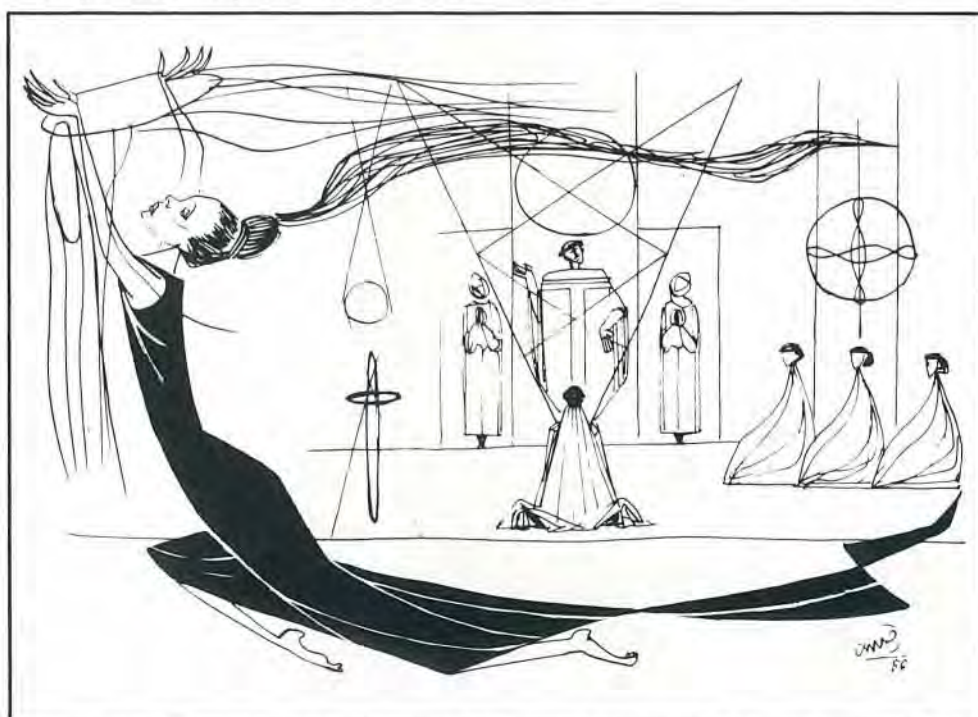
גראהם, שעסקה במיתוסים הגדולים ובדמויות תנ"כיות ומהדראמות היווניות, ובכל זאת עולם "אינה מספרת לרקדנים מה מיצגות הדמויות, שעליהם לגלם".

דה מיל גם אינה חוסכת את שבטה מדמויות כגון רון פרוטאס, הצלם ועורך-הדין, שטיפל במרתה בתקופה הקשה ביותר של חייה, בראשית שנות ה-70, כשהכל סברו שמרתה סיימה את חיי היצירה שלה. פרוטאס הוא זה, שהחזיר אותה מארץ האלכוהול והזיקנה למחוזות היצירה. למרות מסירותו, המתוארת בספר, סבורה דה מיל, שהוא עשה חשבון קר ותועלתני למדי והיה לזה שירש את האוצר הגדול של גראהם. שותפתו למאמצים "להציל" כביכול את מרתה ואת יצירותיה משכחה וניצול על ידי אחרים, לינדה הודס, מי שהיתה בעבר אשתו של אהוד בן-דוד וממנהלי להקת "בת-שבע", לפני ששבה לניו-יורק וללהקתה ובית-ספרה של גראהם, משום מה כמעט ואינה נזכרת בספר. וזאת למרות שלא עזרתה לא יכול היה רון פרוטאס לנהל את הלהקה מבחינה אמנותית. וכפי שאמרה לי פעם לינדה בעצמה, היא תמכה תמיכה מוחלטת במאמצים למנוע מרקדניה ותלמידיה הרבים של גראהם להשתמש בשמה ומלהקות אחרות, כגון "בת-שבע" - מלבד להקתה שלה, מלרקוד את היצירות.

היא גם אינה נמנעת מביקורת על תפקידו של מעצב האופנה האלסטון, שבשנים האחרונות

אחד האנשים המרכזיים בחייה של גראהם היה לואי הורסט, מוסיקאי, מאהב, שדה מיל מכנה אותו "הקיר של מרתה", דימוי רב-משמעי, כי הוא היה החומה המגינה, הקיר שעליו ניסתה מרתה את כדורי-הנסיכון של רעיונותיה, וגם

שמואל כץ: גראהם בתפקיד "מדיאה"; ברקע "דו-שיח של שרפים", מחול על אודות יוהנה הקדושה



שמואל כץ: מרתה גראהם כ-"מדיאה" במחול "מאורת הלב" - ברקע: מראה חזיון המחול על ז'אן-דארק "דו שיח שרפים"



שמואל כץ: "קליטמנסטרה" – הפרולוג

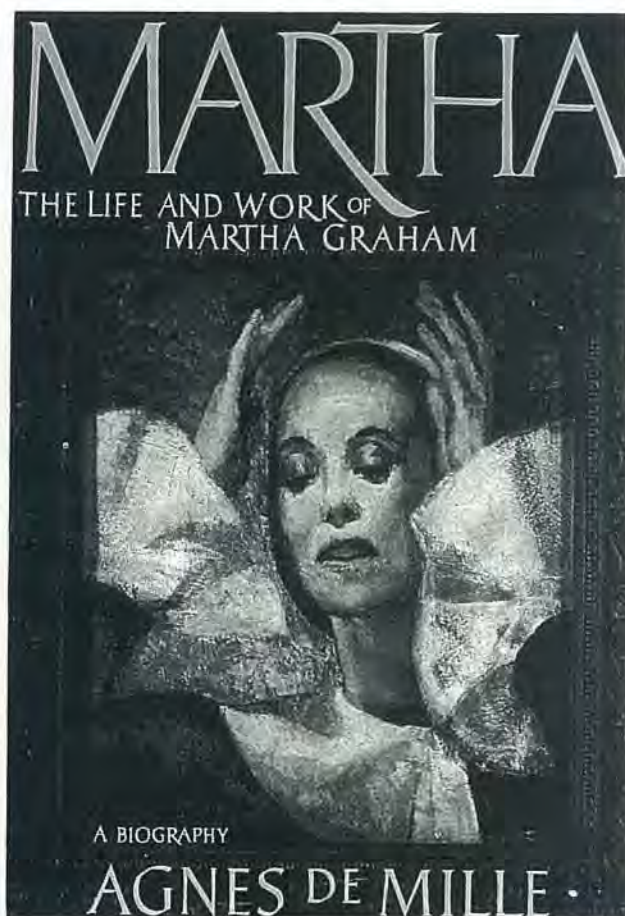
של חיי מרתה עיצב תלבושות לריקודיה בטעם קיטשי למדי. בקיצור, אין זה ספר של מעריצה, אלא של ידידה וקולגית. ספר מעולה לכל הדיעות.

כיצד קרה, שפחות משנה לאחר מותה, הופיעה ביוגרפיה מפורטת, מתועדת ומתחקרת היטב? הסוד הוא פשוט: אגנס דה מיל עסקה בכתיבת הספר שנים רבות, אבל מרתה גראהם ביקשה אותה שלא יפורסם כל עוד היא בחיים. וכך, לכבוד יום השנה למותה של הכהנת הגדולה של המחול המודרני האמריקני, נמצא בידנו המחקר הדפיניטיווי, המסכם, של פועלה.

זכרונותיה של מרתה גראהם, (BLOOD, MEMORIES - AN AUTOBIOGRAPHY), שאף הם ראו אור פחות משנה למותה, הם עדות מרתקת. הספר אינו כתוב בסדר כרונולוגי, אלא כאסוציאציות, המוליכות מעניין לעניין בחופשיות. הכל נכתב במין הווה מתמשך, הכולל גם את העבר. לגראהם גישה אישית ויצירתית לשפה האנגלית, היא נוהגת בחופשיות בתחביר ומצליחה לנסח דקויות בעזרת מבינים לשוניים מפתיעים, כגון בפסוק המגדיר את ההווה המתמשך של

האוטוביוגרפיה שלה. באומרה: "This is the very now of my life." יש בו בספר הרבה אנקדוטות מוכרות, כגון זו על הילדה, שאביה הרופא אמר לה "הגוף לעולם אינו משקר", אבל גם הפתעות. למשל, מרתה מתארת את פגישותיה

גראהם על עצמה



כמישהו, שניצב מחוץ, או מעל לחוק: "מרכז הבימה הוא במקום שבו אני נמצאת".

חיייה הפרטיים הסוערים אינם עומדים במרכזו של הספר האוטוביוגרפי המרתק הזה. גראהם מספרת פה ושם פרטים אינטימיים, מגלה טפח ומכסה טפחיים. היא מודעת לכך, שרבים חשבו אותה למתפרפרת. והיא כותבת:

"I was never promiscuous..."

למרות שהיו לא מעט גברים בחייה הסוערים. "שעה שאהבתי אותם, אהבתי אותם. כשלא אהבתי, עזבתי. כל כך פשוט זה היה. ואני מניחה, שלא תמיד הייתי נחמדה."

הספר מתחיל בזרם אדיר של מחשבות, תחושות ורעיונות, אבל כאילו רפה המתח בקפיץ הפנימי המפעיל את הכותבת, המרץ הנפשי מתפוגג וכמו בפטיפון ידני עתיק, התקליט האוטוביוגרפי סובב לאט יותר ויותר.

הביוגרפיה של דה מיל והאוטוביוגרפיה של גראהם הם ספרים, המשלימים זה את זה.

עם זמרת הפזמונים השערורייתיים מאדונה, שהיתה בנעוריה מתלמידותיה בבית-הספר למחול של גראהם. והיא מוצאת שפה משותפת עם הדמות הנערצת על הדור הצעיר.

מרתה היתה אמן הציטוטים הקולעים. כל חייה אספה ורשמה לעצמה דימויים ורעיונות מיצירות ספרותיות. התנ"ך היה קרוב ללבה מכל ספר אחר. היא מצטטת את הפסוק המסיים את ספר חבקוק: "...אדני חילי וישם רגלי כאילות ועל במותי ידרכני למנצח בנגינותי" ומיחסת זאת לעצמה, לבימותיה וצעדיה עליהן.

כיצד קרה, שפחות משנה לאחר מותה, הופיעה ביוגרפיה מפורטת, מתועדת ומתחקרת היטב? הסוד הוא פשוט: אגנס דה מיל עסקה בכתיבת הספר שנים רבות, אבל מרתה גראהם ביקשה אותה שלא יפורסם כל עוד היא בחיים

על דוריס האמפרי, שאין ספק שהיתה יוצרת מקורית וחדשנית לא פחות ממרתה עצמה, היא אומרת: "היא ידעה את כל החוקים [של הבימה] והכוריאוגרפיה ויצרה מחולות – ללא תפריים." משמע היתה בעיני מרתה מין אדריכל מושלם. לעומת זאת ראתה גראהם את עצמה

הריוחול האחרון

רודי
נורייב,

רקדן

הבלט הנודע,

שהיה חלוץ המחול הגברי

במאה ה-20, נפטר בגיל 54

מאת גיורא מנור

מאז כבש ניז'נסקי את אירופה בראשית המאה, בקפיצותיו המדהימות וביישותו הבימתית המיוחדת במינה, לא היה רקדן-גבר, שהפך לשם דבר, כמו רודולף נורייב. נורייב נפטר בגיל 54 לאחר שחלה באיידס.

הוא נולד בסיביר, ליד חופי אגם בייקל, שעה שהוריו נסעו ברכבת לאירקוטסק. אולי גם לידה זו תוך כדי נסיעה היא שנטעה בו את כשרון התנועה ואת אי-השקט שלו. המוצא הטאטרי שלו ניכר היטב בעצמות לחייו הבלוטות. כמו רוב רקדני הבלט המצטיינים – ניז'נסקי או בארישניקוב – נורייב היה בעל גוף מוצק, שרירי ולא גבה-קומה.

הוריו, חברי מפלגה צייתנים, לא התנגדו שבנם יצטרף ללהקה של ריקודי-עם, אבל לא היו מוכנים לכך שילמד בלט. כשמלאו לו בקושי 16 שנה הגיע בכוחות עצמו ללנינגרד, ובניגוד לכל כללי הביורוקרטיה הסובייטית, הצליח להתקבל לבית-הספר הטוב ביותר לבלט ברוסיה

דרכו אל בימת הבלט לא היתה קלה. הוריו, חברי מפלגה צייתנים, לא התנגדו שבנם יצטרף ללהקה של ריקודי-עם, אבל לא היו מוכנים לכך שילמד בלט. כשמלאו לו בקושי 16 שנה הגיע בכוחות עצמו ללנינגרד, ובניגוד לכל כללי הביורוקרטיה הסובייטית, הצליח להתקבל לבית-הספר הטוב ביותר לבלט ברוסיה. משם, דרכו ללהקת "קירוב" היתה כבר המשך טבעי. בתוכניה של "קירוב" לקראת סיורה במערב אירופה בשנת 1961, מופיע תצלום לא גדול, המראה את נורייב בחדר האופור ובכיתוב נאמר "אחד הכוחות הצעירים והמבטיחים של הלהקה".

באותו סיור זכה נורייב לשבחים נלהבים, שעה שרקד בפאריס את תפקיד הנסיך ב"הפיפייה הנמה". כשעמדה הלהקה לטוס ללונדון, להמשך סיורה, חש נורייב שמשהו לא טוב מתרחש סביבו. הוא חשש שעומדים לשלוח אותו חזרה הביתה, כי בעת שהותם בפאריס, לא שעה לקול אנשי הק.ג.ב. שליוו את האמנים, ונפגש עם רקדנים צרפתיים, טייל בעיר האורות לבדו בלילות ובכלל גילה עצמאות שלא מצאה חן בעיני השלטונות והנהלת הלהקה.

בו-במקום, בנמל התעופה לה בור'ה, ממש רגעים מעטים לפני העליה למטוס, החליט נורייב לא להמשיך ללונדון. בעזרת ידידה שפגש

בפאריס, פנה למשטרה הצרפתית וקיבל מקלט מדיני.

בריוחולו של נורייב הכתה גלים. הוא לן אצל ידידים וחפש עבודה. הוא החל לרקוד בלהקתו של המרקוז דה קואוואס. את רקדנית הבלט המפורסמת מרגוט פונטיין, שכבר היתה בסיום הקריירה שלה כבאלרינה, פגש כמעט במקרה. פונטיין, המבוגרת ממנו ב-19 שנה, אירגנה מופע גאלה למטרות התרמה ובשל אילוצים של הרגע האחרון הזמינה את הצעיר הבלתי ידוע להופיע בלונדון. נורייב דרש שהיא תהיה הפרטנית שלו. זו היתה דרישה מחוצפת בעיניה והיא סרבה. למרות זאת נורייב הגיע ללונדון, רקד במופע החגיגי, וכך החל שיתוף פעולה הדוק בין השניים.

שלוש סיבות הביאו את נורייב לוותר על משכורת מצויינת, תנאי עבודה מובטחים ותפקידים ראשיים ברוסיה לטובת אי-הוודאות של העולם המערבי. ראשית, עצם השאיפה לחופש, לחיים ללא פיקוח של המשטרה החשאית. שנית, הרצון לחרוג ממגוון התפקידים המוגבל של הבלט הסובייטי השמרני והשאיפה להכיר את עולם המחול המודרני המערבי, עליו שמע, אבל אותו לא יכול היה לחוות. שלישית, העובדה שבברית-המועצות הכביכול-מתקדמת היתה ההומוסקסואליות בגדר עבירה פלילית, ונורייב לא היה מוכן לחיות כל חייו במחתרת, תוך הסתרת זהותו המינית.

אחרי שרקד במשך שנים מספר תפקידים ראשיים בכל הבלטים הידועים, במיטב להקות אירופה, החליט שעליו להתנסות במחול מודרני. בשנת 1969 הופיע לראשונה ביצירה מודרנית, "במצבה לנער שמת", מאת הכוריאוגרף ההולנדי רודי ואן-דנציג. בשנות ה-70 המשיך נורייב להעמיק את הקשרים שלו עם המחול המודרני, רקד כאורח בלהקתו של פול טיילור, ומרתה גראהם אף יצרה עבורו מחול מיוחד, "לוסיפר".

אבל בכל אלה לא הצטיין נורייב, כי למרות השאיפה שלו לחידושים ומודרניזם, הוא נשאר בנפשו במסגרת הבלט הקלאסי. הוא ניסה את כוחו גם בסוגי תיאטרון אחרים, כגון בתפקיד הגברי הראשי במחזה "המלך ואני".

אחרי שרקד שנים ארוכות עם מרגוט פונטיין ובכך העניק לה, בעצם, כמעט 20 שנות קריירה מחדשת, פנה אל הכוריאוגרפיה. נורייב לא יצר בלטים חדשים משלו, אבל הצטיין בבימוי בלטים מוכרים, מן הרפרטואר הקלאסי.

בשנים האחרונות היה מנהל להקת הבלט של האופרה של פאריס. זו היתה תקופה מלאת סקנדלים ושערוריות. אבל אין ספק,

שבזכות מדיניות חזרה להקה זו לשורה הראשונה של להקות בלט בעולם.

מי שהכיר את אורח חייו, לא הופתע לשמוע לפני חודשים אחדים, שנורייב חלה באיידס.

הוא הופיע מספר פעמים בישראל, לראשונה עם פונטיין בשנת 1963 ושוב 10 שנים לאחר-מכן, עם רקדני הבלט המלכותי הבריטי, כשהפרטניות שלו לין סימור. בסיוור זה רקד לראשונה את התפקיד הראשי ב"הבן האובד" (של באלאנשין) ואת סצנת המרפסת מתוך "רומאו ויוליה".

למרות השאיפה שלו לחידושים ומודרניזם, הוא נשאר בנפשו במסגרת הבלט הקלאסי

במופע שנערך באמפיתיאטרון קיסריה, תחת כיפת השמיים, הרטיב טל הלילה את הלינוליאום שעל ריצפת הבימה. שעה שביצע סיבוב מהיר, החליק נורייב ונפל על אחוריו לעיני הצופים הנדהמים. אבל נורייב היה מקצוען מושלם. הוא קם כאילו לא אירע דבר, הקהל מחא כף, הוא החווה קידה קטנה של הכרת תודה והמשיך לרקוד.

המחלה הקטלנית אולי חסכה ממנו שנים של זיקנה ודעיכה איטית. הסתלק אמן, שבכשרונו ובאישיותו המיוחדת שימש חלוץ המחול הגברי במאה ה-20.



בשראן
רבעון לעניני מחול

מנוי לשנה
ב-44.90 ש"ח

מיר
בן-ברוך

קוריאוגרפית
וסדנאות
מחול

טל.
03-6421878
03-730602

רינה שחם

רקדנית, קוריאוגרפית, מורה למחול

RINA SHAHAM
DANCER, CHOREOGRAPHER, DANCE TEACHER

Tel-Aviv, 14, De Haas St., Tel.: 03-5443691

הפקות וארועים פרטיים,
עסקיים ומסחריים.

L.H. Production

בהנהלת לאורה חכמי Privet and Public events

יבוא וייצור של
תלבושות לבמה
בעיקר למחול

להשכרה

חדש!
חדש!
חדש!
חדש!
חדש!
חדש!
חדש!
חדש!

כל הסגנונות: קלאסי, מודרני, ג'אז, סטפס ועוד ועוד

במחירים
אטרקטיביים
58 - 12 ש"ח
לתלבושת

אצ"ל 27, הרצליה פיתוח 46752, טל. 052-573663, 27, Eizel St. Herzelia Pituach 46752 Tel.

בית ספר למחול
עופרה בן צבי-סרוסי

★ בלט קלאסי
★ מחול מודרני

רח' ויזל 9, תל אביב טל. 03-5243972, מען: 03-6955284

מנקה ופלמנקו
ספרדי
למחול
המרכז להסא



למחול ספרדי ופלמנקו

בהנהלת

סילביה דוראן

בהמלצת

שגירות ספרד בישראל

ובחסותו של

אנטוניו - גדול רקדני ספרד

קורסים:

לילדים,

למבוגרים -

למתחילים ולמתקדמים

בן יהודה 53, תל אביב טל. 03-5233805

להופעות:

הלהקה של סילביה דוראן טל/פקס 03-5233805

הדגים הממוזרים של לוויד ניוסון

מאת גיורא מנור

הוא מכנה את להקתו ואת סגנון היצירות המדהימות שהוא יוצר מזה שש שנים בלונדון "תיאטרון גופני" – להבדיל מתיאטרון-מחול, תיאטרון כוריאוגרפי או סתם מחול חדיש.

הוא לא נראה כרקדן טיפוסי; ראש מגולח, קומה ממוצעת, גוף הבנוי כמו זה של מתאבק, מוצק, שרירי. מבטו, יש בו משהו אינטנסיבי, כאילו רדוף – וכל האווירה שהוא יוצר סביבו טעונה חשמל של מי שממהר להגיע למטרתו.

לוויד ניוסון – כיום אחד הכוריאוגרפים החשובים ביותר באירופה – הגיע ללונדון לפני כעשר שנים כרקדן בלתי מוכר והצטרף ללהקה קטנה, שנלחמה על זכות קיומה, להקת EXTEMPORARY. הוא היה אז כבן 25, בוגר אוניברסיטה במקצוע הפסיכולוגיה, שעזב את מולדתו, אוסטרליה, בחיפוש אחרי עצמו – והאמנות שלו.

ראש מגולח, קומה ממוצעת,
גוף הבנוי כמו זה של
מתאבק, מוצק, שרירי.
מבטו, יש בו משהו
אינטנסיבי, כאילו רדוף – וכל
האווירה שהוא יוצר סביבו
טעונה חשמל של מי
שממהר להגיע למטרתו

מהרגע הראשון שראיתי אותו על הבימה, שמת
לב לנוכחותו המיוחדת במינה. הוא היה אז
מודאג, שמא לא יוכל להמשיך ולרקוד
בבריטניה, כי השלטונות סרבו להעניק לו



חדשים יעבדו ובה העניין נגמר. ואז, כשיש לו רעיון חדש, הוא שוב אוסף סביבו קבוצה ויוצא להרפתקה אמנותית חדשה.

אבל מכל העבודות נעשו צילומי טלוויזיה, שאינם בגדר תיעוד, אלא למעשה יצירות בזכות עצמן. נחוצה נחישות רבה, לא להכנע לפיתוי ההצלחה הקופתית, ולשוב בכל פעם אל אי-הודאות של יצירה נוספת.

לקראת התערוכה הבינלאומית "EXPO 92", שנפתחה בעיר סביליה בספרד בחודש מאי שעבר, יצר ניוסון מופע חדש. "דגים מזרים" (STRANGE FISH) שבו הוא מטפל בנושאים המעסיקים אותו: המצבים הקיצוניים, המסוכנים, שהכמיהה לקירבה בינאישית, מינית, מביאה עימה, שוב יש בדידות תהומית, ובו בזמן גם אותו אימון הכרחי, מוחלט, כשל אקרובאטים לעמיתיהם, שעה שהם מתעופפים באוויר, שבלעדיהם עלולים לשבור לעצמם את המפרקת.

כותבת ג'אן פארי, מבקרת המחול של ה"אובסרבר" הלונדוני: "דגים מזרים" הוא עוד יותר ממזרי (מעבודותיו הקודמות), כי תגובתו היא של צחק, שנחנק מיד בגרון. אנו מגחכים

למראה משחקי-הזיווג של מתבגרים, שייצר המין שולט בהם ונרתעים מהנודניק, הנדחק לכל שיחה בשעת מסיבה ובלבד שיעג במישהו. אנחנו, ממש כמו המשתתפים, איננו חשים אלא כשכבר מאוחר מדי, שחיפוש המגע הגופני בכל מחיר הינו מסוכן וממית.

ממש כמו אנשי ה"סנפלינג", התעופפו באוויר, וכל אלה מול סצינות ענוגות, ליריות, של עננים לבנים, החולפים בחלון הגבוה. צירוף חלומי (בשני המובנים של תיבה זו) של אסוציאציות וסצינות ברורות ובו בזמן אניגמאטיות, ניתנות לפרשנות אישית.

פגשתי את לוויד ולהקתו כשהופיעו בפסטיבל בליסבון, פורטוגל. הצעתי לו לדבר עם מנהלי "פסטיבל ישראל", להזמין את המופע המהמם הזה ארצה. "זה לא יילך." - אמר לוויד - "כי בעוד שבועיים אנחנו מסיימים את שורת המופעים, וזהו זה."

כשהאור עלה על הבימה, נראו קירות בתים, חלון בגובה שלושה מטרים מריצפת הבימה, חבלים תלויים וסולם. בהמשך המופע הרקדנים טיפסו על הקירות, ממש כמו אנשי ה"סנפלינג", התעופפו באוויר

הבעתי את תמיחתי, מדוע לא להמשיך בסיוור המופעים עם יצירה כל כך מעולה. אז הסביר לי לוויד את דרכי עבודתו, שגם הן חלק מה"אידיאולוגיה" האמנותית והאישית שלו. אין למעשה מלבדו - ועוד שני אנשים, העובדים איתו כבר שנים מספר - חברים קובעים בקבוצה שלו. לכל הפקה הוא משתדל לקבץ משתתפים מתאימים, לאו דווקא רקדנים. העבודה משותפת, אבל לוויד הוא בכל זאת

הקובע את הצורה הסופית של התנועה והמוסיקה, של התפאורה והאקרובאטיקה - ושניים אלה מהווים מרכיב נכבד בסגנונו הבימתי. הוא רוצה להמנע מהשיגרה של עוד ועוד מופעים, על מנת לנצל את ההצלחה. הוא קובע מראש עם המשתתפים כמה

רשיון-עבודה. "יש מספיק רקדנים בריטיים מובטלים, ולא נחוץ לייבא אותם מאוסטרליה." - אמרו לו במשרדים הממשלתיים.

