

בשר ודם בישראל

גיליון מספר 12, חורף 1998
מחיר 25 ש"ח

רבעון לענייני מחול
ד"ר יוסי ארזי

בפנים:

מוסף

גרטרוד קראוס



ISRAEL
DANCE

No. 12 Winter 1998

ISRAEL DANCE QUARTERLY

בשר ודם בישראל

רבעון לענייני מחול
ומוסיקה

גיליון מספר 12, חורף 1998
מחיר 25 ש"ח

בפנים:

מוסף

גרטרוד קראוס



ISRAEL DANCE QUARTERLY
ISRAEL
DANCE

No. 12 Winter 1998



להקת מחול בת-דור

BAT-DOR DANCE COMPANY

מנהלת אמנותית: ג'נט אורדמן

Artistic Director: Jeannette Ordman

30 שנה של מחול במיטבו

"רפרטואר רב-גוני המשלב בלט קלאסי ומחול
בן-זמננו. יורד לעומק ההווה הישראלית."

אנה קיסלגוף, ניו-יורק טיימס

"הצופה במופע בת-דור רואה לפניו להקת מחול מן הדרגה הראשונה.
הביצועים של סולנים ואנסמבלים מהוקצעים ביותר, תוך השגת זרימה
אמיתית של חיוניות."

הארץ



אולפן בת-דור לאמנות המחול

מנהלת אמנותית: ג'נט אורדמן • סגנית מנהלת: רוזלין סובל - קסל

בלט קלאסי • מחול מודרני • ג'אז

שיעורי רפרטואר • קלאסי מודרני פה דה דה • יסודות המוסיקה • מבחני ר.א.ד. לבוגרים ולילדים
שיעורי בנים, שיעורים למקצועיים • מורים מוסמכים לכל הרמות מגיל 6 • בכל האולמות - רצפת עץ מיוחדת



פרטים: אולפן בת-דור; אבן גבירול 30, תל-אביב, טל. 03-6963175



השמות הגדולים מובילים אל

DANCE SHOP דאנס שופ

הרשת המובילה בישראל לבגדי מחול



25
AA
חחח
ANSHA
IN FIRST POSITION
SANSHA

הפצנא
CAPEZNA

PANTHER

B
BLOCH
FOR DANCERS

DANSKIN

lepetto
PARIS • NEW YORK

Gamba
LONDON • PARIS • NEW YORK

SHAPE
ACTIVEWEAR

Dance
France

SUPADANCE

aniel
SPORT

היכנס לאחת מחנויות דאנס שופ ברחבי הארץ וצא במחול

עברנו! לסניף חדש ומרווח בתל-אביב רח' אבן גבירול 42

תל אביב - אבן גבירול 42, טל: 03-6091763; פתח תקוה - ההגנה 5, טל: 03-9312154
רעננה - קידר סנטר, אזור התעשייה טל: 09-7487793; חדרה - הנשיא 38, טל: 06-6322259
רמת השרון - סוקולוב 52 (בפסאד'), טל: 03-5402703; חיפה - שד' הנשיא 115, טל: 04-8380027
קרית ביאליק - הקריון, בשדרה החיצונית דרומית מאחורי בלוקבאסטר וידאו, טל: 04-8741895
באר שבע - הרצל 106, טל: 07-6234250 ובקרום בראשון לציון
אפשרות להזמנות טלפוניות באמצעות כרטיס אשראי! 1-800-22-4945

קורא יקר!



צילום השער:

"בורדומינו", להקת ורטיגו, כור: נועה ורטהיים ועדי שעל

צילום: גדי דגון

ON THE COVER:

"BORDOMINO", VERTIGO DANCE COMPANY

CHOR.: NOA WERTHEIM & ADI SHA'AL

PHOTO: GADI DAGON

כי אם בראשית המאה שלנו היתה כביכול מלחמה בין הבאלט הקלאסי למחול המודרני, בימינו נטולי האידיאולוגיה אין ויכוחים תיאורטיים סוערים בין תומכי הפוסט-מודרניזם לשמרנים כביכול, בין אנשי הבאלט הקלאסי או הניאו-קלאסי לחסידי המודרני השמרני וכו'. הכל שווים בפני אלי המחול - אם כי לכל אחד יש העדפות וכאלה השווים יותר.

אבל חשוב בעינינו לא רק ההווה, אלא גם העבר. כי ללא התייחסות לעבר אין אפשרות להבין לעומק את המתרחש. לכן שמחנו, שנתאפשר לנו - בעזרת האגף לאומנויות של עיריית תל אביב-יפו וקרן רבינוביץ' - להקדיש מוסף מיוחד לדמותה של גרטרוד קראוס, שהלכה לעולמה בדיוק לפני 20 שנה.

מתוך רצון להרחיב את תחומי הידע, הזמנו אצל משה קדם, שחי ולימד באוסטרליה כמעט 20 שנה, רשימה על התופעה המיוחדת במינה של ריקודיהם של תושבי היבשת הרוחקה המקוריים, האבוריגיניים.

העורכים

פעם, בימי נעורי הרחוקים, היתה אופנה, לציין על גבי הזמנות ומודעות של אסיפות וכינוסים, שנושא ההרצאה או הדיון הוא "המצב". מצבו של עם ישראל, מצבה של הכלכלה או החברה, מצבו של הקיבוץ או של המפלגה. התיבה "המצב" ביטאה כמין מונח של אלגברה או, אם תרצה, כמו הגיוקר בחפיסת הקלפים, כל דבר לפי רצון הכותב או הדובר. בדרך כלל "המצב" היה מדאיג, רע, בעייתי, דורש טיפול יסודי ומיידי...

בלי משים, לא כמשהו מתוכנן מראש, נכתבו לגליון זה של הרבעון רשימות בלתי קשורות זו בזו, העוסקות בניתוח מצבו של המחול האומנותי בישראל לקראת סוף העשור התשיעי של המאה.

השינויים שחלים בחיי בני-אדם ובוודאי התהפוכות שבעולם האומנות ובכלל זה של המחול, בדרך כלל אינם בגדר מהפכות, אלא שינויים הדרגתיים, ההופכים לבסוף למסה קריטית ורק לאחר זמן מתברר, שחלו שינויים מפליגים, מהפכניים במצב.

רשימות אלה, מאת גבי אלדור, רות אשל וג'ורא מנור, אינן בגדר מחקרים מדעיים, אלא התייחסויות להווה משתנה לעינינו.

חוכמת רגליים

כה אחר באלאנשין:

ההשראה היא עניין לצעירים. ההכרח, יותר מההשראה, הוא מקור הכוריאוגרפיה.

בבאלטים שלי עליך להאזין למוזיקה כמוזיקה ולא לפרש אותה באופן אישי. אז יהיה הראש שלך פנוי לראות באמת את המחול.

הקלאסיקה מחזיקה מעמד משום שהיא אינה אישית.

הזמנים משתנים. כיום אנו מאמנים את גופותינו להיות עור ועצמות, להיות סגפנים. אפשר להלביש שלד עצמות, להפוך אותו לסקסי, לכל דבר, אבל לעולם אינך יודע מה הוא בן אדם שמן.

המחול הוא החלל בזמן.

לרקוד ולסל הוא עניין מסובך. הבעיה היא להניע שתי רגליים במקצב של 3/4. אילו היו לנו שלוש רגליים, זה היה נעשה קל יותר.

אינני מתעניין ברקדנים, המבקשים להראות לנו את "הנשמה". קשה מאוד לראות נשמה.

אנחנו משתדלים לשחות בזמן באופן המעניין ביותר. המוזיקה היא זמן. לא המנגינה היא החשובה ביותר, אלא חלוקת הזמן.

גליון 12, חורף 1998

עורכים: ג'ורא מנור ורות אשל

מו"ל: זום הפקות

מנכ"ל: ליאור ויינטראוב

כתובת: רח' שוהם 39, חיפה 34679

טל': 8254990, 04-8344051

פקס': 04-8344051

מח' שיווק ומנויים: 04-8344051

מח' מודעות: 04-8344051

עריכה גרפית: זום הפקות

עיצוב גרפי: חיים לוי

ביצוע גרפי: גאולה ארצ'קוב

עריכה לשונית (עברית): ניצן שמואלי

♦ בתמיכת המועצה הציבורית לתרבות ואומנות - המדור למחול

משתתפי הגיליון:

שוש אביגל, גבי אלדור, גל אלסטר, אנדראה אמורט, רות אשל, זאב חבצלת, ג'ורא מנור, נעמי פרלוב, משה קדם, רוג'ר קופלנד, הניה רוטנברג, יוכן שמידט, נועה שפירא

ISSN-0334-2301

מחיר הגיליון: 25 ש"ח

מה העניינים

6 המחול הישראלי - סוף שנת 1997
תמונת מצב • גיורא מנור

10 האחר עוד לא נולד
גבי אלדור •

12 פגישה עם אנד'לין פרלז'וקאז'
נעמי פרלוב •

13 על נסיכה בצרות וברבורים בלונדון
הניה רוטנברג •

14 סחרור-גבהים במועדון שהוא בור
דיוקן להקת ורטיגו - חמש שנים לקיומה • גיורא מנור

18 ומה יהיה על בת-דור?
רות אשל •

22 המחול התיאטראלי
רוג'ר קופלנד •

28 ספרים מרקדים

31 לילות העולם
פסטיבל מונטפלייה '97 • שוש אביגל

34 אנו שייכים לזמן החלום
תרבות המחול של האבוריגינים באוסטרליה • משה קדם

42 נא להכיר את דייוויד גולפיליל
משה קדם •

44 ויליאם פורסיית - כוריאוגרף במבוי סתום
גל אלסטר •

48 ציפורי אש מעל כיכר טקסים
מחול באיסטנבול • גיורא מנור

51 חדשות

54 רוחניות של בשר ודם בלונדון
הניה רוטנברג •

58 העבר, ההווה והעתיד של הבוטו
גיורא מנור •

61 קאזואו אונו בן ה-90 מופיע בגרמניה
יוכן שמידט •

62 צילום מחול - אומנות בלתי אפשרית
לתערוכת צילומיו של משה ברקוביץ' • גיורא מנור

66 מפנקס של מבקר
גיורא מנור •

מיוחד גרטרוד קראוס 20 שנה למותה

72 גרטרוד קראוס - תאריכים בחייה

74 גרטרוד קראוס הווינאית - בחיפוש אחרי עקבות
אנדראה אמורט •

78 מה פתאום הבאלט הלאומי?
זאב חבצלת •

79 סיפורי-בתים
רח' פרג 24 • נועה שפירא

82 הגרושים והלירות של גרטרוד קראוס
גיורא מנור •

84 הילדה קסטן משוחחת על גרטרוד קראוס
גיורא מנור •

גרטרוד קראוס במחול סילו
רישום: פליקס קראוס

המחול הישראלי

סוף שנת 1997

תמונת מצב

מאת גיורא מנור

איורים: חיים לוי



היובל הוא המצאה יהודית עתיקה.

כבר בתנ"ך מדובר על כך. המנהג לסכם תופעות במסגרת תאריכים עגולים אין בו הגיון של ממש. בטבע אין עשרות ומאות, ואפילו ההיסטוריה האנושית אינה מתחשבת בכך. היתרון היחידי הוא, שהיובל כאילו מגרה או מכריח אותנו לסכם, לבדוק ולמדוד את השינויים הכמותיים והאיכותיים, שחלו בתופעה בה דנים, בתקופה מסוימת.

קדחת שנת אלפיים (שאגב, תחול באמת רק בינואר שנת 2001 ולא בסוף 1999 ...) עוד לפנינו, וכבר הכל מתחסיס בכובד ראש מופרז לחמישים שנות קיומה של מדינת ישראל, ומאה שנות ציונות.

יש משהו פלאי בהצלחת התנועה הציונית והקמת מדינת ישראל כעבור יובל שנים בלבד מאז הכריז הרצל בבאזל, ששם ייסד מדינה. הוא יכול היה לשער, שבעצם הקים שם שתי מדינות, את היהודית ואת הפלסטינאית... ואין זה משנה, אם מצבה של ישראל כיום עגום ומדכא מאין כמוהו. ישראל היא עובדה, ועם עובדות, כידוע, מוטב שלא להתווכח.

הפלא הגדול ביותר בהגשמת רעיונותיו של תיאודור הרצל הוא, בעיני, דווקא משהו שהוא עצמו כלל לא חשב עליו: החייאת השפה העברית. ללא העברית כשפה חיה לא היתה קמה מדינת ישראל. וללא תחיית העברית לא היתה נוצרת תרבות ואומנות ארץ-ישראלית של ממש.

לפי הדו"ח לשנת 1996 של המרכז למידע ומחקר התרבות (העלול להיות האחרון, כי בין יתר הקיצוצים של מינהל התרבות, מוסד זה מועד להתקצץ...), פעלו בישראל 7 להקות "ממוסדות" ומתוקצבות - בת-שבע, בת-דור, הלהקה הקיבוצית, קולדממה, הבאלט הישראלי, ענבל, תיאטרון המחול של רינה שיינפלד, מסגרות הזוכות לתמיכה מימסדית חלקית, אבל קבועה - "הבמה" הירושלמית, להקתם של לילית דרור וניר בן-גל, באלט חיפה, התנועתרון, להקת מחול ירושלים ולהקות עצמאיות צעירות, שדווקא הן מהוות את החלק התוסס והרענן של חיי המחול האומנותי שלנו ואת תקוותו - להקותיהם של עידו תדמור, דניאלה מיכאלי, ענת דניאלי, נועה דר ולהקת "ורטיגו" של נועה ורטהיים ועדי שעל.

יכול בהחלט מרשים. כל זאת בצד הזכות. בצד החובה נרשמה ירידה של 23% במספר הצופים. זה מדאיג, אבל יתכן וזו רק ירידה זמנית.

מכל מקום, כמעט 300 אלף צופים נכחו במופעי-מחול בשנה שעברה. כשליש מזה במופעי בת-שבע, כ-70 אלף במופעי להקת המחול הקיבוצית וכ-75 אלף באלה של הבאלט הישראלי.

בתכנית טלוויזיה, ששודרה לפני חודשים אחדים, שדנה במשך שלוש שעות פלוס של שידור במצבו של המחול שלנו, שאל המנחה כל אחד מהמשתתפים את השאלה המכשילה: "מה ישראלי בריקוד הישראלי?" וזה הכניס את הכל למגננה, כאילו יש התחייבות כלשהי - להיסטוריה? למוזות? למינהל התרבות? לרבות?

הראשית? - ליצור מניה וביה מחול מודרני ייחודי, לאומי, שעה שבאמת אין דבר כזה, לא אצלנו ולא בארצות אחרות. האם יירי קיליאן הוא הולנדי? בילי פורסיית גרמני או אמריקני? כריסטופר ברוס אנגלי בסגנון המחול שלו? או מאגי מארין צרפתי? מאץ אק שוודי? כמוכן שלא.

אבל יש בכל זאת שיוך איזורי או, אם תרצה, של יבשות. דומני שהיתה זאת רות אשל, שהצביעה על שייכויות גלובאליות של אומנות המחול האומנותי בארץ, שהשתנו במשך ההיסטוריה הקצרה יחסית שלו. מאז שנות ה-20 ועד שנות ה-50 היתה זו השפעה מובהקת של "מחול ההבעה" המרכזי אירופי, ששלטה אצלנו, ואילו מאז מחצית המאה ועד שנות ה-80, היו היוצרים שלנו מושפעים במידה מעטה או רבה יותר מהמחול האומנותי האמריקני, שגם הוא, אגב, הושפע בצורה ניכרת ממחול ההבעה הגרמני, אלא שחוקרים אמריקנים רבים לא נוח להם להודות בכך.

באמריקה של שנות ה-60 וה-70 ניכר כיוון חדש, שנקרא בצורה די לא מוצלחת "פוסט-מודרני". אבל השפעתם של יוצריו על אומנות המחול בארץ היתה מזערית. ההשפעה החזקה ביותר בשני העשורים האחרונים של המאה נודעת בלי ספק לתיאטרון-המחול או תיאטרון-התנועה הגרמני, אותו מסמלת פינה באוש, שבהחלט אינה יחידה בתחום זה, אבל הדומיננטית שבו.

מה גרם לשפע מופעי המחול החדש בארצות כגון צרפת, בלגיה או הולנד, שעד שנות ה-80 כמעט ולא היה בהן אלא באלט קלאסי בלבד? למעשה למרות שפינה באוש למדה בניו-יורק, בסיס עבודתה המדהימה אינו לא הסגנון של גרהאם ולא של מרס קאנינגהם.

מה ששינה את הגישה של הכל למחול התיאטרלי העכשווי היא למעשה המהפכה שגרם סמואל בקט ב"תיאטרון האבסורד" שלו.

ראשיתו של מהפך דראמטורגי זה בשנת 1953, עם הצגת הבכורה של "מחכים לגודו" מאת בקט בפאריז. תיאטרון האבסורד - מונח שהמציא מרטין אסלין, אז מנהל מחלקת הדרמה של ה-B.B.C, - השמיט בבת אחת את הבסיס המיבני הדראמטורגי, ששימש את התיאטרון המערבי מאז יוון העתיקה. בקט כתב מחזה מדהים, שאין בו עלילה, שלדמויותיו אין "אופי", משמע תכונות פסיכולוגיות, המשמשות מניעים למעשיהם, ואין בו מהלך זרימת הזמן מהעבר אל ההווה ואל העתיד. במילים אחרות, הקביעה של אריסטו, שכל מחזה יש בראשיתו בהכרח אקספוזיציה, משמע הסבר התנאים הקיימים והדמויות, קונפליקט המגיע לשיא ומשם נעה העלילה לסיום ולהתרת המתח שנוצר, הם חוקים שאינם תקפים עוד.

הסיפור ב"מחכים לגודו" הוא שלא קורה כלום, וגודו לעולם אינו מגיע. האבסורד שבשם הזרם הזה נעוץ בהכרתו של בקט, שעצם קיומנו בעמק הבכא שלנו הוא אבסורד. משמע שאין משמעות (נעלה או אחרת) לחיים שלנו במובן הקוסמי, אלא במסגרת החיים הממשיים של כל אחד ואחד בלבד. אין תכנית-אב אלוהית, ולכן העולם אבסורדי, משמע משולל משמעות טראנסצנדנטלית, זאת אומרת משמעות שמעבר לעצמה.

ומכאן הקירבה הלא מקרית בין בקט וחיידושו לפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית, של סרטור ועמיתיו, שקבעו, שרק האדם עצמו יכול להעניק משמעות לחייו על ידי קבלת אחריות ועמידה בדילמות קיומיות, שנקרות בחייו, ללא קשר לתכלית קוסמית או מטאפיזית כלשהי.

ללא עלילה וללא איפיון הדמויות הפסיכולוגי, אין זה אומר, שעולם תיאטרון האבסורד אינו מרתק ואינו מרגש. להיפך. ואם נבחן את התשתית הדראמטורגית של תיאטרון-המחול (של פינה באוש ובני דורה), נווכה, שיצירותיה בנויות ממש על עקרונותיו של בקט. את מקום העלילה והדחפים הפסיכולוגיים של הדמויות תופסים אמצעים בימתיים אחרים, כגון החזרה העיקשת על מוטיבים והפיכת פעולות יום-יומיות לסמליות. ומשמעות סימלית זו מנוסחת לא בצורה ריאליסטית, של אחד לאחד, אלא כנוסחה אלגבראית. משמע, שכל אחד יכול להכניס לנוסחה המופשטת את ה"מספרים" המתאימים לו ולהשקפותיו.

בתכנית טלוויזיה שדנה במצבו של

המחול שלנו, שאל המנחה כל אחד

מהמשתתפים את השאלה

המכשילה: "מה ישראלי בריקוד

הישראלי?" וזה הכניס את הכל

למגננה, כאילו יש התחייבות

כלשהי - להיסטוריה? למוזות?

למינהל התרבות? לרבנות הראשית?

מהפכת האבסורד ביטלה בבת אחת את הקושי הבסיסי העצום של המחול המודרני מאז הווצרו ואת נחיתותו לעומת הדרמה, שלרשותה השימוש בטקסט ובסיפור רציף. על מנת להעביר מסר - ולו סימלי ומופשט לגמרי - נאלצו בני דורה של גרהאם ללכת אל המיתוסים והאגדות העתיקים, היווניים או התנכיים. תיאטרון תנועה החדש לא היה זקוק עוד ל"קביים", בזכות שיטות תיאטרון האבסורד.

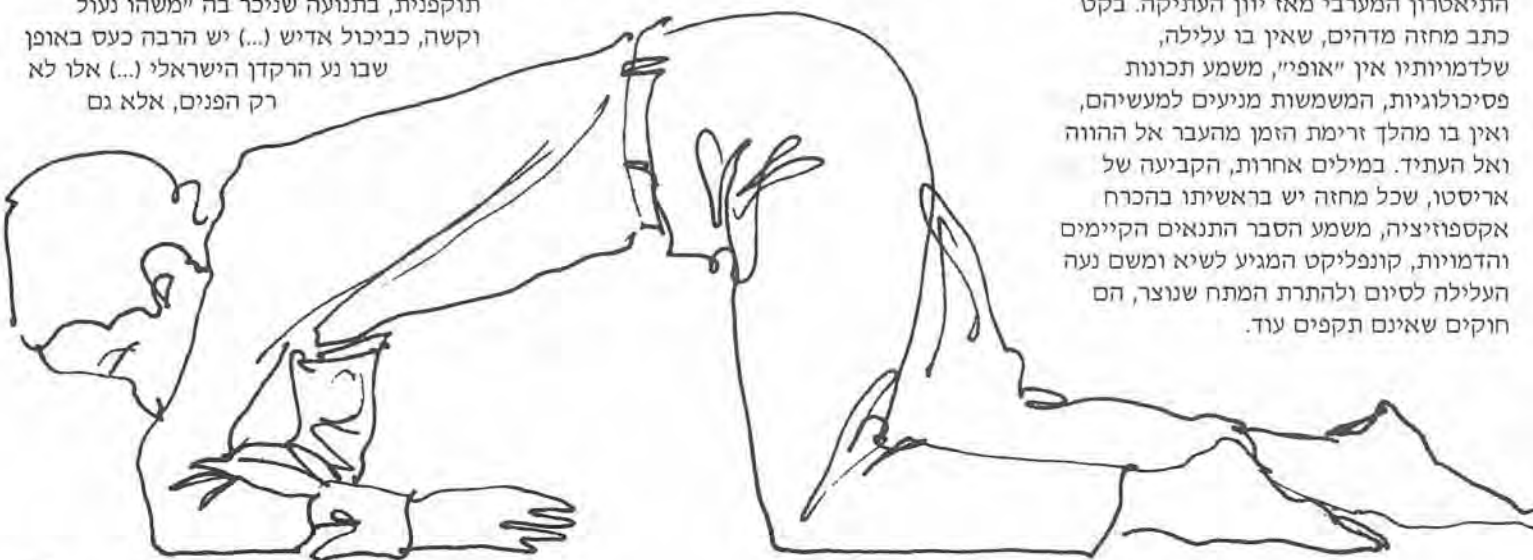
מרס קאנינגהם ברח מהסימליות עמוסת המסרים של גרהאם ובני דורה וממשיכה אל התנועה לכשעצמה, נטולת משמעויות. ואילו פינה באוש, ובעקבות כך גם רוב היוצרים של המחול הצעיר אצלנו, הלכה לכיוון תיאטרון האבסורד, שהמשמעויות שלו אינן מוגדרות בצורה ריאליסטית, ולמרות שיש בכל יצירה התחלה, אמצע וסיום, לא תמיד הן מופיעות בסדר זה...

איני מכיר עוד מדינה בעלת רמה טכנולוגית ותרבותית כישראל, הנתונה במשברים קיומיים בלתי פוסקים כמוה. מצבים קיצוניים של כיבוש, בעיות חברתיות ומחלוקות עמוקה ביותר בין השקפות דתיות-מיסטיות ואנטי הומאניסטיות לבין גישה חילונית, מתקדמת, ליברלית היו אמורים להביא גם את יוצרי המחול החדש לעיסוק בהשקפות ואירועים פוליטיים ובעיות הקיומיות של ישראל.

יחסית, רק מעט יצירות כוריאוגרפיות מקוריות שייכות לתחום ההיגד החברתי-פוליטי הישיר. בתחום זה למעשה רק שניים מהיוצרים המרכזיים נמשכים לבעיות השעה והצרות הקיומיות: אמיר קולבן ורמי באר. קולבן עשה זאת עוד בהיותו מרכז להקת תמ"ר, למשל ביצירתו "טוב, תודה, מתרגלים", ובלהקה הקיבוצית בוצע "יומן מילואים", שתיהן עבודות העוסקות באינתיפאדה.