ניוסון עזב את EXTEMPORARY משהתחלפה שם ההנהלה האמנותית, וניצב על פרשת דרכים. מתוך המצוקה הפרטית נולדו עבודותיו הראשונות. בשנת 1986 יצא עם "MY SEX, OUR DANCE" מופע שכוותרו מציית את שני ההבטים המרכזיים של עבודתו. הוא קרא ללהקתו הקטנה DV 8, שם שהוא משחק מילים, כי DEVIATE באנגלית פירושו "לסטות". לוויד ביקש לרמוז בשם זה לכך,

שהוא הומוסקסואל, שמעולם לא מצא לנחוץ להסתיר את נטיותיו. אבל גם להצהיר, שדרכיו אינן הדרכים הסלולות של המחול העכשווי, אלא דרכי עקלתון, מפותלות, מתחכמות, כי למלה האנגלית DEVIATE יש גם משמעות כזאת.

אלא שדווקא היושר והבוטות - האינטלקטואלית והאמנותית - של לוויד ניוסון, הם שהקנו לו הכרה והצלחה. יצירתו הראשונה שזכתה להכרה כללית היתה "חלומות מתים של גברים חד-גווניים" שעיבד לוויד בשנת 1988. זו עבודה, הדנה בבדידות האיומה של גברים הומוסקסואליים, במונחים דמיוניים, חלומיים. מין חלום בלהות של מין.

עבודה זו עובדה מחדש כתכנית טלוויזיה, וכך זכתה לחשיפה מירבית. לוויד ניוסון היה לפתע מיוצר של מחול-שוליים לדמות מוכרת ומרכזית.

שנה אחר כך, ב-1990, שוב אסף סביבו קבוצת אמנים, ועימם יצר את המופע "לו רק..."

עימו הופיע בפסטיבלים רבים. עוד הצלחה אמנותית ולהיט בינלאומי.

תמונת הפתיחה של "לו רק..." אופיינית לדרכו הבימתית של ניוסון. המסך נפתח בחושך, על טרפז בגובה רב ניצבת אשה צעירה. ללא הכנה היא עוזבת את אחיזתה בחבלים הנושאים את הטרפז - וצונחת אל החושך שמתחתיה. זה היה עוצר נשימה, הלם-קהל כבר בשניות הראשונות של המופע.

כשהאור עלה על הבימה, נראו קירות בתים, חלון בגובה שלושה מטרים מריצפת הבימה, חבלים תלויים וסולם. בהמשך המופע הרקדנים טיפסו על הקירות,





בתמונה נוספת מציל אחד הרקדנים נערה, וכתמורה למעשה הטוב שלו, מדביקים לכתפיו שתי נוצות – שמא כנפיים של מלאך?

בלהקה משתתפת הפעם גם אישה קשישה, בת יותר משישים. וזמרת, ששרה, תקועה על הצלב.

עכשיו הסתיימו מופעי "דגים מוזרים" ולויד ניוסון וחברי הלהקה עסוקים בצילומי היצירה שלהם כתכנית טלוויזיה. אחרי סיום עבודת הצילומים ייטול לוויד פסק-זמן, לחיפוש אחרי נושא שידליק שוב את דמיונו ותהליך העיצוב, החזרות וההכנות למופע נוסף יתחדש.

לוידי ניוסון הוא בעצמו מין דג מוזר באגם התיאטרון התנועתי העכשווי, אומן המעז להגשים, מה שאחרים רק חולמים עליו.

נודע לנו, שהשנה (1993) תוזמן להקת DV 8 לישראל על ידי האמרגן פנחס פוסטל, כך שיש סיכוי שנראה אותה, סוף סוף, בארץ.

אין למעשה מלבדו – ועוד שני אנשים, העובדים איתו כבר שנים מספר – חברים קבועים בקבוצה שלו. לכל הפקה הוא משתדל לקבץ משתתפים מתאימים, לא דווקא רקדנים. העבודה משותפת, אבל לוויד הוא בכל זאת הקובע את הצורה הסופית של התנועה והמוסיקה, של התפאורה והאקורובאטיקה – ושניים אלה מהווים מרכיב נכבד בסגנונו הבימתי

המשולש הבסיסי כל כך של מין, מחול ומוות מקושר הפעם עם עולם סמלים דתי, נוצרי. המופע נפתח בדמותה של אשה עירומה, התלויה על הצלב. המוסיקה המלווה רגע זה היא כנסייתית. בסצינה אחרת "גופות עירומים מתפתלים על ריצפת הבימה, כמו בתמונה של 'יום-הדין'", מתארת ז'אן פארי את הנעשה. מתחת לרצפה מציץ מעין חדר-מתים וכשלבסוף נפתחת הרצפה מתגלה בריכת מים. (מקווה טהרה?)



מה מכבש

פרסומי מחול חדשים

EUROPEAN
DANCE RESEARCH
INFORMATION NETWORK

EDRIN

A DIRECTORY

ARSCULART

מדריך למחקר וחוקרים

הד"ר גדעון דיאנש הוציא בבודפשט, הונגריה, קטלוג מעודכן של כל מוסדות המחקר בתחום המחול באיזור האירופי, בו נכללת גם ישראל. החוברת מביאה את כתובותיהם של ארכיונים, מוסדות וחוקרים ומציינת את תחומי ההתמחות שלהם. זהו כלי-עזר חשוב, העשוי להקל על קשרים בינלאומיים. ניתן לעיין ב"EUROPEAN DANCE RESEARCH INFORMATION NETWORK DIRECTORY" בספריה למחול בבית-אריאלה בתל אביב וכן לרכוש עותקים. מחיר העותק: 25 ש"ח

התנ"ך במחול

מזה שנתיים מופיע בלונדון כתב-עת עיוני, העוסק באמנות המחול, שעורכו הראשי הוא רוברט כהן. שם כתב-העת "CHOREOGRAPHY AND DANCE" והוא רואה אור פעמיים-שלוש בשנה. כל חוברת מוקדשת לנושא אחד. השנה הופיעה חוברת המוקדשת לתנ"ך במחול ובה מאמרים מאת, בין היתר, מרתה היל, ג'נביב אוסוואלד, סלמה-ג'ין כהן וחוקרים חשובים אחרים. עורכו של גליון מיוחד זה היה גיורא מנור.

The Bible in Dance

Author: Robert Cohen	1
Editor: Robert Cohen	2
Translator: Robert Cohen	3
Illustrator: Robert Cohen	4
Designer: Robert Cohen	5
Printer: Robert Cohen	6
Publisher: Robert Cohen	7
Distributor: Robert Cohen	8
Advisory Board: Robert Cohen	9
Editorial Board: Robert Cohen	10
Review Board: Robert Cohen	11
Production Board: Robert Cohen	12

ספרי מחול חדשים בעברית

סיפור מחולות העם בדליה – מאת רותי אשכנזי, בהוצאת "תמר", הוא תיעוד וניתוח בתופעה המיוחדת במינה ושמה כנסי המחול בקיבוץ דליה, שהחלו בשנות ה-40 ונמשכו עד שנות ה-60. הספר מוקדש לגורית קדמן, "האדריכלית של כנסי דליה". 184 ע'.



המחול הבלתי תלוי – מאת נפתלי עירוני וירון מרגולין, המתארים בספר את התיאוריות שהם פיתחו על אודות המחול, דעות מקוריות, הבאות לידי ביטוי אמנותי מעשי בעבודתו של מרגולין כרקדן וכוריאוגרף של להקתו הירושלמית. הספר מלווה תצלומים רבים ונאים מאת אלדד ברון.





מכללה לחינוך סמינר הקיבוצים תל אביב

המסלול למחול ותנועה



קומפוזיציה במסלול למחול המכללה לחינוך סמינר הקיבוצים ת"א

מכינה להכשרת מורים לתנועה ולמחול

לימודי מכינה מיועדים למועמדים ללימודים, אשר נגשו לבחינות למסלול למחול ונמצא כי נדרש מהם לימוד מעשי נוסף לפני שיגשו לבחינות שנית.

רק במידה וישארו מקומות פנויים יתקבלו מועמדים נוספים.

מטרת המכינה לאפשר ללומדים בה לימוד מרוכז של מקצועות הבלט הקלאסי, המחול המודרני ויסודות מוסיקה. לימודי המכינה מתקיימים שלוש פעמים בשבוע, בשעות אחה"צ.

הקבלה למכינה מותנית בהתאמה שתקבע עפ"י ראיון ובחינה מעשית בתנועה ובמחול. אין התחייבות לקבל כל מועמד למכינה, וכן אין התחייבות לקבלו למסלול לאחר סיום לימודיו במכינה.

לאחר סיום הלימודים במכינה, המעוניינים להתקבל ללימודים בהכשרה למורים למחול ולתנועה חייבים לעמוד בכל תהליכי הקבלה, ככל מועמד אחר.

השתלמויות למורים לתנועה ולמחול

במסגרת המכללה מתקיימות השתלמויות המיועדות למסיימי מכללות למורים למחול בתנועה ובעלי ניסיון בעבודה. בוגרי בתי ספר מקצועיים בארץ ובחו"ל ובעלי ניסיון בעבודה יתקבלו לאחר ראיון אישי ובחינת כניסה. המשתתפים יוכלו לצרף את מקצועות הלימוד לפי התמחותם ובחירתם מתוך הנושאים הבאים:

שיטת מרתה גראהם – המורה: דודה מנס, 2 ש"ש.

עקרונות ושיטות של אימפרוביזציה במחול – המורה אריה בורשטיין 2 ש"ש.

מחול בסגנון הג'אז – 2 ש"ש.

שיטות וגישות בהוראת מחול – המורה צופיה נהרין, 2 ש"ש.

טכניקות במחול מודרני – המורה אריה בורשטיין, 2 ש"ש.

בלט קלאסי – 2 ש"ש.

שיפור היכולת התנועתית – המורה יהודה לבנה, 2 ש"ש.

כתב תנועה בשיטת אשכול-ווכמן – המורות תרצה ספיר, רחלי גול, 4 ש"ש.

יוגה – המורה שולה קמחי, 2 ש"ש.

המכון לתנועה: מרכז עמיצור בר

המסלול למורים למחול ולתנועה: ראש המסלול נעמי בהט-רצון.

תכנית הלימודים של המסלול למורים למחול נועדה להכשיר מורים למחול והיא בנויה בהתאם לצרכים המיוחדים של חינוך למחול ולתנועה בגיל הרך, בבית הספר היסודי, בחטיבת הביניים ובבית הספר התיכון.

מטרה נוספת היא להכשיר מורים האמונים על יסודות הטכניקות הקלאסיות והמודרניות המקובלות במחול ופתוחים לקליטת מגמות ושיטות חדשות של ביצוע והוראת מחול ותנועה.

התנועה, המחול והפעילות האמנותית, בשילוב מקצועות ההוראה האחרים, מהווים סביבת הכשרה נאותה לתלמידים, מתוך מטרה לפתח את הרגישות ואת ההבנה האסתטית והפדגוגית שלהם, ולהעמיק בהם את המודעות העצמית והיכולת המקצועית.

התכנית מקנה לתלמיד המסלול ידע במקצועות החינוך ובמדעי גוף האדם תוך כדי התמחות בתנועה ובמחול לפי האיפיונים הבאים:

1. יצירת קשר רציף ומעשי בין הטכניקות השונות הנלמדים בהכשרת מורים למחול ולתנועה.

2. שיפור היכולת הטכנית של הלומד מבוססת על ידע אנטומי-פיזיולוגי, תוך שימוש נכון במושגים האנטומיים בהוראה ותוך התחשבות בצרכים הנפשיים-חינוכיים של התלמיד.

תכנית ההכשרה

מטרת התכנית להרחיב את הידע ואת האפשרויות ליצור מערכת גירויים לפיתוח החשיבה ולעידוד התלמידים לעיון בחומר רקע הנוגע להשקפתנו החינוכית, לגישתנו היצירתית ולעבודתנו המקצועית.

א. לימוד תנועה ומחול כדיסציפלינות בפני עצמן, הן בהיבטים העיוניים (מדעי גוף האדם, תולדות המחול, מחול אתני, מוסיקה וכו') והן בהיבטים המעשיים-מקצועיים (תנועה יסודית, בלט קלאסי, מחול מודרני, קומפוזיציה וכו').

ב. לימוד שיטות הוראה וחינוך המשמשות בפעילות האמנותית לפיתוח הכלים הקוגניטיביים של הילד ושל המתבגר ולפיתוח הרמוני של אישיותו, יכולתו הגופנית ורמת מיומנותו המקצועית.

ג. לימוד מקצועות התנועה והמחול ודרכי הוראתם יהיו בהיקף וברמה של חוג אקדמי.

אנו נותנים תשומת-לב מיוחדת לעבודות תלמידים, וכן עורכים סדנאות מיוחדות ושיעורים משותפים לשילוב המקצועות השונים במהלך הרצוף של העבודה.



Royal Academy of Dancing

מפיקות

JOB SEARCH FILE



שילמדו באלט בבית הספר שלך, אנא כתוב/כתבי אלינו
ושלח/י תאור התפקיד, פרוט תנאי שכר ותנאי מגורים:
יש לשלוח את המידע לפי הכתובת:

MISS LAURA ANDERSON,
OVERSEAS DEVELOPMENT MANAGER
ROYAL ACADEMY OF DANCING
36 BATTERSEA SQUARE
LONDON SW11 3RA
FAX: 0044-71-924-3129 TEL: 0044-71-223-0091

מרכז התעסוקה של האקדמיה המלכותית למחול פועל כיחידת
קישור בין המעסיק למועסק ואינו נוטל כל אחריות שהיא לגבי
חוזים שעשויים להחתם בין הצדדים.

לקבלת פרטים בנושא השתלמויות למורים ומסלול לתעודת
הוראה של האקדמיה המלכותית למחול, הנערכים בישראל נא
לפנות אל:

ריקי בן שימול רחוב אבן שמואל 20/6
ירושלים 97230 טל': 02-867789

האקדמיה המלכותית למחול היא הגוף הבינלאומי הגדול ביותר בעולם להוראת המחול.

האקדמיה מקיימת בחינות GRADES ו- MAJORS לילדים
ונוער שלומדים באלט קלאסי.

האקדמיה המלכותית למחול גם מכשירה מורים להוראת שיטת
הבאלט הקלאסי של האקדמיה לילדים ונוער.

האקדמיה מציעה עתה מרכז תעסוקה למורים מורשים
ומורים-אסיסטנטים קדם-מורשים שמחפשים תעסוקה בבתי
ספר למחול בחו"ל.

אם את/ה

(1) מורה שהוכשר/ה על ידי האקדמיה המלכותית למחול או
תלמיד/ה-מורה שמעוניינים במקום עבודה בבית ספר למחול,
אנא שלחו פרטים באנגלית שיכללו קורות חיים תוך ציון סוג
בית הספר ומדינות או אזורים בהם הינכם מעוניינים לעבוד:

(2) מורה המחפש/ת אסיסטנט קדם-מורשה או מורה מורשה

גם אם
ניו-יורק
אינה עוד
הבירה

העולמית של
המחול כשם שהיתה

לפני 20 שנה, היא

מרכז תוסס של מופעים,

להקות ויוצרים. מאירה

אליאש-צ'יין היא כתבתנו

ב"תפוח הגדול" וזה הדיווח הראשון

שלה מהחוף המזרחי של ארה"ב

מאת מאירה אליאש-צ'יין

מאז הגעתי לניו-יורק, לפני כשנה, הלכה תפיסתי את עולם המחול המקומי והשתנה. למוניטין שיצאו לעיר בשלושים השנים האחרונות, כמרכז המחול העולמי, כמקור בלתי נדלה לחידושים – שוב אין, לדעתי, אחיזה של ממש במציאות. במקום אווירה מרגשת של יצירת מקורית, של תעוזה ופריצת דרך, נחשפת תחושה כללית של שממון, רפיון, אפילו הרמת ידיים. כוריאוגרפים שהתפרסמו בעבר בשל חידושים, חוזרים ומבססים את הסגנונות המזוהים איתם. עולם המחול המקומי – כוריאוגרפים, מפיקים ומבקרי מחול – משתתף לאחרונה בגל של התרפקות נוסטלגית, של מחוות-הצדעה לאמני מחול קשישים שכבשו לעצמם, (בצדק!), מקום של כבוד בתולדות המחול האמריקני.

שתי להקות הבלט הקלאסי המקומיות, "איי.בי.טי" ("American Ballet Theatre") ו-"ניו-יורק סיטי בלט" מקפידות לכלול ברפרטואר עבודות (אם כי בכמות סמלית בלבד) של ענקי מחול כויליאם פורסיית או כוריאוגרפים צעירים ובורים כויליס דאב (Ulysses Dove), שיצירתו "תענוגות רציניים" תועלה בבכורה עולמית ב"איי.בי.טי". ברוח דומה, נמשכת מגמת בתי האופרה להזמין כוריאוגרפים נועזים, כדי ליצור את התנועה או אפילו את הבימוי של אופרות חדשות. כך יצר מרק מוריס את הכוריאוגרפיה לאופרה "מות קלינגהופר" (מלחין: ג'והן אדאמס), שהועלתה ב"ברוקלין אקדמי אוף מיוסיק", בספטמבר '91.

כך גם הופקדו הבימוי והכוריאוגרפיה לאופרת המחול "אם לשלושה בנים" ("Mother of Three Sons") שהועלתה ב"ניו-יורק סיטי אופרה" באוקטובר '91, בידי הכוריאוגרף ביל ט. ג'ונס, והיא נחשבת במידה רבה ליצירתו שלו. הבכורה העולמית של היצירה התקיימה בביאנלה של מינכן, ב-1990. הנהלת הביאנלה הזמינה אצל ג'ונס "אופרת בלוז שחורה, שתציג קונפליקטים עכשוויים בהקשר מיתי". ואכן, העלילה (ליברטו: אן ס. גרין), המטפלת במאבקי המינים, מבוססת על אגדות פולקלור מאזור הסהרה. זהו סיפור של אשה, ששאיפתה הנואשת לבנים זכרים הובילה לשורה של אסונות. ראשית, הרגה האשה את בתה התינוקת ונעשתה למאהבת הנהר (בביצוע ביל ט. ג'ונס), שהבטיח לה בנים. שלושת הבנים, המיוצרים מטין הנהר, נולדים פגומים. האם, רודפת שלמות וחסרת לב, עוזבת את האב – הנהר והבנים הרכים, לטובת העיר הגדולה.

הבנים נהרגים באופן טראגי, בזה אחר זה ולבסוף נוקם הנהר באשה המושחתת. הזמרת רובי הינדס, בתפקיד האם, המופיעה על הבמה, בעוד רקדני להקתו של ג'ונס מבטאים את דמויותיהם באמצעות המחול. המוסיקה נכתבה בידי המלחין ונגן הג'אז לרוי ג'נקינס בסגנון המשלב מסורת מוסיקלית אפרו – אמריקנית, מוסיקה קלאסית וג'אז. נוסף לתזמורת בית האופרה ולהקת ג'אז מבוצעת המוסיקה גם בידי נגן כלי הקשה אפריקני מעולה וכן המלחין עצמו, המאלתר בכנורו, בכל אחת מההופעות. כצפוי, הכוריאוגרפיה משלבת יסודות אפריקניים מסורתיים עם תנועה עכשווית, התפאורה והתלבושות עשירות בצבע וסממנים פולקלוריסטיים.

פריחת האמנות האתנית אינה מגמה טבעית, שצמחה מתוך עולם האמנות, אלא מגמה מלאכותית, תוצאה של מדיניות מוכתבת מטעם השלטון המרכזי. זוהי מדיניות המעודדת אפליה חיובית של בני המיעוטים הגדולים בארצות-הברית (שחורים והיספאנים), ותומכת בביטויים שונים של שפתם, תרבותם ומסורותיהם

השממון, שהוזכר בפתיחת המאמר, בלט במיוחד בפסטיבל מקומי ותיק ויוקרתי לאמנויות במה עכשוויות "הגל הבא" ("Next Wave") המתקיים מדי סתיו ב"ברוקלין אקדמי אוף מיוסיק". הפסטיבל, המגדיר את עצמו כ"קוסמופוליטי והרפתקני", נע בעונה שעברה (ספטמבר – דצמבר '91) בדרכים סלולות, ללא תעוזה ונטילת סיכונים וכמעט כל מה שהציג היה פשוט משעמם. נראה שתפריט המחול נרקח לפי מתכון פשוט – שני כוריאוגרפים בינלאומיים (וויים ואנדהקיבוס ופינה באוש), שכבר הופיעו בניו-יורק לפחות פעמיים בעבר וכמה להקות ויוצרים מקומיים (גארת פאגאן, "ארבן בוש ווימן", איקו וקומה), שכולם נכנסים לקטגוריה של "אמנות מיעוטים" או "אמנות אתנית". הפסטיבל לא חשף דמויות חדשות בעולם המחול ואף לא הפיק תכניות מרגשות של אמנים מוכרים.

תיאטרון המחול של פינה באוש, בשתי עבודות

– "פלרמו,
פלרמו"
מ-1990,
ו"בנדוניאון"
(Bandoneon) מ-1980,

אמור היה להוות את גולת הכותרת של הפסטיבל. בכל אחת מהיצירות היו קטעים בודדים בעלי עוצמה תיאטרלית (בעיקר זכורה פתיחת "פלרמו, פלרמו", כאשר קיר לבנים ענק, שבנוי לרוחב הבמה, התמוטט בצורה ריאליסטית מרשימה), או רגעים של ביטוי אמיתותיה של באוש, בנושאים כמו היחסים בין המינים ("פלרמו, פלרמו") או מהות אמנות המחול ("בנדוניאון"). אולם קטעים אחרים התארכו, ללא הצדקה בימתית, ומכלול הפרטים המרכיבים כל אחת מהעבודות לא התלכד לכלל חוויה אחת מגובשת וסוחפת.

האורח האירופאי השני בפסטיבל, וויים ואנדהקיבוס (Wim Vandekeybus) הבלגי ולהקתו "Ultima Vez", העלו את יצירתו, "תמיד אותם השקרים", שהיתה, לטעמי, התכנית המגרה היחידה בפסטיבל. עבודתו הבוטה והאלימה, הניזונה מ"מתח גבוה", הטומנת סכנה מתמדת לגופות הרקדנים – קרובה בריכוז האנרגיה שלה לעבודות אמני מחול אחרים משנות ה-80 – כאדוארד לוק הקנדי או מייקל קלארק הבריטי. יש המכנים את הנטיה היצירתית הזו בכינוי "כוריאוגרפית אדרנלין".

באשר ליוצרים המקומיים שהשתתפו בפסטיבל, הללו, כאמור, מיצגים נטיה אפנתית שלטת בשנים האחרונות, של חזרה לשרשים וגאווה אתנית. פריחת האמנות האתנית אינה מגמה טבעית, שצמחה מתוך עולם האמנות, אלא מגמה מלאכותית, תוצאה של מדיניות מוכתבת

גזת הזהב – במחיר בגידה במולדתה ובמשפחתה. היא נישאה ליאסון, ילדה לו שני בנים ולבסוף ננטשה על ידו לטובת נסיכה צעירה, בת יוון התרבותית. כנקמה איומה בבעל הבוגדני, רצחה מדיאה את הכלה הצעירה ואת שני בניה שלה. המופע כולל טקסטים – מדוקלמים או מושרים בגרמנית ובאנגלית – מאת המחזאי הגרמני הינר מילר. המרכז המוסיקלי של המופע נשען על חמישה שירים מתוך "Landscape With Argonauts" של מילר, שהולחנו במיוחד בידי המוסיקאי האמריקני ג'והן קינג. יתר המוסיקה הוא קולאז', מורכב ממוסיקה עממית רוסית ויוגוסלבית, כרוביני, אמא סומאק ולייבאך. אן פאפוליס מכנה את סגנון עבודתה "תיאטרון גופני", להבדיל מתיאטרון-מחול. הופעתה מרשימה ביותר. על מיבנה גוף רחוק מהאידיאל הקלאסי (היא קטנת קומה, מוצקה ומקומרת, ורבים משווים אותה לבט מידלר או למרדית מונק) היא מפצה בנוכחות בימתית מחשמלת, אנרגיה פראית, כוח פיסי והתמדה מרשימים וטכניקה מעוררת הערכה. פאפוליס מיומנת בבלט קלאסי, מחול מודרני – היא אחת המורות העיקריות בבית ספרו של מרס קאנינגהם ביו-יורק – בתיאטרון ושירה). חזק ומקורי במיוחד היה קטע בן כשבע שמונה דקות, בו מנתרת פאפוליס ומניפה את זרועותיה וראשה, בתנועות קצביות וטקסיות, ההולכות ונעשות מהירות וטעונות יותר ויותר, עד הגעתה לשיא, כמו בטרנס. התנועה מתבצעת תוך השמעת טקסטים בלתי פוסקת, אך למרות המאמץ המתמשך, אין הרקדנית מאבדת לחלוטין את נשימתה. נוסף לכך, פאפוליס אינה חוששת מביטוי רגשות ועושה זאת בצורה אקספרסיבית, לעתים בתנועה מלאה מחוות "גדולות", אך כמעט תמיד ללא הגזמה או

גלישה מביכה לרגשות.