אבל האם אין ביטוי עקיף, ללא התייחסות לדראמטורגיה, לעולם המלא תוקפנות, פחדים והיסטריה של ישראל בסוף המאה ה-20? לפני זמן קצר התפרסמה ב"העיר" התל-אביבי רשימה מאת גבי אלדור (שמפאת חשיבותה מובאת שנית גם בגליון זה של "מחול בישראל"), שיש בה התייחסות לנקודה זאת.

גבי אלדור מבחינה במחול הישראלי בתנועה תוקפנית, בתנועה שניכר בה "משהו נעול וקשה, כביכול אדיש (...) יש הרבה כעס באופן שבו נע הרקדן הישראלי (...) אלו לא רק הפנים, אלא גם



הנעליים השחורות (...). הגוף הבוטע והנבעט ואפילו חוסר הגנדרנות המוחלט שלו (...).

לדעתי, זוהי אבחנה ממצה ונכונה מאוד.

למעשה, גם אם נבחן את העבודות המוצלחות של יוצרים מהדור הצעיר, כגון אלה של עידו תדמור, להקת "ורטיגו" או נועה דר, נווכח שכולן מתיחסות בצורה זו או אחרת למושגי היסוד של תיאטרון האבסורד. אין בהן נסיון לספר עלילה, ולו חלקית, וסמלים רבים הם בעיקר חפצים והשימוש בהם. יש התייחסות לכל סצינה וסצינה כמרכיב עצמאי - גישה המזכירה את התיאוריות של ברטולד ברכט והתיאטרון האפי שלו - ואם ניכר נושא כללי כלשהו, הוא אינו אלא מסגרת רופפת.

גישה זו אופיינית גם לאוהד נהרין, שעבודתו ניצבת במרכזו של המחול החדש בישראל. שוב יש סצינות מדהימות ומקוריות, שכל אחת מהן דובבת, מדובבת ומשמעותית, מבלי שניתן יהיה לסכם את העבודה לנוסחה או הגד מוגד ומסויים. בעבודות של נהרין ניכר חופש פעולה מלהיב - הבחור עושה מה שעולה על דעתו. לגביו, הכוריאוגרפיה והמוזיקה שהוא כותב זהות לכוונותיו ורגשותיו, ואין לו בעיה לתרגם את התחושות ואת הדימויים לשפת התנועה או החפצים.

הכוריאוגרפיה של נהרין לעיתים ממש מגיעה - אם לא עוברת! - את גבולות האפשרי. פרה הנופלת ממרום, מחול הסולו של יוסי יונגמן עם האוגר, המטפס עליו, הטכס ההולך וחוזר בעוצמה גוברת של "אחד מי יודע", שהפך למעשה למעין סמל מסחרי של להקת בת-שבע. הניגודים החריפים מאד בין תזמורת בקבוקי המים הכחולים מצד אחד ורגעים נוסטלגיים ואינטימיים, כמו הפטיפון הידני הישן ב"שקיעת הטיטאניק", כולם שייכים לתיאטרון האבסורד הבקטי.

למעשה לא בבת-שבע ולא בלהקות האחרות אין למצוא עניין של ממש בתנועה לכשעצמה. וזה, בעצם, חבל. ואולי גם זו הסיבה, שמורגש העדרה של גישה מודרנית לתחום הבאלט הקלאסי אצלנו, שהוא נושא העיסוק בתנועה לשמה ובשכלול היכולת הוירטואוזית בימינו.

להקת הבאלט המקצוענית היחידה, הבאלט הישראלי, שקועה בעבר. ועבודותיה של המנהלת האומנותית והכוריאוגרפית הכמעט יחידה שלו, ברטה ימפולסקי, שירתיות מאוד. אבל חמורה מכך גישתה - אולי הבלתי מודעת - לרקדנים ישראלים וליוצרים ישראלים מלבדה. למעשה אין כל סיכוי לבוגר בית-ספר או אקדמיה ישראלית להשתלב בלהקת הבאלט הישראלי.

למעשה, רוב הרקדנים הצעירים והרקדניות הצעירות המסיימים את לימודיהם, אין להם ברירה אלא לחפש את מקומם בחו"ל. ויש לא מעט אומני באלט מישראל בכל היבשות כמעט. זה אינו אסון אם רקדנים משלנו גם עובדים בחו"ל, אבל שעה שזה הכרח המציאות, כי אין תקווה למצוא תעסוקה ויחס רציני בבית, זה מיאש.

בין התופעות החיוביות של עולם המחול הישראלי הוא שיחזורן של עבודותיה של שרה לוי-תנאי שכבר היו בגדר אבודות לנצח על ידי ענבל, שהפכה ל"מרכז אתני רב-תחומי". "שיר השירים" ו"מגילת רות", ששוחזרו על ידי אילנה כהן וויתקי הלהקה במאמץ משותף זוכות לתגובות נלהבות. ובצדק!

אבל התופעה המרנינה ביותר, בעיני, היא שאיפתם של יוצרים צעירים להיות עצמאיים, אפילו אם הדבר דורש מאמצים אירגוניים רבים ויש בו סכנה של ממש. כי כוריאוגרף צעיר, המנסה לייסד מסגרת משלו, ולו צנועה, נוטל עליו עול אומנותי וכלכלי כבד.

לפני הופעתם בשטח של קבוצות כגון אלה של עידו תדמור, עדי שעל ונועה ורטהיים, נועה דר או ענת דניאלי, היו נסיונות להגיע למסגרת עצמאית. אבל למעשה רק רות זיו-אייל ורינה שיינפלד ביססו את עצמן כ"מוסד", אפילו אם הופעות להקותיהן היו למעשה ספורדיות למדי.

הדוגמה הבולטת להצלחה ללא השענות על להקות ממוסדות היא זו של ליאת דרור וניר בן-גל ו"ורטיגו", שלשתיהן יצא מוניטין בינלאומי של ממש.

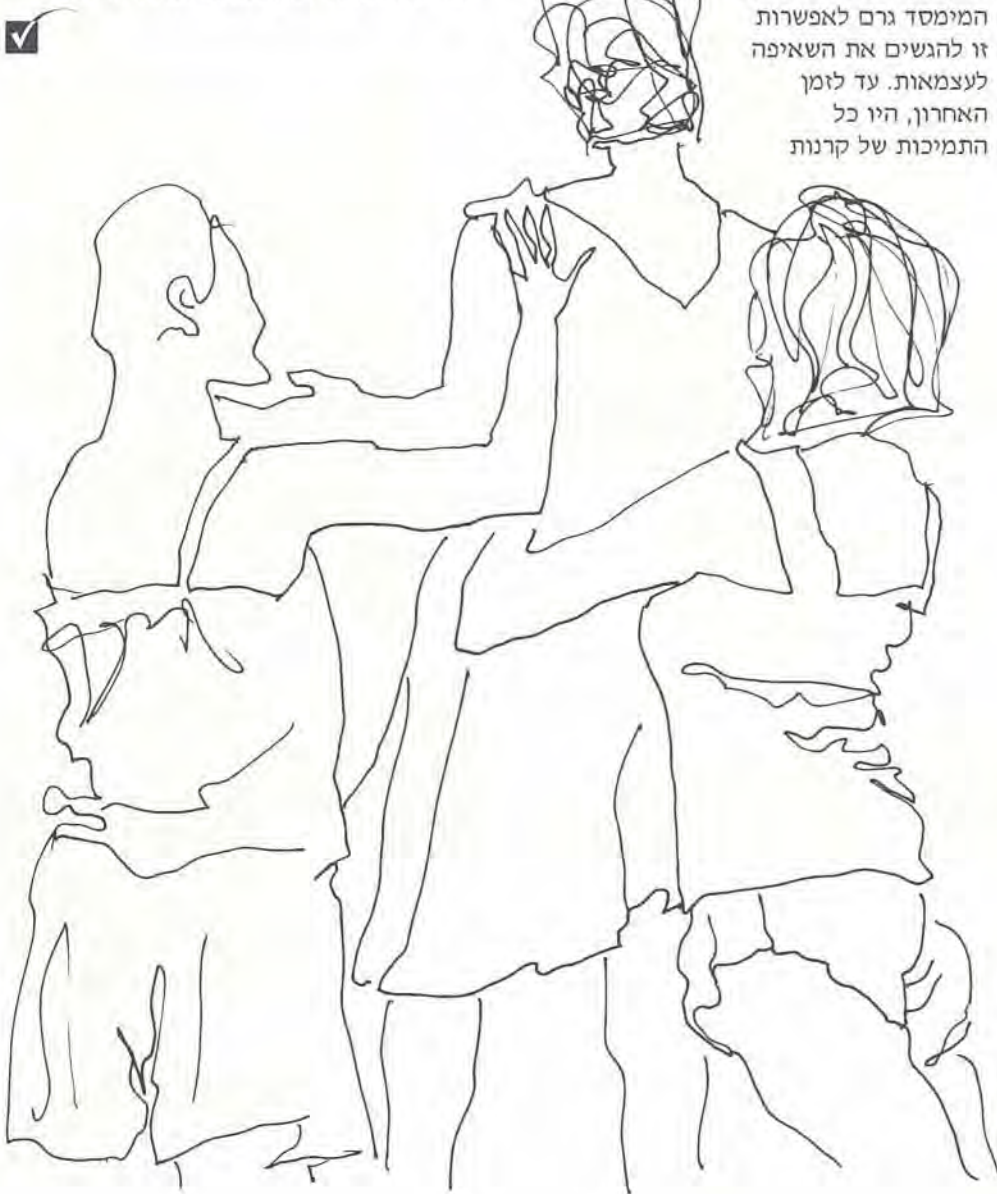
יתכן והשינוי שחל משנות ה-80 ועד ימינו ביחסו של המימסד גרם לאפשרות זו להגשים את השאיפה לעצמאות. עד לזמן האחרון, היו כל התמיכות של קרנות

ושל המועצה לתרבות ואומנות/ועדת המחול או מינהל האומנות של משרד החינוך והתרבות מותנות בכך, שהכספים לא ישמשו למשכורות, אלא למימון פרויקטים ad hoc בלבד. מדיניות זו של מימון שירותים או שכירת חפצים ואולמות בלבד קבעה, שלא תקום מסגרת עצמאית בתחום המחול בישראל.

לא רק בקשר לתכנון חגיגות היובל למדינת ישראל התעורר העניין במחול המזרחי, הים-תיכוני. אומני מחול לא מעטים, ולאו דווקא ממוצא מזרחי, החלו לעסוק בתחום זה, שעד כה הוכנס למיטת-סדום של בידור, חתונות ומועדונים מפוקפקים. אנו עדים לתחיה של הריקוד הערבי, כמרכיב לגיטימי של עולם המחול המודרני.

למרות מצבו העגום של תקציב התרבות המקוצץ, איני מניח, שישובו את הגלגל אחורנית. גם המשך מופעי "חלון הראווה" השונים של מרכז סוזן דלל ואחרים (כגון "הבמה" הירושלמית) מעודד יצירה אישית ועצמאית. אבל יש לי הרושם, שמנהלי המסגרות הללו, כגון ערן בניאל, שמרנים מטבעם ואינם מעודדים מופעים "משוגעים", וזה הרי בדיוק מה שדרוש.

באפלה העגומה של המצב הכללי המיאש בישראל, האומנות בכלל ובמחול בפרט הן קרן אור של תקווה. וזה, בעצם, לא כל כך מעט.



להקת המחול הקיבוצית

IBBUTZ CONTEMPORARY DANCE COMPANY

משא סנו

הבכורה החדשה של רמי באר



ARTMEDIA GANTON

מנהל אמנותי
רמי באר

מייסדת ויועצת אמנותית יהודית ארנון
מנהל כללי דן רודולף

ברית התנועה הקיבוצית | משרד החינוך והתרבות, מנהל התרבות והאמנות.

מרכז סוזן דלל - תל-אביב

יום ה' 12 בפברואר, בשעה 21:00

יום ו' 13 בפברואר, בשעה 22:00

טל. להזמנות: 03-21056656

האחר

עוד לא נולד

מאת גבי אלדור
איורים: חיים לוי

◀ "מחלוהט" במרכז סוזן דלל, שלושה שבועות של חשיפה מחודשת של מחול ישראלי על סוגיו השונים, מאפשר הסתכלות אחרת, כללית יותר, בניסיון למפות את המחול הישראלי מעבר להצלחות של יוצר זה או אחר.

המחול הישראלי עדיין תמים, מתעסק בעצמו, וכנער מתבגר העולם החיצון לא ממש קיים לגביו. עוד לא נוצר השיח האינטלקטואלי שיכול לדון בהיבטים נוספים של המחול, מעבר להיותו מוצר מומלץ לצרכן. המחול עדיין לא זוכה להתייחסות מקצועית ככלי ביטוי של החברה, של הגוף, כייצוג של מין, מעמד או לאום.

בכנס של היסטוריונים למחול, שנערך בניו יורק בחודש שעבר, בלט העיסוק בהתגלמות דמות "האחר" במחול, ובגוף הרוקד כגוף פוליטי, כגוף שהוא לא רק "כלי של תענוג", אלא "אתר של התנגדות" - מגמה שמתבטאת, למשל, בניסיון של רקדנים שחורים לרקוד בצורה מוזהר הנוגדת את המסורת של המינסטרל והגיז החביבים על הלבנים.

ז'אן פול מונטאנרי, מנהל פסטיבל המחול במונפלייה, דרום צרפת, מצליח לרוב ליצור בפסטיבל חיבור נדיר של טוב טעם עם מודעות חברתית. השנה, כמחווה של פתיחות ואנטי גזעיות, הזמין לפסטיבל עשרות רקדנים ויוצרים מארצות העולם השלישי, חלקם לא ידועים, אשר רקדו ב"ליל העולם" - מפגשים חד פעמיים של רקדנים מלאומים ותרבויות שונות. הרקדנים הצרפתיים שימשו לרוב כמארחים.

העולם המערבי פונה אם כך לתרבויות אחרות, ומאחר שזהותו ברורה בעיניו, הוא מסוגל להתנסות וגם להטמיע מה שזר לו. הוא גם יכול לדון בקולוניאליזם התרבותי של החברה השלטת כלפי מיעוטים או תרבויות אחרות.

הגוף, ככלי של תענוג ההופך לאתר של עינוי, מתגלה בעבודה האחרונה של ניר בן גל וליאת דרוו, "החקירה". הם היו גם הראשונים שעשו שימוש חכם בשיריה של אום כולתום מבלי לוותר על הזהות ה"ישראלית", אשר השתמשה במקרה זה בטכניקה של תיאטרון מחול מערבי. החיפוש אחר אהבה - נושא היצירה - בא לידי ביטוי בישירות ובקולניות שאנו מזהים אותן כמקומיות.

עמנואל גת, רקדן יוצר בתחילת דרכו, הביא לבמה את "הזר" ביצירתו "בננות" מ-95, בדמות ידיד בדואי שחצה את הבמה כמלווה לריקוד של גת. היום הוא הופך עולמות ביצירתו החדשה, "אל קודס", שהיא יצירה חתרנית, גם בגלל שימוש משובש בכל המערכות המוכרות של טלוויזיה ועגה פוליטית, אבל בעיקר בגלל שהמחול אינו נענה לאף חוק מכובד אחד של מבנה כוריאוגרפי. גת הוא רקדן מרתק, שאפשר להבחין בו בקלות גם כשהוא רוקד בנימוס כאחד בקבוצה: מקרין עוצמה, חותך את החלל בסכין.



נועה דר ניסתה בעבודתה האחרונה, "אינו אלא", שנוצרה במשותף עם נקמת הטרקטור, לבטא את הקיום הישראלי בעיבוד גרוטסקי ומכאיב של "מגש הכסף". בריקודה, רק הגופה המתה, לא הגוף החי, היא זו שמאפשרת מחול, שמאפשרת התייחסות.

להקת המחול הקיבוצית היא סיפור שבו הצהרת הכוונות, תחושת המעורבות והשייכות החברתית הן הדגל, והנושאים הם תמיד גדולים, חגיגיים וניתנים לסיכום מילולי. המחול עצמו גם הוא תמיד "גדול", רב משתתפים וכללי עד אימה. לבד מדואטים בודדים שיש להם איכות שירית, שיש בהם ביטוי רגשי אמין ומאופק (כמו "עקידת יצחק"), השאר הוא מלל ריקודי המקבל גיבוי מפסקול שיש לו אותה תכונה - נועזות כביכול: הוא יוצר קולאז' של הלירי עם הקצבי בסימטריה ידועה מראש, בבחירות שההיבט האישי שלהן לא מורגש.

הקהל אוהב את להקת המחול הקיבוצית כי היא משמשת מראה נוחה. בשפת מחול, שלמרות חזותה העכשווית היא כבר ותיקה בשטח, ניתנת לעיכול, ללא חשיפה אישית מעיקה, ללא ביקורתיות, ללא חריגה מקונצנזוס - הלהקה היא מעשה של רצון טוב והקהל נענה.

עבודה שונה מעט של הקיבוצית היתה "יומן מילואים", שם הכעס על העוול שעמד בבסיס האנטיפאדה הביא לידי ביטוי את האומן האמיתי החבוי ברמי באר, כוריאוגרף הבית ומנהלה האומנותי של הלהקה. אבל "מסע סוד", העבודה החדשה של הקיבוצית, גם היא של באר, היא שחזור של חומרים. שוב דמות היחיד, שהוא המשוטט או הנביא או במקרה זה דמות לא ברורה של רקדן בתלבושת מכוערת במיוחד, ספק קפויטה ספק חלוק של מקובלים; שוב מבנים מעץ שמזיזים אותם בתצורות שונות. ולהבדיל, דואט יפה שרקדניו הפגינו, מלבד טכניקה טובה, זרות לחומר התנועתי - מה שגרם לתחושה של הווה ממשי, של משהו המתרחש עתה, לראשונה. "למדע סוד", אגב, מצורף דף הסבר ברמה של ערב חברה.

לא היה סוד בעבודה זו, אך היה משהו בפניהן של הרקדניות בלהקה הקיבוצית שמשך את תשומת לבי. משהו נעול וקשה, כביכול אדיש, אולי מלא כעס. יש הרבה כעס באופן שבו נע הרקדן הישראלי. באופן שבו הוא מכונס בתוך עצמו. במגע הרופף שלו עם סביבתו. אלו לא רק הפנים, אלא גם הנעליים השחורות, כפות הידיים המתעגלות חזרה לכיוון הגוף, הגוף הבועט והנבעט, ואפילו חוסר הגנדרנות המוחלט שלו, כאילו לא אכפת לו כלל לא למצוא חן.

אצל ברק מרשל, יוצר מבטיח ומרתק, המעורבות החברתית הלא מוצהרת יוצרת מחולות שבהם מעורבים בצורה הטבעית ביותר המורשת המזרחית עם הדגשים קצביים, עדינות פרטים עם מהירות, תנופה ועוצמה של מוזיקת רוק. בעבודה החדשה, "הוניקצפת", שיצר עם אנסמבל בת שבע, הוא משתמש במוזיקה של כליזמרים מניו יורק, ששרים בידיש משהו שנשמע כמו מוזיקת קאנטרי או

ריקודי עם עתיקים. החיבור נשמע לא יאומן, אך מרשל יצר מחול יפפה המתחבר עם יצירה קודמת שלו, "ארץ של תפוזים עצובים", שגם בה היה מורגש מן זעם וחוסר אונים.

מרשל הוא בנה של מרגלית עובד, שהיתה במשך שנים רקדנית ראשית בענבל והיום היא המנהלת האומנותית של הלהקה, אחרי שנים של חיים ויצירה בארצות הברית. עובד ניסתה את כוחה בהחייאתה של ענבל, אך צריך להיות עשוי משריון כדי להתמודד עם הפוליטיקות הפנימיות של הלהקה. היום ענבל היא מרכז אתני שפתח את שעריה למוזיקה וכל טוב אחר. הבעייתיות של המחול הענבלי לא נעלמה, ועדיין נראים לי הדימויים המדבריים של העבודה הנוכחית של אילנה כהן כמס לאיזו נוסטלגיה שאין לה תוקף. שונה הדבר במוזיקה, שם המופשטות של המדיום יכולה להעלות על הדעה מרחבים ופראות מדברית, מבלי להפשיט את הנגנים מחולצות הטרקו שלהם.

אילנה כהן יצרה אם כך מקום משותף למחול ולמוזיקה של שלמה בר והברירה הטבעית, ומה שנוצר על הבמה הוא אירוע קצבי עם שירה נפלאה, גם של מלכה חגיבי, הרקדנית שאין שניה לה במדרך כף הרגל ובצוואר הנטוי.

להקת בת שבע היא היום בעלת שם עולמי, ואוהד נהרין, מנהלה האומנותי והכוריאוגרף שלה, ממשיך בדרכו הייחודית למרות שעבודותיו האחרונות לא זכו לאותה אהדה כמו "קיר" ו"אנאפאזה". ב"זינה", שתעלה מחדש בסזון דלל, מדבר נהרין על מידת הנראה לעין של הכאב, כאשר אחת הרקדניות חוזרת בלחש על המשפט "בלתי נראה לעין אלא אם כן בכאב הסופי". בעיני, "זינה" היא עבודה שאינה מנסה למצוא חן, משום שהיא עוסקת בדברים קשים באמת, באינטימיות הנחשפת באופן הראוותני ביותר, בחוסר היכולת לשמוח. המחול הועלה לראשונה בפסטיבל ישראל 95, וחצי שנה אחר כך נרצח ראש ממשלת ישראל. היצירה - על מבניה המפוררים, הרקדנים הנעים כנקרעים לגזרים, הפרובוקציות ודימויי בית המשפט הסהרוריים - היתה אזהרה.

היא דיברה באופן ברור מאוד על האימה של הליניץ, האימה הזוחלת מתחת לעור של כולנו כשאנו שוכחים לרגע את חיינו הטובים.

על העבודה "מבול" כתב חזי לסקלי בזמנו שבמחול זה נוגע נהרין בטרור, במה שמעבר לקיר, בידיעה שמה שמעבר לקיר אינו אלא חלל ריק. העבודה לא השתנתה, היא עדיין מרתקת, ודבריו של לסקלי יש להם אותו תוקף.

לצד הלהקות הגדולות יש יצירה עשירה ולירית של תיאטרון מחול של רנה שיינפלד מאת ענת דניאלי, שבריקודיה יש לזמן, איך לומר, זמן: מן קצב שאינו ממש איטי אך אינו נחפז, כמו בחלום. ויש מחול העוסק בפנטסטי של עידית הרמן ודימיטרי טולפנוב, שזכו בפרס הראשון בתחרות גוונים במחול השנה. למחול הישראלי כמה סימני היכר מובהקים - כושר המצאה, עוצמה והבעה של כוח, בעיקר אצל הנשים היוצרות והרוקדות, וגוף לא גנדרן, לא מלוטש ביותר, אשר רוקד בבדידות גדולה בתוך קבוצה של בודדים כמוהו.

כפות הרגליים הנעולות לא נוגעות עוד ברצפה, גם כפות הידיים לא נוגעות והמבט הוא אטום ובלתי חדיר. גברים ונשים נושאים זה את זה ללא הבדלי מין ומשמעותו הפוליטית של הגוף. הגוף הנצפה, או המייצג משהו חוץ מאשר את עצמו, לא מעניין אותם. יש רקדנים זרים ברוב הלהקות הגדולות והם מתקבלים בפשטות כחברים למקצוע.

אי שם מעבר לשולי הבמה יש עולם, ולעתים הוא נוגע בעולמם. כמו שתי בועות הם מקווים לא להיפגש ולהתנפץ, אך משהו באופן שבו הם נעים בכל זאת משדר לנו, הצופים, משהו הנוגע בנו.



המאמר הופיע לראשונה בשבועון "העיר"



נעמי פרלוב

נפגשת עם פרלז'וקאז'

"רומיאו ויוליה", כור: אנז'לין פרלז'וקאז'
"ROMEO & JULIET", CHOR: ANGELIN PRELJOKAJ



ביצירתו "לה פארק", בדואט הראשון, לדוגמא, הוא בונה בהדרגה מכוונת מערכת יחסים פיזית ריגשית. הוא יוצר משפטים תנועתיים שונים לרקדן ולרקדנית, המבדילים אותם זה מזו. בהמשך, על ידי אמצעי "בנאלי" כביכול, כגון החלפת המשפטים בין הרקדנים, נוצרת הקירבה ביניהם. הרקדן מבקש להזדהות עם הרקדנית, להכיר אותה ולהתחבר אליה דרך תנועתה ולהיפך. טכניקה פשוטה המעוררת תגובה ריגשית מיידית בצופה. בדואט השני, מתיר לעצמו פרלז'וקאז' להחריף את ההתחככות הפיזית ביניהם. הוא בונה מחדש קודים ברורים לכל דמות, כשהמשפטים התנועתיים הנוצרים הינם גופניים וחושניים יותר. הרקדנים נוגעים בעצמם, וזה בזה, מתערבבים, וההתחברות מתחזקת.

תמיד סיקרנה אותי העובדה, שבכל עבודה חדשה עם אנז'לין מתחיל המשפט התנועתי הראשון שעל הרקדנים ללמוד מ"הפוזיציה הראשונה": של הבאלט הקלאסי. כאילו זאת נקודת ההתחלה: הדף הלבן של הצייר, או אותו התו הראשון, שהמלחין יכתוב על המחמשת. פוזיציה זו היא מעין הצהרה: התייחסות לתרבות המחול הקלאסי כמוצא לא מזמן, בהרצאת אורח שנתן פרלז'וקאז' בניו-יורק, הוא ניסה להסביר, שעבודתו אינה מנסה ליצור דבר חדש אלא לגשר בין העבר לעתיד. בפסטיבל אוניון, בקיץ שעבר, הועלתה בבכורה יצירתו "Paysage apres la Bataille" (בתרגום חופשי "נוף לאחר הקרב"). ביצירה זו הלביש אנז'לין, לא במקרה, ארבעים רקדנים כשימפנזות, כשאחד מהם עומד וגבו לקהל, מול שלוש השימפנזות האחרות, ומלמד אותן לרקוד. הן עומדות ב"פוזיציה ראשונה": מצב אסוף, נקי מכל יומרות וכוונות, אנכי ובעצם די טבעי ומוכר לרקדן. הזדהות עם אותה שימפנזה/מורה, מנותקת מהקהל, מרוכזת אך ורק בהעברת החומר התנועתי בנאמנות, היתה מוחלטת, כי זאת הרי מהות עבודתי לצידו של פרלז'וקאז'.

פרלז'וקאז' הוא יידי. הוא בן להורים אלבנים, שבדרכם לאמריקה הגיעו לצרפת על מנת לחכות לאישור כניסה ליבשת הגדולה... עד שהגיעו הויזות, אביו מצא עבודה וכך נולד אנז'לין בצרפת. רבים מקרובי משפחתו עדיין חיים בניו-יורק. בעבודותיו ניכרות השפעות מזרח אירופיות. הלקוחות מהמסורת והריטואל של המזרח ("כלולות", "לזכר גיבורינו", "ז'אן-ד'ארק" וכדומה).

אך אין ברצוני להתעסק במאמר זה בניתוח עבודותיו, אלא רק להיזכר ביום בו ניסיתי להרשימו באדריכלות הבאהאוס בתל-אביב. הוא היה אדיש אליה והתרשם רק מבנין משרדים הסתדרותי מבטון, שניצב כמעט אונימי בקרן הרחובות קפלן ואבן גבירול, לא רחוק מהמקום בו גדלתי. אולי היווה לי בנין זה תזכורת לבתי השיכונים (הבלוקים) בהם הוא גדל כילד למהגרים מאלבניה, שהשתכנו בפרבר פועלים בפאתי פאריס. שינוי הגענו בטעות לצרפת...

נעמי פרלוב



ובהתלהבות סיפרתי עד כמה כתב-התנועה תורם לי אישית, בעבודתי. שבוע לאחר מכן התבקשתי לעבוד בלהקתו ככתבת-תנועה, אסיסטנטית ומנהלת חזרות.

בחזרות הראשונות הופתעתי מצורת עבודתו עם הרקדנים, שהיתה חדשה לי. בעבודתי הקודמת עם רז'ין שופינו ריחפו הרקדנים באוויר במשך כל הריקוד. שופינו יצרה כוריאוגרפיה אוירונאוטית. ככוריאולוגית היה זה אתגר כמעט בלתי אפשרי לכתיבה, לתייעוד ולרישום: איפה הקהל? איפה החזית? משקל הגוף? שופינו עסקה בשבירת כללים ומוסכמות. בעבודה ללא מוזיקה, ערסילאית משה, מופשטת.

אצל פרלז'וקאז', לעומת זאת, הדברים היו מההתחלה בסיסיים, ברורים וקונקרטיים. גם החיפוש בעזרת האימפרוביזציה מונחה במונחים מאוד מוגדרים. אני, שהורגלתי יותר למופשט, הרגשתי שלא בנוח, ואפילו נבוכה מהישירות של פרלז'וקאז'.

מחופש יצירתי, כמעט מוחלט, בחזרות, מתגבש לאט לאט החומר הגולמי. פרלז'וקאז' מחדד ומגדיר את התנועות לפרטי פרטים ומטפל בריקוד כבחפץ יקר ערך, ממש כמו שען/אומן, השוקד באהבה על שיפוץ שעון, על כיוון גלגלי השיניים, המנגנון המכני, המחוגים ומירוק הזכוכית.

כשאני עובדת לצידו, וגם כצופה מהצד, מטרידה אותי תמיד השאלה, כיצד, דרך עבודה כה אובססיבית בכל הנוגע לדיק ולקפדנות, לא נוצרים ניכור וקור, אלא להיפך, מתעוררת אמוציה מרגשת כל כך.

בִּינוֹאֵר '98
מתארכת בארץ להקתו
של אנז'לין
פרלז'וקאז' המופיע
ביצירתו "רומיאו ויוליה",
במשכן אומנויות
הבימה בתל-אביב.

לפני כ-12 שנים נפגשתי עם אנז'לין פרלז'וקאז' בפאריס. הייתי בדרכי לאמריקה הגדולה להכיר וללמוד את המחול האמריקאי, שעליו גדלתי בשנות השבעים. עצירה של כמה ימים בצרפת והתאהבות שיבשו את תוכניותי ונשאיתי בפאריס באותה תקופה עשר שנים. קריסטיאן טמה, מנהל "תיאטרון המחול העכשווי", אירגן מסיבה ליוצרים ואומני מחול. עבדתי ככוריאולוגית (כתבת תנועה) ואסיסטנטית של הכוריאוגרפית רז'ין שופינו, מהפכנית מטיבעה, שפרצה לזרם הצרפתי החדש במחול. שופינו עבדה במשך תקופה ארוכה עם מעצב האופנה ז'אן פול גוטייה (שרק אז התחיל להיות מוכר).

באותה מסיבה פגשתי את פרלז'וקאז'. והוא, ששמע על עיסוקי, ביקש שאספר לו על כתב-תנועה, שלא היה מוכר ומקובל בצרפת. הוא גילה סקרנות ועניין רב ולא הירפה בשאלות, ואני נסחפתי בתאור מפורט ומגונן של אמצעי זה, שבעידן הוידאו נדחק לשוליים. בכנות

על נסיכה וצורות בלונדון מאת הניה רושנברג

היה היתה נסיכה יפה, שנישואיה לנסיך הכתר האנגלי הפכו אותה לדמות נערצת בכפר הגלובלי שלנו. כמו הרבה ילדות, גם היא למדה באלט בצעירותה, ושבוע לאחר מותה ראינו תמונות שלה בעתונים בפוזות שונות בנעלי "בהונות". האבל על מותה הטראגי של הנסיכה דיאנה, "הורד של אנגליה", איחד לבבות. גם הבאלט הלאומי של אנגליה (English National Ballet), ונא לא בלבד בינו לבין "הבאלט המלכותי הבריטי", שדיאנה היתה פטרונית שלו משנת 1989, הוריד את הדגל לחצי התורן. מנהלי הלהקה הודו בימים שלאחר מותה, כי היו מאוד גאים בעובדה, שדיאנה המשיכה להיות פטרונית ללהקה, למרות שבשנת 1996 היא צמצמה את מעורבותה במאות ארגוני צדקה.

דרק דין (Derek Dean), מנהלה האומנותית של הלהקה מאז שנת 1993, מספר שמעבר לנוכחותה הרשמית בערבי הגאלה של הלהקה וביקוריה הרשמיים שסוקרו על ידי העתונים, היתה דיאנה "קופצת" גם מפעם לפעם באופן פרטי לראות חזרות של הלהקה, מתוך אהבתה את הריקוד. דוגמא טובה עוד יותר ליחס זה אפשר למצוא בשנת 1985, כאשר רקדה הנסיכה עם הרקדן ויין סליפ (Wayne Sleep) בריקוד Uptown Girl לכוריאוגרפיה של בילי ג'ול (Billy Joel), במהלך ערב גאלה למטרות צדקה.

מעורבותה הציבורית האחרונה של הנסיכה עם הבאלט הלאומי של אנגליה היתה השתתפותה בהופעת הגאלה של "אגם הברבורים", ברויאל אלברט הול. ייחודה של להקת "הבאלט הלאומי" של לונדון, שנוסדה בשנת 1950, בסיורים הרבים שלה.

בהפקה זאת, בחר דין לזנוח את הבמה המסורתית הפרונטאלית לטובת בימת זירה עגולה של האלברט הול. הוא משתמש בלהקה בת מאה ועשרים רקדנים עם סולנים אורחים מלהקות שונות, כשכוכב ההפקה היא סולנית להקת הקירוב, Altynai Asylmuratova, בתפקיד אודט/אודיל.

דין בחר לעשות הפקה יוצאת דופן זאת באולם מיוחד וגדול זה בתקופה שהבאלט המלכותי חסר בית קבוע, בשל שיפוצים במבנה המיושן שלו. זה הקטין את הסיכון שלקח על עצמו בהעלאת הבאלט באולם הענקי והעגול, הפקה שאם תצליח תאפשר לו להשתמש באולם בעתיד.

בהפקה זו של "אגם הברבורים", בעלת מספר הרקדנים הגדול ביותר שהועלתה בלונדון, דין אינו משנה באופן מהותי את התנועה

המסורתית. אולם, השינויים שהוא מבצע כדי להתאים את התנועה והמבנים לבמה העגולה, מציעים פירוש שונה לריקוד. בדרך כלל בבאלט הקלאסי, מופיע הרקדן כשחזית גופו ומבטו מופנים כלפי הקהל. אצל דין הרקדן נראה מכל צדדיו, לטוב ולרע. כמו כן, בשל המרחב הגדול והצורך שלו להתייחס לקהל הסובב את הבמה נוצר קושי פיזי לרקדן. לאתגר שמציבה הזירה העגולה על הקהל היושב סביב, הוא מציע פתרונות מיוחדים. ראשית, הוא משתמש בלהקה בת מאה ועשרים רקדנים, הנמצאת כל הזמן על הבמה. למשל, במקום שלושים ברבורים בהפקה מסורתית, הוא מעלה שבעים ברבורים. זה מאפשר לקבוצת רקדנים לפנות בכל פעם לחלק אחר בקהל אך גם מקל על המאמץ הפיזי הגדול של הרקדנים, באמצעות השימוש במספר צוותים של רקדנים המתחלפים באותה סצנה.

דוגמא לטיפול החדש שלו בבאלט המסורתי אפשר לראות גם בסצנת ארבעת הברבורונים המפורסמת. במקום ארבע רקדניות הוא מעלה שמונה. כולן אוזנות ידיים בשורה ומבצעות את הכוריאוגרפיה המסורתית לקטע זה המוכרת לכל חובבי הבאלט הקלאסי, אבל כל ארבע פונות לחזית אחרת. במהלך הריקוד מסתובבת שורת הברבורים, אמצעי המאפשר למבט הרקדניות להגיע לקהל בכל פינות האולם.

הביצוע הטכני הן של הסולנים והן של הקור-דה-בלט, היו ברמה גבוהה, אם כי בהפקה מרובת מבצעים כזאת לא היה מקום להברקות של סולנים. הבמה, על המבנים המשתנים שלה, היתה מאורגנת וברורה. הצופה היושב בכל פינה באולם העגול יכול היה להנות מכל המבנים והצורות שיצר דין.

פיטר פארמר תרם את חלקו לבימוי המיוחד בתפאורה ובתלבושות המינימליסטים שעיצב. התלבושות אמנם צבעוניות, אך בעלות קווים פשוטים שאינם מעמיסים על התנועה, הממלאות את הבמה. גם התפאורה מאוד סמלית: מספר כסאות, שרפרפים, קשת הנסיך וכוסות יין, שכולם אמצעים לרמזו על הנשף בארמון. פרחים או צמחיה נמוכה בשיפולי הבמה מדגישים התרחשויות הקורות מחוץ לארמון. לתאורה שעיצב פאטריק וודרוף מקום מרכזי בהפקה, כשהיא מאפיינת ומרמזת על מצבים ואווירה משתנים. לתיאור הנשף משתמש וודרוף בפנסים צבעוניים המאירים ממעל, והאגם מתואר בתאורה תכולה ועשן, המזכיר אדים מהבילים מעל המים. בכך מתמודדים התפאורה והתאורה עם ההעמדה המיוחדת בהצלחה.

בימוי מיוחד זה של "אגם הברבורים" שיצר דרך דין, נושא עמו אמירה פוליטית. הרקדן הנראה על ידי הצופים מלפנים ומאחור ואינו יכול להסתיר או ליצור אשליות, הופך בהכרח לאנושי יותר. נקודה חשובה נוספת בהפקה גדולה זאת, היא שיתוף סולנים ורקדנים מלהקות שונות ברחבי אירופה. גם לנסיין להעלות באלט בלי להדגיש סגנון מגובש של להקה, שבו כל סולנית הביאה את אודט/אודיל שלה בצירוף רקדנים מלהקות שונות ברחבי אירופה, העומדת בפני שאלת המטבע המשותף, יש בהחלט השלכות פוליטיות.

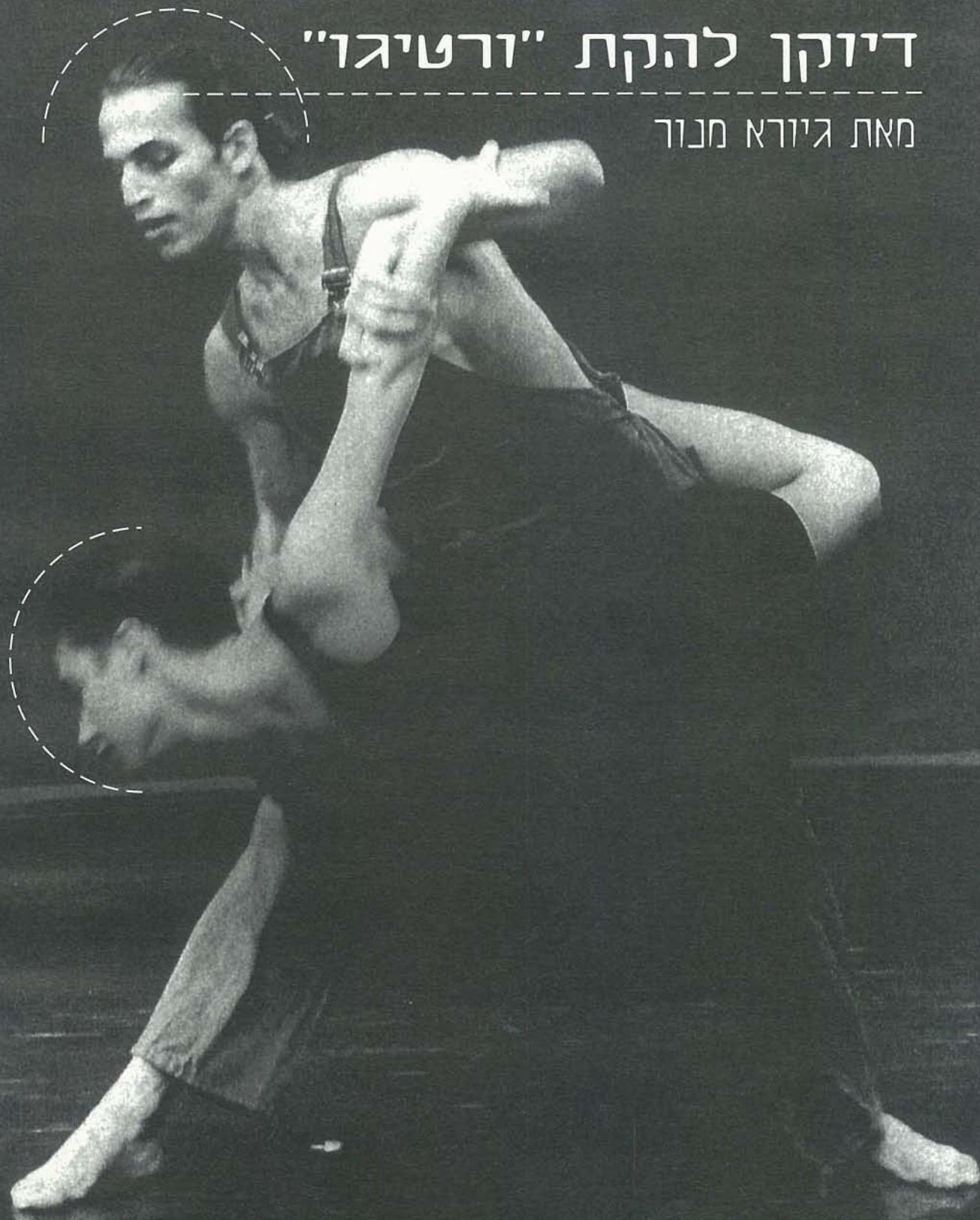
את הצלחת ההפקה של "אגם הברבורים" בביצוע הבאלט הלאומי של לונדון, אפשר למדוד בכך שהלהקה נמצאת עתה במהלך חזרות להפקה הבאה, "מפצח האגוזים".



סחרור-גבהים במוצדיון שהוא בור

דיוקן להקת "זרטיגו"

מאת גיורא מנור



להקת המחול הירושלמית "ורטיגו" חגגה לא מכבר את יום הולדתה החמישי. מה שהחל כמחול לשניים של נועה ורטהיים ועדי שעל, התפתח ללהקה של ממש, שהספיקה לנדוד בעולם הגדול והופיעה בבית ובחו"ל בהצלחה רבה.

היא נושאת את השם המוזר במקצת "ורטיגו", משמע סחרור, שכרון חושים, מה שחשים טייסים, שעה שמטוסם סובב על צירו, בשעת אוירובטיקה או בשעת תאונה. "ורטיגו" היה המחול הראשון של השניים, שעסק בחוויה של עדי כפרח-טייס. הדואט היה כן (מרגש, עם קצת נימה ילדותית-תמימה, כשהבחור "טס" לו בזרועות פשוטות לצדדים, כמו ילד בגן הנדנדות, שמדמיין לו שהוא מטוס.

המופע הטרי שלהם למבוגרים נושא שם מוזר ואפילו מיסתורי לא פחות. "בורדומינו" זה מתרחש במועדון-לילה, המקיף לא רק את הרקדנים והנגנים החיים, שהם חלק אינטגרלי של המופע, הנמשך כשעה ועשר דקות.

הצמד נועה ועדי מתחמק ממתן הסבר לשם. כי אולי יש כאן לא רק באר (במובן: מקום ששותים בו משקאות חריפים), אלא גם בור, ושמה החיים אינם אלא מין משחק דומינו?

אחרי "ורטיגו" יצרו השניים דואט ושמו "עדשות מגע". זה היה, בעצם, כפל דואט. כי במקביל, אבל ללא סינכרוניזציה של ממש, הוקרן מעל ומאחורי הרקדנים אותו מחול עצמו, בוידאו על מסך גדול. כך שלפעמים היה תקריב גדול מול אותה תנועה על הבימה, לפעמים ההקדמה הקדימה, וברגע אחר איחורה, את התנועה

הממשית, התלת-מימדית. ושניות זו, אם תרצה כפילות זו, הפכה דואט פשוט למדי, שהיה בו לא מעט אילתור-מגע, לחוויה של ממש.

עדי ונועה הם זוג לא רק על הבימה. הם חיים יחד, וקירבה גופנית ונפשית זו שלהם, הזוגיות שלהם, ניכרת בתנועה.

הם הכירו זה את זה, שעה שרקדו יחד בלהקת "תמר-ירושלים", עליה השלום. נועה היא בוגרת האקדמיה למחול ע"ש רובין בירושלים, ועדי הינו יליד חיפה ולמד בסדנת מטה אשר, שליד להקת המחול הקיבוצית בגעתון.

נועה: כשבוע אחרי שעדי הגיע ל"תמר", שבוע שבו כל הרקדניות בלהקה שמו עין על הבחור היפה הזה שהופיע אצלנו, בשעת חזרה לקטע בו היה "ליפט" קשה (הרמת הרקדנית לאויר על ידי הפרטנר שלה), הבטתי בו ובלי לומר מילה רצתי ועליתי על הכתף שלו. צחקנו, ומאותו רגע...

בראשית דרכה של "ורטיגו" היה להם מה שנקרא "מזל של טירונים", כי שתי עבודותיהם הראשונות התקבלו בהתלהבות. הם הוזמנו להופיע בלונדון, בפסטיבל מחול יוקרתי, ה-Dance Umbrella, אבל לא היה להם כסף לקנות כרטיסי טיסה. כמעט כבר ויתרו על חשיפה זו לעולם הגדול. ואז, בהפתעה גמורה, הם זכו במילגה מקרן Goubier הדנית, דבר שאיפשר להם לנסוע לאירופה.

הפרס שבו זכו מטעם "המועצה הבריטית" בתל-אביב איפשר לשניהם השתלמות ב-"Place" בלונדון.

שנה אחר כך, ב-1993, השתתפו בתחרות הנערכת בעיר גרונינגן שבצפון הולנד וזכו ב"פרס הקהל". באותה שנה הם הכינו בכורה חדשה, במסגרת פסטיבל ישראל.

זו היתה עבודה משותפת עם להקת "ריקושטי" הבריטית. ערב זה כלל שלוש יצירות, "ורטיגו", "עדשות מגע" ומחול משותף עם הרקדנים מבריטניה, "לימבוס", למוזיקה מאת רן בגנו.

התכנית נקראה "סימביוזה", משמע השלמה הדדית, חיי שני אורגניזמים יחד. אבל שיתוף הפעולה לא העלה את "ורטיגו" עוד רמה, אלא רק הבליט את המיומנות של הישראלים לעומת המרכיב הבריטי שהיה כאילו לא גמור, לא מעניין מספיק.

יתכן שהמאפיין המרכזי של "הכפר העולמי" של התקשורת הבינלאומית, בו אנו חיים, הוא מחיקת הגבולות וטשטוש ההבדלים הלאומיים באומנות. הרי ממש לא ניתן לדבר כיום על סגנון לאומי במחול החדש. אין מחול הולנדי או צרפתי מודרני, אלא רק יוצרים בעלי אישיות, שבאה לידי ביטוי ביצירותיהם. ורק אנחנו "מפגרים" אחרי ההתפתחות ומבקשים איזה סממן ישראלי ייחודי בעבודות של הלהקות שלנו.

דווקא "ורטיגו" מרבה בעבודה עם אומנים מארצות אחרות, ולא בצורת הזמנת כוריאוגרפים או רקדנים אורחים, אלא ביצירה משותפת ממש. כך הם יצרו את עבודתם עם הלהקה ההונגרית "ארטוס", שגם היא צמד, גאבור גודה (Gabor Goda) ואילדיקו מנדי (Ildiko Mandy).



"עדשות מגע", כור' ורקדנים: עדי שעל ונועה ורטהיים,

צילום: מירי ינאי שמעוניובין

"CONTACT LENSES", CHOR.: SHA'AL WERTHEIM

PHOTO: M. YANAI SHIMONOVITCH

רשימת יצירות להקת "ורטיגו"

כוריאוגרפיה של כל העבודות:

נועה ורטהיים

עדי שעל

"ורטיגו" (1992):

מוזיקה: קאלוז; תאורה: שי יהודאי

"עדשות מגע" (1993)

בימוי וידאו: אמיר שטראסבורג; מוזיקה: אורי דיש; תאורה: גידי קופרמן; תלבושות: נורי לוי

"לימבוס" (1994)

מוזיקה: רן בגנו; תאורה: גידי קופרמן; וידאו: גיל ארד

"חלונות" (1995)

"ארטוס" - בשיתוף הרקדנים מהונגריה, גאבור גודה ואילדיקו מאנדי; מוזיקה: מרתה אישטוואן וקאטאלין קאראדי

כוריאוגרפיה עבור להקת המחול מאירלנד, "In Transit Dance Company" (1996)

"בורדומינו" (1996)

מוזיקה: סטיב הורנשטיין; תאורה: דויד גינת; עיצוב בימה: עופר טלר; תלבושות: תמר שוחט

"פאור דאנס" (1997)

רעיון ובימוי: עדי שעל; טקסטים: חמוטל בן זאב; תלבושות: דנה כפיר ואלה קולסניק; תפאורה: עדי שעל; תאורה: דוד גינת; וידאו: נמרוד ארז ופטר רוט

מאפיינים אלה ניכרים היטב ב"בורדומינו" שהיא יצירתם הטריה ביותר, מלבד תכנית לילדים שבכורתה נועדה לסתיו 1997. אחד החלקים המרשימים ביותר ב"בורדומינו" הוא דו קרב אקרובטי בין עדי שעל ואלדד בן ששון. אפשר אולי למתוח קשת בין "עדשות מגע" לקרב-מגע-ללא-מגע בבאר. מרכיב מרכזי נוסף במופע חזק ומרגש זה היא המוזיקה החיה, שמבצעים סטיב הורנשטיין וגנן כלי-ההקשה ג'יפרי קובלסקי.