אכן, לאחר אין ספור מופעים מסוגננים, שהיו כה נפוצים בשנות ה-70 וה-80, בהם הרמה הצורנית-פורמאליסטית, הגדרת השפה התנועתית ובחינת יחסיה עם החלל, עם חומרים ואמצעים טכניים ותקשורתיים מגוונים, עמדו במרכז החוויה האמנותית, וביטוי רגשות על בימת המחול העכשווי היה חסר כמעט לחלוטין – היה זה מרענן לצפות בזיקית זו, פאפוליס, העוברת בטבעיות מרגש אחד למשנהו, מאהבה לשנאה, מנקם לנוח, מקנאה לאשם, מזעם לחושניות, מפגיעות מוחלטת לשליטה בגורלה. "מדיאה" הוא מופע נועז, אנושי, מבריק, מופע עם נשמה.

בכלל, נראה כי מגמה נוספת המאפיינת את המחול המקומי של שנות ה-90 המוקדמות קרוב לוודאי שלא מתוך מודעות מלאה, עדיין – היא החזרה לביטוי רגשי אצל אמני מחול, שעד עתה התרכזו בביטוי צורני. הפתעה זומנה לקהל ה"סיטי סנטר", שבא לצפות בעבודות חדשות של מרס קאנינגהם, הכוהן הגדול של המחול הפורמאליסטי, וגילה כי הללו נגועות ביותר משמך של ביטוי רגשי. שתיים משלוש העבודות שנכללו בתכנית ("Loosestrife" ו-"Change of Address") חשפו משהו מנפש הכוריאוגרף: פחד מוות, בגידת הגוף, זקנה, בדידות, חריגות. יתכן כי גילו המתקדם (73) ומחלת השגרן המנוונת של קנינגהם שימשו כמאצים לשינוי יצירתי זה, אך תהייה הסיבות אשר תהינה, זוהי סטיה משמעותית.

הפתעה זומנה לקהל שבא לצפות בעבודות החדשות של מרס קאנינגהם

אצל קאנינגהם, תמיד קורה משהו מבחינה חזותית או תנועתית: חיבורים ויחסי גומלין מעניינים בין הרקדנים, עיצוב במה מקורי או מוסיקה, שקשה להתעלם מנוכחותה, לטוב ולרע. (לאורך כל הקריירה שלו, עבד קאנינגהם עם אמנים ויזואליים חשובים כרורט ראושנברג, אנדי וורהול וג'ספר ג'ונס ועם מלחינים כג'והן קייג' ודייויד טיודור). רובם המכריע של רקדני הלהקה צעירים, יפים ובעלי טכניקה ללא דופי. מבחינה תכנית, קאנינגהם קרוב, במידה רבה, לאמנות מושגית, זרם חשוב באמנות הפלסטית, שפרח בשנות ה-70. הוא עוסק בצד הצורני של המחול, חקירת התנועה האנושית הטהורה (אחד מריקודיו הידועים, מ-1965, נקרא "How to Pass, Kick, Fall and Run", בחינת גופות הרקדנים כגורם פיסולי בחלל, החוקיות והמקצבים שבתופעות טבע ואקלים. כמו כן, בעבר הרבה קאנינגהם לשתף יסודות של מקריות ואילתור על הבמה. במובן זה, הוא קרוב מאוד למלחין ג'והן קייג', ומאחורי השניים שיתוף-פעולה הנמשך עשרות שנים. עד כה התרחק קאנינגהם מיסודות עלילתיים, מעיסוק בנושאים אנושיים ומחשיפת מעורבות רגשית על הבמה.

ואולם, כל היסודות הללו, שהפכו להיות טביעת האצבע האסתטית של קאנינגהם, הם גם מיגבלותיו; המילון התנועתי טהור ומוגבל, העולם הבימתי מסוגנן ונקי, מחקרי, מנוכר וחף מביטוי אנושי. מסיבה זו, צפיתי עד היום בעבודותיו מתוך גירוי אינטלקטואלי, עניין היסטורי והערכה עמוקה למקומו בשורה הראשונה של יוצרי המחול בן-זמננו, אך תמיד בחוסר מעורבות אישית מוחלטת ובתחושה

דקיקה של שיעמום. מסיבה זו גם ברור מדוע התמורה התכנית הנוכחית ביצירת קאנינגהם כה מפתיעה ומלהיבה.

כוריאוגרפים שהתפרסמו בעבר בשל חידושים, חוזרים ומבססים את הסיגנונות המזהים איתם

השינוי מתבטא כבר בבחירת שמות העבודות. לריקודיו משנות ה-80, קרא הכוריאוגרף בשמות כמו: "Points in Space", "August Pace", "Channels/Inserts", "Native Green", "Coast Zone" ו-"Loosestrife". שהם בעלי גוון אוניברסלי מובהק, בעוד שריקודים מן השנתיים האחרונות נושאים שמות בעלי מימד יותר אישי ואנושי, כגון: "Change of Address" ו-"Loosestrife". ביטוי משמעותי אחר הוא שינוי הדגש המושם על השתתפות קאנינגהם כרקדן. הופעת הכוריאוגרף על הבמה, בריקוד המסיים את התכנית, הפכה למסורת. צפיה בכמה וכמה מתכניותיו, לאורך העשור האחרון, מצביעה על הדרדרות עקבית במצבו הגופני. הוא נע בקושי ניכר ותנועותיו הולכות ומצטמצמות להנפות, סיבובי זרועות וחצית הבמה לכיוונים שונים, בהליכה איטית.

האמריקנים מקבלים את הופעתו בהתלהבות גדולה. הם אוהבים מחוות של כבוד לאמני במה מזדקנים (זהו, קרוב לוודאי, צידו השני של פולחן הנעורים שלהם!). לי אישית, צרמה הופעתו עד כה והצטיירה כנחמה פאתטית וכגימיק מסחרי. לא כן הפעם, עת הופיעה ב-"Loosestrife". כאן שינה קאנינגהם את מרכז הכובד של הופעתו והתאימו לעיסוקו החדש בחומרים שברגש. כך, בעוד שבריקודים קודמים התמקם, לעתים קרובות, במרכז הבמה ויצר קומפוזיציות ומגע פיסי בינו לבין רקדניו (הוא הזיז אותם, רקד איתם, הפגין את מעמדו כמנהיג ומורה) הרי שהפעם, נע קאנינגהם מאחור, לגמרי בנפרד מרקדניו הצעירים והללו התעלמו מנוכחותו לאורך כל הריקוד כמעט.

הוא פעל לבדו, מעין יחיד הדחוי בידי הקבוצה וניגוד זה בין הגופות הצעירים והיפים לגוף הזקן והנכה נראה פתאום אנושי ועצוב ולא פאתטי. השלכה בימתית של תחושותיו נוצרה כאשר קבוצת רקדנים נשאו והניפו בצורה טקסית רקדנית דוממת ונוקשה, כגוויה. האינטראקציה היחידה שהיתה לו עם אחד מחברי

הקבוצה, היתה עם רקדנית בדמות ליצן, וגם בכך היתה איזו אמירה עצמית אמיצה של קאנינגהם, ראייה מפוכחת של מצבו בחיים ועל הבמה.

אין ספק כי הסיבה העיקרית לדשדוש ולמבוכה של אמנות המחול היא כלכלית. החברה האמריקנית, (בעיקר תחת מימשל רפובליקני, בשנים-עשרה השנים האחרונות), אינה תופסת את התמיכה באמנויות כחובה של המימסד, אפילו בעיתות שפע. אין זה מפתיע, איפוא, שעתה, בעיצומה של תקופת מיתון, מהחריפות בתולדות ארצות-הברית, קוצצו תקציבי האמנות בכל הדרגים – הפדראלי, הארצי והעירוני – בצורה חריפה ביותר. בעוד האמנויות ברחבי ארצות הברית כולה נאבקות על עצם קיומן ועתידן וגל הקיצוצים לא פסח עליהן, הרי שהאמנויות בניו-יורק חשות בכובד הגזירות כפל כפליים. הדבר נובע משתי סיבות עיקריות: האחת – הריכוז העצום, חסר הפרופורציות, של אמנים ואמנויות בעיר זו, הגורם לתחרות פרועה על משאבים מוגבלים; השניה – מצבן הכלכלי הרעוע של מדינת ניו-יורק, שקיצצו את תקציבי התרבות שלהן בצורה קיבוצית במיוחד.

אן פאפוליס ב"מדיאה"

Ann Papoulis as "Medea"

צילום: Photo: Piet Goethals



☒

נוסף לכך,
הכנסותיהם
החיוביות במס
של התאגידים
הכלכליים –
שמאחוריהם מסורת
ארוכה של תמיכה נדיבה
באמנויות (בתמורה לפירסום
ותדמית חיוביים וניכוי סכומי
התמיכה ממס הכנסה) פחתו בתקופת
המיתון במידה ניכרת.

סיבה נוספת (אם כי מישנית בהשוואה לשפל הכלכלי), לדכדוך ואיבוד הדרך של עולם המחול, היא מגיפת האיידס, שהפילה חללים

אני זוכר את דני, כשהיה נער רזה וגבה קומה, משוליותיו של אריה שטייניץ, בשנות ה-60. זו היתה ראשית התפתחות מלאכת התאורה בארץ. קשה להאמין, אבל עד להצגת "הוא הלך בשדות" בתיאטרון הקאמרי בשנת 1948, לא היה על הבימות בארץ ולו פרוז'קטור אחד, שניתן לכוון את אלומת האור שלו. הכל נעשה בעזרת "רמפות", משמע שורות של נורות

KARMIEL DANCE FESTIVAL פסטיבל המחול כרמיאל

בואו, רשמו לפניכם:

פסטיבל מחול כרמיאל

10, 11, 12 ביולי 1993.

ב ח ו ב ר ת מ ח ו ל ב י ש ר א ל 2 ת ה י ה ת כ נ י י ת ה פ ס ט י ב ל

להקת המחול הקיבוצית

ניהול אומנותי:
יהודית ארנון

ARTISTIC DIRECTOR:
Yehudit Arnon

KIBBUTZ CONTEMPORARY DANCE COMPANY



אולפן: קיבוץ געתון 25130
ד.ג. מעלה הגליל טל: 04-858437
משרד: רח' דובנוב 10
תל אביב 61400 ת.ד. 40014
טל. 03-5452688/9 פקס. 03-5452689
ברית התנועה הקיבוצית

Studio: Ga'aton
Ma'le Hagalil 25130 Israel
Tel. (972) 4-858437

Office: 10 Dubnov Street
Tel-Aviv 61400, P.O.B 40014, Israel
Tel. (972) 3-5452688/9 Fax (972) 3-5452689

להקת מחול בת-שבע,
בניהולו האמנותי של אוהד נהרין.

בת-שבע כשון

הלהקה הבינלאומית שביצועיה זכו לתשבחות ברחבי העולם,
על המקצועיות, על המקוריות ועל הייחוד.

הופעות במרכז סוזן דלל:

בשיתוף עם אנסמבל בת שבע - 5 במרץ, שעה 22:00
18 באפריל, שעה 21:00 - "מבול" -

משרדים: רח' יחיאל' 6, ת"א טל: 03-5171471



למ הפקות

בשראנכ הכל מחול

רבעון לעינינו מחול

Menashe
Dance
Center

Director: Ada Levitt

אולפן
מחול
מנשה

בהנהלת עדה לויט



אולפן מחול מנשה

- מבוא למחול
- בלט קלאסי
- מחול מודרני
- ג'אז
- אמנות היצירה
- בגרות במחול
- תוכניות העשרה
- פלדנקרייז
- מחלקה לטיפול דרך
- תנועה ומחול
- קורס למורים ותראפסטים
- סדנת מחול להופעות
- קורס קיץ

צוות המורים:

חפציבה אברהם, פיט אברהמי, טליה אשל, מרים ורובל,
דבורה הופמן, עדה לויט, ליונה סטרסברג, אמירה קדם
סוזי קדם, אמיר קולבן, ניני קלקין, איריס ראובני, לילך שמיר.

מורים וכוריאוגרפים אורחים:

ויקטוריה גרין, טל הרן, שרה הלמן, נירה נאמן, הלל קראוס
מזכירת האולפן: ציפי נסג' עוזרת למנהלה: קלר איבקר

למ הפקות

באולפן תוכניות שונות לחובבים, קדם אקדמיים,
ואלה שרואים במחול עתיד מקצועי

טל. 06-377800, 06-370816

ישראלים

תאור

הישראלים בחו"ל אינה מסתיימת בזה. ברור שזה אומר משהו: הרקדנים שלנו טובים מאוד. ושמה עוד משהו.

לא מהבחינה הטכנית, כמובן. הרקדנים שלנו מתחילים על פי רוב את לימודיהם בגיל הרבה יותר מבוגר מעמיתיהם בארצות אחרות. מה שאין לרקדן הישראלי כטכנאי, הוא מאזן בעוצמת הביטוי שהוא מביא עימו לבימה, בשפע הרגש שלו, החסר כל כך לרקדנים אירופיים רבים.

ממה נובע היתרון הזה, הוא סיפור ארוך ושונה לגמרי. מה שחשוב היא "התפשטות" התופעה בעולם והעובדה, שמקבלים אותם בזרועות פתוחות, כי הם ממלאים כפי הנראה חסר ממשי. בעיתית יותר היא השאלה, מה מביא את הרקדנים הישראלים לנדוד על פני העולם. מדוע הם חשים צורך לנסוע לארצות אחרות. כי אין מדובר בשנות-הנדודים ההכרחיות להתפתחות של כל אמן צעיר, שממש חייב להרחיב את אופקיו ולהתנסות במרחקים.

במקרים הבולטים ביותר – אותם ציינתי – איש מהרקדנים לא ממהר לארוז את המזוודות ולשוב הביתה. כנראה יש בליבם חשש ופחדים מהשיבה.

בעיתית יותר היא השאלה, מה מביא את הרקדנים הישראלים לנדוד על פני העולם. מדוע הם חשים צורך לנסוע לארצות אחרות. כי אין מדובר בשנות-הנדודים ההכרחיות להתפתחות של כל אמן צעיר, שממש חייב להרחיב את אופקיו ולהתנסות במרחקים.

התשובה, לדעתי, די ברורה, אבל הכל מעדיפים לעבור על כך בשתיקה. למעשה, לא נעשים מאמצים חיוביים להחזיר את הבנים והבנות הביתה. איש אינו מנסה לפתות אותם לשוב. לכן, יחד עם השמחה על ההצלחה של אמני מחול ישראלים בעולם, אנחנו חייבים להיות מודעים גם לתולעת בתפוח. בתקווה, שביום מן הימים נזכה לקבל בחזרה את הרקדנים המבריקים שאיבדנו.

הרקדנים שלנו מתחילים על פי רוב את לימודיהם בגיל הרבה יותר מבוגר מעמיתיהם בארצות אחרות. מה שאין לרקדן הישראלי כטכנאי, הוא מאזן בעוצמת הביטוי שהוא מביא עימו לבימה, בשפע הרגש שלו, החסר כל כך לרקדנים אירופיים רבים.

דברים פשוטים למדי אלה נעשים סבוכים, שעה שהפרספקטיבה ההיסטורית מתקצרת לעכשיו והיום, ולכאן. כי בסטודיות ועל הבימות שלנו אתה יכול לספור את הנפקדים... כמובן שאפשר לפרש את העובדות בצורות שונות. למשל, מה פירוש הדבר, שהפרס הראשון לרקדנית בתחרות שנערכה ב"סוזן דלל" ניתן לרקדנית הישראלית טליה פז, הרוקדת למעשה "תחת הדגל של הולנד"? הגאווה הלאומית שלנו תופחת, שעה שאתה רואה בשורות "באלט קולברג" השוודי המצויין את בועז כהן, לשעבר מרקדני להקת המחול הקיבוצית, ומעונה זו ואילך גם את טליה פז, שסיימה שלוש עונות כרקדנית "באלט סקאפינו" הנדרלנדי. בלהקה הולנדית זו רוקד גם הרקדן ליאור לב, פליט להקת "בת-דור".

תחת שמי הולנד רוקדים גם איתן סיבק וליאת שטיינר, המתחילה גם קאריירה של כוריאוגרפית. בכך היא הולכת בעקבות איציק גלילי, היוצר המבריק, שהוזמן ליצור השנה עבור הלהקה הצעירה של ה"נדרלנדס דנס תיאטר".

איציק גלילי יעבוד השנה גם עבור להקת הבאלט של האופרה של ג'נבה, מקום שם רוקד ישראלי נוסף, הלא הוא רפי סעירי, שיש לו כבר ותק מכובד בלהקה השווייצית. רשימת הרקדנים

מאת ראדו קלאפר

מאז ומעולם לא הכיר המחול בגבולות מדיניים. שושלת הרקדנים האיטלקים, משפחת וסטריס, היו במאות ה-18 וה-19 הפנינים שבכתר הבאלט הצרפתי. מריה טאליוני, הבאלרינה הגדולה, בת לאב איטלקי ואם שוודית, נחשבה לרקדנית צרפתית, שכיכבה בשמי סנט פטרבורג. בראשית המאה שלנו הפכה מרים רמב"ם, הנערה היהודיה מווארשה, לדיים מרי ראמבר, מיסדת הבאלט בבריטניה. באלט שטוטגארט חייב את תהילתו לכוריאוגרף דרום-אפריקני (ג'ון קרנקו) ולרקדנית שנולדה בברזיל, היא מרסיה היידה. והכוריאוגרף החשוב ביותר של הולנד היום אינו אלא יירי קיליאן, יליד פראג.

מה פירוש הדבר, שהפרס הראשון לרקדנית בתחרות שנערכה ב"סוזן דלל" ניתן לרקדנית הישראלית טליה פז, הרוקדת למעשה "תחת הדגל של הולנד"?

ואפשר היה להמשיך את הרשימה הנוצצת הזאת לאין סוף. כל אחד מהיוצרים והמבצעים הללו נדד מארץ מולדתו, כל אחד מסיבות שלו. בסופו של דבר, לא נודעת חשיבות למניעים, שהביאו אותם לחפש הזדמנויות במרחקים או לחמוק מקשיים ביתיים או מדיניים, רק התרומה שהם תרמו מחוץ לגבולות מולדתם להתפתחות האמנות היתה משמעותית.



הערה וקידים היסטוריה



מאת
גבי אלדור
צילומים: אלדד ברון

המופע "הערב רוקדים" מתייחס לשמונה תקופות העוברות על בית-קפה ביפו, כפי שהן משתקפות במערכות היחסים בין המבקרים הקבועים של המקום. הדמויות אינן מזדקנות, לפחות לא למראית עין, אך רצף המאורעות משנה ומעצב אותן, ומשפיע על גורלן.

שמונה תקופות עוברות על בית-קפה ביפו - השתקפויות של התפתחות הארץ בראי המחול החברתי

המחזה נפתח בפרולוג, עובר לשנת 1919, ומסתיים בשנת 1991. בהצגה זו לא נאמרת אף מלה, אך זעקה אחת

נשמעת. זו צעקתו של החייל הישראלי, אשר מתעורר במלחמת יום-הכיפורים בשנת 1973, ומגיע אל בית-הקפה בשנת 1977, ערב הבחירות.

קול נוסף הוא זה של הערבי, אבו ווהיב, בעליו הראשון של בית-הקפה, בקינה שלו על מות בתו המושרת בערבית, בתמונה המסימת.

אין זה מחזה-פנטומימה. השחקנים אינם

מסמנים זה לזה את מאווייהם בשפה מוסכמת ואינם משתמשים בחפצים מדומים: בית-הקפה הוא מקום ממשי, שבו כסאות, שולחנות ובאר. הכוסות הן מזכוכית והכלים מותאמים לתקופות השונות. התלבושות בגווני שונים של אפרסק, הן רכות, על-תקופתיות, עם

אביזרים משתנים, המציניים תקופה או מצב, לבוש שנעים לנוע בו ויש בו רמז לרומנטיקה.

ההורה האמיתית, זו שרקדו אותה באסמים, ברחובות העיר, ובשדות ובצריפי תנועת הנוער היא חוויה סובייקטיבית כמעט, לא ייצוגית. כוחה במשך שלה, באיבוד הפרט בתוכה, בהתלהבות בה נרקדה, כשעוד היה לה תוקף עממי. היום יש מעטים היודעים לרקוד את ההורה ההיא. לא מבחינת הצעדים, שהם בסיסיים וקלים לביצוע, אלא מבחינת אחיזת הגוף, קלות הרגלים, ההתמכרות ל"יחד"

כאשר נכנס הקהל, יושבים כבר השחקנים במקומותיהם. נראה כאילו הם יושבים כך מאז ומתמיד, בלי נוע, בציפיה. בית-קפה הוא עולם דינאמי, מקום מפגש, נייטרלי במהותו, מין עיר מקלט, "בית לרגע", מקום בו מתאספים אנשים שונים, השומרים על ייחודם, תוך הקפדה על הכללים הספורים החלים עליהם שם. הכל עשוי להתרחש בבית-הקפה; מן המופלא עד לנורא מכל. תכנס אשה שיופיה הוא הקללה שתדדוף אותך כל חיך, טרוריסט ישלוף כלי-נשק ויהפוך את מושב הליצים לאזור אסון, ליורה פוליטית. מריבות עתירות והתפיסיות נרגשות יהיו שם, ומעל לכל הציפיה לרגע הזה המיוחד, שיאיר את חיך באור של חסד.

כאשר הקהל יושב והאור באולם יורד, נעים השחקנים וקמים זה לקראת זה בדממה. הם משלבים ידיהם ונעים במעגל, שהוא תמצית המחול, הצורה הפשוטה ביותר וגם רבת-המשמעות ביותר, מריקודי ילדים ועד טקסים מיסטיים בכל הדתות. זה גם מין הורה, שקולפה מן הרעש והאבק והמוסיקה, הורה "שקופה" כביכול.

ההורה האמיתית, זו שרקדו אותה באסמים, ברחובות העיר, בשדות ובצריפי תנועת הנוער היא חוויה סובייקטיבית כמעט, לא ייצוגית. כוחה במשך שלה, באיבוד הפרט בתוכה, בהתלהבות בה נרקדה, כשעוד היה לה תוקף עממי. היום יש מעטים היודעים לרקוד את ההורה ההיא. לא מבחינת הצעדים, שהם בסיסיים וקלים לביצוע, אלא מבחינת אחיזת הגוף, קלות הרגלים, ההתמכרות ל"יחד". פה ושם עוד אפשר לראות את ריקוד ההורה אצל קבוצות חדרות אמונה, כמו המתנחלים למשל, אבל זו הורה כבדת רגלים, מתריסה ובעטנית ולפתע נראים גבות הרקדנים כמי שהוציאו את עצמם מן הכלל. יתכן, שההורה נראתה כך גם אז, רק שאנו ראינו אותה מבפנים ופניה היו אחרות.

אצל ותיקי הקיבוצים וזקני הפלמ"ח עוד נותר משהו מן הפוזה הזו של "כאילו כלום", ההתעלמות המכוונת מפעולות הרגלים והזקיפות המבושלות.

ולזכר ההורה ההיא, האבודה, אנו נעים לאט במעגל מתוך תקווה, שאולי ההורה האמיתית תופיע. אך המעגל מתפרק ואנשים מחפשים את בני-זוגם, כדי לטעום את חטא הואלס. כולם על הרחבה והריקוד נע מזוג לזוג, רפרוף של ריקוד, צעד, שניים ודי. החבורה מנסה לחזור

אל המעגל, אך הקסם פג. הם יורדים מן הבמה. היתר הוא, בעצם, אינונטאר של התנהגויות. וככל שהקצנו את המחוות הקטנים האופיינים לכל דמות, כך גדלה אמינותם.

הקשר העיקרי בין הדמויות מתרחש על רחבת-הריקודים ודרך הריקוד. אלו הם ריקודי-חברה מוכרים כגון הואלס, שנחשב בראשית המאה ה-19 לחטא, שבו זוגות רוקדים זה מול זה "בסחרור העלול לגרום לעלמה לאבד את ראשה ולגרום לה ריגושים חושניים מתמשכים", המהווים סכנה לצניעותה. זהו המחול החברתי הראשון, שצמח מתוך ריקודי החצר של המאה ה-17, בעיקר מתוך הגאליארד, ואשר עיקר החידוש שבו היה ששני בני הזוג אוחזים זה בזו בשתי זרועותיהם, בחיבוק מסוגנן.

לואלס הנרקד היום יש אורה של אלגנטיות. הגוף מוחזק בצורה זקופה, פעולת הרגלים מהירה וקלה. יש תחושה של מהירות וריחוף. הגבר הוא התומך והאשה היא המתמסרת לכוון הסיבובי, ראשה מוטת בחינניות לכיוון הסיבוב, שמלתה מתנפנפת.