המופע לילדים שלהם מחזיר את "ורטיגו" לאמצעי, ששימש אותם בראשית דרכם, הוידאו. המופע נושא את השם "פאור דאנס". המלה האנגלית דאנס נכנסה לאחרונה לאופנה. יש מוזיקת דאנס, יש וידאו-דאנס.

חמש שנים של עבודה משותפת אולי אינו בגדר תקופה, אלא אם כן מתיחסים למחול כאילו היה כלב, שכידוע שנה מחייו מקבילה ל-7 שנות חיי אדם. ואם סופרים כך, הרי ש"ורטיגו" כבר בת 35...

"ורטיגו" היתה מהסנוניות הראשונות של להקות צעירות ולא גדולות, שקמו בעשור האחרון בישראל. במשך עשרים שנה ויותר, כוריאוגרפים צעירים חיפשו דרכים להיות עצמאיים אבל עד להקמת מרכז סוזן דלל ושינוי מדיניות מינהל האומנויות של משרד החינוך והתרבות בראשית שנות ה-90, אי אפשר היה בכלל לחשוב על הקמת מסגרות קבועות, פחות או יותר, של מחול עצמאי.

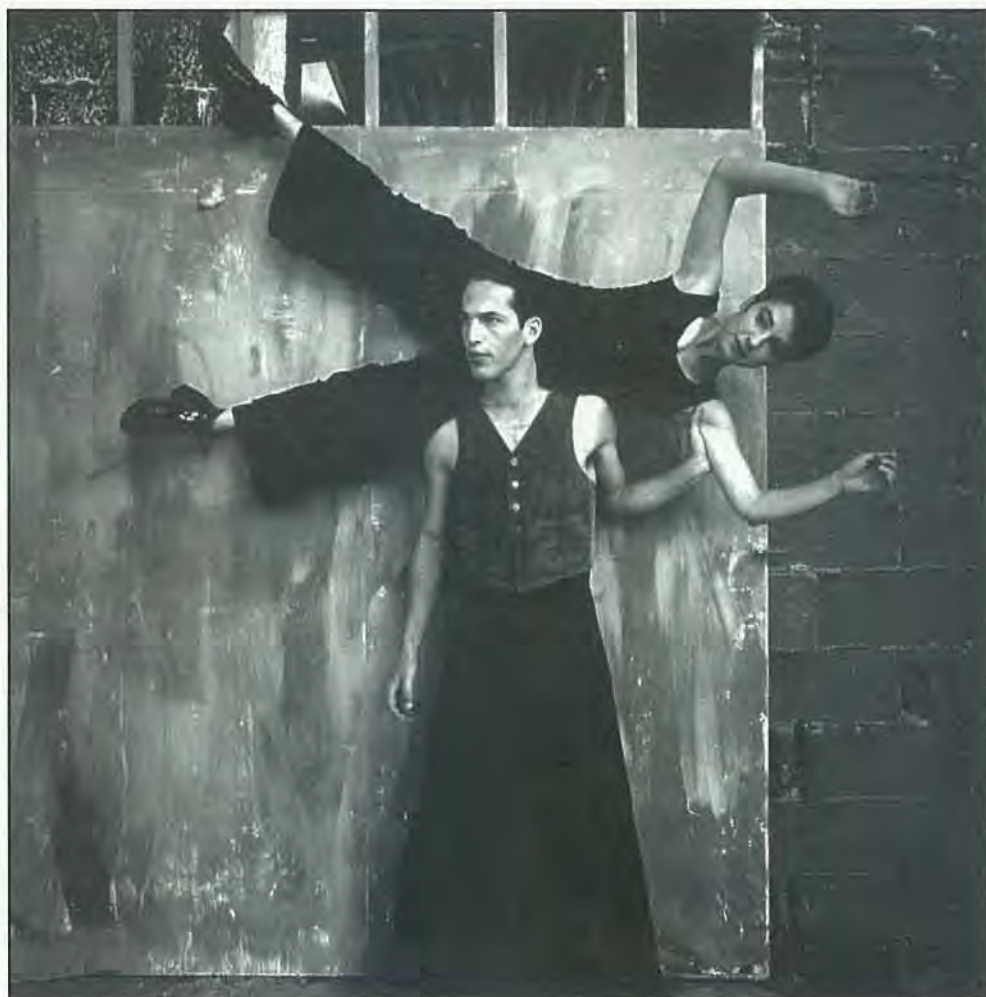
עדי: פגשנו אותם בברלין, במסגרת סדנת מחול-וידאו, בה השתתפנו. ברגע שנכנס לחדר גאבור, שאלה אותי נועה: "מי זה החתיך הצבר הזה?" הסתכלתי ומיד היתה כימיה, ואמרנו שצריך לעשות איתם משהו. התברר שיש לו להקה, דיברנו ושנה שלמה התכתבנו. נסענו לבודפשט לחדש וחצי.

יצירה זו של הרביעייה הישראלית-הונגרית נקראה "ארטוס" וסגנונה שונה מאוד מיתר העבודות של "ורטיגו". תחילה סתום כל פתח הבמה, הפרוסצניום, בחומה בנויה ממכילי דלק, הנקראים גיריקנים (שם זה הומצא על ידי חיילי בנות-הברית במלחמת העולם השנייה, כי מיכלים אלה הגיעו לידיהם במדבר המערבי כשלל של צבאו של רומל. הכינוי האנגלי לגרמנים היה "גירי", ומכאן המושג גיריקן, משמע מיכל גרמני). תוך כדי פעילותה של הרביעייה הם מועברים למקומות אחרים, תוך כדי תנועה. עבודה זו הינה פחות מחולית מיתר עבודותיהם של נועה ועדי, יותר תיאטרון-מחול. אולי בהשפעת השותפים ההונגרים.

נועה: נכון. מצאנו את הגיריקנים באיזה חצר גרוטאות. היו עליהם תאריכים, ממש לפני קום המדינה, אפילו מסוף שנות השלושים. הם ממש יפים. ובבודפשט כיום עדיין משתמשים בכאלה. בארץ לא יכולנו למצוא אותם. רק במחסן גרוטאות גילינו 40 ויש לנו שני סטים, אחד בארץ ואחד בבודפשט.

האם יש כבר סגנון של "ורטיגו"?

נועה (לאחר היסוס): אולי יש משהו ייחודי בשימוש שלנו ב"קונטקט" ובשילוב אומנויות לחימה.



היא נושאת את השם המודר
במקצת "ורטיגו", משמע
סחרור, שכרון חושים, מה
שחשים טייסים, שצה שמטוסם
סובב צל צירו, בשעת
אירובטיקה או בשעת תאונה.
"ורטיגו" היה המחול הראשון
של השניים, שצסק בחוויה
של צדי כפרח-טייס

"לימבוס", כור' ורקדנים: עדי שעל ונועה ורטהיים,

צילום: שניית לבנה

"LIMBUS", CHOR.: SHA'AL & WERTHEIM

PHOTO: SAGIT LIVNE

להקת
בת-שבע

סאבואד ביובי

מאת אוהד נהרין

תיאטרון
הסינדרמה
תל אביב

11-12 בפברואר 1998

"במה טוטאלית. עולם אחד...
של אגדות, הדמוני... נדיד ביובי"
(הביקורת, נובמבר 1997)

הפצת כרטיסים ראשית "הדרו"
אבן גבירול 90 תל-אביב טל' 03-5279797
הנחות לקבוצות, ועדי עובדים וגופים מאורגנים: 03-5279955
ובכל משדדי הכרטיסים ברחבי הארץ.

מפעילות דיסקונט
חריבז ואומנות
הטבות
לאח"מ דיסקונט

Shuki Zikri

שראכרט MasterCard

שראכרט MasterCard

לאחרונה שוב פנתה הברונית בת שבע
 דה רוטשילד למשרד החינוך והתרבות
 בבקשה לתמוך בלהקת "בת-דור". מצב
 בריאותה של רוטשילד מתדרדר, וכמו אדם
 שחש שימיו ספורים, היא מבקשת להבטיח את
 המשך קיום להקת בת-דור, שבה היא רואה
 את מפעל חייה. לפני כחודש נערך במשכן
 לאומנויות הבמה מפגן הוקרה של המחול
 בישראל לברונית. כשנפתח המסך, ישבה על
 הבמה אשה קטנה וצנומה, הגב קורס מחמת
 המחלה, והיא מחוברת לצינורות חמצן. הקהל
 נעמד על רגליים והריע לה. בתוכניה המהודרת
 כתבה הברונית שהיא איננה מבקשת כבוד,
 אלא התחייבות לתמיכה בלהקת "בת-דור".

כיום, כשעולם המחול בישראל נתמך ברובו על
 ידי משרד החינוך והתרבות, המועצה
 הציבורית לתרבות ולאמנות (ומשפחת דלל), יש
 ששוכחים, או לא יודעים, שלמעלה מעשרים
 שנה היתה רוטשילד התומכת הכמעט יחידה
 של המחול בארץ. עם הקמת המדינה, קיבלו
 תיאטראות, מוזיאונים ותזמורות, תמיכה
 ממשלתית. מהמחול האומנותי פשוט התעלמו.
 למי שהיה איכפת והוכיחה זאת לא רק
 בדיבורים אלא במעשים, היתה רוטשילד. מבלי
 שהתבקשה, הזרימה בנדיבות סכומי עתק
 למחול בארץ. היא עשתה זאת באהבה, בענווה,
 באצילות, כשהיא ניוונה מחזון ציוני שבו היא
 עונה על הצרכים הדחופים של אומנות המחול
 בישראל.

תרומתה למחול החלה בארה"ב, כאשר בשנות
 הארבעים והחמישים תמכה בלעדית (ללא
 עזרת ממשלת ארה"ב) בלהקת מחול של יוצרת
 צעירה בשם מרתה גרהאם. בכספה של
 רוטשילד האריכה גרהאם את הסיור הגדול
 שלה למזרח הרחוק (כנציגת תרבות של משרד
 החוץ האמריקני) שהסתיים בטהרן, בתחנה
 נוספת - תל-אביב. וכך כבר ב-1956 סיירה
 בישראל הלהקה שנחשבה לפסגת המחול
 המודרני האמריקני, ובכך הקדימה ישראל
 מדינות גדולות ומפותחות בעולם המחול.
 כשראתה רוטשילד שבישראל של שנות
 החמישים אין בית-ספר המכשיר רקדנים
 מקצועיים, מימנה מילגות לישראלים לנסוע
 להשתלמות בארה"ב, וכשאלה חזרו עזרה להם
 בהפקת תכניות משלהם. לא היה מדור למחול
 במשרד החינוך והתרבות שיעזור להם, אבל
 היתה הברונית. היא גם מימנה רצפות עץ
 באולפני מחול בשנים שבה רקדו רקדנים בארץ
 על מרצפות. כשראתה את תחושת הייאוש
 בקרב הרקדנים ומשנוכחה שאין בכוונת משרד
 החינוך והתרבות להקים להקת מחול, ייסדה
 ב-1964 את להקת "בת-שבע". היא הוציאה
 מגרהאם הבטחה להעניק ללהקה החדשה את
 מיטב יצירותיה, וכך היתה להקת "בת-שבע"
 הצעירה היחידה בעולם שזכתה לרקוד את
 עבודותיה של הכותנת הגדולה ולקבל ממנה
 הדרכה צמודה.

הרבה נכתב על שנותיה הראשונות של להקת
 "בת-שבע", על הברק הבימתי של רקדניה כמו
 על חוסר המשמעת שלהם. על הלהקה נכתב
 בביקורות האמריקניות שהיא לא פחות
 מרתקת מלהקת גרהאם. הרקדנים המתחילים,
 שראשם הסתחרר מההצלחה, מיהרו לאמץ
 קפריזות של כוכבים. מה לא נכתב ונאמר על
 ג'נאט אורדמן שבאמצעותה ניסתה הברונית



"אקטו", כור' גיגי קציליאנו
 "ACTO", CHOR.: GIGI CACIULEANU

ומה יהיה על בת-דור?

מאת רות אשל

להשליט משמעת בלהקה, ועל המרידה של הלהקה והפיצוץ הגדול שהביא להקמת להקת ואולפן בת-דור ב-1967, בניהולה של אורדמן. רוטשילד התרחקה מלהקת "בת-שבע", התמקמה בבניין שבנתה ללהקת "בת-דור" ושם השקיעה את מירב מאמציה. אך עד 1977, המשיכה לתמוך בשתי הלהקות. רק לאחר שביקשה למזג את שתי הלהקות תחת להקת "בת-דור" נרתם משרד החינוך והתרבות לתמיכה בלהקת בת-שבע. בכל השנים האלה נקרע עולם המחול בין מצדדי להקת "בת-דור" לבין להקת "בת-שבע". הקרע השאיר צלקות בקרב חלק מהוותיקים עד היום.

התמיכה המאסיבית של רוטשילד בעולם המחול בישראל למעלה מעשרים שנה (ובאולפן ולהקת בת-דור עד עצם היום הזה) הצמיח באופן ישיר או עקיף, את מרבית המורים, הרקדנים והכוריאוגרפים הישראלים של היום. ניתן לחלוק על חלק מהחלטותיה של רוטשילד, אבל אין לשכוח שלא מדובר בכספי ציבור אלא בכספה הפרטי ואין חילוקי דעות לגבי תרומתה, החזון והאצילות של עשייתה. אי אפשר להתייחס לבקשתה האחרונה של רוטשילד באמות מידה רגילות, כי כל עשייתה לא נעשתה מתוך שיקולים הגיוניים ומסחריים. לעולם המחול בישראל, למשרד החינוך והתרבות ולכל קהל צרכני התרבות, יש חוב מוסרי ענק לברונית. המחול בישראל, שבמשך למעלה מעשרים שנה ידע לקבל, חייב גם לדעת לתת, גם אם אין הדבר עולה תמיד בקנה אחד עם חוות-דעת מקצועית אובייקטיבית לגבי רמתה הנוכחית של להקת "בת-דור". גרהאם לא יכלה לסרב לרוטשילד כשהתבקשה על ידי מי שמימנה את להקתה להעניק את עבודותיה ללהקה של רקדנים מתחילים בישראל הרחוקה. לא היה בהסכמתה שיקול אומנותי הגיוני, מלבד חוב מוסרי לרוטשילד. מדוע אם כך נדחית הבקשה לתמיכה בבת-דור, ושוב נדחית כמו ממתנים שהברונית תעבור לעולם האמת, ואז אולי יהיה קל יותר להודיע שהתשובה היא שלילית ולא יצטרכו להסתכל בעיניה ולחוש את הבושה הגדולה?

אין ספק שלהקת "בת-דור" נמצאת בתקופה קשה. המשאבים הכספיים של הברונית התדלדלו, ויותר מאשר בעבר, סיגנון המחול של הלהקה נראה מיושן בהשוואה למה שניתן לראות כיום בלהקות "בת-שבע", "הקיבוצית" והקבוצות הפועלות בשוליים. אפילו כשמגיע ללהקת "בת-דור" כוריאוגרף מוכשר, כמו גיגי קאצ'יליאנו, ומעמיד עבודה, נראית התוצאה מאולצת משהו על הרקדנים שאינם מוחררים להביע עצמם כרקדנים אומנים. אם כך, יהיו שישאלו, למה לתמוך בלהקה שאין בה עניין אומנותי. ואני טוענת שיש לתמוך בלהקת בת-דור, כי מדובר בלהקה שקיימת מזה עשרות בשנים ולה שורשים עמוקים בעולם המחול בארץ, ללהקה יש פוטנציאל, יש רקדנים טובים, בית במקום מרכזי עם אולמות לחזרות, תיאטרון למופעים, בית ספר טוב ואדמיניסטרציה מעולה. אני טוענת שקל להרוס, לדבר, ולכתוב תחת איצטלה של ביקורת מרוחקת ואובייקטיבית, אבל קשה לבנות, לעבור תקופות קשות ולשרוד. בחיי הלהקה, כמו בחיי אדם, ישנן תקופות טובות וגרועות. להקת "בת-שבע" היתה מופלאה בשנות ה-60, בשפל בשנות ה-70, ללא עניין

מיוחד בשנות ה-80 ושוב מופלאה בשנות ה-90. אין כל דמיון בין להקת "בת-שבע" של שנות ה-60 לזו של שנות ה-90 ובכל זאת, זו אותה להקה שללא שמירת הרצף ההיסטורי גם בשנים הארוכות של השפל, לא היתה קיימת כיום. תעשיות חייבות לשנות את מוצריהן ותרבותן כדי לשרוד בעולם תחרותי ומשתנה וכך גם להקות מחול. הדוגמה המאלפת ביותר בעיני היא להקת "רמבר". להקת זו היתה מלהקות הבלט הקלאסי הראשונות בבריטניה. אבל בשנות ה-60, משנוכחה "רמבר", שאיננה מסוגלת להתחרות בלהקת "הבאלט המלכותי", שינתה את הכיוון האומנותי והפכה ללהקת מחול מודרני. בכך ענתה על הצרכים האמיתיים בבריטניה באותן שנים. הלהקה לא רק ששרדה אלא שגשגה, וכיום היא להקה חשובה שתורמת למחול הבריטי ודווקא "הבאלט המלכותי" הבריטי הוא הפחות מעניין כיום.

אני טוענת שעולם המחול בישראל זקוק ללהקה כמו "בת-דור", אם זו תימצא את הכוחות הפנימיים לשינוי והתחדשות. בסקירה רחבה של עולם המחול כיום בארץ בולט חסרונן של שתי להקות, שכל אחת מהן יכולה להיות "בת-דור" החדשה? חסרה בארץ להקה מודרנית שתתמקד בהעלאת יצירות המופת של המחול המודרני מאז תחילת המאה אחוז המחול המודרני באמוק של חידושים ומרידות מבלי לטפח ולשמור את עבודות המופת שלו שעמדו במבחן הזמן. ואני מתכוונת לעבודות כמו "שולחן הירוק" של קורט יוס, "מותה של האינפנתה" של חוסה למון, ה"Shakers" של דוריס

האמפרי (שמצוי ברפרטואר "בת-דור") ודרך עבודות נבחרות של פול טיילור, לאר לייבוביץ ואפילו מרס קאנינגהם. הבאלט הקלאסי השכיל להפנים הרבה מחידושי המחול המודרני, אך גם לשמור על המסורת ועל עבודות המופת. היכן היה הבאלט הקלאסי כיום ללא "גיזל" או "אגם הברבורים"? לעומת זאת, המחול המודרני שמתקרב לחגיגות המאה שלו, אחוז באמוק של הרגע. הדור הצעיר לא מכיר את העבר, ולכן העתיד הוא נטול שורשים ומבולבל. אין בסיס להשוואה, אין הבנה של מה חשוב ומה גימיק אופנתי, אין בסיס נגד מה למרוד, מה לאמץ ולמה לתת פירוש אישי.

חסרה בארץ גם להקת באלט קלאסי קאמרי שישלים את התחום שאיננו מטופל על ידי "הבאלט הישראלי". כוונתי ללהקה בטכניקת באלט קלאסי בסיגנון עכשווי ונועז שיעודד צמיחת כוריאוגרפים ישראלים בתחום זה שהזנח במשך עשרות בשנים. הגודל וההכשרה של רקדני בת-דור, שרבים מהם עולים מברית המועצות לשעבר (שגדלו על טכניקת באלט קלאסי ולאחרונה נחשפו למחול המודרני), מתאימים לשתי אופציות אלה. תפנית כזו יכולה להמשך בין שלוש לחמש שנים.

ולסיום, סיפור קצר מהחיים. לפני כשלושים שנה נסעתי מחיפה לתל-אביב עם חברתי אורה דרור (כיום מנהלת חזרות בלהקת "בת-דור" ואשתו של מנהל הלהקה, קנת מייסון) כדי לקחת שיעור בלהקת "בת-שבע". את השיעור העבירה גיין דאדלי, ליד הפסנתר ישב נתן מישורי וג'ינטא אורדמן היתה מנהלת החזרות. משהסתיים השיעור זימנה אותי אורדמן

מדוע אם כך נדחית הבקשה לתמיכה בבת-דור, ושוב

נדחית כמו ממתנים שהברונית תעבור לעולם האמת, ואז

אולי יהיה קל יותר להודיע שהתשובה היא שלילית ולא

יצטרכו להסתכל בעיניה ולחוש את הבושה הגדולה?





משמאל לימין: ג'נט אורדמן, מרתה גרהאם, בת-שבע דה רוטשילד
LEFT TO RIGHT: JEANNETTE ORDMAN, MARTA GRAHAM
BATSHEVA DE ROTHSCHILD

למשרדה. היא אמרה שראתה אותי בשיעור ואני נראית לה מתאימה לרקוד בלהקה חדשה שברונית עומדת להקים בשם "בתדור". היא דיברה באנגלית רהוטה ולא קלטתי את השם של הלהקה וביקשתי שתחזור עליו. אורדמן הסבירה לי שהשם מורכב משתי מילים "בת" ו"דור" ושהלהקה צעירה תשקף ותענה לצרכי הדור. לא התייחסתי להצעתה ברצינות והופתעתי שכעבור חצי שנה הוקמה להקת "בת-דור". כיום, שלושים שנה לאחר אותו מיפגש שבו התבשרתי על הרך שעומד להיוולד, אני מוצאת עצמי נלחמת על זכותה של הלהקה להמשיך ולחיות. וזאת, כי אנו חבים לרוטשילד חוב אדיר ולהקת בת-דור יכולה למלא פונקציה חשובה במחול הישראלי. עליה למצוא את הכוחות הפנימיים להתחדשות ולהיות, כמו שאמרה לי אורדמן לפני שלושים שנה, "להקה שעונה ומשקפת את צרכי הדור". ואולי יותר מכל, אנו חייבים זאת לעצמנו כבני אדם הן כחוב מוסרי לברונית והן כמסר לפילנטרופים אחרים, וגם מחוץ לעולם המחול.



בח" להקה, כמו בח" אדם,

ישנן תקופות טובות וגרועות.

להקת "בת-שבע" היתה

מופלאה בשנות ה-60,

בשפל בשנות ה-70, ללא

עניין מיוחד בשנות ה-80

ושוב מופלאה בשנות ה-90.

אין כל דמיון בין להקת

"בת-שבע" של שנות ה-60

לזו של שנות ה-90 ובכל

זאת, זו אותה להקה שללא

שמירת הרצף ההיסטורי גם

בשנים הארוכות של השפל,

לא היתה קיימת כיום



"טמ-בו-לה", כור.: מאוריצינו ויינרוט
"TAM-BU-LE", CHOR.: MAURICIO WAINROT



"שייקרס", כור.: דוריס הומפרי, צילום: מולה והרמתי
"SHAKERS", CHOR.: DORIS HUMPHREY,
PHOTO: MUJA & HARAMATY

צעדים

בית הספר לתנועה ולמחול

מחול מודרני וקלאסי

יצירתיות בתנועה,
תיאטרון ומוסיקה

סדנאות מחול וכוריאוגרפיה
בהדרכת אומנים אורחים
מהארץ ומחול

הלהקה הייצוגית של עיריית כפר-סבא



אלון מולד

מרכז הספורט "אונים", רח' ז'בוטינסקי, כפר סבא. טלפקס. 09-7416556



Menashe Dance Center
Director: Ada Levitt

בפיקוח משרד החינוך
התרבות והאמנות

- מבוא למחול
- בלט קלאסי
- מחול מודרני
- אמנות היצירה
- ג'אז
- ריקוד אופי
- רפרטואר
- מוסיקה במחול
- תולדות המחול
- פלדנקרייז
- מחלקה לטיפול
- בתנועה ומחול
- תוכנית העשרה
- למורים ותרופיסטים
- קורס קיץ
- סדנת מופעים

צוות המורים:

חפציבה אברהם • פיט אברהמי • טליה אשל • דבורה הופמן
מרים ורובל • אורית כהן • ליסה כהן • עדה לויט • רבקה עד
אמירה קדם • סוזן קדם • אסנת רוטהולץ • לילך שמיר
מלווה על הפסנתר: סאשה זלטקובסקי

בגרות מלאה במחול בשיתוף עם המוסד החינוכי מבואות עירון

לתוכנית העשרה לקורסי קיץ, מצטרפים מורים מן הארץ ומחול.
מזכירת האולפן: ציפי נסגי עוזרת למנהלה: קלר איבקר מנהלנית: טלי גורדון

טל. 06-6370816, פקס 06-6272419

דנאור

כל מה שמאיר...