עם כניסת הקצין הבריטי נשמעת מנגינת הואלס. הופעתו היא הניחוח הזר, האירופי. הוא נציג השלטון - מעבר לחילוקי-דעות פוליטיים באשר למשמעותו -



רונית אלקבץ בתפקיד לולה, האמנית
Ronit Alkabetz as Lola, the artist
צילום: אלדד ברון Photo: Eldad Baron



"הערב רוקדים"

"Tonight We Dance" (Choreog.: Gaby Eldor)
 צילום: אלדד ברון Photo: Eldad Baron

גלבלום, שפורסם ב"הארץ" באותם ימים כדי להבין ולהיזכר עד כמה הרגישה האוכלוסייה הותיקה של אותם ימים נעלה על פני הבאים, כמה הצדיקה את היחס המתנשא כלפי "הפרימטיבי" ואת הרתיעה מכל מה ששונה.

במופע מביע בן הרוש את עלבוננו וזעמו ברקוד, המתחיל כשעשוע והופך להתרסה אלימה. המוסיקה והמחול המזרחי, שהיום הם חלק מחיינו, היו אז זרים ונדרחו על הסף כ"לא יאים" ולא אסתטיים. אך המזרחי מפלס לו את דרכו ובהמשך הופך להיות לאיש החוק.

כאשר מענטזות לולה האומנית בשנת 1967 בריקוד המחאה שלה, משמשת אותה הרטיה הדיינית השחורה על עינה לאקט ארוטי של מועדון לילה והמזרחי עולץ. השפה התנועתית שלו קיבלה לגיטימציה.

ככל שהזמן קרב לתקופה הנוכחית, כך נעשה המחול משולח רסן וחסר חוקים. השייק, הדיסקו ודומיהם עדיין דורשים לימוד. זה ריקוד של בודדים ללא מוביל וללא מובל, והזוגיות שבו מיקרית וחסרת משמעות.

אם בתחילת הערב ובהתרחשויות הראשונות יש תקוה; אם הואלס היה התגלמות רגעית של חלום רומנטי והטאנגו ביטוי לתשוקה, הרי עתה ב-1991, רוקדים כולם כרובוטים. מאחוריהם, על גבי הבאר, שרידת השואה שנשתקמה ועולה שפילס לעצמו מקום בחברה הישראלית, עומד עכשיו החייל האמריקני, סמל לשלטון החדש.

השייק, הדיסקו ודומיהם עדיין דורשים לימוד. זה ריקוד של בודדים ללא מוביל וללא מובל, והזוגיות שבו מיקרית וחסרת משמעות

הפתרון הוא כפוי, ההרמוניה מדומה. כאיש אחד רוקדים כולם את המוטיב ההתחלתי, כאילו שכפאם שד. הגורל הפוליטי, בסופו של דבר, הוא גם גורלו האישי של כל אחד.



שליטתו נאורה, חייליו מגולחים ונאים למראה וכוחם הוא כוח האימפריה בעלת הגינונים האציליים. בשביל פליטת-השואה הנקלעת לבית-הקפה בחיפוש אחר קרובים, ואין איש שם ליבו אליה (בשנת 1944), הואלס אותו תרקוד מאוחר יותר עם הרביזיוניסט הוא זכרון של עבר רחוק, נקודת מפגש רגעית של פליטים שצמחו במקום אחר.

הואלס והטאנגו הם ריקודים, בהם הגבר מוביל בשביל הדור הצעיר זו תפיסה זרה ומשונה של זוגיות. בזמן החזרות הקדשנו זמן רב לאימון בסוג של יחסים שעבור הורינו היו הדבר הטבעי בעולם. לא רק שלנשים היה קשה להיות מובלות, גם הגברים התקשו בתחילה להקל על עצמם את תפקיד המוביל והתומך

בתמונת שנת 1944 מנסה איש-המחתרת להתנקש בחיי הקצין הבריטי, שבינתיים מפתח רומן עם לולה, פאם-פאטאל ואמנית, המסובבת את ראשי כולם והגורמת לברגר הסוחר התקפי זעם של חוסר אונים על בגידתה עם ה"פולש הזר". המוסיקה הנשמעת היא

טאנגו. תחילה מעל גבי תקליט, אחר כך על ידי התזמורת, הנמצאת כל הזמן על הבמה. הטאנגו, שמקורו בארגנטינה, הוא דרמאטי. יש בו מן הכוח של המחול הספרדי, הלהט והאיפוק מלא הגאווה. כל סיבוב ראש הוא סימן קריאה, כל עצירה היא עצירת נשימה.

כמו בואלס, גם בריקוד זה אוהזים בני הזוג זה בזו, אך החיבוק הלוהט של הטאנגו הוא גם מאבק; ה"ביחד" הארמוני רק למראית עין.

במופע מביע בן הרוש את עלבוננו וזעמו ברקוד, המתחיל כשעשוע, והופך להתרסה אלימה. המוסיקה והמחול המזרחי, שהיום הם חלק מחיינו, היו אז זרים, ונדרחו על הסף כ"לא יאים" ולא אסתטיים.

הואלס והטאנגו הם ריקודים, בהם הגבר מוביל. כדאי לציין, שבשביל הדור הצעיר זו תפיסה זרה ומשונה של זוגיות. בזמן החזרות הקדשנו זמן רב לאימון בסוג של יחסים שעבור הורינו היו הדבר הטבעי בעולם. לא רק שלנשים היה קשה להיות מובלות, גם הגברים התקשו בתחילה לקבל על עצמם את תפקיד המוביל והתומך. כמובן, שגם ביחס הכביכול חד-כיווני הזה, ההדדיות הכרחית, הקשב ההדדי תנאי.

בתמונת שנת 1952 מופיע בפתח בית-הקפה עולה חדש, מזרחי. המסיבה בעיצומה. הסוחר עכשיו מעורב בעסקות השוק השחור ומצליח למכור ויסקי תוצרת-חוץ לבעלת בית-הקפה. כולם רוקדים ריקוד משולח רסן. בתקופה זו נולדים ריקודים חדשים לבקרים ולמרות המצב הכלכלי הקשה, הצנע, העלייה ההמונית והמצוקה, בבית-הקפה ובמקומות דומים בארץ רוקדים ריקודים סלונים! המזרחי (בן הרוש), המגיע בתקווה גדולה ובזרועות פשוטות, מתקבל בבזו ובסלידה. באי בית-הקפה נרתעים ממנו, מצורתו וממנהגיו.

נחוץ לחזור ולקרוא את מאמרו של אריה



הזמנה למחול



עיצוב תלבושת מחול
מאת ליאון באקסט
Costume design by Leon Bakst
Photo: Avraham Hay צילום: אברהם חי

מאת ראדו קלאפר

תמיד, המקרה עדיף על תכנון מראש. העובדה, ששני המוסיאונים הגדולים, מוסיאון ישראל בירושלים ומוסיאון תל-אביב לאמנות מציגים בזה אחר זה שתי תערוכות העוסקות בעבודתו של הצייר ליאון באקסט, מכריחה לפחות את העולם המצומצם של אמני ישראל לחדש את ההכרות עם התופעה המופלאה של ראשית המאה שלנו, זו של "הבאלטים הרוסיים" של סרגיי דיאגילב.

הודות לעבודתה הממושכת והמעמיקה של האוצרת, חוה שניידרמן, הוצאו ממחסניו האפלים של מוסיאון ישראל רוב ציוריו של האמן היהודי-הרוסי באקסט, שנמצאו שם. באקסט הוא מקרה מיוחד של יוצר, שלו היה נשאר בתחום הציור בלבד, ללא המפגש עם דיאגילב ולהקתו, היה נותר בגדר שורה או שתיים באנציקלופדיות של האמנות הפלסטית. אגב, אין הוא הצייר

היחיד, שזכה להכנס להיסטוריה בזכות עבודתו עם דיאגילב. כגון אלכסנדר בנואה וניקולאי רוריך, למשל. פגישתו של באקסט עם אמנות הבאלט גילתה בו כוחות וכשרונות שלא היה יכול לממש ללא פגישה ברוכה זו. באקסט, ממש כמו השניים הנזכרים לעיל, ויתר המעצבים שעבדו עם דיאגילב, לא הסתפק – כנהוג בימינו – בציור סקיצות. כולם היו מעורבים מעורבות ממשית בעצם יצירת המחול, ב"תסריט" או "תמליל" למחול ואפילו בתכנון ובניין הכוריאוגרפיה עצמה. דוגמה בולטת לכך היא מעורבותו בבאלט המהפכני של ניז'ינסקי, "אחרי הצהריים של הפאון". דרך עבודתו לבימת הבאלט היה באקסט לאחד מאלה שהשפיעו על עיצוב העולם בשנות ה-20, החל בגישה האסתטית הכללית ועד לעיצוב האופנה ואדריכלות הפנים.

התערוכה במוסיאון תל-אביב מתמקדת בעבודה אחת ויחידה של באקסט. מדובר בעיצוב הבאלט "היפיה הנמה" בלונדון, בשנת 1921. בעזרת מוצגים רבים וחכמת-אוצרות רבה (של חביבה כרמי ודורון לוריא) מגלה התצוגה את סודו הפסיכולוגי של באקסט. היהודי הג'ינג', שנולד בשנת 1866 בעיירה קטנה בשם לייב סמואלוביץ' רזנברג, שמר בליבו את הגעגועים לעולם צבעוני, יפה, עשיר וגראנדיוזי, עולם שלא היה קיים במציאות. כל ההפקות הבימתיות שהיה שותף להן לא היו אלא מאמצים ונסיונות ליצור במציאות – ולו של אשליה בימתית – פירורים של עולם מופלא זה.

שעה שדיאגילב החליט להפיק את "היפיה הנמה" – לא רק כדרך להכניס קצת מזומנים לקופתו, אלא גם כמחווה לבאלט הקלאסי המסורתי – היה באקסט שקוע באגדה של שארל פרו כבר שנים רבות.

עוד לפני מלחמת העולם הראשונה הזמין אצלו ג'יימס דה רוטשילד (בנו של "הנדיב הידוע") פאנלים לקישוט טרקלין-הסעודה שבביתו הלונדוני. באקסט בחר בנושא האגדי של הנערה הישנה מאה שנים ועסק בו שנים רבות. באקסט ביקש לעצב את האגדה בסגנון ימי-הביניים דמיוני. שעה שהבאלט עמד להיות מבוצע, נוסף לציורים מימד שלישי של עומק ממשי.

התלבושות המקוריות, המוצגות בתל-אביב הן הוכחה לכך: במקום להשתמש בחומרים היוצרים אשליה בימתית עשירה, בחר באקסט להשתמש בבדים כבדים, בפרוות וקטיפות-משי אמיתית. אין פלא, שהפקה זו של "הבאלטים הרוסיים" פשטה את הרגל.

לאור שתי התערוכות, אני מגיע להנחה ההיפותטית, שאילו היה באקסט חי בימינו, היה בודאי מתעסק במייצגים, באירוע האמנותי העכשווי, המנסה לעררב את כל האמנויות על מנת ליצור משהו ההופך לחלק מעצם החיים.

הודות למקרה, מוזמן הקהל הישראלי לפגוש בהרפתקה של דיאגילב ועמיתיו; הזמנה המופנית ישר אל אמני המחול הישראלים. אולי בהשפעת תצוגות אלה הם היו מניחים למינימליזם, העוסק יותר בתודעה ועוני מחשבתי, מאשר במסר אסתטי.

הערב רוקדים

כתיבה: סיני פתר ויגאל עזרתי
בימוי: יגאל עזרתי וגבי אלדור
עיצוב תפאורה: אלי סיני
עיצוב תלבושות: עתליה בן-מנחם
עיצוב, ניהול מוסיקלי והלחנה: אלדר לידור
הלחנה, עיבודים ושירה: רפי תורן
תאורה: שי יהודאי
הדמויות:

אבו-והיב, בעל המקום – חליפה נאטור
סמירה בתו, מהפכנית – אסנת יקותיאלי/רחלי הניג
הרשל, רויזיוניסט – קלוד אבירם
ברגר, סוחר – דורון גולן
לולה, אומנית – רונית אלקבץ
רוגובסקי, עסקן – אשר רותם
החלוצים:

מימי, פועלת – נלי עמר
ישראל, פועל, בהמשך לוחם – יהונדב פרלמן
בתיה, חלוצה עירונית – נגה פרת
מייג'ור דלגליש, בריטי – דוד שמול
רבקה, פליטת שואה, בהמשך בעלת המקום – סמדר גנזי
בן-שמחון, עולה מזרחי (החל מ-1952) – דור שמול
עולה (מזרחית ב-1952, רוסיה ב-1991) – אסנת יקותיאלי/רחלי הניג
גנרל אמריקני (1991) – יהונדב פרלמן
בכורה: פסטיבל עכו 1991





לכבוש את העולם

הלהקה התימנית עמקה-אושרת

מהם השינויים שחלו
במסורת המחול
התימני מאז שנותיה
הראשונות של מדינת
ישראל, כפי שהדבר
התבטא בלהקה,
המתמדה בפעולתה
במשך עשרות שנים



עם פת

מאת רותי אשכנזי

"תארו לכם, יצאנו לכבוש את אירופה עם 'פח' – ולא תאמינו, הצלחנו לעשות זאת!" משפט זה ביטא את הרגשתם הנפלאה של חברי הלהקה התימנית ממושב עמקה, לאחר הצלחתם בפסטיבל לידן, בהולנד, בשנת 1978. זו היתה גיחתם הראשונה לחו"ל.

עד היום הם הספיקו להשתתף ולהופיע בשמונה פסטיבלים בינלאומיים: בפורטוגל, באירלנד, בארגנטינה, בברזיל, בספרד, במקסיקו, בארה"ב ובצרפת.

הלהקה התימנית עמקה – אושרת היא סיפור הצלחה. סיפור הצלחה הקשור בסיפורו האישי של שלומי ציון, מנהל הלהקה, ובמושב עמקה.

הלהקה מעמקה לא יכולה היתה להצליח ללא אידיאולוגיה חברתית ששמה פלורליזם תרבותי, העומדת מאחורי שימור, טיפוח והחייאה של הפולקלור האתני בישראל.

מושב עמקה שבגליל המערבי הוקם בראשית שנות ה-50. כיום מונה המושב 700 תושבים. בעת היווסדו הגיעו לעמקה, בעליית "מרבד הקסמים", 80 משפחות ראשונות, ובמשך הזמן ניתוספו עוד 40 משפחות, כולן יוצאות תימן.

שלומי ציון נולד בשנת 1950. אביו של ציון היה הטקטוריסט הראשון במושב. רוב תושבי עמקה התפרנסו אז מרפתנות ומגידול ירקות. כאשר גדלו הבנים, יזם שלומי ציון את הקמתו של ישוב הבנים, אושרת, השוכן מרחק 10 דקות הליכה מיישוב-האם. אושרת מאוכלסת כ-50 משפחות בני העדה התימנית, דור שני ושלישי בארץ, ו-54 משפחות עולים מרוסיה, שאף זה עלו לישראל.

שלומי ציון הקים את ביתו באושרת. בשנת 1972, לאחר שהשתחרר מהצבא, היה עובד קהילתי במושב, ובתפקידו זה פעל להקמת הלהקה.

שנות ה-70 בישרו את רנסנס התרבויות האתניות בישראל. בשנות ה-50, ועד אמצע שנות ה-60, שלטה בישראל מדיניות "כור ההיתוך". מדיניות זו הטיפה להטמעת תרבות העדות בכלל, והפולקלור האתני בפרט, בתוך התרבות הישראלית השלטת. מדיניות זו נכשלה לחלוטין, ובשנות ה-70 היה הפלורליזם התרבותי למדיניות השלטת. מדיניות שהטיפה לשימור, להחייאה ולטיפוח הפולקלור האתני בישראל, ובעקבותיה הוקם "המפעל לטיפוח ריקודי עדות".

"המפעל", על פי גורית, שם לו למטרה: "...איסוף ודוקומנטציה של אוצרות פולקלור עדותינו – במיוחד ריקודיהן – לשם שימורם וגניזתם כערך היסטורי... וכנסיון לשמור אותם בחיים, כלומר עידוד אנשי העדות, ובמיוחד הנוער, להמשיך לרקוד ריקודיהם המגוונים בשמחות ובחגים".

גורית קדמן הגיעה לעמקה בראשית שנת 1973 והתיישבה בבית משפחת שלומי. היא שהתה במקום כשבוע ימים ובפרק זמן זה למדה והשתתפה בטקסים ובחגיגות. היא דירבנה את תושבי עמקה, ובמיוחד את הצעירים, להתייחס לפולקלור שלהם כאל משהו מיוחד. "חידק הפולקלור" דבק בשלומי מאז ולא הירפה ממנו עד היום. הוא למד מגורית לכבד את מורשת אבותיו, שבראשית שנות ה-70 היתה זרה, עדיין, לחלק גדול של החברה הישראלית האשכנזית.

גורית קדמן יזמה את האירוע הפולקלורי הגדול "בואי תימן", שהתקיים בספטמבר 1973, בפארק הירקון בת"א. היא היתה מעוניינת שהתימנים מאזור אח'דוף שבתימן, היושבים בעמקה, יציגו את הפולקלור האתני של אזורם באותו פסטיבל.

הלהקה מעמקה מציגה בתוכניתה את הפולקלור האתני של העדה התימנית בראי תהליכי השינוי שעברו עליה

בעת היווסדה של הלהקה, היו כל חבורה רווקים/ות צעירים/ות. כיום כולם בעלי משפחות ויש ביניהם כבר שלוש סבתות. הלהקה היא קבוצה חברתית לכל דבר. חבריה מעורים היטב בחיי שני הישובים, עמקה ואושרת. הם נוהגים להתכנס בחגים ובשמחות לחוג יחד כל אירוע משפחתי וקהילתי.

כדי להכשיר דור המשך, הוקמו בשנה האחרונה שתי קבוצות נוספות. אחת של ילדים/ות בני 7-12, והשנייה של בני נוער, בגילאים 12-18. המטרה המוצהרת היא להמשיך לשמר ולטפח את הפולקלור האתני של בני העדה התימנית בעמקה.

מה יהיה ה"תוצר הפולקלורי" של הדורות

הממשיכים, על כך אין לשלומי תשובות. שאלה זו יש להפנות, לדעתו, לסוציולוגים, לאנתרופולוגים ולפולקלוריסטים.

השינוי הגיאוגרפי וההתרחקות מבחינת הזמן ממקורות המסורות העתיקות, כפי שנתקיימו בארץ המוצא, בתימן, יש להם השפעה רבה על התפתחות הפולקלור האתני של העדות בישראל.

ביסוד רוב מחקרי הפולקלור האתני מונחת התפיסה ש"האתניות" הינו מושג שאפשר להסתייע בו כדי לזהות קבוצות ולהבדיל ביניהן מבחינה תרבותית, תוך מעקב אחר כל שלב בתהליך השינוי.

הבה ניקח את תושבי עמקה כדוגמה להמחשת דבריו של ל'ורגס, ונתאר את השלבים השונים של תהליכי השינוי, שעברו על המהגרים התימנים שהתיישבו בעמקה, וכן ננסה לתאר את תהליכי השינוי שחלו בתרבותם הייחודית, באמצעות הרפרטואר של להקת עמקה.

בראשית התהליך בשנות ה-50, היחסים בין הדור הראשון של המהגרים שהתיישבו בעמקה, לבין החברה הקולטת בישראל, היו משיקים. למשל, הוריו של שלומי ציון שמרו על ייחודם התרבותי, והתרבות הישראלית עדיין לא הושפעה מתרבותה של העלייה התימנית הגדולה של שנות ה-50.

בהמשך התהליך, באמצע שנות ה-60, בדור השני, דורו של שלומי ציון, התחיל תהליך ההיטמעות וההתמזגות אשר הלך והעמיק. עם הזמן, במהלך שנות ה-70 וה-80, הלכה קבוצת המהגרים, בני העדה התימנית, נטמעה והתמזגה בחברה הקולטת.

הצעירים בני הדור השני והצעירים יותר, בני הדור השלישי, סיגלו לעצמם לחלוטין את אורחות החיים הנהוגים בישראל. נוצר פרדוקס מסוים: מצד אחד, הסתגלו בני העדה התימנית לאורחות החיים הישראליים ומצד שני, במשך שנים, המשיכו לשמור על ייחודם התרבותי. הדבר התבטא בדרך בה נהגו לחוג את אירועי השמחה הקהילתיים והמשפחתיים, בעיקר את טקסי החתונה. אירועים אלה נערכו ברוח המסורת של בית אבא ובית סבא מתימן.

הלהקה מעמקה מציגה בתוכניתה את הפולקלור האתני של העדה התימנית בישראל, בראי תהליכי השינוי שעברו עליה.

פסטיבל "בואי תימן", שהתקיים בשנת 1973, היה הצגה מרהיבה של הפולקלור התימני-האתני, כפי שהוצג על ידי להקות דוגמת עמקה.

"...הבמאי בני פורת, הרכיב מהמופעים השונים הצגה מרהיבה סביב הנושא 'חיינו בתימן'. כך, למשל, הופיעה להקת אלישיב בקטע בשם 'היולדת', להקת מושב ירחיב ב'ברית מילה', להקת עמקה ב'שמחת חצר', להקת שער אפרים ב'השוואבות'. [...] נושאים אחרים היו 'סריקת כלה', 'חגיגת החתן', 'מוצאי שבת', 'הכנת חתן וכלה', 'השושבינים', תמונות אשר הצטרפו לפסיפס פולקלורי מרשים אשר המחיש אספקטים שונים בחיי היהודים בתימן".

בעוד שבראשית שנות ה-70 הדגישה כל להקה פרק בפולקלור האתני של העדה, הרי שבעשור האחרון מתרכזת תכניתה של להקת עמקה בהצגת מסכת החתונה בלבד. בתוכניתה מציגה הלהקה ריקודים שמקורם באזור אח'דוף, אזור מוצאם של רוב תושבי עמקה, וכן ריקודים מאזורים אחרים בתימן. אנו עדים לתהליך השינוי שחל בתרבות הייחודית של יוצאי חבל אח'דוף. לא עוד הסתגרות ב-'ד' אמות של האזור, כי אם הצגה של אזורים שונים, כתוצאה של השפעות תרבותיות הדדיות שחלו בישראל. יש לשער, שהפולקלור האתני התימני,

רשימה ביבליוגרפית:

(1) נעמי בהט-רצון / ד"ר אבנר בהט, "המוסיקה והמחול של יהודי תימן בישראל – מאה שנות עשייה ומחקר", סעי יונה – יהודי תימן בישראל. הוצאת עם עובד, 1983, ע' 438-415.

(2) רוברט א' ג'ורג'ס, "היבטי מחקר בפולקלור האתני", מתוך: מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, בהוצאת מאגנס, י-ם, תשמ"ג, ע' 25-7.

R.A Georges: "Research Perspectives in Ethnic Folklore Studies".

(3) ורדה צ'צ'יק, "פעמי מחול-פעמי גאולה". המפעל לטיפוח ריקודי עדות, ת"א, ינואר 1975.

(4) תמר וינטר (עורכת), ריקוד אתני בישראל, המפעל לטיפוח ריקודי עדות, ת"א, מאי 1977.

(5) המפעל לטיפוח ריקודי עדות, ת"א, 1976.

(6) שלוש תוכניות של להקת עמקה-אושרת, 1978, 1982, 1992.

(7) ריקוד אתני בישראל, מאי 1977.

במסגרות של להקות פולקלור אתניות. נכון לומר, כי המחול המסורתי של קבוצות אתניות (יהודיות ולא יהודיות), ממשיך להתקיים בישראל של שנות ה-90, כחלק אינטגרלי בחיי משפחות וקהילות, ומשפיע על חיי התרבות בישראל.

כיצד יראו הדברים בעתיד? קיימות אפשרויות התפתחות במספר כיוונים

כבר בשנות ה-50, אך בעיקר בשנות ה-60 וה-70, חדרו צעדים של המחול התימני אל מחול – העם הישראלי, יחד עם הלחנים התימניים. גם המחול וגם הלחן עברו תהליכי שינוי התואמים את טעמים של הדורות הצעירים והזמנים המשתנים.

כיצד יראו הדברים בעתיד? קיימות אפשרויות התפתחות במספר כיוונים.

האחד, המשך היטמעותן והתמזגותן של קבוצות המהגרים לשעבר בחברה הקולטת

אשר היה חשוף גם להשפעת עדות אחרות בעלות פולקלור ייחודי משלהן, הושפע ועבר תהליכי שינוי מגוונים נוספים.

הלהקה התימנית עמקה-אושרת מציגה כיום מסכת של חתונה בתימן. החתונה בתימן נמשכה מספר ימים, והלהקה מעלה על הבמה שירים וריקודים אופייניים לימי החתונה:

♦ "זפה" לכלה ו"זפה" לחתן – תהלוכות חגיגיות, בהן מובילים את החתן ואת הכלה; התהלוכות מלוות בשירה ובריקודים.

♦ טקס ה"חינה" – לחתן ולכלה.

♦ טקס הייחוד – טקס מיוחד לאזור אח'דוף, המלווה בשיר הקורא לכלה לגלות את יופיה.

♦ שירת החתונה – שירי וריקודי נשים; שירי וריקודי גברים

ריקודי הנשים מלווים בשירה הייחודית לנשים, המושרת בעגה ערבית-תימנית. נושאי השירים לקוחים מחיי היום-יום של האישה בתימן ודומים לנושאים המקובלים בחברה הסובבת, הלא יהודית.

ריקודי הגברים נרקדים לחלק משירי ה"דיוואן". ריקודים אלה מוכרים בציבור הישראלי



להקת עמקה התימנית
The Amka Yemanite dance group

והיעלמותם של הסממנים התרבותיים – האתניים המאפיינים אותן;

השני, המשך ההתמזגות, אבל חרף השינויים בצורות התרבות, יוסיפו הקבוצות האתניות להיות שונות מבחינה תרבותית, והתוצאה תהיה דומה למה שקורה היום, כלומר, החברה הישראלית תמשיך להיות חברה רב-גונית מבחינה תרבותית, מעין "פסיפס תרבותי", בלשונו של ג'ורג'ס, מה שאנו מכנים פלורליזם תרבותי.

יתרה מכך, המציאות הישראלית מוכיחה שצורות התרבות של הקבוצות האתניות משפיעות זו על זו וביחד משפיעות ויוצרות את התרבות הישראלית.

הלהקה התימנית עמקה-אושרת, (יחד עם הזמרת עופרה חזה), ייצגו את מדינת ישראל בפסטיבל האמנויות באקדמיה למוסיקה בברוקלין, ניו-יורק, ארה"ב, בינואר 1992. בפני למעלה מ-2000 צופים נלהבים הם הציגו את הפולקלור האתני של העדה התימנית שהפך, במרוצת השנים, ליהלום שבכתר ה"פסיפס התרבותי" של העדות המרכיבות את הפולקלור הישראלי. ה"פח" התימני כבש את אירופה ואת אמריקה. אך בעיקר הוא כבש אותנו, הישראלים.

והשפיעו על המחול הישראלי.

הריקוד התימני, בעיקר ריקודי הגברים, הוא יחיד במינו ומרשים ביופיו ובעדינותו. זהו ריקוד פונקציונלי: רוקדים אותו במסגרת אירועים משפחתיים או דתיים, כחלק מהאירוע הכללי הוא ריקוד מצווה. הריקוד הוא קאמרי, שכן נהגו לרקוד במקומות סגורים. מספר הרקדנים מצומצם, צמד או שני צמדים. ליהודי תימן אין מוסיקה כלית והליווי למחול הם השירים עצמם והתיפוף על תוף "פח". בישראל תוסף גם תוף הכד. הריקוד הוא בלתי נפרד מהשירה המלווה אותו, הלקוחה, רובה ככולה, מה"דיוואן", ספר שהוא קובץ שירים, רובם משל ר' שלום שבזי, גדול משוררי תימן.

נעמי בהט-רצון, חוקרת מחול של יהודי תימן, אומרת שאחד המאפיינים המרכזיים של הריקוד התימני הגברי הוא... שילוב של דגמי היסוד והאילתור: דגמי היסוד של צעדי הרגליים ידועים לכל רוקד ונלמדים תוך חיכוך והסתכלות – הריקוד מתחיל, תמיד, בתיאום צעדים – מן הפשוט, הידוע והבטוח אל תנועות יותר עשירות ומורכבות. תנועות הידיים, הראש והגב מאולתרות ומבוצעות בו זמנית עם צעדי הרגליים, וכל רקדן בוחר לעצמו כיצד לבצען ומתי.

יוצאי תימן בארץ המשיכו לשיר ולרקוד במסגרות משפחתיות וקהילתיות, וכן

אולפן למחול מטה אשר

מנהלת אומנותית - יהודית ארנון
רכז חינוך איזורי- עמוס טל
קבוץ געתון, ד.ג. מעלה הגליל 25130
טל. 04-858437



אולפן איזורי למחול-מטה אשר

צוות המורים
יהודית ארנון
גסנר דורית
ליבן אילנה
כנעני יעל
חסון מיכל
פראן חנקה
בן בסט אורלי
רון רחמים
נעמה גינצברג
תור דיתי
דודאי עופר
כדורי טלי
קינן אורית
פסח ליאור
שקד יובל
מורה אורחת:
ג'ני סולאן

המקצועות הנלמדים
באלט קלאסי
מחול מודרני
תנועה
הכרה גופנית
כתב-תנועה (אשכול וכמן)
קומפוזיציה, יצירה
תולדות המחול
אמנות
מוסיקה
אנטומיה
דרמה

באולפן לומדים ילדים מכיתה ג' ומעלה, וכן קיימת מגמת בגרות
במסגרת האולפן פועלת סדנת מחול
במשך כל ימות השבוע כהכנה לריקוד מקצועי.
מתקבלים תלמידים לסדנת המחול לשנתיים,
לאחר לימוד קודם במחול
מזכירת האולפן: לשד נורית, אם בית: דבורה אבשלום

רבעון לעינייני מחול

בית ענבל

רבעון לעינייני מחול

בית ענבל

רבעון לעינייני מחול

בית ענבל

רבעון לעינייני מחול

בית ענבל

מנוי לשנה ב-44.90 ש"ח



תיאטרון מחול DANCE THEATRE ענבל

"בית ענבל" רח' יחיאלי 6, נווה צדק, תל אביב 65149
טל. 03-5172704, 03-5173711, 5172758 פקס.

תיאטרון מחול ענבל מייצג תרבות מקורית וייחודית
ענבל מציע חווית מחול עשירה ואטרקטיבית

אנו פותחים במבצע "סע לענבל"

יום בילוי ותרבות בתל-אביב
אם אתם מתארגנים בקבוצה
של 50 איש, אתם במבצע:

- * אוטובוס צמוד
- * ביקור במוזיאון
- * סיור מודרך בנווה צדק
- * צפייה במופע ענבל

והכל ב-40 ש"ח לאיש

ליד ענבל פועלת סדנא
למתחילים ולמתקדמים
כל יום ראשון ורביעי בשבוע

מבצע מנויים לעונת 1993
ארבע הצגות + הצגה חנים
והכל ב-85 ש"ח, וב-2 תשלומים

פרטים והזמנות במשרד התיאטרון טל. 03-5173711, 5172758 פקס. 03-5172704

לוטה גוסלר, גרטרוד קראוס ואירנה גטרי היו בין 125 המתחרים בוארשה בשנת 1933 במפגן של מחול מודרני

מאת גיורא מנור

תחרויות מחול אינן תופעה חדשה. בתחום הבאלט הקלאסי הפכו תחרויות בוארנה, בולגריה, בטוקיו שביפן, במוסקווה, ובג'קסונוויל, ארה"ב, למיני-אולימפיאדות. אבל לא כן במחול המודרני, שמאז תחילתו בראשית המאה ה-20 חרט על דגלו את האינדיווידואליזם. כל יוצר וכל מבצע – ולעיתים קרובות יש איחוד פרסונאלי בין שתי פונקציות אלה – ומדובר באמן אחד המבטא את עצמו, וככל שהביטוי שונה מכל השאר, אישי ככל האפשר, כך ייטב. ואיך על השופטים להשוות בין יצירות כה רחוקות זו מזו בסגנון, תוכן והכלים האמנותיים שלהן?

בבאלט הקלאסי יש קנה-מידה כמעט אוניברסלי למוד בו את הביצוע. רוב קטעי הסולו והדואטים המובאים לתחרות מוכרים



אפריקה דרינג



אולגה סלאבסקה רוקדת שופין



ג'אורג גרוק במחול ספרדי

בשנת 1933 נערכה בוארשה, בירת פולין, התחרות הבינלאומית הראשונה למחול אמנותי (PIERWSZY MIĘDZYNARODOWY KONKURS TANCA ARTYSTYCZNEGO), בה השתתפו לא פחות מ-125 (!) אמנים. רק 23 מהם היו גברים, והיתר נשים, ויחס זה אינו מפתיע.

המעניין בתכנייה של אותה תחרות ימצא שם שורה של שמות מוכרים גם כיום. למשל את להקתה של גרטרוד קראוס (שאומנם לא ברור, אם באמת הופיעה לבסוף בתחרות, כי שמה אינו נזכר כלל בביקורות שהתפרסמו); לוטה גוסלר, שהיתה אז רקדנית צעירה, שהצטיינה במחולות קריקאטוריסטיים-גרוטסקיים, שלא זכתה בפרס או ציון לשבח, ועורכו של כתב-העת "DER TANZ", יוסף לויטן, שהיה גם בין שופטי התחרות, התרעם על כך, כי בעיניו היתה אומן חשוב; מורתה של גרטרוד קראוס, אלינור טורדיס מוינה ורקדנית נוספת מאוסטריה, רזוליה חלאדק, החיה ומלמדת עד עצם היום הזה, שהיתה באותה תחרות רשומה כנציגת צ'כוסלובקיה דווקא. (כפי שאמרה לי, משום שנולדה במורביה, ועד אחרי מלחמת העולם השנייה לא היתה לה אזרחות אוסטריה). חלאדק קיבלה את המקום השני בתחרות הווארשאית.

בפרס הראשון זכתה רות סורל-אברמוביץ', מברלין, על סולו שלה "שלומית", שהכל ציינו את עיצובו התנועתי המעולה ואת החושניות שלו

בפרס הראשון זכתה רות סורל-אברמוביץ', מברלין, על הסולו שלה "שלומית", שהכל ציינו את עיצובו התנועתי המעולה ואת החושניות שלו. כאמנית יהודיה התקשתה לשוב לגרמניה, כי הלא הנאצים היו כבר בשלטון ומשרתה כבאלרינה של באלט האופרה של ברלין נשללה ממנה. היא נשארה בפולין, הצליחה לברוח לפני מלחמת העולם השנייה מאירופה, סיירה והופיעה במקומות שונים, ביניהם גם בארץ,

ומסורתיים. על השופטים לחזות במשך מספר ימים בכך וכך ברבורים שחורים, לבנים או גוועים, באין ספור "יפהפיות נמות", "שודדי-ים" אציליים ובאינסוף דואטים מסיימים מ"דון קישוט". והמדליות מוענקות על ביצוע ולא על מקוריות.

איך על השופטים להשוות בין יצירות כה רחוקות זו מזו בסגנון, תוכן והכלים האמנותיים שלהן?

לא כן במחול המודרני. כאן כוונת המארגנים של התחרות לעודד גם ביצוע מבריק וגם מקוריות כוריאוגרפית. בשני המקרים אין לקנא בשופטים...

ראשית שנות ה-30 במרכז אירופה ובמערבה היו תקופה, בה נוסדו מספר תחרויות במחול מודרני דווקא. בשנת 1932 זכה קורט יוס בפרס הראשון בתחרות שנערכה בפריס, על יצירתו "השולחן הירוק", באלט מודרני, המבוצע עד ימינו בלהקות רבות. אבל לעיתים קרובות נעלמים הזוכים בפרסים ובמדליות הזהב מיד עם תום התחרות במימת המחול.

שופטים, סולו

שופטים

שבא

ולבסוף התיישבה בקנדה. היא שבה לפולין אחרי נצחון בנות-הברית ולימדה שם עד מותה בשנת 1974.

יש משהו מהאירוניה המרה בכך, שאחד השושיבינים החשובים של התחרות היה דווקא שגריר גרמניה בווארשה, שאף ערך קבלת פנים למשתתפים ולזוכים, ובראשם יהודיה, שגורשה מברלין, רות אברמוביץ'...

המשתתפים באו מתחומי מחול מגוונים; במרכז עמדו יוצרי המחול החדש, האקספרסיוניסטי, אבל היו גם מספר רקדנים מאינדוסיה, שזכו ל"ציון מיוחד", כי אי אפשר היה לכלול אותם בדרוג הכללי. והיו גם נציגי הבאלט הקלאסי, שנדחקו למעשה הצידה. הרקדניות הפולניות מריה פדרו והבאלרינה, שמאוחר יותר התפרסמה בעולם, פולה נירנסקה, שנפטרה לפני חודשיים בארה"ב והיא בת 82, ורקדנית פולניה נוספת, אולגה סלאבסקה, זכו רק במקומות ה-6, ה-7 וה-8 – החלטה, שעוררה ביקורת בעיתונות הפולנית, שליוותה את התחרות במאמרים נרחבים. כי ההתכנסות הבינלאומית עוררה עניין, גם מעבר לציבור אנשי המחול המקצוענים.

בעצם, חשיבותה של תחרות בתחומי האמנות אינה חלוקת פרסום ותארים, אלא הפניית תשומת-הלב הציבורית לאמנות חדישה ומתפתחת

בין הילדות הללו היתה גם אירנה גטרי, החיה עד היום בתל-אביב. אירנה מספרת, שהמופע שלה כלל שלושה מחולות, "ואלס וינאי" למוסיקה מאת י. שטראוס, "חזיון" לפי מוסיקה מאת גריג וב"סימן הזמן", המוגדר בתכנייה כ"מחול אקסצנטרי". כל שלושת המחולות שביצעה היו פרי יצירתה העצמית, כי שמו של הכוריאוגרף DEVILIER, הרשום בתכניה, לא היה גם הוא אלא המצאה של אירנה, בת ה-12. היא רקדה עם פרטנרית, ידויגה סמוסורסקה, שהיתה אחר כך לשחקנית קולנוע. לתחרות הביאה אותה מורתה של אירנה, מנהלת הקונסרבטוריון בעיר קראקוב, ויקטוריה דולינסקה, שרבות מתלמידותיה לקחו חלק בתחרות.

ביחוד זכה למחיאיות כפיים המחול שלה "בסימן הזמן", שהיה פארודיה על מחול אמריקני אופנתי של אותו זמן, ה-BLACK BOTTOM, למקצבי הצ'רלסטון. אבל "לא קיבלתי פרס, כי השופטים טענו, שאומנם אני ילדה מוכשרת בת 12, אבל רוקדת בסגנון 'מבוגר', כמקצוענית לכל דבר... בתור פרס-נחמה קיבלתי לבסוף בובה".

אירנה זוכרת, שבעיניה היתה נירנסקה "רקדנית ללא טכניקה, אבל בעלת אישיות בימתית חזקה". ולדעתה, המחול של רות סורל, שזכה בפרס הראשון, "שלומית" התנ"כי, היה פחות מעניין מהסולו השני שלה, "האם": "זה היה מקורי, כי רות עמדה רוב הזמן בעמידה שנייה' רחבה, כמעט ללא תנועה, ובכל זאת יצרה ריקוד מושלם".

התחרות, שהתקיימה בין ה-9 ל-16 ביוני 1933, היתה תוצאה של יוזמתו של עורך כתב-העת הפולני "מוזיקה", מ. גלינסקי, ותחת חסות מיניסטריון החוץ הפולני. בולט מספרם של האמנים היהודים בין המשתתפים, השופטים והמארגנים כאחת. מלבד שמות שכבר הזכרנו, הופיעו בתחרות גם הילדה מוסיח דייכס, שהיתה אז ילדת-פלא, באלרינה בת 11, שהופיעה בין היתר גם בסירי מופעים בארץ-ישראל, עלתה אחרי המלחמה ארצה ושבתה חיה בתל-אביב. ויהודית ברגר, החיה כיום בניו-יורק, ומוכרת יחד עם בעלה פליקס פיביץ' כמומחית למחול יהודי.

חבר השופטים כלל שמות מפורסמים באותם ימים. היו שם גרטרוד בודנוויזר מוינה (מי שהיתה מנהלת המחלקה למחול מודרני באקדמיה הממלכתית ומורתה של גרטרוד קראוס); אליזבת דנקאן, אחותה של איזאדורה; רודולף פון לאבאן, אחד ממייסדי האסכולה הגרמנית במחול המודרני ויוסף לויטן, עורכו של כתב-העת "DER TANZ" הברלינאי; רולף דה מארה, שוודי אמיד, ממייסדי להקת "הבאלט השוודי", ובין נציגי פולין הרבים גם הבמאי



רות סורל-אברמוביץ' במחול "שלומית", שזיכה אותה בפרס הראשון

ליאון שילר והמלחין אלכסנדר טאנסמאן. בקיצור, מיטב השמות הידועים של המחול האירופאי.

שנות ה-30 היו תקופה של כנסים ותחרויות-מחול בינלאומיים. כך, בעקבות התחרות בווארשה, נערכה בוינה תחרות דומה בשנת 1934. בגרמניה התקיימו מאז 1928 קונגרסים בינלאומיים למחול מדי שנתיים, עד שהנאצים עלו לשלטון וגם מסגרות אלה איבדו את משמעותן האמיתית והפכו לכלי שרת בידי מיניסטריון התעמולה של גבלס.

לויטן מסכם את התחרות (בגליון חודש יולי 1933 של "DER TANZ"): "תכנית הכנס בוצעה במלואה בהתאם לתכנית, בצורה מרתקת". (כנראה רומזת המלה "מרתקת" לתקלות טכניות רבות ולא-סדרים מובנים באירגון מפגש כה מורכב ורב-משתתפים, כפי שמספרת אירנה גטרי). לויטן מסכם: "בזכות התחרות הופנה זרקור אל מצבה של אמנות המחול העכשווית".

וזו, בעצם, חשיבותה של כל תחרות בתחומי האמנות: לא חלוקת פרסים ותארים, אלא הפניית תשומת-הלב הציבורית לאמנות חדישה ומתפתחת.

תודתנו ליהודית ברגר-פיביץ' (ניו-יורק), ל"ארכיון המחול הגרמני" (קלן) וליאצק לומינסקי (ווארשה) על עזרתם באיסוף החומר התיעודי.

לאמנות
הפולניות

לם, מי היא

רשימה חלקית של מופעי מחול ומחזמרים אשר אותם תפעלה דנאור:

מרס קנינגהם

להקת מחול בזל

בגואה

באז'ר

לינדסי קמפ

עלובי החיים

פול טיילור

שיקו בלט

אייסו

מרתה גרהם

בלט אנטוניו גדס

שיער

גארט פאגן

בלט הרלם

בלט פרנקפורט

הבלט ההולנדי המלכותי

ברנשים וחתיכות

הערב מחזמר

ועוד...

רשימה חלקית של מופעי מחול ומחזמרים אשר אותם תפעלה דנאור:

דנאור - מקצוענים לשרותן

דנאור מעמידה לרשות להקות המחול

את התפעול המקצועי שלה שהינו

שם דבר בעולם המחול.

החברה מעמידה לרשותו של מעצב התאורה:

זרקורים ממונעים, מחליפי צבעים ממוחשבים,

מערכות פיקוד משוכללות, מסכים,

לינוליאום, מערכות קול

ומעל הכל - השרות הנאמן של דנאור.

דנאור מערכות תאטרון ואולפנים בע"מ טל: 03-5401266/7 פקס: 03-5490757

ראשית המחול האומנותי בארץ ישראל 1920-1964

מאת: רות אשל

"כתיבתה של אשל מצטיינת בתמציתיות ובנגיעה ברורה בשורשי הדברים" - צבי גורן, "על המשמר".

"אנציקלופדיה זוטא שיש בה לא מעט מידע מאלף" - חזי לסקלי, "העיר". "חיכינו לספר זה בכיליון עיניים" - שלום חרמון ז"ל, המפקח על המחול במשרד החינוך והתרבות.

"אני מקוה שאינך רואה בספר זה סוף פסוק וכי עוד ידך נטויה... לרקוד עם החלום מוסר מידע מקיף, מן הראוי שספר זה ישמש חומר לימוד בסיסי לכל בתי הספר למחול" - פרופ' חסיה לוי-אגרון, ראש ביה"ס למחול, האקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין, ירושלים.

להזמנות: רות אשל, ת.ד. 820 הוד הכרמל חיפה 34987, טל. 04-246093 המחיר: 45 ש"ח כולל משלוח

לרקוד עם החלום

לאורה חכמי Leora Hachmey

Calanetics

Low Impact

Yoga - Men & Women

Fitness - Men & Women

Creative Dance

Babies

Boys & girls (2½ - 7)

Ballet

R.A.D. Curriculum (London)

Tap

Jazz

קלניקס

ועיצוב הגוף לנשים המדריכה מוינגייט

אירובי מתון לנערות ולנשים

יוגה לגברים ונשים

כושר לגברים ונשים

לגיל הרך תנועה יצירתית לבנים ובנות (2½-7)

בלט קלאסי בשיטת R.A.D. לונדון

סטפס מורה מדרום אפריקה

ג'אז

אצ"ל 27, הרצליה פיתוח 46752, טל. 052-573663, Etzel St. Herzéla Pituch 46752 Tel.

רבעון לעינייני מחול

כשראנל מנוי לשנה ב-44.90 ש"ח

כוריאוגרפי כל הארץ התאחדו!

כלום לא השתנה".

על משפטה האחרון של חסיה לוי אני חולקת. לדעתי, הרבה מאד השתנה זה בא לידי ביטוי, בין השאר, בייסוד מפעל "גוונים במחול" והקמת המרכז למחול סוזן דלל, המציע ליוצרים מסגרות שונות ותנאים שלא היו קיימים בעבר. ובכל זאת, יש חשיבות באיתור בעיות, בקביעת סדר עדיפויות של מטרות, כדי שהכספים המעטים לא יתבזבזו על צרכים בעלי חשיבות משנית, אלא יתמקדו בעיקר.

בין הבעיות הבעורות, שהועלו בפני יוצרים צעירים לקראת הכתבה שהכנתי בנושא "מחול במימון עצמי", נטען שרוב המופעים זוכים להצגת בכורה בלבד. יש צורך בהקמת גוף תפעולי ארצי, בשיתוף משרד החינוך, "אמנות לעם" ומרכז סוזן דלל, כדי למנוע את התסכול והבזבז שנגרם על ידי כך, שגם אחרי בכורה מוצלחת, גם תכניות טובות נעלמות. נושא שהעלו יוצרים רבים, הוא הצורך בתחלופה בוועדות המקצועיות (כמו למשל, זו של "גוונים במחול"), כדי שיהיה בהן ייצוג גדול יותר של אמני מחול המוכרים בפתיחותם לחדש ולניסיוני. קושי נוסף הוא הסכום הגבוה שעל האומנים לשלם כדי לשכור סטודיו לחזרות.

אחרי דברי הפתיחה סיפרה הכוריאוגרפית מירלה שרון, (שהייתה יושב הראש של איגוד הכוריאוגרפים שהוקם בשנת 1981), על העקרונות שהניחו את הקמת אותו איגוד, המצוי שנים רבות בתרדמה עמוקה.

בכנס התפתח דיון על האפשרות להקים התאחדות כללית למחול, שתכלול בתוכה כוריאוגרפים, רקדנים ומורים, שהוא יוכל לקחת חלק כל מי שקשור בדרך כלשהי למחול, ללא קריטריונים של קבלה, מבלי לבדוק מה כישוריו המקצועיים. שאיפה זו ללכת לכיוון הפלוראליסטי נבעה אצל הדוברים מהשיקול שלגוף גדול, ובו חברים רבים, המשלמים דמי חבר, תהיה השפעה גדולה יותר – מעין לובי של אנשי מחול ושוחרי.

לעומתם, היו דוברים שטענו, שאי אפשר, מכל מקום לא בשלב ראשון, להתפזר על פני כל כך הרבה מגזרים של מחול, כשלכל אחד צרכים שונים. מאחר ובעית הכוריאוגרפים היא הבערת ביותר, עדיף להתרכז בה. דיעה זו התקבלה, אך לצערי, הוחלט להשאיר את אופציית הרחבת האיגוד למגזרים נוספים פתוחה להחלטה לשלב מאוחר יותר.

חסיה לוי ומירלה שרון אמרו עוד שיש צורך להגדיר מהן התכונות וההישגים המינימאליים של איש מקצוע על מנת להיות חבר בעמותה, "כי הרי לא כל אחד יכול להצטרף". אבל היו כאלה שהכריזו "שכל מי שמרגיש שהוא כוריאוגרף, הוא כוריאוגרף". בשיחה פרטית עם אחד ממשתתפי הכנס אמרתי, שללא קריטריונים, האמנים הטובים לא ירצו להיות

לאחרונה הפך תיאטרון "הבמה" בירושלים למרכז היוזם ומארח מופעי מחול ותיאטרון מחול. מריו קוטליאר, מנהל תיאטרון "הבמה" ושרונה קרפל, מרכזת המחול שם (לשעבר רקדנית בלהקתו של עמוס חץ), הגיעו למסקנה, שיש צורך להקים אגוד של כוריאוגרפים. הם שלחו למעלה ממאה הזמנות לכנס שהתקיים בירושלים ב-18 בדצמבר 1992. למרות המאמץ שהושקע באירגונו, הגיעו לכנס רק כ-35 אנשי מחול, ולא כולם כוריאוגרפים.

אמנם המארגנים ייעדו את הכנס לכוריאוגרפים "עצמאיים", אבל לדעתי, אין מקום להפרדה בינם לבין אלה שיוצרים במסגרת הלהקות. הכוריאוגרפים המקצועיים הפועלים בישראל מספרם קטן, לכולם קשה, ורמת הציפיות והצרכים שלהם משתנים בשלבי התפתחותם כאמנים יוצרים. לא ניתן כיום לעשות הפרדה כזו, בין "עצמאיים" ל"ממסדיים", כי יוצרים צעירים לא מעטים מעלים עבודות ב"אנסמבל בת-שבע" וב"להקה הקיבוצית" וזה עדיין לא הופך אותם לכוריאוגרפים ממוסדים.

מכאן, שבלטו בחסרונם כוריאוגרפים כמו רמי באר, אוהד נהרין ואחרים, הקשורים למסגרת להקה ממוסדת. חבל שלא הגיעו כוריאוגרפים ותיקים עם רקע חוץ-מימסדי עשיר, כמו רות זיו-אייל, אשרה אלקיים או נאוה צוקרמן. אבל מפליא ביותר הוא שלא הגיעו הכוריאוגרפים הצעירים כגון ענת אסולין, ניר בן-גל וליאת דרור, ענת דניאלי, חפציבה אברהם, איריס פרנקל, אריה בורשטיין ואחרים, המהווים את הגרעין של היוצרים הצעירים.