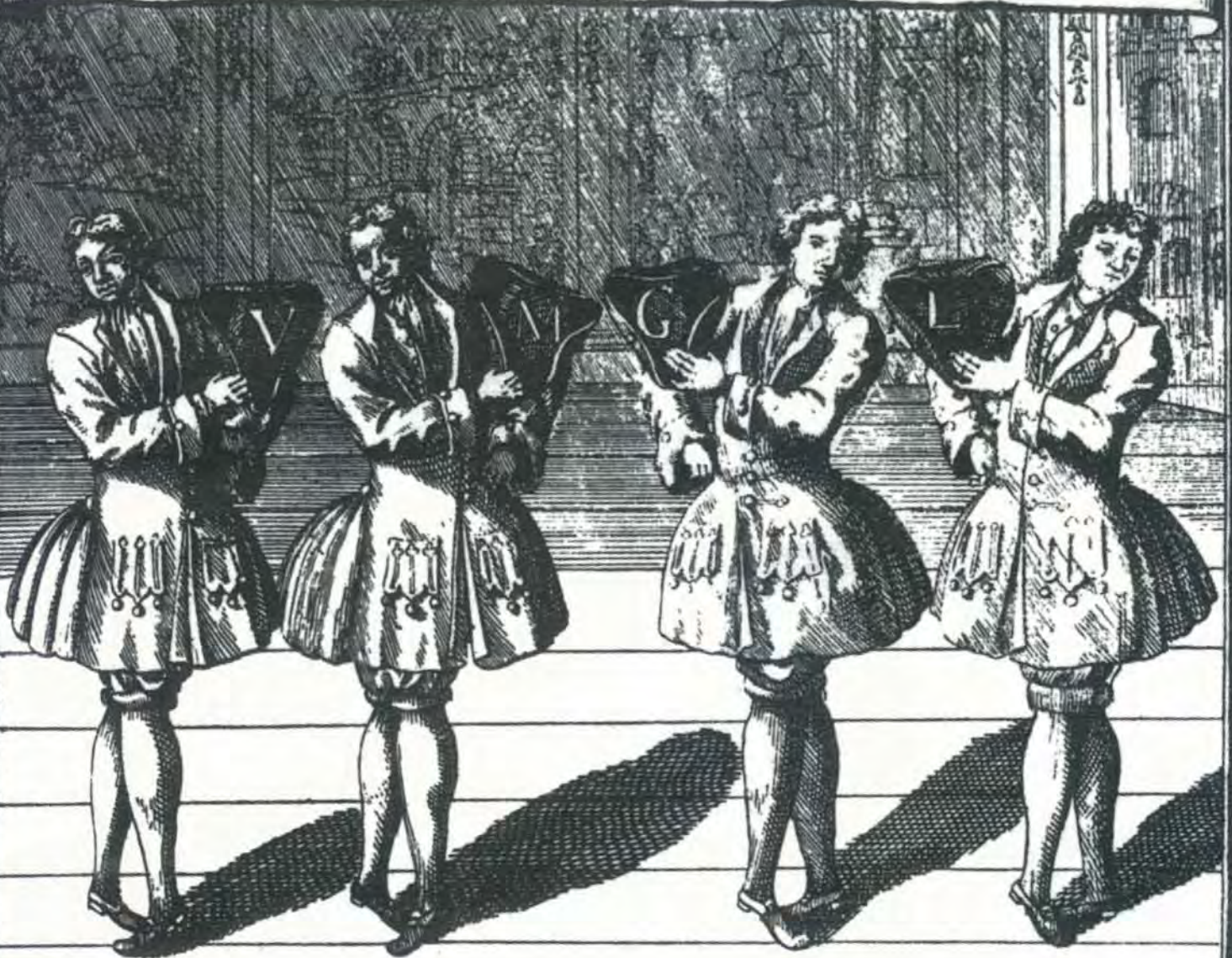
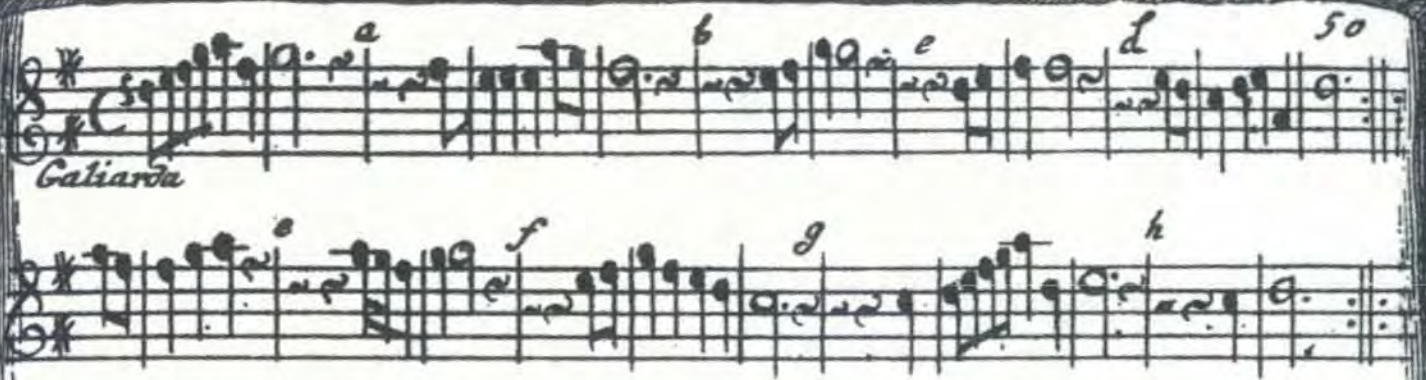
תאורה
במה
מערכות קול



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

המחול התיאטרלי

איך נזהה במבט מה שאיננו יודעים להגדירו



Dieſe 4. Perſonē kommen mit Capriolen, pas Boures u: Contre, temps. herauß, u. preſentire obige Figur, da die auf weiß karten pappier geſchriebene buchſtabē V.M.G.I. auf die ſchwarze hütē gehäſſet werden, welche ſie vor de geſicht der zuſchauer weiße ſo lang biß mā in der Aria zu zeige A. gekommen, hernach gehē ſie mit vorige pas auſeinander, u. mache auf eine andere art ob. geſagte Figur biß zu zeichē B. u. das Continuit, biß die Aria 2. od' 3 mal geſpielt worden. Nachrichten aber dienen, daß die Aria alle zeit, wan ſolche zu zeichē A. B. kömmt re petirt werden müße.



עיצוב תלבושת לבאלט ועל ידי
סל. בוקה עבור האופרה של פריז
S.L. BOQUET, COSTUME FOR BALLET PARIS OPERA

תפיסות "תיאטרליות" של המחול עומדות בסתירה לתפיסות "פורמליסטיות" (או לא – הצגתיות) שלו, וזה לא מפתיע שהמבקר הפורמליסט הגדול אנדרה לוויןסון לא העריך במיוחד את אימוץ ה"תיאטרליות" של אריסטו בתחום המחול

סינתזה כזאת (לדוגמה, "יצירת האומנות
הטוטלית" של וגנר, gesamtkunstwerk)
מקורן בדרך זו או אחרת בטענה של אריסטו
על הטרגדיה היוונית.

לזכותו של אריסטו נזקפת גם הגדרה שונה
למושג "תיאטרלי" במחול. בפרק אי של
פואטיקה הוא טוען, שמטרת המחול היא
"לחקות את הדמות, הרגש והפעולה באמצעות
תנועות קצביות". כלומר, הוא רואה במחול
אמצעי מימטי, החייב "להציג" את העולם
שמעבר למגבלות המיידיות של גוף הרקדן.
מימזיס, או חיקוי, הוא מרכזי ביותר בתפיסת
האמנות של אריסטו, כלומר, תפיסתו הפוכה
לגישה שתנועה היא מטרה בפני עצמה. אל

Comique de la Reine. הפקות מסובכות
ומורכבות אלה, ששילבו מוזיקה, טקסט ומחול
מסוגנן, הושפעו מהעניין המחודש שעוררה
הטרגדיה היוונית באותה תקופה, בעקבות
גילוי מחדש של חיבורו של אריסטו על ששת
מרכיבי הטרגדיה: העלילה, הדמויות, הדיקציה,
החשיבה, המוזיקה ומפגן הראווה. לינקולן
קירסטין כותב שהתיאורטיקנים של המחול
והדרמה בתקופת הרנסנס האמינו, שמופעים
מסוג ה-Ballet Comique de la Reine הם
"חיקוי מדויק של המקהלה בטרגדיה על
בימות יוון העתיקה". אם כן, אפשר לומר,
שהרעיון (או האידיאל) של שילוב בין תנועה
לשאר האומנויות הוא עתיק כאריסטו עצמו,
וכל המאמצים והניסיונות המאוחרים ליצור

על כך ש"תיאטרליות" שוב אופנתית בקרב כוריאוגרפים אמריקאים יש הסכמה כללית, אך מה פירוש המלה "תיאטרליות" בתחום המחול?

מאת רוג'ר קופלנד, עברית דויד ברקוב

אנו מרבים לחבר את המלים
"תיאטרלי" ו"מחול" אבל עושים זאת
בקלות דעת ובלא מחשבה. למשל, תדיר אנו
אומרים "הוא/היא הם כוריאוגרפים
תיאטרליים", או, "זו דוגמה מובהקת של
תיאטרון מחול", ומשפטים כאלה הם חלק
אינטגרלי מאוצר המלים של מבקר מחול, אך
כאשר אנו מתבקשים לתת הגדרה חד משמעית
ומדויקת יותר של המושגים אנו נוטים
להסתתר מאחורי תשובה מתחמקת, מהסוג
ששופט בית המשפט העליון פוטר סטיוארט
(Potter Stewart) נתן כשנשאל מהי
פורנוגרפיה. תשובתו המפורסמת היתה: "אני
לא יכול להגדירה, אבל כשאני נתקל בה אין לי
כל קושי לזהותה". ואכן, השכל הישר הוא
המדריך הטוב ביותר במקרים מעין אלה. אבל
עדיין נשאלת השאלה, איך תזהה במבט מה
שלא עלה בידך להגדירו. סוקרטס טען שאין
טעם להשתמש במשפט שלא נבחן היטב, ולא
אתוכח איתו, אבל אולי נוכל להיעזר
בהשוואה בין הגדרות שונות שיש למושג
"מחול תיאטרלי", גם בין כאלה שסותרות
האחת את השנייה.

נתחיל מהמובן מאליו: ברוב המקרים, כאשר
מדברים על "תיאטרליות" במחול הכוונה
לכוריאוגרפיה שעושה שימוש במגוון רחב של
אמצעים תיאטרליים (תפאורה, תלבושות,
תאורה). בהקשר זה, תיאטרליות היא תהליך
מחבר - של תנועה ועוד משהו. עולים על הדעת
חמשת העקרונות שהגה מיכאיל פוקין עבור
"הבאלט החדש" שלו ששיאו ב"שיתוף הפעולה
בין המחול ושאר האומנויות". ואכן, על
ההפקות המפורסמות שבהן שיתף פעולה עם
מלחינים ואמנים ידועים אחרים, בחסות
הבאלט רוס ("שחרזדה", "פטרשושקה",
"קרנבל"), אפשר לומר שהן "תיאטרליות".

אין כאן ניסיון לרמוז שפוקין הוא מחולל
הרעיון של שיתוף פעולה בין מחול לשאר
האומנויות, שהרי סינתזה תיאטרלית דומה
היתה ביסוד פעולתם של להקות מחול
בחצרות מלכים כבר בתחילת המאה ה-16,
כגון הבאלט העתיק ביותר, ה-Ballet

מתוך הספר "בית הספר החדש והמזור של מחול תיאטרלי"
מאת גרגוריו למברנצי

"NEW AND CURIOUS SCHOOL OF THEATRICAL DANCING"

מחול שתואם את ההגדרות האריסטוטליות - "מייצג את טבעם של אנשים, ולא רק את סבלם ומעשיהם" (אם נעשה בו שימוש בכלי עזר תיאטרליים ואם לא), אנו מתייחסים כאל מחול "תיאטרלי".

ז'אן ג'ורג' נובר (Jean George Noverre) בן המאה ה-18 הציע לפתח "באלט עלילתי" (ballet d'action) המבוסס לחלוטין על משנתו של אריסטו. הוא טען שכדי לחקות את הטבע באופן המדויק ביותר עלינו לסלק את כל האלמנטים הלא טבעיים, שרק מסיחים את הדעת, כגון מסכות, פיאות, שמלות עם חישוקים, אקרובטיקה לשמה וכדו'. מכאן נובע ש"תיאטרליות" לא מחייבת תחכום מיוחד בהפקה. לדוגמה, כשאנו טוענים בהכללה (גסה מאוד!) שהמחול האירופי נוטה להיות יותר "אקספרסיבי" מהאמריקאי או יותר נרטיבי, למעשה אנו מייחסים לו "תיאטרליות" רבה יותר. כלומר, אנו מתייחסים אל כוריאוגרפים אירופים שונים לחלוטין האחד מהשני כמו פרדריק אשטון, יירי קיליאן ופינה באוש כאילו מאחדות אותם תחושה מפותחת במיוחד ל"תיאטרלי".

עוד משתמע מכאן, שתפיסות "תיאטרליות" של המחול עומדות בסתירה לתפיסות "פורמליסטיות" (או לא-הצגתיות) שלו, וזה לא מפתיע שהמבקר הפורמליסט הגדול אנדרה לוויןסון (Andre Levinson) לא העריך במיוחד את אימוץ ה"תיאטרליות" של אריסטו בתחום המחול. בהתייחסו ל**פואטיקה**, התלונן לוויןסון על כי "הטקסט הפטאלי הזה מייחס למחול מטרה שמחוצה לו... המחול חדל להיות דבר הקיים לשם עצמו. אריסטו מכריז שמחול מפרש ומחקה את החיים".

אך יש עוד משמעות אפשרית למושג הכללי "מחול תיאטרלי", משמעות שאין לה כמעט ולא כלום עם התפיסות האריסטוטליות של

סינתזה או מימזיס. ניקח לדוגמה את ההבחנה המקובלת בין מחול תיאטרלי מצד אחד ומחול חברתי, טקסי או עממי, מצד שני. כאשר אנו אומרים שמחול עממי כמו "החוגה של וירג'יניה" (Virginia Reel) הוא מחול חברתי, ואילו "אגון" של בלנשין או "מסע הלילה" של מרתה גרהאם הם דוגמאות למחול תיאטרלי, אנו מתכוונים לכך שהראשון נועד בעיקר לענג את המשתתפים בו, ואילו השני את הלא פעילים בו, כלומר את קהל הצופים. אם הנחה זו מקובלת עלינו, כאילו אמרנו ש"מסע הלילה" אינו "תיאטרלי" יותר או פחות מ"אגון", למרות שהראשון הוא מחול עלילתי המבוסס על אדיפוס המלך של סופוקלס, ויש בו תלבושות ותפאורה מאת נוגוצ'י (Noguchi), בעוד "אגון" הוא מחול חסר עלילה וחסר תפאורה המבוצע בבגדי אימון בצבעי שחור ולבן. למעשה, שניהם נועדו ל"קהל צופים" וככאלה יש להתייחס אל שניהם כאל מחול תיאטרלי.

האטימולוגיה של המלה "תיאטרון" מחזקת באופן משמעותי את תקפותה של הגדרה זו. במקור, פירוש המלה היוונית "תיאטרון" הוא "מקום בו צופים". לדעת היסטוריונים של התיאטרון זה היה שמו של המקום שנועד לישיבה וצפייה במתרחש על הבמה. התיאטרון התפתח ביוון העתיקה מטקסים לכבוד האל דיוניסיוס (שלא נועדו לחנך את הצופים או לענג אותם אלא להשביע את רצון האל ולפייסו), שהפכו לאירועים חילוניים ואיבדו תוך כך את משמעותם המאגית.

כך מתארת ג'יין הריסון (Jane Harrison) את התהליך: "פעם היה קיץ קשה במיוחד, שום דבר לא התנהל כמו שצריך והמקהלה (chorus) שאלה בעצב, 'למה, בעצם, לרקוד?'. היא התרחקה ונעלמה או הפכה לצופה מן הצד בטקס המסורתי". אך הטקס לא נעלם ושרידיו הפכו לאירוע לקהל צופים. כך במלותיה של הריסון: "מושבי הצופים גדלו בחשיבותם עד שהפכו לעיקר והעניקו למבנה כולו את שמם - תיאטרון".

ברגע ראשון תיאור זה של מעבר מטקס לתיאטרון ביוון העתיקה עשוי להיראות מנותק מהנושאים העומדים על הפרק בעולם המחול העכשווי, אך למעשה הוא מסביר במידה רבה מדוע "משוגעים לבאלט" כמו אנדרה לוויןסון ולינקולן קירסטין מתייחסים לבאלט כאל ההתגלמות המזוקקת ביותר של מחול תיאטרלי. אם תיאטרון הוא "מקום בו צופים", כי אז מחולות תיאטרליים יהיו אלה שיתאימו עצמם התאמה מרבית לדרישות קהל הצופים. זה מסביר את מרכזיותו של מושג התנועה "כלפי חוץ" (en dehors) בבאלט קלאסי, או, במלותיו של אנדריאן סטוקס: "הפנייה החוצה היא מהותו של הבאלט... והבאלט הוא צורת המחול ה'מוחצנת' ביותר... הפנייה החוצה פירושה שהרקדן או הרקדנית, בלא כל קשר לתנועות של המחול עצמו, מראה כמה שיותר מעצמו לקהל הצופים ובלא הרף".

באותה רוח טוען לינקולן קירסטין שכללי הבאלט מוכתבים על ידי ההיגיון של "בהירות"

אם תיאטרון הוא "מקום בו צופים", כי אז מחולות תיאטרליים יהיו אלה שיתאימו עצמם התאמה מרבית לדרישות קהל הצופים. זה מסביר את מרכזיותו של מושג התנועה "כלפי חוץ" (en dehors) בבאלט קלאסי

"מוות קטן", כור' י. קיליאן, תיאטרון המחול ההולנדי

מוסיקה: מוצרט

"PETITE MORT", CHOR.: KYLIAN, N.D.T.

PHOTO: LARRAINE BLOUIN & STEFAN ZEROMSKI





תיאטרון מחול "ענבל", צילום: משה ברקוביץ
INBAL DANCE THEATRE. PHOTO: MOSHE BERKOVICH

האם יצירות מופת מודרניות של בלנשין כמו "אגון", "אפיזודות", "ארבעת הטמפרמנטים", "קונצ'רטו ברוקו" הם ביסודם תיאטרליים או האם הם ביסודם אנטי-תיאטרליים?

התיאטרליות. העניין המחודש בעלילה ובהתבטאות רגשית, בצירוף מחויבות מחודשת לשיתוף פעולה של כוריאוגרפים, קומפוזיטורים ויוצרים חזותיים - הם ה"תיאטרליות" החדשה". לפני עשרים שנה שאפו רוב האמנים הניסיוניים להגיע דווקא ל"טהור" המדיום, להגדיר ולקבוע מה יכולה כל אמנות לעשות לחוד בצורה הטובה ביותר והייחודית לה.

התיאורטיקן בעל ההשפעה הרבה ביותר באותה תקופה היה כנראה קלמנט גרינברג (Clement Greenberg), שכתב: "תחום הפעולה של כל אומנות וייחודה התקיימו בד בבד עם כל מה שהיה ייחודי לאופי המדיום... וכך יכול כל תחום אומנותי לשמור על טהרתו". תלמידו של גרינברג, מבקר האומנות מייקל פריד (Michael Fried), הרחיק לכת עוד יותר וכתב: "הצלחת האומנות, אולי עצם הסיכוי שלהם לשרוד, תלויה יותר ויותר ביכולתן להביס את התיאטרון". מבקרים כמו פריד ראו בתיאטרון אומנות אקלקטית העוסקת בסניטזה, כלומר אומנות פחות טהורה.

ציירים שהשתמשו בפרספקטיבה בציוריהם ליצור אשליה של ממד שלישי הואשמו בשתי האשמות שנחשבו חמורות ביותר: א. בהצגה מטעה של אופי המדיום שלהם (שהוא מעיקרו דו ממדי) וב. בפלישה לתחום של מדיום הפיסול, שהוא תלת ממדי באמת. כוריאוגרפים נדרשו להדגיש את מהות המדיום שלהם - הגוף האנושי בתנועה, בלא קישורים או כל ספח תיאטרלי אחר. גם המוזיקה נחשבה ברובה מיותרת. השתיקה היתה שווה זהב. יוצא הדופן הבולט ביותר בתקופה שבה זו היתה העמדה הרווחת היה כמובן מרס קנינגהם, אבל אפילו הוא, בהזדמנויות שחבר לקייג' (Cage), ראושנברג (Rauschenberg) ואחרים לא יצר איתם ממש, אלא כל אחד יצר בתחומו, כך שהקול, המחול והתפאורה נוצרו בנפרד, והם לא התמזגו לשלמות אורגנית אחת.

בצורה ברורה ומלאה יותר מכפי שהוא נחשף לפני כן. חשבו על הדרך בה סייעו עבודותיו הייחודיות של בלנשין לחנך ולכוון, ממש, את עיניהם של מבקרי מחול גדולים כגון אדווין דנבי (Edwin Denby) וארלן קרוציה (Arlene Croce). הוא איפשר להם "לראות יותר" והם נענו לאתגר.

כאן חייבת להישאל השאלה - האם יצירות מופת מודרניות של בלנשין כמו "אגון", "אפיזודות", "ארבעת הטמפרמנטים", "קונצ'רטו ברוקו" הם ביסודם תיאטרליים או האם הם ביסודם אנטי-תיאטרליים? התשובה תלויה, כמובן, בהגדרה שלנו לתיאטרליות. כשהוא מגן על אמונתו של בלנשין שדלות-היא-טהור טוען קירסטין, שבלנשין "לא היה טרוד כל כך בשאלה איך להלביש את רקדניו, אלא באיך להפשיט אותם באלגנטיות, כדי שעירומם יהיה מובן ככל האפשר. ניתן לראות בכך נטייה כמעט אנטי-תיאטרלית, ואכן האשימו אותו בכך שלא השתמש בכל האמצעים העומדים לרשות התיאטרון, ושולכן יצירותיו נראות דלות כל כך". יחד עם זה, לא היה כוריאוגרף שהיה מודע יותר ממנו שתיאטרון הוא מעל לכל מקום בו יושבים צופים.

גם אם לא נוכל לפתור את בעיות המינוח, עדיין נוכל לשאול את עצמנו מדוע עצם המושג תיאטרליות כל כך מטריד היום אנשים. התשובה קשורה כנראה במתח שהזכרתי קודם בין תיאטרליות לפורמליזם. את ההתקפה הנוכחית נגד הפורמליזם (והמינימליזם) בעולם המחול ניתן לפרש כתוצאה מחידוש

תיאטרלי: "הוראת הבאלט באמצעות חמש היעמידות האקדמיות, שפותחו כבר לפני שלוש מאות שנה, אינה שרירותית. הן קובעות את מידת ה'בהירות' החזיתית, ומדגישות את חלק הגוף העליון כצללית ממוסגרת על ידי הבמה. באלטים נוצרו מתוך ידיעה שיועלו בבתי אופרה, עם דוט לתזמורת ותאים, ושלכחצי מקהל הצופים הבמה עצמה תיראה כמסך-רקע. זו אינה צורת המחול התיאטרלי היחידה, אך היא המרהיבה ביותר".

כדאי גם לשים לב למה שאומר קירסטין על הפירואט בספרו **האלף בית של הבאלט (Ballet Alphabet)**: "פירואט מבוצע היטב מציג את גוף הרקדן במלוא גמישותו, כשהחזית והגב כאילו מונחים זה על גבי זה, כמעט כמו בחשיפה כפולה של צילום. קהל הצופים הרי נשאר קבוע במקומו, שאם לא כן, אילו ניתן היה לסובב את המושבים במהירות שתאפשר לצופים לראות חזה וגב במצב חזיתי בעת ובעונה אחת, אולי לא היה צורך בפירואט".

עתה נבדוק כמה יעילות ההגדרות וההבחנות האלה ביישום למקרה מסוים (לא קל במיוחד) - הבאלטים הפורמליסטיים והחשובים של בלנשין. עבור מישהו כמו לינקולן קירסטין מכלול יצירותיו של בלנשין הוא המסקנה הלוגית של המסורת הקלאסית, ביטוי המהות שלה בלא כחל ושרק. אך בלנשין מגביר את חשיפת התנועה בכך שהוא מסלק את החלקים ה"תיאטרליים" הבלתי הכרחיים (עלילה, מחוות מימטיות, תפאורה, תלבושות תקופתיות) וחושף את קווי הגוף של הרקדן



בהצרה מפורסמת ב-1965 קראה איבון ריינר (Yvonne Rainer), "לא למחזות ראוה, לא לוורטואוזיות, לא למעשי כשפים ותעתועים..." זה היה רדוקציוניזם שאפילו בלנשין היה רואה אותו כמגביל מדי

האמריקאי והאירופי כאשר התבקש להעיר על עבודות שיצר עבור דיאגילב והבאלט רוס. בריאיון מפורסם עם לואי בוטו (Louis Botto) טען ש"דיאגילב" הציל את הלהקה שלו כשהזמין אנשים כמו פיקאסו וראוול להסוות את העובדה שלמעשה אין כוריאוגרפיה... אתה מבין, קהל הצופים בצרפת לא ממש אוהב מחול. בכל אירופה לא ממש אוהבים מחול. הם אוהבים מופעי ראוה, תפאורות, תלבושות, להתחכך בפיקאסו הגדול, באיש הגדול הזה, באיש הגדול ההוא. הם מוכנים לראות ריקוד אחד לכל היותר ולרוץ לאכול ב"מקסים" ולשכוח מהמחול. כשיצרת את הבאלט הראשון שלי עבור דיאגילב 'Le Chant du Rossignol' הוא אמר לי שמאטיס יכין את התפאורה ואת התלבושות. משכתי בכתי - מאטיס? מעולם לא שמעתי עליו".

כאשר בלנשין אומר שהאירופים לא אוהבים מחול, הוא מתכוון, כמובן, לכך שהם לא ממהרים לאהוב את סוג המחול שלו. במאמר

מות בתה הצעירה של אלמה מאהלר, ונחשבת לאלגוריה על מותה וגאולת נשמתה), ובכל זאת רובינס מתקרב לפורמליזם הרבה יותר מקיליאן בשימוש באותה יצירה עצמה. ב"שיר ערש" (Lullaby), שיצר עבור תיאטרון המחול ההולנדי, משתמש קיליאן באמצעים לקוחים מ"מחול המוות" (Totentanz) האקספרסיוניסטי, לרבות מלאך המוות בגודל מלא, והעלילה בכוריאוגרפיה שלו מקודמת באמצעות מחוות מימטיות שמחוץ לאוצר התנועות של המחול הקלאסי. גירוס רובינס, לעומתו, במחול שיצר לניו-יורק סיטי באלט "לזכר..." (In Memory of...), לא מנצל אף אחת מהמחוות המימטיות והאימוניים של קיליאן, המילוליים (וכן, תיאטרליים). הוא מגיע לאקספרסיביות במונחי מחול "טהור", שאנדרה לוינסון בכבודו ובעצמו היה בוודאי מהלל ומשבח.

בלנשין, שעבודותיו הן כנראה הביטוי הממשי והמובהק ביותר של הפילוסופיה של לוינסון, התבטא בנושא ההבדלים בין המחול

בהצורה מפורסמת ב-1965 קראה איבון ריינר (Yvonne Rainer), "לא למחזות ראוה, לא לוורטואוזיות, לא למעשי כשפים ותעתועים..."
זה היה רדוקציוניזם שאפילו בלנשין היה רואה אותו כמגביל מדי, אף שבעיקרון היה שותף לדעתה הקדומה של ריינר בגנות התיאטרליות. אחדות דעים (בלתי צפויה) זו, בין שני כוריאוגרפים שונים כל כך האחד מהשני בדרך כלל, מעלה מספר שאלות אסתטיות וסוציולוגיות: למה אפשר ליחס את העמדה, שהיתה נטועה כה עמוק בלב רוב הכוריאוגרפים האמריקאים, שפחות זה יותר, שכל המוסיף גורע וששמירה על טוהר כל מדיום עדיפה על סינתזה? האם זו חשיבה אופיינית רק לאמריקה, אם לא, האם רק שם היא בגדר "כזה ראה וקדש"? ואם כן, למה?

ניתן ללמוד רבות (גם מהבחינה הסוציולוגית וגם האסתטית) מהשוואה בין עבודות מייצגות של ריינר ושל בלנשין לבין מופעים אסיאניים או אפריקניים ידועים. באחרונים הקו המנחה הוא שילוב של צורות אומנותיות וצירופן האחת לשנייה ולא הפרדה ביניהן או ניסיון לטהר כל אחת מסיגי האחרת. ניקח שתי דוגמאות להמחשה: בבאראט נאטיאם (Bharat Natyam) ההינדי, הקו הזה מצי כבר בשמו של המדיום, שכן פירושו המילולי של "נאטיאם" הוא מחול ותיאטרון, ותיאטרון הקאבוקי היפאני הוא עוד מין יצור כלאיים שבו. האטימולוגיה שלו מגלה בבירור את אופיו ה"לא טהור" - שכן ביפאנית מודרנית כותבים קאבוקי בשלושה סימנים: "קא" המסמל שירה, "בו" המציין מחול ו"קי" שפירושו כשרון או יכולת. לפני שיצא תיאטרון ה"גראנד קאבוקי" למסע הופעות באמריקה בשנת 1982, ציטט הניו-יורק טיימס את המנהל האומנותי של "החברה למען התרבות היפאנית" בניו-יורק, שהדגיש את האקלקטיות המובהקת של תיאטרון הקאבוקי: "קחו לדוגמה שחקן כמו אוטאימון (Utaemon), הוא מנסה להיות מיכאיל ברישניקוב ולורנס אוליבייה בעת ובעונה אחת. הצירוף הזה הוא שעושה את הקאבוקי למלהיב כל כך".

אך, למעשה, אין צורך בהשוואות כה קיצוניות, בין מזרח למערב, כדי להדגים את טבעה האמריקאי של הנטייה האנטי תיאטרלית, די בהשוואה בין מחול אמריקאי לאירופי. קחו לדוגמה את הקשר ההדוק, החלק, חסר התפרים, בין "משחק" ו"מחול" בבאלטים הגדולים של פרדריק אשטון, כמו "וריאציות אניגמה", למשל. אחר כך חשבו כמה נדיר למצוא באמריקה ניסיון ליצור סינתזה כזו. ודוגמה עדכנית יותר - ההתייחסות השונה לגמרי של גירוס רובינס ויירי קיליאן לאותה יצירה מוסיקלית, הקונצרטו לכינור של אלבאן ברג. הנסיבות הביוגרפיות שברקע יצירתו זו של ברג היו כה דרמטיות (וכה מפורסמות) עד שנדמה שצריך להיות קשה מאוד, אם לא בלתי אפשרי, לכוריאוגרף להשתמש ביצירה בצורה פורמלית טהורה, משוחררת ממשמעויות ותוכניות או סיפוריות (היצירה נכתבה בהשפעת

מירוף העכברים האינדיבידואלי. כדי להתרשם נכונה עד מה השתנו פני המחול מסוף שנות השישים, די להתבונן ביצירותיהן המאוחרות של היוצרות שהיו בתחילת הדרך יוצרות מינימליסטיות - לוסידה צ'ילדס (Lucinda Childs) וטרישה בראון (Trisha Brown). ביצירה מ-1979, "מחול" (Dance), צ'ילדס כבר השתמשה במוזיקה של פיליפ גלאס (Philip Glass) ובהקרנה מסובכת על גבי מסך מאת סול לויט (Sol Lewitt). ביצירה של בראון "Set and Reset" מ-1983 מושמעת מוזיקה מאת לורי אנדרסון (Lauri Anderson) והמחול מבוצע על רקע תפאורה של רוברט ראושנברג (Robert Rauschenberg), שגם יצר את התלבושות.

סביר להניח שגם מחשבה על הכנסות ממלאת תפקיד בשיקולים בעד שיתוף פעולה אומנותי זוהר שכזה (אנדרסון, ראושנברג ובראון הם מושכי קהל ידועים, ואכן "Set and Reset" שבר שיאים בקופת האקדמיה למוזיקה של ברוקלין כאשר הועלה שם לראשונה), אבל שיתוף הפעולה האמנותי במקרה הזה היה אמיתי וכן, ולא איזה ניצול ציני של העיקרון ששלושה שמות מפורסמים טובים מאחד.



ביטוייה המובהק של תרבות לאומית". מוסר ההשכל הסוציולוגי ברור לחלוטין: אלה החושבים שחסרה ללהקת ניו-יורק סיטי באלט מידה מסוימת של "אנושיות", ודאי חושבים כך גם על העיר ניו-יורק. וודאי יש סיבות נוספות, אסתטיות ופרגמטיות, להטייה האנטי תיאטרלית של כוריאוגרפים שונים כל כך זה מזה כריינר ובלנשין ולהתנגדותם לשיתוף פעולה אומנותי. כוריאוגרפים מתקופת ג'ודסון (Judson), שפסלו כל ליווי מוזיקלי, הגיבו כנראה למוחשיות ולמילוליות של הניסיונות הרבים במחול המודרני ליצור "המחשה מוזיקלית" (תוך יצירת קשר של אחד לאחד בין כל צעד ותו), שבינתיים אבד עליהם כלח. הפיחות במעמד המוזיקליות כערך כוריאוגרפי איפשרה צמיחה של זן חדש של יוצרי מחול: הקונספטואליסטים השכלתניים, חסרי הרגישות המוזיקלית הטבעית ונעדרי ההכשרה המוזיקלית.

כמה אירוני שההתנגדות לשיתוף פעולה והמאמץ להגיע לטוהר המדיום פרחו דווקא בשלהי שנות השישים, עשור שאנו חושבים עליו כעל תקופה של הטייה אידיאולוגית קהילתית ושיתופית. אך שאיפה זו לטוהר הציגה עצמה כפן נוסף של הרדיקליות של שנות השישים, ודרך נוספת להיות "קדוש" (או טהור) יותר מהאחר. אירונית עוד יותר העובדה ששיתוף פעולה בין כוריאוגרפים, מוזיקאים ואומנים חזותיים חזרה לאופנה בשנות השמונים, עשור שמה שציין אותו בעיקר היה

מאמצע שנות החמישים בשם "הברבור בציריך", א.פ. בלקמור (A.P. Blackmur) מסכם בבהירות רבה את מה שנחשב להבדלים הסגנוניים המהותיים בין הבאלט האמריקאי והאירופי. בלקמור מעמיד אלה מול אלה את סיגנונו הקריר וגישתו המינימליסטית של בלנשין, מצד אחד, ואת הסיגנון הרך, החמים יותר והאקספרסיבי בגלוי של הבאלט המלכותי האנגלי (שאז עדיין נקרא Sadler's Wells). "האמריקאים לא אהבו את הרכות של רקדניות סדלרס וולס. חסרה להם המוצקות והקשיחות של הרקדניות האמריקאיות, מוצקות הגוף, הפנים, והניקיון המבהיק של התנועה שהיא כה חדשה עד שהיא נדמית כעשויה מחומר קשיח ביותר... הם היו רגילים לקשיחות האמריקאית, ויש להניח שחשבו ששוטרי לונדון עדינים מכדי לבצע את תפקידם ביעילות. קשיחות זו מתגלה בכל אשר תפנה - קשיחות חיצונית הנובעת מכך שאנו חושפים לעין כל את השלד התרבותי שלנו... תחושת הקשיחות האמריקאית חוזקה עוד בתחושת האבסטרקטיות האמריקאית. נדמה כאילו הנערים והנערות של לינקולן קירסטין רקדו בפרצי אבסטרקט מאורגן... אם היתה אחדות בריקוד שלהם, היתה זו האחדות האמריקאית הנובעת מצמצום והשלת עודפים, אחדות העוני או החשך".

כנראה שלכך התכוון ה.ל. מנקן (H.L. Mencken) כאשר כתב: "פורמליזם הוא



מחלן matan
מפעל תרבות ואמנות לנוער
Arts & Culture Project For Youth

מבחני כניסה לתוכנית שנתית

תשנ"ט 1998/9

מיועדים לתלמידי מחול בכתות ח' יב' בעלי ניסיון של שלוש שנים בבלט קלאסי ושנתיים במחול מודרני.

אילת	יום ג' 31/3/98
אזור צפון	יום א' 5/4/98
אזור דרום	יום ב' 6/4/98
אזור מרכז	יום ד' 8/4/98
אזור מרכז	יום ה' 9/4/98

התוכנית השנתית תכלול מחנה אמנויות בקיץ, קבוצת בנים, תוכנית וידאודאנס, תוכנית קומפוזיציה ופעילויות העשרה שונות.

לפרטים והרשמה: 02-6738140

משרד ראשי: רח' ישי 23 א' אבו-תור ירושלים 93544
מרכז אמנויות מתא"ן בדרום: תיכון אזורי "צפית" כפר מנחם 79875
טלפון 08-8587435



מועצה אזורית "מגידו" - האולפן למחול

בהנהלת יעל ברנר



- ◆ מבוא למחול
- ◆ בלט קלאסי
- ◆ מחול מודרני
- ◆ תיאטרון מחול
- ◆ תולדות המחול
- ◆ רפרטואר
- ◆ עיצוב הגוף-בשיטת "פילטוס" - למבוגרים
- ◆ להקת מחול מודרני ותיאטרון מחול
- ◆ בחינות בגרות 5 יח' ועבודות גמר
- ◆ מפגשי מחול
- ◆ סדנאות עם מורים אורחים
- ◆ קורסי קיץ
- ◆ מנויי מחול לתלמידים באולם אזורי "מגידו"
- ◆ ארוח כנסים ארציים

הלימודים מיועדים לתלמידים מכתה ב' ומעלה

צוות המורים

עפרה אכמון, ראובן בן-ישי, צפירה עצמון, אלה בר-דוד - שחר, שירה רמון, עפרה חנון-לין, מרינה פילק, אריאלה שפושניק

מלווה בפסנתר

ריטה למזוב

אפשרות להשכרת המקום לסדנאות וחזרות במשך השבוע ובסופי שבוע. אולמות גדולים, רצפות עץ, פסנתרים, חדרי ארוח זולים בישובי הסביבה

האולפנה למחול במרכז "יד לבנים" ת.ד. 90000 עפולה 18120
טל. 9892051, 9891158 04-פקס 9890583 04-

ספרים מרקדים

פינה באוש - התופעה

Pina Bausch

Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren

בהוצאת:

Kallmeyersche Verlagsbuchhandlung

גרמניה 1996; 319 ע'

נורברט סרווס (Norbert Servos), סופר וכוריאוגרף, שחי כיום בברלין, עקב אחרי התפתחותה של פינה באוש, הגדולה שביצורי תיאטרון-המחול הגרמני החדש, במשך כעשרים שנה. אין זה ספרו הראשון על אודותיה, אבל זהו המקיף והמהודר שבהם.

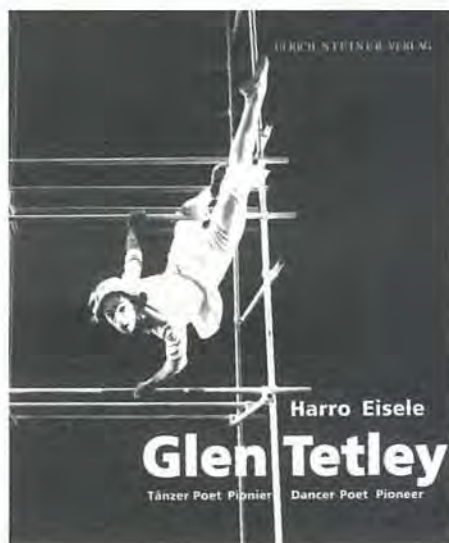
שפע התצלומים הנהדרים מדבר אל הקורא אף יותר מניתוחיו המעמיקים של יצירותיה, אחת לאחת. הספר גדול-המימדים כולל גם ראיונות איתה ורשימה שלמה של יצירותיה ותאריכים בביוראפיה שלה.

כותרת המשנה המשעשעת - "האומנות לאלף דג-זהב" אינה מתכוונת להפחית מערכה העצום של באוש, אלא להצביע על גישתה שיש בה מן האבסורד וגם מן היכולת המדהימה לאלף לצרכיה חומרים, אנשים, חפצים וכל דבר הקיים. אלפי פרחי ציפורן, מים המכסים את הבימה, הרים של חומר אורגני וכבול המכסה את כל הבימה - כל אלה כבר שימשו אותה בעבודתה. שפע של אמצעים, שאליהם התכוון, אני מניח, המחבר, במונח "דג הזהב" שבכותרת המשנה.

כתיבתו של סרווס סבוכה ולא קלה להבנה. אבל מאות התצלומים מתפענחים מאליהם. לכן הספר מומלץ גם לאלה, שאינם קוראים גרמנית. הספר הוא תעודה חשובה בתולדות אומנות המחול של המאה ה-20. זהו גם ספר יפה ביותר ומהודר בעיצובו.



norbert servos
pina bausch - wuppertaler tanztheater
oder die kunst, einen goldfisch zu dressieren



לדמותו של
יוצר חשוב

Glen Tetley
Dancer Poet Pioneer

מאת Harro Eisele

הוצאת Ulrich Steiner

גרמניה, 1996

(בגרמנית ואנגלית) 32 ע'

גלן טטלי, כוריאוגרף מהחשובים, שלאחרונה כאילו נשכח, ושיצר מחולות נפלאים כגון "פייירו הסהרורי" (למוזיקה מאת סטראווינסקי), "הציידים האגדיים" (מוזיקה: עדן פרטוש) עבור בת-שבע בראשיתה, והיה למנהל האומנותי של באלט שטוטגארט אחרי מותו בלא עת של ג'ון קרנקו, חייו אינם מוכרים לרבים.

העיתונאי הגרמני אייזלה שוחח איתו ארוכות, והחבורת הדקה, אבל המעניינת, נשענת בעיקר על דיאלוג זה עם טטלי.

טטלי היה אחד הראשונים במחול המודרני, שרקד בו זמנית בלהקת באלט ובלהקתה של גרהאם. הוא היה מחלוצי המחול המודרני בהולנד, עם ייסוד ה-NDT בראשית שנות ה-60. איש מעניין ואומן אנושי מאוד.

חבל שאין בחוברת זו ניתוח כלשהו של יצירותיו החשובות של טטלי. אבל בשל מיעוט החומר על אודות כוריאוגרף חדשני ומעולה זה, גם המועט המוצע כאן שווה את הקריאה.

לאן הם נעלמים?

The Dancer's Destiny

סיכום כנס בינלאומי ראשון לשאלות גיל המעבר של רקדנים לתחומי פעילות אחרים עם גמר הקריירה הפעילה שלהם על בימת המחול, שנערך בעיר לוזאן (שווייץ) בחודש מאי 1995.

בהוצאת International Organization for the Transition of Professional Dancers

IODP, Av. des Bergieres 6, 1004

Lausanne, Switzerland

76 ע'; בשפה האנגלית, ויצאה לאור גם

מהדורה צרפתית

"גיל המעבר", שחל בדרך כלל בחייו של כל ברנש או אשה בגיל שבין 40 ל-50, מגיע לרקדנים מקצוענים לפעמים ממש באמצע שנות העשרים שלהם.

הקריירה של הרקדן המקצועני הינה קצרה ביותר. רבים מבני ה-27-26 עוזבים את הלהקה בה רקדו כ-10 שנים, ועליהם לבקש לעצמם מקצוע שני, שיביא אותם עד לגמלאות.

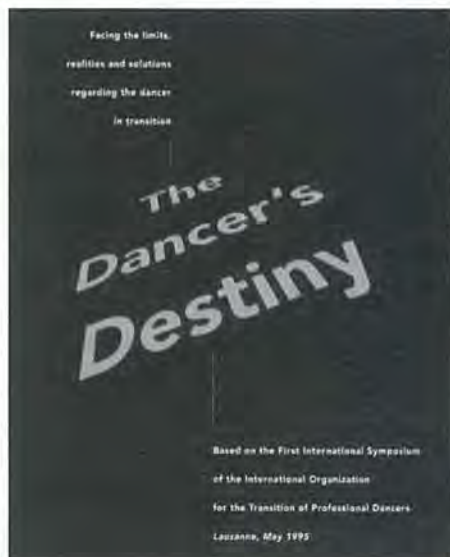
יש מדינות, כגון דנמרק, שבה זוכים רקדני הבאלט המלכותי לפנסיה שלמה כבר בגיל 40. יש מדינות, כגון טורקיה, בה נחשבים רקדני הלהקות הבאלט הממלכתיות כפקידי המדינה, ועליהם להשאר בלהקה עד גיל הפנסיה הרשמי, הלא הוא 65 שנה. משמעות הדבר הוא 20 שנות המתנה, ומניעת כניסתם של אומנים צעירים במיטב כושרם ללהקה.

האם לבחור במקצוע "סמוך" למחול, כגון מנהל-חזרות, מורה או אולי מסגיסט או מי שעוסק בשיטות תנועה, כגון זו של פלדנקרייז או אלכסנדר, מקצועות שבהם הנסיון בתחומי המחול יש בו תועלת, או פניה לתחומים שונים לגמרי?

איך להכין את המעבר הטראומטי, המצפה לכל אומן מחול - אם אין הוא במקרה נורייב, מרגוט פונטיין או רינה שיינפלד...

בספר סיכום הרצאות המשתתפים, הצעות להחלטה ושפע נסיון חיים, מתחומי המחול השונים, בכל הנוגע לקץ הקריירה המר והצפוי.

ספר חובה לכל רקדן ורקדנית שלא ברור להם לאן יפנו כאשר כושר הביצוע כבר לא יהיה מה שהיה בגיל 20.



פלומה הררה - רקדנית ראשית ב"תיאטרון הבלט האמריקאית"



נעל אצבע דגם "אריאל" של capezio®

הנעל ניבנת על עימום מיוחד על מנת ליצור יותר רוחב בכרית כף הרגל.

ה"אריאל" של Capezio בעלת עקב צר, קשת מודגשת, קופסת אצבעות קלה

וכנפיים לתמיכה רוחבית. הנעל מגיעה בצבע אפרסק.

ה"אריאל" ממשיכה מסורת ארוכה של נעלי אצבע איכותיות של Capezio ארה"ב.

משווק בישראל על ידי ישראלדנס.



להשיג רק ברשת חנויות

ISRADANCE

capezio®

Performance Made Perfect®

חיפה, שד' הנשיא 121, טל. 04-8385193; תל אביב, אבן גבירול 45, טל. 03-6916466; ירושלים, רח' הלל 23, טל. 02-6248182; רעננה, רח' אחוזה 146, רחבת המשביר, טל. 09-7430095;
נתניה, רח' שטמפר 13, טל. 09-8618764; באר שבע, הרצל 82, טל. 07-6231488; ראשל"צ, רח' רוטשילד 97, טל. 03-9661183;
ובחנויות ספורט מובחרות ■ ישראלדנס עודפים - רח' לוינסקי 8 א.ת. ראשל"צ, טל. 03-9616916

מחול בישראל

רבעון לענייני מחול



הרבעון למחול שייתן לך עדכון
שוטף על המתרחש בארץ
ובעולם בכל תחומי המחול
בפורמט משובח ומקצועי

אנוי לשנה באחיר של ס"ח בלבד!

צלצל ואתה אנוי: 04-544454

לילות העולם

מונפלייה '97

מאת שוש אביגל

צריך הרבה בטחון עצמי כדי לעשות מה שעשו השנה במונפלייה, צריך בטחון עצמי אמיתי בזהותך, בשפה התרבותית והאומנותית שלך, כדי להיות מסוגל להעניק ולקבל, לוותר על העצמיות וללבוש כסות זהותית חדשה שבאה מתוך דיאלוג עם בני תרבות אחרת כל-כך. אולי צריך לשם כך להיות צרפתי, ליהנות מסיבסוד נדיב ומלא גיבוי של הממשלה ושל העירייה המקומית, וגם הרבה כישרון, העזה וסקרנות לא מזיקים.