מי שהגיע לכנס היו בעיקר קומץ כוריאוגרפים ירושלמים ותיקים, כאמיר קולבן, תמרה מיאליק ויוצרים צעירים יותר כמו ענת שמגר, קבוצת "סינפסה", עדי שעל ואיריס גורן. הגיעו גם מספר מורים ורקדנים.

הכוריאוגרפים המקצועיים הפועלים בישראל מספרם קטן, לכולם קשה, ורמת הציפיות והצרכים שלהם משתנים בשלבי התפתחותם כאמנים יוצרים. לא ניתן כיום לעשות הפרדה כזו, בין "עצמאיים" ל"ממסדיים"

לדברי גורה ברגר, היוזמת של "הבמה", "הכוריאוגרפים התל-אביבים לא הגיעו, מכיוון שחששו, שאם ישמיעו דברם, לא יקבלו יותר תמיכה מהממסד". טענה זו תמוהה בעיני, היות ובתחקיר שערכתי לכתבה "מחול ללא מימון" ("הארץ" 30.9.92) שוחחתי עם מספר יוצרים צעירים, שלא זו בלבד שלא חששו לדבר בחופשיות ולומר דברים קשים, אלא גם עמדו על כך, שאציין את שמם. יתכן שהיעדרותם נבעה מכך, שגונב לאזניהם, שכוריאוגרפים חובבנים רבים הוזמנו לכנס ולא רצו להשתתף באיגוד שאיננו מקצועי.

חסיה לוי אגרון פתחה את הכנס וסיפרה כיצד דורות המייסדים, שהיא נמנית עליהם, עבדו ללא תנאים ותמיכה. "גם אז נלחמו היוצרים, כל אחד עשה כמיטבו. ליקטו אנשים ועבדו ללא תמיכה ציבורית. כלב לא עזר להם. הדברים לא השתנו. ומדוע? כל עוד קיימות מספר להקות ממוסדות המתקיימות מכח האירציה, עם תקציב קבוע שעולה עם המדד, לא נשאר תקציב לטיפוח יוצרים חוץ ממסדיים. בעצם,

חברים באיגוד. הדבר יביא לכך, שגם הלהקות והממסד לא יתיחסו אליו ברצינות. התשובה שלו, המלווה בטעם של יוצר מתוסכל היתה: "מי צריך את כל השמות המפורסמים האלה!" הוחלט להעביר את הנושא לטיפול בשלב הכנת תקנון האיגוד. (הועלתה האפשרות להתבסס על תקנון העמותה משנת 1981, שיותאם לצרכים עכשוויים).

בינתיים עזבו חלק מהאנשים את הכנס ובחדר נשאר קומץ של כ-15 איש. ובכל זאת הוחלט על "בחירת נציגים לאיגוד". המארגנים ביקשו מתנדבים. חמש ידיים הורמו וחמישה שמות נרשמו בפרוטוקול כאנשים שייצגו את איגוד הכוריאוגרפים בפני המוסדות, בפני הלהקות, ובפני אירגונים בינלאומיים.

כמה מילים על "הנציגים". שתי צעירות (יעל ארני ומרתה ענבר) שחזרו מחו"ל, ושיתכן שבעתיד יסתבר שמדובר בכוריאוגרפיות מוכשרות, אבל לפי שעה, לא העלו כל עבודה בפני הקהל בארץ. מיכה נס, הזכור לי כרקדן בשנות השישים ובהמשך כמורה, את הפן הכוריאוגרפי שלו אינני מכירה. החיפנית, שושנה בן-דב, מורה ותיקה לריקוד, שהעלתה מספר תכניות, שבעיני מצביעות על חוסר הבנה בסיסי במדיום הכוריאוגרפי, ולבסוף, סמדר עמור מקבוצת "סינפסה", שהוכיחה בשנים האחרונות רצינות, התמדה ויכולת. וכן אמיר קולבן – שהוא באמת כוריאוגרף מנוסה.

ביעבד הסתבר, שהמארגנים, וגם חלק מהנאספים, לא הכירו כלל את הרקע של הנבחרים. חסיה לוי, שקלטת במהלך הכנס מה קורה, מיהרה להכריז, שמדובר בנציגות זמנית, שהמנדט היחידי שלה הוא להכין הצעות לתקנון.

לדעתי, מה שדחוף אינה ההתעסקות בתקנון, כי אם הצורך להגיש למוסדות נייר עבודה מסודר לפי סדר עדיפויות על הצרכים האמיתיים וההצעות לפתרון. המארגנים של "הבמה" יכולים לפנות לכוריאוגרפים צעירים וותיקים כאחד, שאיכות עבודתם מוכרת, כדי שיעלו בכתב את הצרכים, ואת זאת להביא לדיון בכנס כוריאוגרפים נוסף שיתקיים בהקדם. לאור השמועות על חלוקה חדשה של משאבי המחול, הזמן דווקא.

קבוצתה של רות זיו-אייל
במופע בחצר בנוה-צדק
Ruth Ziv-Eyal's group in an
out-of-doors performance
at Neve-Tzedek

אמנים מובילים בתחומי המוסיקה והאמנות החזותית; היצירות האוטוביוגרפיות בסגנון תיאטרון-המחול של אמנים רבים, העיוות המודע של אוצר התנועות הקלאסי על ידי קארול ארמיטז' (KAROLE ARMITAGE), העלייה המטאורית של מרק מוריס ולאחרונה ההשפעה הבולטת - אם כי לעיתים ללא הבנה אמיתית - של אמנותה של פינה באוש מצד אחד, וה- BUTOH היפני מצד שני.

כפי שניסחו זאת בבהירות רבה מארגני כינוס זה של מבקרי-מחול: "העיקרון של 'אמירת לא!' נודעת לו חשיבות רבה בתולדות המחול המודרני. אם כי השאלה לאן פני המחול המודרני פתוחה לדיון רחב, אין ספק שהשאלה מהיכן הוא בא חייבת להתיחס ל"חסרה מילה באנגלית" ולמניפסט 'הלא' של איוון ריינר משנת 1965: 'לא לתצוגות ראווה, לא לויטואזיקה, לא לקסם ולאשליה [הבימתית]... לא לפיתוי הצופה על ידי גחמות האמן המופיע, לא למוזרויות, לא לרצון לרגש ולהתרגש", כפי שכתבה איוון ריינר בהצהרה, שתחמה את השטח החדש אז של המחול המודרני.

אין ספק, שדברים אלה הגדירו את מה שאנו רגילים להבין תחת הכותרת של

מאת רוג'ר קופלנד

פרופ' קופלנד הוא מרצה לתולדות המחול ולאסתטיקה ב"אוברליין קולג'", אוהיו, ארה"ב; להלן תמצית דבריו, כפי שהושמעו בכנס התאחדות מבקרי המחול בארה"ב, שהתקיים בסן-פרנסיסקו בשנת 1990.

אין זו משימה קלה לעשות צדק עם הפנורמה הענקית של המחול, ב"תקופת ג'אזסון" של שנות ה-60 (1), דרך נסיונותיה של טווילה תארפ (TWYLA THARP) לאחד את הבאלט הקלאסי עם שפת התנועה היום-יומית בשנות ה-70, ובשנות ה-80 שיתוף הפעולה ההולך וגובר של טרישה בראון (TRISHA BROWN) עם

הכל משתמשים במונח
"מחול פוסט-מודרני",
אבל מהו באמת תוכנו
של המושג הגמיש הזה?

מעבר לפורמליזם: שלושה עשורים של מחול פוסט-מודרני

המים" (WATER MOTOR - 1978) ליצירה אחת, ניכר בה בהחלט המעבר בין תקופת ג'אדסון לזו שאחריה. ההצבר העיקבי של תנועות בלתי-אישיות, מדויקות דיוק מתימאטי ממש, שהופסקו בכל פעם בתנועה הרבה פחות "אובייקטיבית", מוזרה במתכוון, החורגת מחוץ למסגרת הצורנית המוגדרת, האישית יותר. בשל הסיסמה "מעבר לצורניות", ז.א. לנכונות לקבל את תנועת הרקדנים כמטרה בפני עצמה, שאינה זקוקה לשום "הצדקה", ההסתפקות בתלבושת-עבודה והיותור על תפאורה, הפכה - לצערי - לחטא כבד, בייחוד בחוגים אקדמיים.

כך, למשל, יצירתו ה"עירומה", המבוצעת בבגדי-עבודה, על רקע מסך אחורי שחור, של באלאנשין, "אגון", או ה"TRIO A" של איוון ריינר, המבוצע בבגדי רחוב, כביכול כלאחר יד, וללא תאורה וליווי מוסיקאלי, האהובים עלי, נראו דלים ורזים מדי לבני שנות ה-80.

הנה ציטטה מעיתון ניו-יורק, בו להקה מבקשת הצעות ליצירות "ללא מלים (כתובות, מושמעות או מושורות); ללא אביזרים, תפאורה, תלבושות בימתיות, ליווי צלילי או מוסיקה". זו דוגמה מובהקת על צד השלילה, המתארת את השינוי שחל באוונגרד המחולי. בימינו ממש קשה למצוא יצירות מאותו סוג המצמצם הכל לתנועה עצמה, שהיה נפוץ אז.

כמובן, השאיפה לחרוג מעבר לפורמאליזם אינה מוגבלת לתחום הקישוט הבימתי. למשל, עבודתו של אלון ניקולאס, שלמרות העושר הבימתי [של אמצעי תאורה מורכבים והקרנת שקפים] נשארת לעיתים קרובות פורמאלית מאוד, כולה מבנים צורניים בחלל וארכיטקטורה של קבוצות אנשים. השאיפה אל מעבר לצורניות התבטאה בראש וראשונה בהחזרת תפארת אותו מושג כמעט מיושן, "התוכן", לקדמותו. פרשנות עלילתית או

וכיסויים סגנוניים שונים, שאבן תראה כאבן, בטון כבטון ועץ כמו שהוא, שהביאו לויתור על צביעת שטחים והשארת תמיכות גלויות לעין, מזכירה את ההכרזות נגד אשליה [בימתית] שהשמיעה איוון ריינר. או למשל, את טרישה בראון, שעה שהיא הציבה לעצמה כמטרה לטפס על קירות. היא ביצעה זאת על קירות "מוסיאון ויטני" בניו-יורק בשנת 1971 מבלי להסתיר את האמצעים הטכניים, שאיפשרו לה לבצע זאת. לא מין פיסר פן מעופף, אלא טרישה בראון עצמה.

אבל יש לזכור, שבשנת 1971, שעה שטרישה בראון טיפסה לראשונה על אותם קירות תלולים, הופיעה טווילה תארפ ביצירתה "THE SIX PIECES", (2) יצירה מלאה בתזכורות חביבות לצורות פופולאריות כגון תעלולי מקל הניצוח של ה"מעודדת" [במגרש הספורט], צעדי רקוד הסטפס והנפות הרגליים של נערות "שורת המקלה".

ציטוט מעיתון ניו-יורק, בו להקה מבקשת הצעות ליצירות "ללא מלים (כתובות או מושורות), ללא אביזרים, תפאורה, תלבושות בימתיות, ליווי צלילי או מוסיקה"

ניתן, לדעתי, לחלק את המחול האמריקני הפוסט-מודרני לתקופת ג'אדסון ולמה שבא אחריה. למשל, שעה שטרישה בראון איחדה בשנת 1978 את שלושת יצירותיה, "הצטברות" (ACCUMULATION - 1971), "עם דיבור" (WITH TALKING - 1973) ועם המחול "מנוע

"פוסט-מודרני" במחול. עבודותיהם של טרישה בראון, איוון ריינר, לוסידה צ'ילדס (LUCINDA CHILDS) או דיויד גורדון, כולם כאחד הם ארגון של תנועות רגילות, יום-יומיות, שאינן דורשות מיומנות טכנית-וירטואוזית, פסוקי תנועה המבוצעים לעיתים ללא ליווי מוסיקאלי, ללא תאורה בימתית אלא באור-עבודה ומעט מאוד קישוטים תיאטרוניים. תחושת האיפוק והעדר הקישוט מציניים את כולם.

הניגודים בין יצירות אלה ליצירותיהם של נציגיו המובהקים של המחול המודרני הצדיקו בהחלט לכנות אותם "פוסט-מודרניים". ללא ספק, ניכרים שינויים מהותיים בין עבודות אלה ומה שמקובל היה לחשוב עליו כעל מחול מודרני, לפחות לשלילתו של מרס קאנינגהם את העקרונות של גראהם והסגנון האקספרסיוניסטי שקדם לו.

אני מוצא הקבלה מעניינת בין דיעותיהם של יוצרי המחול הפוסט-מודרני לבין דיעותיהם של אדריכלים חדשניים, שאף הם, כדבריו של רוברט שטרן, "מבקשים לחרוג מעבר לתיק"ו של המודרניות העכשווית, על ידי שאיפה נחרצת לשלילת הסמליות, ההפשטה הקיצונית וצימצום האמצעים עד למינימאליזם".

אחת מסיסמאות האדריכלות המודרנית היתה זו, ש"הפונקציה בתפקוד תקבע את הצורה". וזה מזכיר מאוד כמה עבודות של המחול הפוסט-מודרני. למשל את "ריצה עד כלות הנשימה" מאת טום ג'ונסון וקאתי אנקן, שבה התנועה נקבעה בלעדית על ידי המטרה, להכביד על נשימתם של הרקדנים, שעה שהם מדקלמים טקסט העוסק בחוסר אויר לנשימה בשעת ריצה.

גם הסיסמה של האדריכלות החדשה שתבעה "אמת בחומרים", ז.א. שחומרי הבנייה צריכים להיות גלויים ולא מוסתרים תחת קישוטים

פסיכולוגית לתנועות מופשטות נעשתה מותרת, אפילו נדרשת אצל יוצרים רבים.

על מנת להדגים זאת, הנה קטע מהביקורת של דבורה ג'וויט (DEBORAH JOWITT) על מופע של מרס קאנינגהם: "ושוב זה קורה לי, אני יושבת בתיאטרון, ולפתע אני חשה כאותה מרגרט בספרו של א.מ. פורסטר, המדמיינת לעצמה, שעה שהיא מאזינה לסימפונייה מאת בטהובן, תסריט שלם על אודות מיני יצורים זעירים, שדונים, המנסים להשתלט על העולם. ואין זה נחשב לנאה, שעה שמתבוננים בעבודה מאת מרס קאנינגהם (לשקוע בדמיונות). זכור לי, איך הנדנו ראש למקרא ביקורת אחת על 'RAINFOREST' שלו, שנתפרסמה בשנת 1969 ובה נאמר: 'הסיפור הוא, כנראה, על אודות גבר, המנסה לפתות את נערתו של בחור אחר ואחר כך עוד גבר, ה'גונב' את הבחור לעצמו, וכך הלאה'. טיפשי להלביש סיפורים כאלה על עבודה של קאנינגהם, שאמר שוב ושוב, שהתוכן הוא רק התנועה עצמה".

"עכשיו אני יודעת, שגם אם התוכן הוא התנועה עצמה בלבד, תנועה אנושית היא תמיד אקספרסיבית. עצם השקיפות של המחול של קאנינגהם מאפשרת לנו לראות בה מה שנרצה: עלילה חידתית; משחק מורכב של כוחות וצורות; אקט וירטואוזי של אתלטים נועזים או פרוסת חיים".

נראה לי, שסוג זה של השלכה או הפעלה [אלגוריציה, מלשון סמל] ועצם הרצון לראות תנועה מופשטת כמייצגת מציאות, הוא סימן ברור של רוח הזמן. ההתנגדות אינה רק ליצירת יצירות מופשטות, אלא אף לפירוש פורמאליסטי של יצירות צורניות קיימות.

אני מאמין, שכל אמנות יש בה הבטים "פוליטיים", ז.א. המתייחסים למצבים שמעבר לתחומי האולפנה. אבל הרקדנים ביצירה הצורנית המובהקת אינם מייצגים מציאות

שהיא מעבר לגופם שלהם. הפורמאליזם הוא למעשה תרגיל בהבחנה, מה באמת מצוי לנגד עינינו. עלינו ללמוד שלא להכניס ליצירות כאלה את מאויינו שלנו, את הביוגרפיה שלנו, את "סדר-היום" (האישי או הפוליטי) שלך לתוך היצירה. כי אין זה "מבחן רורשאך". ואני מאמין, שהצורניות עשויה ללמד אותנו לחרוג מעבר לאני האישי שלנו. כפי שביטא זאת הפילוסוף אורטגה אי גאסט (ORTEGA Y GASSET) בספרו שכבר היה לקלאסיקה, "הדה-הומניזציה של האמנות": "מהו הקשר בין יפיה של המוסיקה, שהיא משהו המצוי לחלוטין מחוץ לעצמי וכולו בממלכת הצלילים, מה ליופי זה ולתחושה הרכה, הנמסה, של מצב-הרוח שהיא מעוררת בי? האין כאן בלבול יסודי? תחת להנות מהאובייקט האסתטי, אנו נהנים מרגשותינו שלנו".

הרבה מהמחול הפוסט-מודרני היה למעשה פוסט-מחול

אני סבור, שפסוק זה מתאים לתיאור יצירותיהם של כוריאוגרפים כבאלאנשין או ריינר. לדידי, יצירותיו הפורמאליסטיות של באלאנשין מוציאות אותנו לעיתים קרובות מתחום האני הפרטי שלנו, אל מעבר להרגלי המחשבה שלנו.

והנה, כיצד הצדיק באלאנשין את בחירתו במוסיקה מאת אנטון וברן ליצירתו "אפיסודות": "וברן מותיר אותנו חופשיים להתבונן במחול עצמו. שעה שמאזינים למלחינים כגון בטהובן או ברהמס, כל מאזין יש לו בראשו רעיונות משלו והוא מצייר לעצמו

בדמיונו תמונה משלו, המתייחסת למה שהמוסיקה מייצגת עבורו. איך אוכל אני, הכוריאוגרף, לדחוף גוף-אדם רוקד לתוך התמונה, שכבר מצויה במוחו של הצופה? זה פשוט לא עובד. אבל אפשר לעשות זאת במוסיקה של וברן. גם מוצארט וסטרובינסקי כתבו מוסיקה שהיא כמו ורד: אתה יכול להתפעל ממנה, אבל אינך יכול להחזיר לתוכה את הרגשות שלך".

בראיון מפורסם אמר פעם באלאנשין: "אנשים רבים הולכים לתיאטרון, על מנת לחזות בחייהם שלהם, לראות את הנסיון שלהם מוצג על הבימה, ואיננו מאפשרים להם זאת בבאלט".

ובאלאנשין ממשיך ומצדיק את הטון ה"קריר", הבלתי אישי של יצירותיו, כשהוא מתווכח עם ההזדהות עם דמויות דראמטיות, הזדהות שלרוב אינה אלא התפלשות ברגשותיך שלך.

יש אנשים הסבורים, שעליך לבכות, כדי שתחוש רגשות. ונניח שאינך עושה כך. אז יאמינו האנשים, שאתה קר ועצור, חסר-לב. לאמיתו של דבר, שעה שאנשים בוכים [בתיאטרון] הם חושבים רק על עצמם. ולכן מוסיקה עצובה או מצבים בימתיים מרגשים מתחברים לפתע עם חיך האישיים וגורמים לך להזיל דמעה.

אף על פי כן, אני תמיד בוכה, שעה שאני רואה את "סרנדה" שלו. נכון שיש מתחת לתנועה ביצירה זו, או ב"אגון" שלו, תת-טקסט עלילתי כלשהו, אבל אני סבור, שהבכי שלי נובע מכך, שרק ביצירות אלה, על בימה זו, חזיון היופי הצורני מגיע אלי בצורה כה אינטנסיבית.

אמר פעם אסטטיקן ידוע: "הבעיה עם יופי אמיתי אינה איך להבין אותו, אלא איך לסבול אותו, כי הוא יפה כל כך".

ההתנגדות העכשווית לצורניות הצרופה נובעת, לדעתי, גם מהנסיגה מאחד ההבטים



"יהיו לאחדים", כוריאוגרפיה: תומר שרעבי; רקדנים: מיה שטרן ותומר שרעבי
"And They Were One", choreog.: Tomer Sharabi and dancers: Maya Stern and Tomer Sharabi
צילום: שוש קורמוש Photo: Shosh Kormush

כרמן רוקדת עם סיגר בפיה



מאץ אק, הכוריאוגרף השוודי, ממשיך בטיפול-השורש הפסיכולוגי שלו בבאלטים מוכרים. אחרי שהכניס את ג'יזל לבית-משוגעים בגרסתו לבאלט הרומנטי בה"א הידיעה והפך את אגם-הברבורים למשחור

המזכיר את לבטיו של הנסיך המלט, הגיע תורה של גיבורה מסורתית נוספת לעבור דרך המערבל המרתק של דמיונו: הפעם זו כרמן.

המחול החדש, שבוצע לראשונה על ידי באלט קולברג במאי '92, פותח ביריות-רובה. דון חוסה מוצא להורג על רצח כרמן. כפי שהדבר נרמז באופרה של ביזה ובסיפור הקצר של פרוספר מרימה, ששימש השראה לליברט האופרה, אימו של דון חוסה גוססת, אי שם בכפר נידח. על הצעיר להחליט בין אימו לעולם הגדול. אגב, ממש כך מציב מאץ אק את הנסיך ב"אגם הברבורים" שלו.

אולי יש בכך יותר משמץ אוטוביוגרפיה. מאץ הוא בנה של בירגית קולברג, מיסדת ומנהלת להקת באלט קולברג, והוא החליט לא מכבר לעזוב את הלהקה-האם שלו ולא לשמש עוד כמנהלה האמנותי. הוא יהיה מעתה כוריאוגרף "חופשי", בלתי קשור ללהקה מסוימת. (אולי נזכה שוב בזכות זאת לעבודה שלו עם הקיבוצית, המרבה להופיע בשתי עבודות שלו. קשריו האמיצים עם תיאטרון המחול הנדרלנדי בודאי עוד יוגברו).

את תפקיד כרמן רוקדת אנה לאגונה, רקדנית נפלאה, אישתו של מאץ בחייהם הפרטיים, כדמות אשה-גבר חזקה, שתלטנית, שסיגר גדול דולק בין שפתייה החושניות. בשיר ה"האבנרה" המפורסם כל כך היא ניצבת בתוך מעגל של גברים, שגם הם מעשנים סיגרים. מצב, המזכיר את ה"בולרו" המפורסם של מוריס ביזאר.

את האריה של הטוריאדור הופך אק לדו-קרב חושני, מיני מאוד, בין כרמן ואסקאמיליו, אותו מעצב הרקדן איבאן אוזלי כ"אשה גורלית ממין זכר" לדעת המבקרת בודיל פרסון.

דון חוסה הוא אצל אק רק נער כפרי תמים, קורבן תאוותה של כרמן. הכוריאוגרף מוסיף לדמויות תפקיד נשי נוסף, שהוא מכנה אותו "M", אות היכולה לייצג גם את המילה "אם" (MADRE), אבל בו בזמן גם את המוות (MUERTE). לדעת המבקרת הכותבת בירחון BALLETT INTERNATIONAL, (גליון 92-7-8), מציב הכוריאוגרף סימן שאלה, האם חוסה באמת מאוהב בכרמן עד איבוד השיפוט השפוי, או שזו בעיניו דרך להשתחרר משליטתה של אימו - שהיא גם המוות.

אק משתמש בעיקר בגרסתו של המלחין הרוסי רודיון שצ'דרין, בעלה של מיה פליסצקה, שלמענה כתב את הסוויטה "כרמן" שלו. לדעת המבקרת מדגיש אק "את המרכיבים המטורפים, השליליים שביצירה, בצורה מוזרה, גרוטסקית ותיאטראלית".

ג.מ.



להקת "תמר" במופע בתל-חי '83
The "Tamar" group performing at Tel-Hai '83

אני סבור, שתנועת המטוטלת לכיוון הנגדי היא פשוט חזרה לאסתטיקה של הוירטואוזיקה. דבר זה ניכר היטב בעבודותיהם האחרונות של יוצרים מינימליסטיים כגון לאורה דין, המוסיפה לעיתים לסיבובים סביב עצמה en chaines en pointe, והקפיצות השטוחות, המנתרות, של לוסידה צ'ילדס, שאיפיינו את עבודותיה הישנות, הפכו יותר ויותר ל-plie arabesques. ואת כל אלה ניתן לגלות כבר בעבודותיה הראשונות של טווילה תארפ.

(1) "כנסיית ג'ודסון" בניו-יורק שימשה מאז ראשית שנות ה-60 מקום בו הופיעו בעבודותיהם הכוריאוגרפים איוון ריינר, סטיב פאקסטון, ג'יימס וארינג, ג'ודית דאן ויתר יוצרי הסגנון, המכונה פוסט-מודרני.

(2) על שמו של המלחין Bix Beiderbecke.

(3) New Wave, סדרות מופעי מחול עכשווי חדיש, המתקיימות באולם ה-Brooklyn Academy of Music, שבניו-יורק.