פסטיבל המחול הבינלאומי ה-17 במונפלייה, בניהולו של ז'אן פול מונטאנארי, עלה כיתה. הפסטיבל האחרון כלל שילובים בין-תרבותיים ומסעות אומנותיים נודעים לארצות מרוחקות, לצד מופעי יוקרה שנועדו לספק לבורגנות המקומית הזדמנות ללבוש בגדי ערב ולרכל בקוקטיילים. בין אלה האחרונים היו "כרמן" של אנטוניו גאדס, בכורה אירופית של טווילה תארפ (שבדיוק שבה ממופעה בישראל), או יצירה איטית, אנינה ואיזוטרית של סוזן בירג הצרפתייה לצלילי מוזיקת גאגאקו יפאנית.

ייחודו של הפסטיבל השנה בכך שלא התמצה בחגיגה הנקודתית של שלושת השבועות בקיץ אחד (22 ביוני עד ה-5 ביולי 1997), אלא החל כמה שנים קודם לכן, וקדם לו תהליך ממושך של יצירה מיוזעת. הפסטיבל עמד בסימן הדיאלוג הבין-תרבותי, בעיקר עם אפריקה ואסיה, מה שקרוי אצלם "העולם השלישי". אומני מחול צרפתים נסעו לארצות אסיה ואפריקה, או הזמינו אליהם לתקופות עבודה משמעותיות אומנים מארצות אלה, ויצרו במשותף יצירות חדשות, שנתנו ביטוי לשפת המחול המשולבת של התרבויות השונות כל כך.

מאטילד מונייה, מנהלת מרכז המחול של מונפלייה, עבדה עם איור מסמבדו מאפריקה, ברנרדו מונטה ממרכז המחול ברן וברטנייה עבד עם אסידי אדיאטו מחוף השנהב ואמינטה פאל מסנגל. רוזין שופינו מהמרכז למחול בפואטו-לה-רושל עבדה עם המכון למחול של פקין ועם הרקדנית היפאנית היגו קאורי. מארי פראנס קלויבאן הצרפתייה עבדה עם אלבארו דסטרפו מקולומביה ומישל קלמוניס הצרפתי עבד עם וינסנט מנטסואה, הסולן הוירטואוז השחור של קבוצת Moving into dance מדרום אפריקה.

במהלך הפסטיבל התקיים רב-שיח שבו סיפרו האומנים על דרכי עבודתם והדגמו, במרתון, קטעי עבודה. זה היה, אולי, החלק המרתק ביותר, לצד הדובדבן שבסיום הפסטיבל: שני לילות מרתוניים שנקראו "לילות העולם", ובהם נקצרו הפירות של כשלוש שנות עבודה וניסוי. מכל השלל הססגוני הזה נרשמו בזכרוני ארבע עבודות יוצאות דופן, שמעוררות תיאבון לעוד ומעלות הרהורים על מה שניתן היה לעשות אצלנו, מדינת קיבוץ הגלויות התרבות.

הרוסיות הקטנות (Les Petites Russes), כפי שכינו אותן בסימטאות הפסטיבל, היו אטרקציה כמעט אנתרופולוגית. שישה כוריאוגרפים וכוריאוגרפיות צרפתים עבדו במוסקבה עם קבוצת תלמידות מן "האקדמיה למחול של מוסקבה", בית ספר חדש למחול שנוסד ב-1992 ומתמחה במחול מודרני.



"אוביסינה/מחול הקיבי", כור: סוזן בורגה,

צליל: מרק ז'ינו

"UBUSUNA / DANSE DU PRINTEMPS", CHOR.: SUSAN BUIRGE,

PHOTO: MARC GINOT



התוצאה - שש עבודות מקוריות וחדשות, שבהן מתמזגים חלום הילדות שאבדה וחלום הבגרות-הנשית שטרם הבשילה. הילדות, בנות 12-15, הן בעלות טכניקה מופלאה עפ"י מיטב המסורת של הבאלט הקלאסי הרוסי, והמיפגש עם היוצרות הבוגרות בעלות התרבות האחרת הניב תוצאה מסקרנת ביותר.

פיליפ כהן מהמרכז הלאומי למחול בליון עבד בשיתוף עם הבאלט המלכותי של קמבודיה ויצרו "שיחות במחול". שתי הקבוצות, הצרפתית והקמבודית, מתמזגות בהדרגה, תוך ששפת המחול והכללים המיוחדים של כל אחת משתי התרבויות חודרים אלה לאלה ויוצרים שילובים בלתי אפשריים. כך למשל, מסורת המחול הקמבודי אוסרת מגע גופני בין רקדן גבר לרקדנית אשה ויש גם כללים של כיווני כניסה ויציאה מן הבמה (מותר רק מן הצדדים ולא מאחורי הבמה ומקדימה, או להיפך, ממש אינני זוכרת...) בתחילה רוקדת כל אחת משתי הקבוצות קטע ב"שפתה" שלה ולאחר מכן מתחילים המיזוגים: רקדן קמבודי עם רקדנית צרפתייה ולהיפך, מריקודי צמד לריקודי קבוצה, כאשר תנועות הידיים הקמבודיות מתחילות ללוות תנועות רגליים מערביות ולהיפך. בסיום, כאשר מתקיים סוף-סוף קשר גופני רופף בין הרקדן הקמבודי לרקדנית, לאחר התלבטויות ועקיפות רבות, הקהל אינו יכול להתאפק מלמחוא כפיים להישג של התנועה עצמה. קשר לתאר את המוזרות, אך גם את החוויה שאכן מתקיים פה דיאלוג אמיתי בין שתי קבוצות שיש להן מכנה משותף: הגוף הוא שפתן.



וינסנט מנטסואה הוא הכוריאוגרף והרקדן הראשי של הלהקה "Moving into dance" מדרום אפריקה. הקבוצה השחורה, בהנהלה של אשה לבנה דווקא, מתמחה גם בעבודה קהילתית באמצעות מחול, אך האטרקציה הבלתי מעורערת היא מנטסואה עצמו, בקטעי הסולו שלו. מנטסואה (Mantsoe) הכריזמאטי רוקד את האפרטהייד, גופו וקולו מחקים עופות מוזרים, הוא חלק מהטבע, הוא אנוש מושפל ומבוית, הוא חייתי, מלא חיוניות ומקסים והקהל איננו שבע ממנו ורוצה עוד ועוד.



אן-מארי פוראז ("מחול נוודים") צירפה ללהקה הצרפתית העובדת במונפלייה עצמה קבוצה של מוזיקאים צוענים וקבוצה של מוזיקאים ורקדנים הודים מקזחסטן. הרקדנים הצרפתים, המתמחים בימים כתיקונם בריקוד ג'ז וסופגים את הטמפרמנט הים תיכוני של פוראז, רוקדים לצלילי הקסטנייטות של הצוענים, המשתלבים בהדרגה עם הכלים והמיקצבים ההודיים. למען האמת, המוזיקה והאקזוטיקה מנצחים את המחול וסדר הדברים מתהפך: המחול הופך לליווי לצלילים ולמיקצבים.



צילומים: מרק זיינו
PHOTOS: MARC GINOT

"אפרתי מתגלה כאמן
של קומפוזיציה

יכולת וירטואוזית
של הרקדנים!"

רות אשל

"ערב מהנה, בוגר
ובשל. שרק לא ימחק
לעולם!"

אליקים ירון

משה אפרת. תל אביב.
קולדמיה. להקת מחול

אנא - אחריקו

יצירתו של משה אפרתי חתן פרס ישראל

יום שבת 7/3 בשעה 21:00 • בהיכל התרבות, נשר

יום שבת 14/3 בשעה 21:00 • במרכז סוזן זלל

יום ה' 9/4 בשעה 21:00 • במרכז סוזן זלל

■ כרטיסים בקופה ובטל. 03-5102997. הנחות לקבוצות, חיללים וסטודנטים.

א
נו
ש
ל
לזמן החלום

מאת משה קדם

ריקודיהם של
תושבי יבשת אוסטרליה



בטקס TIWI PUKUMANI המשתתפים מאפרים את פניהם ואת גופם.
AT THE TIWI PUKUMANI CEREMONY, THE PARTICIPANTS PAINT THEIR FACES
AND THEIR BODIES.

“שהותנו כאן היא חופשת חג, ורק לזמן החגיגה” - זוהי נוסחת החיים של האבוריגינים, תושביה המקוריים של אוסטרליה עלי אדמות.

ההיסטוריה של האבוריגינים נמשכת כבר ארבעים אלף שנה. לפי הערכת מדענים מסוימים, תקופה המתחילה בעידן הפליאוליטי הראשון.

לפי אמונה שרווחת אצל האבוריגינים, החיים, כפי שאנו מכירים כיום, כולל חי האדם, החיה, הדגה והעוף, הינם חלק מ“מרחב עצום” אחד של מכלול בלתי משתנה של “יחסים ויחסיות”, שהמעקב אחריו מוביל אותנו “לרוח הקדמונים הכבירה” של “זמן-החלום”, הווה אומר: רוחם של “האבות הקדמונים”, שהיו קיימים ב“זמן החלום”.

לפי אמונתם, האבות הקדמונים הם האחראים לתקופת הבריאה, וכמו כן לכל צורות החיים כפי שהאיש האבוריגיני מכיר היום.

זמן החלום (“Dream Time”) ליווה את האבוריגינים מאז שחר קיומם וממשיך לחיות ולהתקיים כ“חלום” בחייהם עלי אדמות עד עצם היום הזה.

ה“אירועים” שקרו (“The Events”) בתקופת הזמן העתיק של הבריאה חוזרים ונישנים בפולחנים וטכסים, ונרקדים היום תוך שילוב קטעי פנטומימה בפולחנים אלה. בו-זמנית מושרים גם פיוטים.

מזמורים אלה חוזרים ומושמעים שוב ושוב, בליווי ה“דיג'י-דו” (“Didjeridoo”) כלי נגינה, העשוי מעץ חלול - הדומה לבסוף. זהו כלי הנגינה היחיד של האבוריגינים, מלבד 2 מקלות קצרים בני כ-20 ס"מ, בהם משתמשים כדי לסמן קצב, נוסף לזמרה ו/או לקולות הקצב של “הבומרנג”, (“Boomerang”) כלי-נשק דמוי סהר עשוי מעץ. הפייטנים מתארים את סיפורי האירועים של הזמנים הקדומים, כדי לגשר על מרחב הזמן, ויחד עם זאת לנסות ולהביא את כוחות “הרוח הגדולה של זמן החלום” למצב שבו יוכלו להשפיע על החיים כיום.

ה“חלומות” הם ההיסטוריה הראשונה של האבוריגינים שחיו ביבשת אוסטרליה, כפי שנאמר על ידי “הבדאיים” ו“מספרי הסיפורים”, ה-“Story Tellers”. זוהי היסטוריה שבעל-פה, הנמסרת מדור לדור.

דרך מסורת סיפורי מיתולוגיה ואגדות, מסבירה האמונה האבוריגינית את התהוות העולם, הווה אומר: הנוף הטופוגרפי של האדמה ובריאתו המיוצגת על ידי עצמים בולטים ומאפיינים גיאוגרפיים יוצאים מן הכלל כדוגמת ה“סלע של אייר” (“Ayers Rock”).

מיתולוגיות ואגדות אלה חוזרות ומספרות על מסעותיה האפיים של “רוח הקדומים” הגדולה, ומתארות איך האבות הקדומים בראו את החיות, את הצמחים ואת האדם, דהיינו, את האבוריגינים, שהיוו את הישוב העתיק ביותר של אוסטרליה, ואולי של העולם כולו.

“החלומות” הם ההיסטוריה הראשונה של האבוריגינים שחיו ביבשת אוסטרליה, כפי שנאמר על ידי “הבדאיים” ו“מספרי הסיפורים”. זוהי היסטוריה שבעל-פה, הנמסרת מדור לדור

בתרבות היהודית אנו מוצאים סיפור דומה. לפי מסורת המקובלים מרד השטן באלוהים, ואף הכניע אותו, ושלט בעולם עד שאירע “מהפך” ואלוהים כלא את השטן בעומק האדמה.

אמונתם של האבוריגינים מספרת, שהענקים או האבות הקדמונים צמחו מתוך הסלעים במרחב הענקי של אוסטרליה, והחלו לשוט בארץ. בשיוטם, ומכוח צעדיהם, רעדה האדמה וכך נוצרו העמקים, הימות, ההרים והמורפולוגיה הכוללת של מקומות מחייתם.

הגירסה האוסטרלית של אגדת פרומתאוס שהעביר את מתת האש מהאלים לבני האדם, אולי מעניינת אף יותר מהנוסח היווני. במקרה זה, יש קשר ישיר לאש שניתנה לבני האדם, וליצירתם של המאורות הגדולים, הירח ו“אם

אגדות אלה מספרות על האופן והדרך בה “רוח הקדומים” לימדה את שבטי האבוריגינים לחיות בהרמוניה עם הטבע, ואיך להתייחס האחד לשני.

סיפורי הבריאה של האבוריגינים אינם שונים בהרבה מסיפורי הבריאה של מיתולוגיית שבטים אפריקאים, כגון אלה של הבושמנים. ובגדול, מיתולוגיה זו של האבוריגינים אינה שונה מסיפורי הבריאה של הבבלים ושל “עלילות גלגמש”. בכל הסיפורים האלה, הדמויות המיתולוגיות - להן מיוחס כוח מאגי להעניק חיים או מוות - שבראו את האדם, הצמחים והטבע, ואת היקום וכל שקיים בו, הן בדרך כלל ענקים כל יכולים, שכמובן יש ביניהם טובים יותר, העוזרים לאדם, ורעים, הנוטים להשמידו. היות שכך, הם נלחמים האחד בשני, וכמובן הטוב מנצח.

כפי הנראה מתוך צורך

מאגני של הישרדות.

האבוריג'ינים אימצו לעצמם

את הפילוסופיה של הריאלי-

לא ריאלי, הפיזי-מטאפיזי,

ואת אמנות היסוד החקייני,

הצמוד למציאות וצורותיה

לעומת הצורניות המופשטת,

בכל מה שקשור לתרבותם.

דיכטומיה זו בסיפורים

המיתולוגיים ובציור

האבוריג'ינים אנו פוגשים

גם בריקודיהם

גם בתנועת הקבוצה ניכרת צורה של קנגורו, בתנועות הראש המסתכל לצדדים. בו זמנית האיש שעומד בראש הקבוצה מחזיק בידיו ענף ארוך, כעין חנית. הקבוצה מתקדמת לכיוון האיש הכורע שעה שהוא מסתובב שוב על ברכיו וכל מעייניו באדמה. הוא מביט בקבוצה, כפי שחיה מבטיה בציידים וחשה אינסטינקטיבית שסופה קרוב. הציידים נעים סביב האדם שבמרכז, עם חניות מושטות ומוכנות להיזרק. האיש הכורע מתקדם, שם את ידיו על האדמה, מכניס את רגליו בין ידי וכך מתקדם, והציידים סובבים סביבו בצעדי צייד האורב לטרף. קצב תנועת הקשתות והמקלות מתגבר, במעין קרשצ'נדו, המלהיב את הציידים, והם מתחילים לנוע בצעדי רקיעה קלילים. והפעם הם ממש במעגל צמוד מאד לאדם-הקנגורו, הכורע על ברכיו, ומתחילים לדקור אותו בחניתותיהם. תוך כדי כך, רקיעות הרגלים באדמה מתחזקות, והציידים שוב מכינים את עצמם לדקירה. אחר כך, בצעקה של כולם, ובמכת חנית אחת של אדם מהם אל תוך גופו של ה"אדם הקנגורו", נגמר הצייד והאדם-חיה נופל, מתבוסס בדמו, תוך כדי קריאת שמחת הנצחון של הציידים.

בריקוד זה, הציידים לעיתים תוקעים את החנית אל מתחת לבית השחי של הרקדן הרוקד את האדם-חיה, והחנית כאילו חודרת דרך גופו של הרקדן. החיה כביכול ניצודה והרקדן, לאחר שמתגלגל על הארץ תוך שהוא מצמיד את החנית בשחי בידו לחזהו, קם על רגליו, ובקפיצות של שתי רגליים מחוברות יחד, כמו הקנגורו, מנסה לברוח מהציידים. הציידים יוצאים במרדף אחריו.

אצל האבוריג'ינים, הן בריקודיהם והן בציוריהם, מתבטאת הרב-מימדיות שתוארה לעיל. האדם הוא בו-זמנית אדם וגם קנגורו, הוא חלק מהצמחייה ובו-זמנית גם ציפור הברולגה.

טכסים המתארים את מוצא האבוריג'ינים

CEREMONIES RE-CREATING THE BEGINNINGS OF THE ABORIGINAL SOCIETY



קשר בלתי אמצעי בינם לבין רוחות אבותיהם הקדמונים המשוטטות בהרים, בעמקים, המצויים בחיה ובצמחיה.

האבוריג'ינים האמינו ביחס רוחני מיוחד הקושר בינם לבין יצורים אחרים, כמו הקנגורו, היען, חיות אחרות והצמחיה. טכסים נערכים בקביעות כדי להבטיח את פוריות האדמה ופוריות בעלי-החיים.

טכסים אלה מתחילים בצביעת גוף הרקדן וקישוטו. משנסתיימה מלאכת קישוט הגוף, אחד מבני השבט כורע על ברכיו תוך ליטוף העשב והצמחים שלתוכם שקע. בו זמנית, שאר אנשי השבט - הציידים - הולכים אחריו במרחק מסוים ושרים. ליטוף הצמחים על ידי האדם שכרע מתגבר, משנה את אופיו והופך לליקוט פירות ואכילתם. תוך כדי כך, הוא מוציא לפתע מתוך האדמה עשבים בעלי גבעול ארוך, שם אותם בין שפתיו, ומתרוםם אט אט. זרועותיו מתרוממות מעל לכיון בית החזה ונצמדות לגוף. האמות מושטות לפניו ומפרק כף היד כפוף כלפי מטה, ואז הן נושרות מטה, בהרפיה, מפרק כף היד.

תוך צפיה במחול אנו מגלים, שתנוחת גופו של הרקדן וכל מהות תנועתו, מייצגת את הקנגורו ומחקה אותו בצורה מדהימה. הראש מסתכל סביב בתנועות חדות, ממש כפי שעושה הקנגורו, יד אחת של הרקדן עולה מעלה לפיו ומתקפלת בצורת מקור ה"ברולגה", היען (Brolga). ושוב אנו רואים במחשבה ובתנועה את הפילוסופיה הקיימת כל הזמן ברקע. אחרי צביעת הגוף האבסטרקטית, אותה התמזגות עם הצמחיה. הריקוד משתנה והופך להיות ריקוד צייד חקייני בו משולבים יחד הקנגורו והברולגה.

ברגע זה, הקבוצה שעמדה לא הרחק, מתחילה לשיר ולנוע בשורה צפופה בכיוון הרקדן המייצג את החיות. קבוצת נגנים היושבת על האדמה מזמרת, מנגנת בדיגיירי-דו ונותנת מיקצבים במקלות הקצרים ובמחזאות כף.

היקום השורפת" - השמש. האגדה האבוריג'ינית מספרת על איש ואישתו, שהלכו ביער וראו ברק מכה בעץ, שהחל לבעור באש מוזרה. מתוך חשש ופחד, הם כיסו אותו בקליפה יבשה, שגזע עץ האקליפטוס מייצר. למרבה תדהמתם, הקליפה וכל אשר סביבה התלקחו באש גדולה. פחדם היה רב, והם ברחו ובאו לרופא האליל של השבט, וסיפרו את סיפורם. כשזה ראה את החום הנעים שהשרפה מפיצה וכן את האור ששרפה זו מייצרת הבין, שאנשים אלה מצאו מנחת-אלים, שתנחיל לשבט אור וחום לעולמים. הוא נתן לאישה נתח גדול של הקליפה הבווערת, ולאיש נתן קטן יותר, ושלה אותם לרקיע, כדי שהאש לא תאבד לעולמים. הבעל והאשה הפכו לשמש ולירח. את יתרת האש חילק בין אנשי השבט, כדי שחיהם יהיו מעתה קלים ונעימים יותר.

באגדה זו אנו רואים את הפרדוקס הקיים אצל האבוריג'ינים, כפי שנראה אותו מאוחר יותר בריקודיהם ובציוריהם. פרדוקס זה יוצר סתירה כאשר בסיפור אחד, או בריקוד ובציור אחד, אנו עדים למציאותם של שני אלמנטים השונים מאד זה מזה: היסוד החקייני המוחשי לעומת המופשט; המרכיב הגשמי והמטאפיזי. שילוב מופלא של מה שקיים, ממש, בו זמנית עם היפוכו הגמור, שאינו יכול להתקיים במציאות, שהוא מיתולוגי ומטאפיזי.

כפי הנראה מתוך צורך מאגני של הישרדות, האבוריג'ינים אימצו לעצמם את הפילוסופיה של הריאלי-לא ריאלי, הפיזי-מטאפיזי, ואת אומנות היסוד החקייני, הצמוד למציאות וצורותיה לעומת הצורניות המופשטת, בכל מה שקשור לתרבותם. דיכטומיה זו אנו מוצאים בציורי המערות, בציורי החול ועל קליפת עצים. אמונות וצורת התבטאות דיכטומית זו בסיפורים המיתולוגיים ובציור האבוריג'ינים אנו פוגשים גם בריקודיהם.

מעניין במיוחד מבחינה זו הוא אחד מטכסי ההישרדות הרבים, שמקורם באמונה, שקיים

כך נוסד הדגם של התרבות האבוריגינית, ששרדה ארבעים אלף שנה. בשני המקרים, גם בריקוד וגם בציור, גם על ידי חיקוי מתאר וגם בהתבטאויות מופשטות, מספרים האבוריגינים את תולדות העולם, כפי שהם מבינים אותו, את סיפור הבריאה שלהם. להלן שתי דוגמאות:

בריקוד הברולגה מחקים האבוריגינים את המאפיינים של היען. זה מתבטא בתנועות הראש החדות מצד לצד, כמי שבודק ומרגל את הסביבה ודרך לכל רחש; בכף היד שאצבעותיה צמודות אחת לשניה והיא נוטה כלפי מטה כמקורו של היען, כאשר בו זמנית הזרוע והאמה כפופות זוויתית, כך שהן מייצגות את צווארו של היען. הצורה של הנחת כף הרגל על האדמה, המזכירה מאד את הצורה בה היען פוסע ומניח את כף רגלו. החיקוי מושלם עד שאין אפשרות לטעות.

ריקוד היען, כהרבה ריקודים אחרים של השבטים הקדומים, נוצר כמתכונת כישוף שמטרתו לעזור לצוד אותו ובו בזמן לרכוש את כוחו הרב ודהירתו המהירה של היען.

ריקוד זה, שנקרא כיום כחלק מריקודי ההישרדות, אינו מסתיים בריקוד חיקוי הברולגה. הוא אינו רק חיקוי העוף, אלא גם חיקוי של הצייד. כפי שנאמר לעיל, כף היד האחת והשימוש הזוויתי באמת היד יוצרים את צווארו ומקורו של היען. ידו השניה של הרקדן (בשבטים מסויימים, אם כי לא בכולם) אוזחת בחנית. לפתע, למיקצב שני המקלות הקצרים המכים אחד בשני בחדות, ולצלילו המתמשך של הדיגיירי-דו, גופו של הרקדן, שרקד בתחילה על פי מאפייני היען, הופך להיות גם גופו של הצייד, המנופף בידו בחנית, כיוצא לקרב. כך הופך ריקוד הברולגה לריקוד הקסם והכישוף של הצייד, שמתחת למעטה חיקוי היען, מחכה הצייד לרגע בו יוכל לנעוץ את חניתו בציפור.

תנועות דקירה, הרקדנים מקישים סכין אחד בשניה ולפעמים בסכינו של הגבר שמנגד. הרגליים דורכות במקום והדריכה הופכת בהדרגה לרקיעות. כאשר הרגליים אינן רוקעות, הרקדנים עומדים ברגל אחת לפנים, השניה לאחור, כאילו עומד הרקדן לצעוד והרגל הקדמית נעה קדימה ואחורה בכיפוף, אבל כפות הרגליים אינן זזות מהמקום. כלומר, הרגל נעה רק ביחס לגוף ולחלל הקטן של כפיפות הברך.

שעה שאני אומר סכינים, כוונתי גם לסכינים דמויי פגיון וגם לסכינים שהם מצ'טות. גוף הרקדנים זז מצד לצד, יחד עם המכה, וכאילו מנסים להתחמק מהסכין, שבאה להכות בו.

הדיגיירי-דו ממשיך את הצלילים הארוכים והעמוקים שלו ובו זמנית הגברים שנותנים קצב במקלות ממשיכים להקיש בקצב קבוע. לפתע, משנים הרקדנים את כל המיקצב וגם משנים את מהירות השירה והכל הופך לסטקטו בשירה ובהקשות הסכין כעין מיקצב של 1/16.