המובהקים של המינימליזם - מטוהר המדיום. השאיפה להפרדה, לטוהר האמצעים, הגיעה לשיאה באמריקה בשנות ה-60 וה-70. ועצם המונח "טוהר" הפכה לכמעט קללה בחברה הרב-לאומית, מגוונת התרבויות, המלאה עירבובים ותערובות, בה אנו חיים. בתחום המחול, השאיפה לטהרת המדיום הביאה לשלילת כל דבר שמחוץ לגוף הרוקד עצמו, אפילו לשלילת המוסיקה. בשנות ה-60 המינימליסטיות כמעט ולא היה שיתוף פעולה בין יוצרים, כי עבודה משותפת משמעותה היתה הכנסת יוצרים מתחומי אמנות אחרים לתוך היצירה המחולית. בניגוד לימינו, בהם שיגרתי לראות שיתוף פעולה שכזה. ב"גל החדש" (3) בו אפשר לראות את טרישה בראון עובדת תוך שיתוף פעולה הדוק עם ציירים כגון רוברט ראשנברג או מוסיקאים כגון לורי אנדרסון או רוברט אשלי, חלק בלתי נפרד מהגישה שלה.

היתה סכנה, שהמינימליזם הקיצוני במחול יביא ל"טיהור עצמי" עד כדי ביטול המחול בכלל. למעשה, הרבה מהמחול הפוסט-מודרני מימי ג'אדסון ואחריו היה למעשה פוסט-מחול. ולכן

German ambassador to Poland was one of the sponsors of the competition and he held a reception to honour the winners, including the Jewish ballerina who was expelled from his country by the Nazi government he represented.

The participants were exponents of many kinds and styles of dance, but they belonged mainly to the expressionist modern dance movement. But there was also a contingent of dancers from Indonesia, who received "special mention", since the judges were at a loss, as to what category they belonged. There were also exponents of classical ballet but they were overshadowed by the many impressive, well-known modern dancers.

The large Polish contingent received only the 6th, 7th and 8th place about which Polish newspapers commented extensively. To balance the delicate relationship between the classical and the modern components and to appease the wounded national feelings of the hosts, a special award for classical dancers (donated by Rolf de Mare) was given to the French ballerina Lycette Darsonval and another to the best Polish participant, Olga Slawska.

The German and Austrian contingent came out with flying colours, which is not surprising, as in those days modern dance was still called 'German dance' by many.

The range of age and artistic maturity between the competitors was very wide. Mature performances by well known artists, such as von Swaine, Chladek, Sorel or soon to become famous, for example Afrika Doering (from Germany) or Bertha Trumpy (from Switzerland) were followed by teenage students, mainly from Poland.

Among the young students participating was Irene Getry, who today lives and still works in Tel-Aviv. She was then 12 years old, the pupil of Viktoria Dulinska, who entered several of her students in the competition. Like most participants, Getry performed three works; a "Viennese Valse" to music by J. Strauss, "Vision" to music by E. Grieg, choreography by one "Devilier", (a name she herself invented, as all three dances were her own creation) and "Signum temporis" to music by I. Gold, the latter described in the program as "an eccentric dance", a familiar term meaning extremely stylized or Cubistic.

Getry's "Signum temporis" ("Under the Sign of the Times") was very well received by the audience. It was a parody of the then fashionable American "Black Bottom", danced to the rhythm of a Charleston. "But I didn't get a prize, because the judges found that though I was only a 12 year old girl, I danced 'like a grown up dancer... In the end I got a doll as a consolation prize."

Irene Getry's chief recollection of the events is the pandemonium and vying for rehearsal time before each performance, which took place twice daily. She remembers how impressed she was by the Polish dancer Paula Nirenska, who "had no remarkable technique, but a very strong stage personality." In her opinion, Ruth Sorel's "Salome", which was very

sensual, was inferior to her other dance, "Mother", which was "very original". There was very little movement in that dance, Ruth stayed most of the time on one spot, in a wide 'second position' and in spite of this limitation succeeded in creating a very moving dance.

The competition, which took place from June 9-16, was initiated and organized by the publisher of the periodical "Muzyka", M. Galinski, under the auspices of the Polish government.

"Due to the competition the contemporary situation of the art of dance was illuminated by powerful lights."

A remarkably large number of Jewish artists participated in the competition. Apart from those already mentioned, there was the very young girl Mussia Daiches, a child prodigy ballerina, who had also performed in Tel-Aviv. She was later arrested by the Germans, interned in a concentration camp, where, after she refused to dance for her captors had her ankles broken by them, to make sure she would never dance again. After the war she went to the U.S.A. and later lived in Israel until her death in 1980. Another was Judith Berg, who is an

The 1930s was a period of international dance congresses and competitions. Apart from those in Paris and Warsaw, there was a similar one held in Vienna in 1934. In Germany, every other year since 1928, a large congress had taken place until the Nazi Minister of Propaganda, Goebbels took over and turned the event into a tool of Fascist indoctrination.

Lewitan summarizes the Warsaw competition in the "Der Tanz", July, 1933 issue: "The entire ambitious program of the competition was realized in a fascinating fashion. The phrase "wenn auch spannend", which he uses is a gentle hint at the turmoil and glitches accompanying the complicated logistics and technical problems of the large gathering. He adds that "due to the competition the contemporary situation of the art of dance was illuminated by powerful lights".

Lewitan's last remark points out what is, after all, the real task and purpose of any artistic competition; not bestowing titles and distributing prizes, but rather providing an opportunity to make the wider public aware of the problems and achievements of contemporary art.

[We wish to thank Judith Berg-Fibich (New York), the "German Dance Archive (Köln), Jacek Luminiski (Warsaw) and Rosalia Chladek (Vienna) for their help in gathering together the documents concerning the Warsaw Competition of 1933.



Afrika Doering



Olga Slawska



George Groke

expert of Jewish dance and lives in New York with her husband Felix Fibich. (Thanks to her the program and other materials about the Warsaw Competition are now in the archives of the Israel Dance Library in Tel-Aviv).

The list of jurors included many famous names: Rudolf von Laban, Elisabeth Duncan, the younger sister of the pioneer of modern dance, Gertrud Bodenwieser, the then head of the modern dance department of the State Academy in Vienna, Valeria Kratina, Josef Lewitan, Rolf de Mare, (the founder of the "Ballets Suedois"), the dancer Max Terpis and many Polish artists, including stage-director Leon Schiller and composer Aleksander Tansman.

JURY JURY IN THE HALL - WHO IS THE FAIREST OF THEM ALL?

The First International Artistic Dance Competition, Warsaw, Poland, 1933

by Giora Manor

International dance competitions are not a new phenomenon. In classical ballet, such competitions as those held at Varna, Bulgaria or Tokio, Japan, in Moscow, Russia or Jacksonville, U.S.A. have become mini-olympics of sorts. But the situation concerning modern dance is completely different. Since the beginning of the 20th century, modern dance has always been primarily concerned with individual expression and originality, not technical brilliance. Each choreographer and dancer – and in many cases this means the same artist – is expected to create dances which defy comparison with the work of others and the more original the better. How are the jurors in such competitions to adjudicate and decide which is best?

In classical ballet, there are at least objective and normative criteria to go by, while personal taste and preference is the main (perhaps only) yardstick in modern dance.

Technique as such is nearly irrelevant in modern dance, but important in classical ballet. Therefore, the jurors of ballet competitions have to watch an endless progression of White, Black or Dying Swans, Sleeping Beauties, innumerable galant Corsaires and neverending final pas de deux from "Don Q". In any case, the task of the jurors is not to be envied...

Should one think there are many (perhaps too many) dance competitions today, a look at what took place in Europe in the 1930s could provide us with an interesting comparison.

The 1930s saw a number of international modern dance competitions. In 1932 Kurt Joos was the recipient of the first prize for his "Green Table", a modern ballet which became a classic work of art, at the competition held in Paris. Often, however, the prize winners vanish into oblivion soon after the ballyhoo of public relations is over.

No less than 125 artists participated in the "First International Concourse in Artistic Dance" held in Warsaw, Poland, in June of 1933. unsurprisingly, of these, only 23 were men.

One finds in the list such well-known names as Gertrud Kraus from Vienna, who became the doyenne of modern dance in Israel. In the program her name is misspelled with a double "ss" and she is not mentioned at all by the critics and reviewers, so perhaps her company did not make it to the competition after all. Lotte Goslar, today the head of her "Pantomime Circus" based in New York was in 1933 was a young talented dancer of satirical, grotesque dances, but did not even get an honourable mention. This caused Josef Lewitan, the editor of



Ruth Sorel-Abramowitz - "Salome"

the influential German dance monthly "Der Tanz", who was himself also one of the jurors, to complain in his account of the events in Warsaw. Ellinor Tordis from Vienna, the teacher of Gertrud Kraus also participated. Another important artist from Vienna, Rosalia Chladek, who received second prize, is still active in teaching. According to the competition program she represented Czechoslovakia, because though she became the head of the Dance Department of the State Academy of Austria, was born in Moravia and held Czechoslovak was citizenship until after the Second World War.

125 artists participated - unsurprisingly only 23 of them were men.

The first prize went to Ruth Abramowitch-Sorel, a Jewish ballerina from Berlin, who had to leave Germany because of Nazi persecution

Well known male dancers such as Alexander von Swain and Rolf Arco from Germany also took part.

The first prize went to Ruth Abramowitch-Sorel, a ballerina of the Berlin Opera Ballet, for her solo "Salome", which all critics found gripping and sensual. As an artist of Jewish extraction, she found it impossible to continue working in Germany under the new Nazi regime. She stayed on in Warsaw, and then went on tour all over the world, appearing also in Tel Aviv. She settled in Canada, but returned to Poland after the war where she taught until her death in 1974.

There is a bitter irony in the fact that the

Let us take this principle and implement it as it is observed in the example of the Amka group. The original culture of the immigrants from Yemen who settled in Amka underwent several stages of change, that are apparent in the programming of the group's performances.

At the beginning of this process, in the 1950s, the relation between the settlers, such as Shelomi's parents and the surrounding general Israeli culture was tangential, i.e. touching but not interrelated. His parents kept their separate cultural heritage, while the general Israeli culture was still not influenced by it.

The 1960s saw a growing tendency of integration, mainly of the second generation of which Shelomi is a member, into the general cultural atmosphere, at the expense of their own Yemenite cultural values.

This tendency grew even more pronounced in the following years, until the third generation became completely absorbed in the general Israeli culture in the 1970s and 1980s. Paradoxically however, they preserved their own artistic traditions intact. They celebrate the rites of passage, such as birth, bar-mitzva and especially marriage just as their grandparents used to do in Yemen.

The Amka-Oshrat company shows the ethnic materials in their performances as they are reflected in the changing circumstances of Israeli culture.

The "Bai'i Teiman" festival in 1973 (at Hayarkon Park) was a magnificent pageant of the ethnic Jewish-Yemenite folklore, presented by companies such as that of Amka.

"...the producer Benni Porath staged a splendid show depicting the life of Jews in Yemen, composed from scenes such as "Giving Birth" by the dance company of Moshav Elyashiv; the company from Yrchiv performing "Circumcision"; the Amka company presenting a scene called "Festivity in the Yard"; the Sha'ar Ephraim group, "Women at the Well"; the other parts dealing with "Grooming the Bride", "The Bridegroom's Henna Ceremony", "Ending of Sabbath", "preparing the Bride and Groom", "Members of the Wedding" – all joined together in an impressive folklore portrait of different aspects of the life of Jews in Yemen." (3)

While in the 1970s each company depicted several aspects of traditional life, in the 1980s the Amka company concentrated on materials connected with wedding ceremonies. The Amka company presents the traditional dances of the Achduf region (from where most of the founding members of the moshav hailed) but also shows dances from other areas in Yemen. Thus we are witnessing

the change Yemenite dance tradition underwent in Israel as the dancers learned dances from other regions apart from their native Achduf, which one may assume, they were not familiar with before arriving in Israel.

The influence of other ethnic traditions, as well as modern stage practices are evident in other companies – such as using instruments other than the traditional tin-drum or mixing men and women in joined dancing – are absent from the Amka-Oshrat company. Its leader, Shelomi Zion prefers to be faithful to tradition; the only concession to change is the use of the earthenware drum in addition to hand clapping, singing and striking the tin-drum.

The Yemenite-Jewish wedding lasts several days and the Amka company presents typical songs and dances at different stages of the ceremony, according to the days of the wedding:

- The "Zaffa" of the bride and that of the groom – a festive procession in which they are taken from their respective homes, accompanied by song and dance.
- The "Henna" ceremony.
- The ceremony of the first private meeting of the groom and his bride, a special occasion typical of the Jews of Achduf, accompanied by a song calling the bride to uncover her loveliness.
- Marital songs and dances of men and women are performed separately: the women accompanied by a female singer who improvises amusing verses (in Arabic) dealing with everyday life and romance; the men dancing mainly to poetry from the "Diwan", in Hebrew. These are well known in Israel and have exerted great influence on Israeli folk dancing.

The Jewish-Yemenite traditional dance – especially that of men – is unique and most impressive. It is functional, being an integral part of religious celebrations performed in the family circle. As it is always danced indoors, in close quarters, its style is intimate. There are only one or two pairs of men dancing.

As N. Bahat-Ratzon states that one of the central characteristics of Yemenite male dancing is "a combination of basic moves [and steps] and improvisation. The basic steps are well known to each dancer and are learned by watching other dancers at an early age." (1)

The Yemenites in Israel continue to dance the traditional dances and sing the ancient songs at family gatherings as well as in public performances of

ethnic dance companies. It would be correct to state, that the authentic traditions of Jewish and non-Jewish ethnic communities have influenced cultural life in Israel.

Since the 1950s, and even more so in the 1960s and 1970s Yemenite steps have become intergrated in Israeli folk dance. Both the dance and the accompanying songs have been adapted to the changing tastes of the younger generation.

What forms will Yemenite dance take in the future? There are several possibilities. Perhaps the descendants of the immigrants will be more and more integrated in the general culture of Israeli society and the unique characteristics of ethnic cultures will disappear. Another possibility is the continuation of the present situation, where in spite of growing integration, ethnic groups keep their special art forms intact and Israeli society becomes culturally multifaceted, a "cultural mosaic", as R.A. Georges puts it and where cultural pluralism prevails.

In reality, different ethnic groups influence each other and together they form what constitutes Israeli culture.

The Amka-Oshrat company (together with the singer Ofra Haza) recently represented Israel at a festival at the Brooklyn Academy of Music. This presented their Yemenite heritage before an enthusiastic audience of two thousand people. This heritage had become the jewel in the crown of the "cultural mosaic" of ethnic Israeli folklore. The Yemenite tin-drum has conquered the hearts of Europe and America – but most of all our own.

(For list of sources see the Hebrew version of this article).

of moshav Amka

TIN-DRUM

THE YEMENITE

WITH THE

The Yemenite folk dance company



by Ruth Ashkenazy

"Just imagine: we set out to conquer Europe with the 'tin drum' and perhaps you shall not believe this, but we succeeded!" This was the triumphant feeling the dancers of the Amka Group returned with after their performances at the Leyden Festival in Holland in 1978, their first tour abroad. Until now, they have participated in eight international festivals: in Portugal, Ireland, Argentina, Brazil, Spain, Mexico, the U.S.A. and France.

The story of the Amka group is a success story; the story of the group as well as that of its director, Shelomi Zion.

The group could not exist without the framework of a social idea, namely that of cultural pluralism. That is the basis behind the preservation, revival and the enhancing of ethnic cultural traditions in Israel.

Ethnicity and cultural integration as reflected in the work of a Yemenite dance group.

Moshav Amka, situated in the Western Galilee region in the northern part of Israel was founded in the 1950s. Today the moshav has 700 inhabitants. The first 80 families were all immigrants from Yemen, who arrived in Israel with the great wave of aliya soon after the foundation of the State of Israel. They were later joined by an additional 40 families, also from Yemen.

Shelomi Zion was born in 1950; his father was the first tractor driver of the

moshav. In those years most inhabitants of Amka were farmers growing vegetables and raising cattle. When the young generation became adults, Shelomi initiated the founding of a new moshav, Oshrat, for the sons and daughters of Amka, located not far from the parent-moshav, only about ten minutes on foot from the older settlement. In Oshrat today, about 50 families of second and third generation Yemenite Jews live together with 54 new immigrant families from Russia. After completing his stint in the army, Shelomi built his home in Oshrat in 1972, becoming the social worker of the moshav and in this capacity he founded the dance group.

The 1970s were a period of renaissance of ethnic culture in Israel. Since the 1950s and well into the 1960s, the dominant attitude towards ethnic traditions brought by various groups of immigrants was that of the "melting pot". This was a policy encouraging integration of separate ethnic groups into the dominant Israeli culture, making folkloristic and ethnic traditions disappear in the general cultural framework. This policy failed totally. Since the beginning of the 1970s, cultural pluralism became the accepted doctrine. In the wake of new ideas of preserving and enhancing ethnic traditions, the "Institute for the Development of Ethnic Dance" was founded in 1971.

This was the work of the pioneer of the preservation and recording of ethnic dance in Israel, Gurit Kadman. (5) [for references consult the source list at the end of the Hebrew version of Ashkenazy's article] The institute's aim was, according to Gurit Kadman, not only "to document and gather ethnic

traditions – especially dances – of the ethnic groups as historical evidence, but to insure their survival, i.e. encouraging the young generation to continue dancing them at festivities and ceremonies [such as weddings, "brith milla" (rite of circumcision)] and thus keeping them alive. (7)

Paradoxically they preserved their own traditions intact, though the third generation became completely absorbed in the general Israeli culture.

Gurit Kadman arrived in Amka for the first time in 1973, staying with the Zion family for about one week and participating in several festive occasions. She tried to persuade the younger generation to regard their tradition as something very special. The "folklore bug" took hold of Shelomi and hasn't left him since. He learned from Gurit to respect his ethnic traditions, which at that time were still unfamiliar to the majority of Ashkenazi society in the country.

In 1973, Kadman organized the large public festival of Yemenite music and dance at Hayarkon Park in Tel-Aviv. She was eager for the dancers from Amka, who hailed from the Achdud region in Yemen, to show their special variety of folk dance at the festival.

At first, all the dancers in the Amka-Oshrat group were young, single persons. Today all have families, and three of the dancers are grandmothers. The group is not only a company, but a social group. Its members are all involved in the life of the two moshavim, Amka and Oshrat. They celebrate family events and holidays together.

To educate a young generation of performers, two new groups were started: one for children aged 7-12 and another for adolescents aged 12-18.

Shelomi is not sure what shape the folklore material will take in the future. This question is to be addressed by sociologists, anthropologists and folklore researchers.

The changes that have taken place – the growing distance between the performers and the roots of their traditions in time and geographic distance, as these were in Yemen – have influenced the development of ethnic culture in Israel.

Most researchers of folklore material base their work on the principle of "ethnicity", which may serve as a yardstick to define ethnic groups and differentiate between their respective cultures. (2)

CONQUERING THE WORLD

managed to finish last year. De Rothschild will continue to give us the same grant this year. The only source of light lately has been the 90 thousand shekels grant we've received from the Council for Culture and the Arts, earmarked for salaries of new immigrant dancers.

Today, nine of the 20 company members of Bat-Dor are from Russia.

Is there any solution in sight?

J.O.: There is a tendency now to help the school, but not the company. De Rothschild told me: "They're putting me back right where I started. There will be a school that will educate good dancers, but they won't have anywhere to dance, and they'll have to leave the country. I created Batsheva so that dancers wouldn't leave the country. I created Bat-Dor for dancers with different qualities, so that they too wouldn't have to leave. And now the school will be left, and what will become of all the fine dancers graduating from it?"

Suppose Bat-Dor does get establishment support. A public board of directors will be set up and it would have its say in the running of the company. Would you accept that?

J.O.: Of course. Anyone who gives money wants to have some influence. Nobody just gives away money. But it's a matter of proportion. If a tenth of what the Baroness allots us is given by them, their influence will be proportional. If they give more, so will their influence increase.

In the meantime, Bat-Dor resumed its performances. At the Karmiel Festival the company looked well trained and cohesive, in spite of it having recently absorbed several new immigrants from the former Soviet Union.

THE ISRAEL BALLET

Among the many new immigrants from Russia there arrived dancers on various levels of artistic proficiency, all of them trained in classical ballet. Their natural place is among the dancers of the Israel Ballet. Indeed, several Russian sounding names appear on the program list. Obviously, ballet trained dancers who join the Kibbutz Company or Batsheva, would have to make an effort to bridge the gap between their accustomed style and the modern, contemporary movement of these groups. That is also the reason these new immigrants have not yet found their way into the non-establishment experimental groups.

The Israel Ballet, which was founded and is directed by Hillel Markman and Berta Yampolsky, has recently celebrated its 25th anniversary in a gala performance. The company looked mature and proficient

As a recent (April '92) official statistical

report showed, the Israel Ballet had more spectators attending its performances in the past years than any other Israeli dance company. The company has no stage of its own and only one studio to rehearse in. Lately, the company is trying to establish an affiliated ballet school.

During its first years, the Israel Ballet was a repertory company performing works by foreign as well as Israeli choreographers, among them Berta Yampolsky. In recent years, most of the works are by Yampolsky, who has also staged a number of full-length ballets, such as "Sleeping Beauty" or "Romeo and Juliet" in a rather solidly traditional style. These were well constructed and conservative compared to the experimental treatment choreographers such as Mats Ek had accorded to "Giselle" and "Swan Lake" or Maguy Marin in staging her "Cinderella".

What are the plans for the coming season?

Berta Yampolsky: I have finished a new short work for 15 dancers, and I plan to do a new ballet for the whole company.

Isn't there place for more works by leading choreographers from abroad?

B.Y.: We are engaged in negotiations with Hans van Manen, who is due to come and work with us in 1993. I wish to have works only by the best, and in my view Balanchine is still the best. Indeed, we get the rights for his works free of charge. Most of the good choreographers in the world are busy working for their own companies and are not prepared to come and stage their works for us. Anyhow, we don't have the necessary funds nor the inclination for experiments. We have to rehearse up to five different works simultaneously in only one rehearsal room.

What about opening the company to Israeli choreographers?

B.Y.: To choreograph a classical ballet is very difficult, and I do not know any good local artists. From time to time, I ask my dancers whether one of them would like to create a new work, but young dancers tend to be busy with their dancing and just want to dance. They tend to think that they'll have time enough to choreograph when they are older. Three years ago, Itzik Tapiro, then a dancer in our company, created a good new work. He received excellent reviews, went abroad to conquer the world, and today he is earning his living refurbishing apartments in New York.

Of course, as Yampolsky says, there are many examples of one choreographer providing a company with most of its repertory. One such choreographer was John Cranko in Stuttgart. But he also provided his audience with opportunities to watch the best creators of his time and gave chances to young choreographers to try their talents. Some of these, such as Jiri Kylian, John Neumeier or Billy Forsythe, have become the leading choreographers of today.

The Israel Ballet is the only permanent, established classical ballet company in the land, as opposed to about four

modern dance companies. Such a monopoly carries with it certain obligations. In my opinion, it is Markman's and Yampolsky's duty to offer the Israeli ballet audience the best new work by foreign choreographers while encouraging Israeli dance creators by putting the company at their disposal.

What is your opinion about the idea of a new chamber ensemble for ballet with a more contemporary outlook by Israeli choreographers?

B.Y.: Who needs such a thing? I do contemporary works, such my "Untitled" to music by Gustav Mahler or "Harmonium." To found another company? There is no place in the world with so many dance companies, and most of them can hardly manage to exist at all.

THE NEXT GENERATION

A new element in dance life in Israel is the existence of dance programs in 14 junior high schools and 12 institutes of higher education, attended by about a thousand students. Most of these programs are found in the central Tel Aviv area, but are on the rise throughout the country (Pardess Hannah, Haifa, Ga'aton, Jerusalem and even Mitzpe Ramon). These programs enable students to take a morning class, usually in addition to private studio classes. But it's not just the increase in hours of practice. The youngsters are exposed to a variety of teachers and dance styles (ballet, modern dance, ethnic dance, folk dancing) within the school, an important aspect that usually does not exist in a private setting.

And maybe even more important are the theoretical classes - in dance history, music, anatomy, and composition, where these young people acquire tools to understand the choreographic medium.

It is now possible even for students who are not enrolled in a school dance program to submit a matriculation paper on any dance-related subject, or to create an original dance as part of their "Bagrut" examination. Before dance programs were inaugurated, composition studies, and general dance education for young students was neglected. I see primary importance in these two subjects, and their combination with technique classes in correct proportion.

For about 40 years stage dance in Israel before statehood grew around non-establishment figures for whom creativity and self-expression were paramount and the technical aspect secondary. After 30 more years, since the 1960s, a time of adoration of technique and imported guest choreographers, we are now at the dawn of a new era. Perhaps now a balance is to be achieved between the contribution of established companies and that of fringe dance, a balance between technique and creativity, between the confinement within studio walls and the broadening of vision.



Sarah Levi-Tanai clung with all her might to the company and has refused to be replaced, since for her, Inbal is the source of her creativity and life - her home. It was plain for all to see, that Inbal was in sore need of a thorough self-examination and the sooner the better.

And yet, when rumours began to spread in the newspapers of her coming resignation as artistic director, even before the final decision had been made, it was cause for dismay. It seemed as though the second generation was ousting the venerable mother from home, while there were still many things she could accomplish. It was agreed that she would be able to make two new pieces for the company every year, a decision that the board of directors has not honoured so far.

This may not be feasible, given the precarious relations between the current board and Levi-Tanai. Perhaps this is also due to the real need to enable Rena Sharett, the newly appointed artistic director, to steer Inbal in her own direction.

Inbal Dance Theater is a unique phenomenon in the Israeli dance scene. It is not just another modern dance company, wherein ethnic materials are adapted to the stage. At Inbal, an ingenious dancemaker has taken the traditional materials of her ethnic culture, transformed them and created an artistic dance theater whose total method is very contemporary. If one has dreamt of Israeli dance that is not merely a reflection of what is done abroad, but is drawn from the depths of our own traditions, Sarah Levi-Tanai was certainly the one who has accomplished exactly that.

Just a few years after the company's inception in 1949, the press was already asking: "Where is Inbal headed?" In my opinion, Inbal has a mission: to bring out the rich movement materials found in ethnic groups. I see the future of Inbal not as a modern dance company, performing general contemporary movement with an added oriental flavor, nor as a folk dance company with artistic aspirations, but rather as a research group that studies the legends, songs, and especially the indigenous dances of each ethnic group, analyzes the movement materials and creates a movement vocabulary which enriches the entire Israeli dance.

And before asking "What is to follow Sarah Levi-Tanai?", it would be wise to form a select group of professionals, who could take down in movement notation the movement materials discovered and developed by Levi-Tanai, and produce a systematic set of lessons where the Yemenite based movement-language is taught. Furthermore, they should reconstruct the masterpieces and videotape them while Levi-Tanai is still with us.

I spoke with Rena Sharett a few months after she took office as the new artistic director.

How is the transition from the old to the new Inbal progressing?

Rina Sharett: Harder than I expected. It

isn't simply replacing one director by another. I am not slipping into the shoes of Sara Levi-Tanai. I am starting something completely new. My world is that of ethnic dance. There certainly is a place for such a dance theater, apart from the works of Sara, whose qualities are well known and unchallenged.

The technical level of the dancers was often discussed in the past. Now technical instruction for the dancers has been intensified, and they are progressing. I decided to take what there is and to proceed from there. Before one makes changes, the assets one has have to be preserved.

We are in a process of transition, and artists wishing to participate are welcome.

A year later, when Inbal premiered its new program at the 1992 Karmiel Festival, not even a single work by Sara Levi-Tanai was included. When the dancers had to deal with movement based on Yemenite tradition (in the works of Ilana Cohen, Sikki Kol and Sara Zarev), they looked like people wearing cloaths not their own, in spite of their improved technical level.

Three of the new works were by Rina Sharett. As choreographic invention is not her strong point, even the beautiful costumes were unable to hide the relative poverty of the movement-material and her rather old-fashioned realistic approach.

BAT-DOR

Batsheva de Rothschild's announcement of July 31, 1991, about the forthcoming extensive layoffs at Bat-Dor, and of closing the company and school attached to it, unless public funding is forthcoming, came as a shock to the dance community in Israel. "I don't know how long I have left to live, and I won't tell my heirs what they should do with their money. Funding sources must be found that would guarantee the continued activity of Bat-Dor", she stated.

She founded the Batsheva company, to provide Israeli dancers with a professional setting in which to work - a privilege not enjoyed by their predecessors. As may be recalled, in the first years of its existence, only dancers trained in Graham dance technique could join Batsheva. According to Rothschild, one of the reasons for her decision to create Bat-Dor only four years after the establishment of Batsheva, was the wish to provide a workplace for young dancers whose style was neoclassical and would not fit Batsheva, such as Shelly Sheer, Yehudah Maor, Miri Zamir and Jeannette Ordman. There was a possibility at that time that, lacking a proper place, these dancers would leave the country.

However dubious her past decisions may have been, all this is irrelevant to the question of the future of Bat-Dor.

In September '91, despite everything, classes recommenced at the Bat-Dor school. The monthly appropriation by the

Baroness is barely sufficient for maintaining school activities and for keeping on the majority of the dancers in the company. There is no money for new pieces, so now only classes are given and rehearsals go over the existing repertory. The office floor is empty. There is no public relations budget. The target is not to reach too high a deficit. The dancers are having a hard time, and there is no solution in sight. Meanwhile, de Rothschild's health continues to deteriorate and everyone is on standby.

Above and beyond artistic arguments for and against Bat-Dor, there exists a moral obligation by the State of Israel and the local dance scene to Batsheva de Rothschild, who had chosen to invest her fortune in Israeli dance.

Before that, for over 40 years, artists had been trying to create professional companies here, and have had to give up, due to lack of financial support. Theaters, orchestras, folk dancing - all were budgeted. Stage dance was an upstart, and but for de Rothschild, who founded Batsheva, Bat-Dor and its school, and who brought to this country the best teachers and choreographers, who knows when the establishment would allocate enough money to build a stage dance company, and what would have become of the teachers and dancemakers who now lead Israeli dance?

Throughout the years, de Rothschild has repeatedly asked for public assistance in covering the growing expenditures of Bat-Dor, demands that were never seriously considered, perhaps because of Rothschild's reputation as a constant benefactor. There were also those who doubted the necessity of this aid, and tried to show it as merely a public relations stunt. Anyone acquainted with de Rothschild knows that she is frank and straightforward. She says what she feels, and acts accordingly.

Some of the reactions to her dramatic announcement showed a certain satisfaction, stemming from the closing of an historical account. After all, de Rothschild's activities have given rise to frequent misgivings. Her unflagging support of Jeannette Ordman, her preference for the younger company over the publicly and critically acclaimed Batsheva company; her attempt to fuse both companies, under Ordman; her open hand toward Bat-Dor was a source of envy for all those who had to make do with meagre public funds. To all these was added a great deal of rumour, gossip and defamation.

As great as this contribution was, given the legitimate controversies over whether de Rothschild's money could be used differently and perhaps more wisely, so would the ingratitude be, if her final request is ignored.

About a year ago I spoke about all this with Jeannette Ordman.

What is the situation now at Bat-Dor?

Jeannette Ordman: The situation is very hard, since we are trying to manage on the Baroness' monthly grant, but that is not enough. For three years now, we've been cutting expenditures but we barely

TRANSITION?

performances. Since 1984 this activity indicated the change in attitude towards local creation. Formerly only a handful of non-establishment choreographers were able to raise enough money for a professional production. Most creators were forced to appear on makeshift stages, with no media exposure. It took Yair Vardi, the director of the Dellal Center, only a short time to make this beautiful complex into a vibrant, bustling institution. The performances there reflect not only the achievements, but also many of the problems of Israeli dance. Nevertheless, the existence of this institution, with the ongoing contact it allows among dance artists, the many events taking place, and the atmosphere of support - all these furnish local choreographers with unprecedented conditions.

But the Suzanne Dellal center itself has face grave problems in recent months.

Lately the more interesting and lively Israeli modern dance companies are not just the repertory companies of the 1960s and 1970s any more, but those with a choreographer in residence who impresses his artistic signature on the company. This is typical of the Kibbutz Dance Company as well as of Batsheva. The success of the Kibbutz Dance Company is due primary to the cooperation and rapport of its artistic director, Yehudit Arnon, with its chief choreographer, Rami Be'er whose excellent work is almost always connected to the reality of life in Israel.

Ohad Naharin, artistic director of Batsheva, is, for me, more than just another one in the long procession of artistic directors of the company, which may be vying for the world record in artistic director turnover. Batsheva was founded through the vision and the funding of Betsabee (Batsheva) de Rothschild. The company started on a high artistic level, and quickly reached popular acclaim, becoming a source of national pride.

BAT SHEVA

It started out as a Graham style company, the only company in the world (except for Graham's own) whose repertoire included masterpieces by the great choreographer. In the early 1970s, the company stopped following any distinct artistic line. Since then, the dancers themselves uphold a part of the reputation the company had acquired.

Unlike most previous artistic directors, Naharin is no stranger forced on the company. He is an Israeli, ex-Batsheva dancer himself, and a fastidious choreographer. Naharin breathed new life into the soon-to-be 30 year old company, which already had the look of a veteran in its forties. He brought with him a contemporary spirit, artistic standards, movement materials and qualities hitherto unknown to its dancers. Naharin's world wide fame bestowed esteem on the company and enhanced its eminence everywhere. Batsheva has been rejuvenated.

In spite of the general acclaim of his recent works, such as "Kyr" or "Arbos", there is a feeling of unrest or resentment in the company. Several good dancers have left and there are others who object to Ohad's policy of inviting minor choreographers from abroad to work with the company. Some fear he is turning Batsheva into a "Naharin company".

This situation recalls the first years of Jiri Kylian in Holland. When he became the artistic director of the Nederlands Dans Theatre similar strictures were voiced. But undoubtedly without Kylian and his many works the Dutch company would not have reached its present undisputedly high level.

I spoke to Ohad Naharin about the problems Batsheva is facing.

Ohad, How would you like to see Batsheva dance company?

Ohad Naharin: I would like to create a place for me and the company; a place where I could work to my best ability. In the past, I worked here as a guest choreographer. I had to work within a setting I didn't form, and there were limitations. Now I am in charge, and this gives me a totally different freedom to work. I have brought with me my experience and knowledge, and I'm working in standards acceptable to me.

Why, in your opinion, is there such a great turnover of dancers in the company?

O.N.: The company works in a certain way now, which isn't acceptable to everyone. We work more today. I demand a different sort of discipline; greater seriousness and devotion to work. The company is today composed of people who very much like to do the work I do. I try to create a warm home for this kind of work, and a body without opposition from within.

There are rumours classes are not run in

an orderly fashion.

O.N.: I stress self-discipline. I do not force anyone, but expect the dancers to recognize their responsibility to the company as a whole. I made an experiment: I announced that there was no obligation to take the daily morning class, but that dancers are expected to do them. It didn't go off well. Back in New York, there were no regular classes for my company, since the dancers were taking classes with many fine teachers that perhaps only New York City can offer. Here it's different. There were two or three dancers who abused the freedom, and took less classes. We finally reached a decision that it is mandatory to take five out of the six regular company classes each week.

You are in demand throughout the world, and are obliged to travel abroad several times a year. How does this affect the company?

O.N.: I have been "married" to Batsheva for two years now, but I've been in contact for several years with the Nederlands Dans Theater and the Geneva Ballet. I am attached to dancers there, I like working there, and I don't wish to sever my connections there. It also helps my work with Batsheva. My contract specifies that for three months each year I may work abroad. I must realize my compacity as a creator. This is expressed mainly, but not exclusively, by my work here, but also abroad. I have now transfered some 25 minutes from "Kyr" to these two companies, but not the whole dance, because I understand the possessiveness the Batsheva dancers feel toward this piece.

Do you enjoy the support of the management board of Batsheva?

O.N.: I have a very clear vision of what Batsheva can be, and where it can go. The artistic board and the Ministry of Education deal with statistics, and things that are more tangible. My role was to convince them. Now it's easier, since they see I am right in my approach.

INBAL

It is no secret that Sarah Levi-Tanai is reaching ripe old age and will soon have to retire. It is also no secret that throughout the years, Levi-Tanai did not cultivate a successor and that only a handful of veteran dancers has remained with the company, all of them nearing the age of 50 or that the technical level of the younger dancers is amateurish.

1992 - A YEAR OF



"Batsheva" dancer Sonia D'orleans-Juste

by Ruth Eshel

Tremendous changes have taken place in Israeli dance during the past year – Ruth Eshel talked with some of the leading personalities to find out how they see the situation and the future.

The development of stage dance in Israel falls into two main periods: that of the pioneers beginning in 1920 and that starting with the founding of Batsheva dance company in 1964. The 1990s may yet prove to be the beginning of another stage of development which will take the art of dance in our country in a new direction.

The initial period of stage dance in Israel was that of the pioneers of the modern European dance school; creator-performer dance artists persevered in their creative efforts in extremely harsh conditions. The establishment of the Batsheva dance company in 1964 heralded the next period. It began by copying the Martha Graham style and continued largely by imitating dance developments in the U.S.A., and later also in Europe.

The emphasis during those years was on training performing artists, suitable for professional companies, which were then producing works by some of the most renowned choreographers in the world. There were very few original Israeli choreographers. Professional dance in Israel was almost solely in the hands of established institutions. Only in the late 1970s, did the first works of non-establishment dance, characteristically experimental, actually appear. This activity would pick up toward the mid-1980s. At first performances were mostly solo evenings by creator-artists. Later groups of dancers formed around particular choreographers. Unknowingly, they returned to patterns prevalent during the pioneering era of artistic dance in Israel, the so-called 'desert generation'.

The dance scene in Israel continued to change. The beginning of the 1990s marked several important developments: the establishment of the Suzanne Dellal Center for Dance and Theater; the turmoil in Inbal, the style change of Batsheva, the uncertain future of Bat-Dor and the establishment of dance programs in dozens of schools across the country.

The Suzanne Dellal Center for Dance and Theater was founded in 1989. For the first time, the Batsheva dance company and the Inbal Dance Theater acquired a permanent home. More important, the Suzanne Dellal Center is the home for non-establishment dance. The center encourages original creation, by providing space and facilities for choreographers, and by allowing the production of single pieces. Previously, this was possible only in the framework of "Gevanim Bemachol" ("Hues of Dance") the annual showcase series of

WHAT'S INSIDE

1992 - A YEAR OF TRANSITION?

Ruth Eshel

CONQUERING THE WORLD WITH THE YEMENITE TIN-DRUM

Ruth Ashkenazy

JURY JURY IN THE HALL - WHO IS THE FAIREST OF THEM ALL?

Giora Manor

BEYOND FORMALISM: THREE DECADES OF POSTMODERN DANCE

Roger Copeland (In Hebrew)

CHOREOGRAPHERS OF THE WORLD, UNITE!

A meeting of Israeli choreographers took place in Jerusalem. Ruth Eshel (In Hebrew)

JURY JURY IN THE HALL - WHO IS THE FAIREST OF THEM ALL?

Giora Manor (In Hebrew)

CONQUERING THE WORLD WITH THE YEMENITE TIN-DRUM

Ruth Ashkenazy (In Hebrew)

TONIGHT WE DANCE HISTORY

Choreographer and critic Gaby Eldor about her work in which the history of Israel from 1920 to our day is depicted through the changes in social dancing taking place in a coffee house in Jaffa

ISRAELIS ABROAD

An account by Radu Klapper of the spreading phenomenon of Israeli dancers joining foreign companies

NEW YORK - NEW YORK

A report about the past dance season in the Big Apple by our correspondent, Meira Eliash - Chain

LLOYD NEWSON 'S' STRANGE FISH

A report by Giora Manor about the London based "DV 8" dance company

THE LAST LEAP

In memory of Rudolph Nureyev
Giora Manor (In Hebrew)

THE HERITAGE OF MARTHA GRAHAM

Designer Dani Karavan describes his work for the great choreographer. In 1931 the great Russian choreographer Michail Fokin met Graham in New York and wrote an account of their misunderstandings. In less than a year after Graham's demise two books about her appeared, an autobiography and the biography by Agnes de Mille, both described and criticised by Giora Manor (In Hebrew)

NEWS NEWS NEWS NEWS NEWS

News, previews and information about new dance publications

1992 - A YEAR OF TRANSITION?

Ruth Eshel (In Hebrew)

Photos on the cover:

Dancer Ida Tadmor, photo by Yoram Buzaglo

Sketch for a ballet costume by Leon Bakst (by kind permission of the Israel Museum, Jerusalem)

Address of the editorial board:

Mishmar Ha'emek 19236

Telephone: 04-893493

Fax: 04-896888

Publishers: ZOOM HAFKOT

39, Shoham St., Haifa 34679

Tel: 04-344051, 254990 Fax: 04-344266

Subscriptions: 04-344051

Advertising: 04-344051

General manager: Lior Weintraub

Editor: Giora Manor

Graphic editing: ZOOM HAFKOT

Graphic design:

Tamar Fellner, Dalia Raphaeli

ISSN-0334-2301

Price per copy: 1.5 Shekels

"ISRAEL DANCE QUARTERLY"

no.2 / 1993, due to be published in spring, will include, among other items the following articles and reports:

- ▶ "Heavy Dancers", dealing with the dance of retarded people and of those suffering from Down's Syndrome
- ▶ Leonid Jacobson - the Russian-Jewish innovative choreographer, who worked in the 1950s and 1960s in Leningrad, whom the Soviet authorities suppressed
- ▶ "The Nutcracker" is 100 years old and still earning money
- ▶ "The Shout" in modern dance
- ▶ "A Beginning and a Goal, the Depth and the Surface" - a semiotic analysis of dance
- ▶ The dance tradition of the Ethiopian Jews
- ▶ Teledance - television and the art of dance



Authors in this issue:

Ruth Eshel
Sara Amon
Radu Klapper
Meira Eliash-chain
Giora Manor
Dani Karavan
Ruth Ashkenazy
Roger Copeland
Gaby Eldor



DEAR READER

The art of dance in Israel in all its forms: artistic, folkdance and ethnic, is developing and changing constantly. This variety of creative activity demands an exchange of information, as well as a platform for differences of opinion and, in general, a periodical which can give expression and voice to dance activity in Israel.

Most artists, creators, teachers and scholars do their admirable work in relative isolation, sometimes hardly aware of what is going on in spheres of activity outside their own. The Israel Dance Quarterly will convey such information beyond the closed confines of artistic sectors, specific companies, studios and dance schools.

The mass media and the daily press treat the art of dance either as 'news', mainly when something goes wrong or a scandal brews, or as a matter for quick criticism. Hence, there is a definitive need for in-depth reporting, for information beyond the trivia about visiting artists and companies, as well as about the work of the choreographers and dancers of Israeli companies. The I.D.Q. will supply information in the form of interviews and articles, dealing with aesthetic and historical matters in the context of topical events and issues. Its correspondents abroad will regularly write about recent developments in the capital cities of the dance world.

For about 15 years the Israel Dance Annual has done this job to the best of its abilities. However, to be up-to-date, a periodical requires more frequent publication.

The Israel Dance Quarterly will pay close attention to technical and stagecraft aspects of dance and try to link the art of Terpsichore with those of music, design, literature and aesthetics in an effort to present a genuine interdisciplinary outlook.

Photography will play an important role in our publication.

Photographers are hereby invited to offer their work for publication.

Dance artists are seldom people of the written word. Perhaps this "silence" is one of the strong points of their art.

Nevertheless, their contributions, "Letters to the Editor", articles or any other forms of expression are most welcome.

The price of each issue, as well as that of an annual subscription, will be as low as possible, so as to meet the modest means available to most dance artists. We hope to overcome the traditional Israeli attitude toward the purchase of dance periodicals and make the I.D.Q. the voice of the art of dance in our country.

The Editors.





Royal Academy of Dancing

מיון

THE ROYAL ACADEMY OF DANCING JOB SEARCH FILE

The Royal Academy of Dancing is the biggest International Dance Training body in the world.

It holds Grades and Majors examinations for children and students who are training in Classical Ballet.

It also trains dance teachers towards teaching the Academy ballet system to children and students.

The Academy has now set up a Job Search File for Registered Teachers and Pre-Registered Assistant Teachers who are looking for employment in a dance school overseas.

If you are:

a) a Royal Academy of Dancing trained teacher or student teacher looking for a vacancy in a dance school, please write enclosing a full Curriculum Vitae and indicating what type of school and in which countries or areas you would be interested in working.

b) a teacher looking for a Registered Teacher or a Pre-Registered Assistant to teach ballet in your school, please write enclosing a full job description, details of salary, accommodation, etc provided.



Please send all information to:

Miss Laura Anderson,
Overseas Development Manager,
Royal Academy of Dancing,
36 Battersea Square,
London SW11 3RA
Fax: 0044-71-924-3129

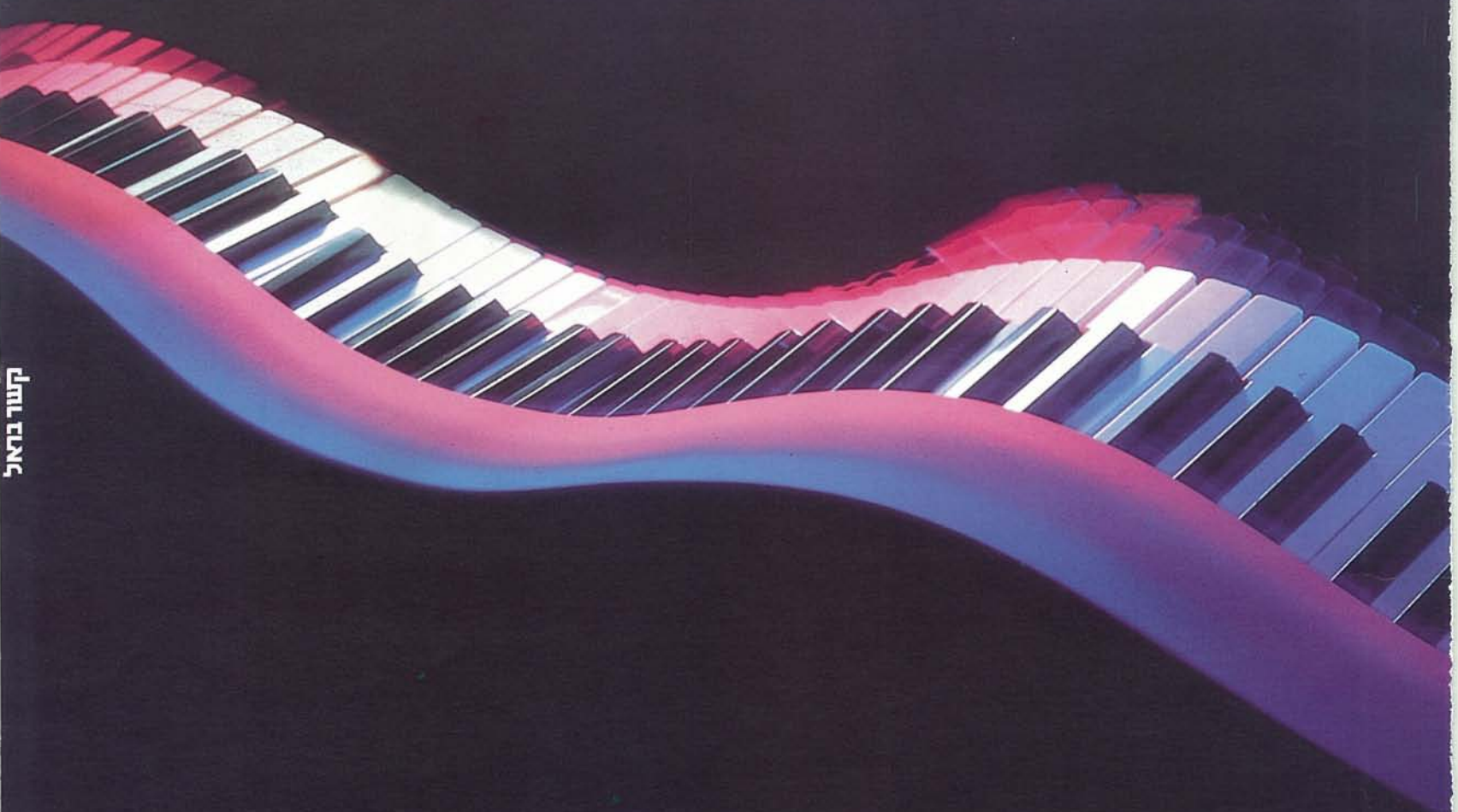
The Academy Job Search acts as a contact point between employer and employee and takes no responsibility for contracts that might be entered into by either party.

For information on the Teaching Certificate Programmes offered in Israel by the Royal Academy of Dancing please contact our local representative:

Ricky Ben Shimol,
Rechov Even Shmuel 20/6
Jerusalem 97230 Tel: 02-867789

IsraCard

ה ב מ ה ל ת ר ב ו ת



קשר בינאי

תשלובת ישראלכרט מעניקה את חסותה

למגוון מפעלי אמנות, תרבות וספורט ותורמת לרווחתם ולקידומם. במסגרת חסות זו נהנים לקוחות ישראלכרט מהטבות ייחודיות במספר רב של מוזיאונים, תיאטרונים, ארועי ספורט ותרבות.

ישראלכרט    **ישראלכרט**

מכרטיסי תשלובת ישראלכרט נהנים לקוחות הבנקים: בנק הפועלים בע"מ, בנק המזרחי המאוחד בע"מ, הבנק הבינלאומי הראשון לישראל בע"מ, בנק אוצר החייל בע"מ, בנק קונטיננטל לישראל בע"מ, בנק מסד בע"מ, בנק יהב לעובדי המדינה בע"מ, בנק אמריקאי ישראלי בע"מ, בנק פועלי אגודת ישראל בע"מ, בנק הבניה לישראל בע"מ.



מעיין של הטבות והנחות ללקוחות מי עדן בר

אם יש ברשותך, בבית או בעבודה, בר של **מי עדן** - אתה חבר במועדון **מי עדן**
וחברי מועדון **מי עדן** - נהנים ממעיין שופע של הטבות והנחות למופעים הבאים:

האנסמבל לכלי נשיפה ממתכת

ראווי שאנקר

I2 הנשפנים של ברלין

מטרופוליס

סולני ברלין

חתונת סקרלטי

סולני כלי המיתר של ברלין

התזמורת הפילהרמונית הישראלית
מתיאוס פסיון יוהאנס פסיון

החמישיה לכלי נשיפה מעץ

בריגיטה פאסבנדר (אלט) ברסיטל

הרביעיה הפילהרמונית של ברלין

איוו פוגורליץ' (פסנתר) ברסיטל

התזמורת הפילהרמונית הצעירה
הרקוויאם של ברהמס

הפילהרמונית של ברלין

I2 הצ'לנים של ברלין

פרטים וכרטיסים בטלפון 03-6458888