האיש הממונה על קביעת המיקצב במקלות משמיע בגרונו קולות חדים באותו קצב בו הוא נוקש במקלות, והוא מלהיב בקולו ובמיקצביו את הרקדנים המכים לפי הקצב שלו בסכינים. לעיתים הרקדן מכה בידו על הסכין. יש לציין שהרקדנים מחזיקים את הסכין בצורה שונה, וכמו כן תנועות הגוף אופייניות לכל אחד מהם בנפרד. כל רקדן עושה את שהוא חש באותו רגע.

דרך לימוד זו של "דור לדור יביע אומר" כוללת "יתורה שבעל פה", מאב לבן, ומרופא האליל לשבט כולו. זה מתבטא בריקודים הטכסיים הכוללים פולחני פנטומימה חקיינית וריקודים שאינם חקייניים המביעים לא פחות - וכמו כן דרך הציור האבסטרקטי והציור המתאר - על גבי סלעים, במערות, על גופות הרקדנים עצמם וקישוט כלי הנגינה, בעיקר על גבי הדיגיירי-דו.

האדם שבמרכז מייצג את פולחן ההישרדות הפיזית של האבוריגינים. אין הם מפרידים בין כל הדמויות והאלמנטים שבעצם הם חקייניים, כי האדם הופך להיות חיה/עוף והאדם הופך להיות אדמה. הכל כלול ביחד בתוך דמות אחת רב-מימדית. ברגע שהם הצליחו לצוד את האדם-החיה ה"כולל-כל", הם הצליחו לזכות בכישוף ובקסמים בהבטחת האבות הקדמונים לפוריות פיזית של הצמחייה ושל החיה, ובצורה זו, בעזרת רוחם של האבות הקדמונים, הם דואגים להישרדותם. מרתק להוכיח, שבצד התנועות החקייניות אנו מוצאים את האבסטרקט. ביטוי לאבסטרקט זה ניתן כאשר האדם החופר בתוך האדמה את גבעול העשב שם אותו בשפתיו, ובצורה זו הופך בעצמו לאדמה המצמיחה את פרייה. הם מצליחים על ידי צורת מחשבה ותנועה פשוטה כל כך ליצור את המטאמורפוזיס המשנה אדם לקנגורו, מציפור ברולגה לאדמה עצמה, המצמיחה את פרייה.

מבחינת מוזיקלית, השירה והדיגיירי-דו מלנכוליים, כאילו מקוננים "על מות תמוז" (אל הפריון הבלתי) ותוך כדי כך, הם יוצרים גם את תחיתתו.

האבוריגינים המתגוררים בחלקים שונים של היבשת התמחו באומנויות שונות ונדדו ממקום למקום לצורך סחר חליפין. יש שהתמחו בעשיית בומרגנים, ואחרים בחציבת סלעים ויצירת כלי נשק, כגון קרדומים, ראשי אבן לחניתות, חיצים, סכינים וכו'. אבל הבומרגן ככלי-נשק הוא המצאה אבוריגינית.

בריקוד הסכין נעות שורות מקבילות של גברים שבידיהם סכינים, המשמשים אותם ככלי נשק. הקשת הסכינים זה בזה משתמשת גם ליצירת מיקצב. כמובן מלווה ריקוד זה בשירה. לכל גבר סכין בכל יד, התנועות חדות וקצרות, סטקטו של מכה באוויר, הנעצרת באמצע הדרך ואינה מגיעה לגבר שממול. תוך כדי

האבוריג'נים האמינו ביחס רוחני מיוחד הקושר בינם לבין יצורים אחרים, כמו הקנגורו, היען, חיות אחרות והצמחיה. תור צפיה במחול אנו מגלים, שתנוחת גופו של הרקדן וכל מהות תנועתו, מייצגת את הקנגורו ומחקה אותו בצורה מדהימה. הריקוד משתנה והופך להיות ריקוד צייד חקייני בו משולבים יחד הקנגורו והיען



הלחימה מתנהלת בצורה זו: מתוך קבוצה אחת יוצא נציג הלוחמים, מתקדם תוך כדי קפיצות ונעצר בתנועת צעד עם רגל אחת קדימה ואחת אחורה, בברכיים כפופות. עם העצירה, הכתף והחלק העליון של הגוף מתחילים לנוע באימפולסים רועדים. תוך כדי כך, נע הראש חדות לצדדים כמו חיה שחשה בסכנה. הכתפיים נעות מעלה מטה, בתנועות מהירות, בהפסקות שבין קפיצה לקפיצה. מהצד השני יוצא לוחם, ומתקדם לעבר הלוחם שאף זה יצא בקפיצות קרב. אבל ההתקדמות שלו שונה. דבר זה מסמל שבט שונה. הוא מתקדם בצעדים רחבים, ללא הפסקה. ההתקדמות היא עם ברכיים כפופות, והחנית מוכנה להיזרק. שני הלוחמים מתקרבים בקריאות קרב זה מול זה ונעצרים במרכז בין שני המחנות, כעשרה מטר האחד מהשני.

הלוחם שהתקדם בצעדים גדולים, נעצר כל 4-5 צעדים, עושה תנועות כתף מעלה מטה, אימפולס בגב, כלומר, האגן והגב התחתון והעליון יוצרים תנועה של הצלפה. הרקדנים זורקים חלקי גוף אלה קדימה ואחורה. תנועת שוט זה, תחילתה בבסיס הגוף - באגן. תוך כדי כך, מורדת היד שהחזיקה בחנית מטה כשהיא ישרה, נעה אחורנית בזווית של 45° והיד השנייה מוחזקת מלפנים, כמטר מקצה החנית, כמוכנה לכוון את החנית. יש לציין, שהחנית במחנה זה ארוכה ודקה מהחנית של המחנה היריב. ברכיו של לוחם זה מתרוממות מעלה בתנועות חדות, תוך כדי פסיעות קדימה. בהמשך הדרך פסיעותו בצעדים ארוכים מתחלפת בריצת מספר צעדים, עצירה, נפנוף כתפיים, דילוג קל ושוב צעדים.

שני הלוחמים, בין צעד לצעד, כאשר הם נעצרים, מרעידים את הרגל האחורית בתנועה המזכירה את ריקודיהם של אנשי הוודא מאוגנדה או את הפולחנים בבאלי (אינדונזיה). התנועה ההרמונית בריקוד מתגנבת לרעדה של חלקי גוף. ריקוד זה שייך לריקוד הבלתי הרמוני, מעוות, אם להשתמש בחלוקה שביסס קורט זקס בשעתו.

בריקודים אחדים של האבוריגינים משולבים צעדים הרמוניים ועיוותי גוף נעדר הרמוניה. וכפי שנאמר לעיל, אלה מייצגים את סוג הריקוד השלישי, שנוצר כתוצאה מהגירות של שבטים ועמים בגלל מלחמות, נישואים בין אנשים שמטבעם הם אקסטרורברטיים כגון ציידים וחקיינים, לבין אנשים שמטבעם הם אינטרורברטיים, הרוקדים ריקודים מופשטים.

שתי הדמויות שהתקדמו למרכז, נעצרות האחת מול השניה כאשר הן כאילו מגדפות ומעליבות זו את זו תוך הנפת החניתות באיום והרעדת הרגליים, תוך שימוש במימיקה של הפנים ובהעוויות, כדי להפחיד ולהבהיל את היריב (שימוש בפסיכולוגיה כחלק מלחימה). בו זמנית שתי הקבוצות ממשיכות בהתגררויות, אבל מרחוק, ממקום עומדם, הם מנפנפים בחניתות ומגדפים בקולי קולות. יש תחושה שהצעקות והגידיפים באים מצד אחד לאיים על הצד השני, ובו בזמן גם לחזק את הבטחון העצמי. עניין הנציג הנשלח לפני המחנה מזכיר קצת את סיפור דוד וגוליית היוצאים לקרב כנציגי שני המחנות.



קבוצה אחת מנפנפת בחנית למעלה. בו זמנית, הקבוצה שמנגד מכופפת את הגוף תוך כדי ריקועות, והיד עם החנית מורדת גם היא למטה, דבר המסמל את ההימלטות (תוך כדי כפיפה) מהחנית הנזרקת, כדי שלא תפגע ותעבור מעל הראש.

שתי הקבוצות מתחלפות מדי מספר צעדים בתפקידיהם, שעה שהקבוצה השנייה זורקת את החנית והראשונה מתכופפת.

שלא כמו בריקודי מלחמה אחרים, האבוריגינים אינם מסתערים האחד על השני. מבחינה זו, ריקוד המלחמה מסמל ומבטא הלך רוח ותחושה מופשטת.

ריקודי מלחמה של האבוריגינים

אלה דומים למלחמות ממשיות, פשיטות פתע בנות יום אחד על מחנה האויב, ומתנהלים לפי כללי טכס עתיקים.

שני המחנות עומדים במרחק של כ-100 מטר האחד מהשני. מחנה אחד עומד בשורה חזיתית ארוכה, המנופפת בחניתות, שעה שהיא קוראת קריאות קרב לכיוון ממנו מצפים שיגיע האויב. האויב המגיע מבין העצים מיוצג על ידי קבוצה בת שניים או שלושה לוחמים, האחד מאחורי השני. גם קבוצה זו מנפנפת בחניתות תוך כדי קריאות קרב.

הקבוצות ניצבות האחת מול השניה ותוך כדי קריאות קרב הן עושות תנועות של זריקות בחנית. השבט נחלק לשתי קבוצות: אחת הקבוצות עושה "בימוי אויב", כמו בתמרון צבאי.

למעשה זהו פולחן ולא קרב אמיתי. ובכל זאת, בסופו של פולחן טכסי זה, יש לעיתים הרגים ופצועים, היות, ותוך כדי קריאות הקרב והנפת החניתות, מתלהטות ומתלהמות הרוחות, החניתות נזרקות, ואנשים נפגעים.

זהו דיכטומיה מעניינת של ריקוד שבו "חיים" זה בצד זה הצייד והחיה והניצודה, ולא כפי שנהוג בשבטים אפריקאים רבים, אשר בריקודיהם מחקה חלק מהשבט את החיה וחלק אחר את הצייד.

בדרך כלל רוקדים את ריקוד הברולגה במעגל לא סגור, ויש רווחים בין רקדן לרקדן כדי לאפשר את נפנוף החנית.

לעומת ריקוד חקייני זה, ריקוד המלחמה או היציאה לקרב, על אף שיש בו תנועות של תקיפה בחנית, עקרונית, איננו ריקוד שמחקה את המלחמה. זהו ריקוד הנותן את אווירת המלחמה, ומציג שני מחנות, שאמורים ללחום או להתחרות זה בזה.

הריקוד עצמו בנוי לפי מיקצבי המקלות וצלילי הדיגיירי-דו. לעומת ריקוד הברולגה זהו ריקוד מאד קצבי, ויש בו תנועות נפנוף החנית הנגדית, ותנועת החנית הנזרקת, מבלי שבאמת תזרק. התנועה רק מסמלת את הזריקה. מאפיין הקיים ברוב הריקודים של האבוריגינים הוא צעדי הרקיעה באדמה. גם בצעד זה יש משום דיכטומיה.

בריקוד שבטים אפריקאים ורקעים ברגליים וקופצים הרבה לגובה. אצל האבוריגינים ריקועות מסמלות את הבטחון, הגאווה, את תחושת השליטה על הקרקע ואת היכולת להשיב מלחמה. כל זה מבטא ברקיעות רגלו של הלוחם. זו עדות מעשית המייצגת את התאוריה של קורט זקס על שלושה ריקודי יסוד קדומים:

1. הריקוד המחקה
2. הריקוד המביע רעיון, שביסודו הוא מופשט ומעוות
3. תערובת של שניים אלה עקב הגירה, נישואין וכו'

ב"כוריאוגרפיה" של ריקוד המלחמה קיימות שתי קבוצות העומדות אחת מול השניה.

כעבור מספר דקות של איומים וגידופים, כאשר שני המנהיגים מצטרפים לקבוצותיהם, מתחילה זריקת החניתות משני הכיוונים, בחזקת זריקה על מנת לפגוע. בסופו של היום נשארים בשדה החללים, והקטל, שאולי לא היה אמור לקרות, למעשה בכל זאת קורה. לאחר הקרב הנשים מקוננות בקולות מלנכוליים שירי פולחן של אבל וקבורה, וזה מביא אותנו לטכסי קינה למיניהם.

טכסי קינה

שירות האבל על המת שונים משבט לשבט ונמשכות, בדרך כלל, מספר שעות. המקוננים יושבים ליד גופת המת המונחת לפניהם, על האדמה. עם תחילת השיר, גופם הזקוף במצב ישיבה מתקפל כלפי מטה, ויוצר קשת ארוכה. היד והראש מונחים על הברך (מחוזה של צער שקיים גם אצל האדם האירופי) כאשר בו זמנית, קבוצה אחרת של אנשים, לוקחת את גופת המת לשריפה.

לעיתים מושרות הקינות למיקצבם של שני בומרנגים המכים אחד בשני כדוגמת המקלות. הקצב הוא בן שתי פעימות, אחת חזקה והשניה חלשה, כפי שמוחאים כפיים בשיעורי סולפו בקצב של שמיניות.

ריקוד הדייג

נוסף לצייד ציפור הברולגה והקנגורו קיים גם צייד נחשים ולטאות ענקיות. החניתות משמשות גם לדייג. העיסוק בדייג הפך לריקוד הדייג עם חניתו.

כמו אצל שבטים רבים, להם יש ריקודים הבנויים מתנועות עבודה, הופך הדייג המעשי לריקוד, שביסודו הוא הליכה כפופה, כשהדייג האורב לדג בחנית מוכנה מעל לכתף כדי שתזרק אל המים ותנעץ בדג (ריקוד הדייג, כולל לעיתים גם ריקודי חתירה בסירות).

ריקודי הרקיעות

מה שמאפיין את הריקוד האבוריגיני בכללותו הוא הרקיעות באדמה תוך התקדמות קדימה, אחורה, בשורות או במעגל למיקצב המקלות הקצרים, השירה והדיגיירי-דו.

כפי שהוזכר לעיל, קיימת דיכוטומיה באומנות המחול ובאומנות הציור בין המרכיב החקייני למופשט. האמת ניתנת להיאמר שכך גם במוזיקה הנעה בין הצלילים הארוכים רוויי ההמיה של הדיגיירי-דו לבין מיקצבי הסטקאטו של המקלות הקצרים. הוא הדין בשירתם. היא נעה לפי אותה חוקיות.

כאשר הם רוקדים, רקיעותיהם באדמה חזקות מאד, וכאילו אמורות לכבוש את הקרקע ולהודיע קבל עם ועדה בגאווה ובעוז של שליט - אנחנו פה!

תוך כדי הרקיעות בריקודים השונים הם מוסיפים אביזרים מיוחדים השייכים לנושא הריקוד, וכן מימיקה ותנועות עווית של הגוף בהתאם לנושא המחול.

תנועות ואביזרים אלה, הם המבדילים בין ריקוד שמחה, ריקוד עצב, ריקוד פריון, צמיחה ו/או ריקודי סכינים, חניתות או צייד.

אשר לריקודי פריון, האבוריגינים עושים שימוש מעניין גם ברקיעות. בטקס החתונה שאורך שבעה ימים, החתן אינו רואה את כלתו. הוא רוקד ריקוד פריון. ריקוד זה מתנהל בשתי צורות: חקיינית ומופשטת.

בריקוד החקייני, החתן יוצר ברקיעותיו גומה באדמה ותוך כדי ריקוד הוא תוקע לתוך גומה זו את חניתו - סמל לחזירת אבר המין לערוות האשה, כדי להפרותה.

בריקוד המופשט, הרקדנים רוקעים בכוח ברגליהם במיקצב סינקופי, ובין רקיעה אחת לשניה, הנשים עונות בצעקת צריחה חדה, שהדה נשמעים למרחוק. רקיעות וצריחות אלה מסמלים באופן מופשט את תנועות המישגל עצמו.

יחסית, השוני בין ריקודים אלה מועט מאד. אבל הם משמשים שפה מלכדת של כל השבטים יחד, היות ובעזרת הריקוד הם משתפים בחוויותיהם המיסטיות גם את השבטים האחרים ומספרים את תוכן חייהם היום יומי בריקודי הגיבורים של "ארץ החלומות" העתיקה.

ריקוד רקיעות אופייני הוא ריקוד קבלת פני האביב. הרקדנים מחזיקים ענפי אקליפטוס צעירים וירוקים. משמעות הענפים בריקוד זה אינה של צמיחה, כמו בריקוד המעבר מילדות לבגרות. בריקוד זה הבנוי על רקיעות,

המיקצבים הניתנים על ידי המקלות הקצרים ובהקשה על החניתות, כקבוצה מייצגת את השבט. בו זמנית, הרקדן הראשי ו/או רופא האליל, מסתובב סביב הקבוצה (ובכך יוצר מעין ריקוד מעגל) בצעדי רקיעה, עיוותי גוף ופרפורים, כמברך אותה, ומגרש את הרוחות הרעות, העלולות להמצא בסביבה.

מוטיב המעגל מעיד בדרך כלל על תחושת אחדות עמוקה, הבאה לגון על השבט ככלל ועל כל אחד מבניו בפרט. לפי אמונתם של שבטים רבים, בצורה סגורה זו קיים כוח מאגי. קיימות דוגמאות רבות של ריקודי מעגל הנרקדים בנסיבות שונות אצל עמים שונים בארצות שונות, כגון אצל האינדיאנים במקסיקו וגם אצל שבטים שונים באפריקה. במקסיקו רוקדים ושרים במעגל סביב חולה אנוש, כדי להוציא מקרבו את הרוח הרעה; ובאפריקה רוקדים ריקודי פריון בהם נשים רוקדות במעגל סביב הפאלוס או כאשר גברים רוקדים במעגל סביב בתולה. עד היום ניתן לראות שרידים של דוגמאות אלה גם באירופה, כאשר באביב עלמות צעירות רוקדות במעגל סביב "עמוד מאי" (May pole) המייצג גם במקרה זה את הפאלוס. במילים אחרות - אלה שרידי ריקוד פריון קדמון.

אנו מכירים את הכוח המאגי המיוחס בימינו לאחיזת ידיים במעגל בטקס ספיריטואליסטי של העלאת נשמות ותקשורת עם עולם המתים.

רקדנים מכיף יורק רוקדים את מחול התוכי

DANCERS FROM CAPE YORK PERFORM THE CUCKATOO DANCE



ריקוד היען, כהרבה ריקודים אחרים של השבטים הקדומים, נוצר כמתכונת כישוף שמטרתו לעזור לצוד אותו ובו בזמן לרכוש את כוחו הרב ודהירתו המהירה של היען. ריקוד זה אינו רק חיקוי העוף, אלא גם חיקוי של הצייד. גופו של הרקדן, שרקד בתחילה על פי מאפייני היען, הופך להיות גם גופו של הצייד, המנופף בידו בחנית, כיוצא לקרב

החזה לכיוון הכתפיים, כמו עץ המצמיח צמרת ולה ענפים צדדיים. קווים אלו נמשכים לאורך הזרועות ועד כפות הידיים. ה"גזע" הצומח כלפי מעלה על החזה משני צדדיו מקושט בנקודות מסודרות בחצי גורן עד לכתפיים ובתי השחי.

גם הפנים מקושטות בדגם דומה כשהקווים מתחילים בלחי האחת ליד האוזן, צובעים את האף, ומגיעים לאוזן השנייה.

ריקוד זה כריקוד האש הופך להיות ריקוד של נער שהגיע לבגרות. בהמשכו, קבוצת אנשים מבוגרים, הלוחמים הותיקים, יוצאים במחול מול הנער. קישוטיהם שונים, אך ממוקדים באזורי גוף זהים. הצבעים שונים: הקווים על המצח והחזה הם בצבע אוקר צהוב וחום - צבעה של אדמת המדבר בו הם חיים. רק הנקודות המייצגות את הכוכבים הן לבנות. מתוך קבוצת הבוגרים יוצאת דמות של זקן. תנועותיו של הזקן מתמקדות בחצי גופו העליון, בידיים ובמימיקה של הפנים.

בריקודו של הזקן אנו עדים לריקוד חקייני במהותו. רקיעות הרגלים אינן חזקות, כאילו צועדות במקום, ללא כוח, אך עם הבעות פנים. התנועות קצרות, סטקטו, והן נעות מצד לצד ונעצרות אחרי כל תנועה כמו תנועות הראש המחקות את הברולגה שנעות מצד לצד, וכאילו מחפשות אויב.

תנועות הגוף גם הן מצד לצד, ואינן חדות. אבל כשמתבוננים היטב, נראה כאילו האדם הזקן מדבר עם גופו, ואל עצמו. כאילו הוא מקשיב לקולות שמדברים אליו והגוף עונה. התנועות החדות של גוף הרקדן הזקן נעשות יותר מהירות ונמרצות. תוך כדי כך, לקצב הצעדים, עולות הידיים ונוגעות ברקותיו מעל המצח, ומשם נוגעות בלב בדומה לתנועת הברכה שאנשי הבדווים מברכים: היד על הלב אל המצח אבל ללא התנועה המסיימת את ברכת הערבים, היד אינה מצביעה כלפי השמיים אלא ממשיכה מלפנים לאחור, במהירות, לקול המיקצבים המהירים של המקלות הקצרים. תוך כדי כך, היד הימנית יוצרת מעין אפרסות סביב לאוזן, בתנוחת "אני מקשיב".

תנועת היד לכוון האוזן מתבצעת כשפלג הגוף העליון מוטה בבת אחת מהמותן ימינה, ואילו חזית הגוף ממשיכה לצפות קדימה. התנועה נעצרת לרגע, שוב כאילו הגוף בהאזנה מלאה לקולות העליונים, החוחרים אל תוך גופו של הרקדן. שאר אנשי השבט אינם חוזרים במדויק על תנועות הזקן, אלא כל אחד יוצר לעצמו את ה"ווריאציה" שלו על הנושא. בריקוד זה ובתנועות ההקשבה נמשך הקשר בינם בין זמן החלום והאבות המיתיים שנתנו להם את החיים. שבת שלם יוצר את ריקודיו באותו נושא. חלק זה שונה מאד מפתחת הריקוד הטכסית על שורותיו הישירות והלפידים.

קבוצה אחרת המייצגת שבט אחר, מופיעה מהכיוון הנגדי ומתקדמת במהירות למיקצב מהיר של המקלות הקצרים ובשירה שעונה על מיקצב זה. בשתי הידיים הם אווזים את החנית כשהיא מוטה למטה, ורקיעות ההתקדמות שלהם הן רקיעות של רגל אחת תופפת והרגל השנייה כפופה מהברך, עולה

בטקס TIWI PUKUMANI המשתתפים מאפרים את פניהם ואת גופם
AT THE TIWI PUKUMANI CEREMONY, THE PARTICIPANTS PAINT THEIR FACES
AND THEIR BODIES.



מתחפשים ל"שדים", המייצגים בריקודם את יהודה איש קריות, בהשפעת הנצרות.

הבה נשוב לאבוריגיניים. מתוך קהל הצופים המוחא כפיים ורוקע ברגלי, יוצאת דמות של רקדן, הקופץ למרכז הזירה בכיפוף ברכיים רחב, בפיסוק (מעין "פלייה בשנייה") ומתקדם בקפיצות, כאשר הברכיים פונות פנימה והחוצה תוך שהן מורעדות במיקצב של $2/8$ או $1/4$, שהולך כנגד מיקצב הרקיעות המונוטוני - הקבוע. מיקצב קבוע של ברכיים מרעידות.

הרקדן, שידיו פרושות לצדדים, מתקדם בפיסוק רגליים ובקפיצות קדימה. פלג גופו העליון יוצר, על ידי ידיו הפרושות והמתנועעות מצד לצד ב- $1/8$ סיבוב, "קונטרפוסט" עתיק, אם כי לא שלם, היות והגוף העליון זז לצדדים מהאגן, הפונה לפנים בכיוון ההתקדמות, רק ב- $1/8$ סיבוב ולא ב- $1/4$, כפי שקורה בקונטרפוסט המנייריסטי (ממושגי היסוד של האומנות האיטלקית בסוף הרנסאנס).

התלבושת היא מעין חצאית קש, הבנויה סיבים סיבים, שדרכה אנו רואים את רגליו של הרקדן. גופו החום צבוע לרוחב בקווים לבנים משיפולי הבטן ועד הסרעפת. רוחבם של קווים אלה כשני ס"מ, והרווח ביניהם כס"מ אחד. מאזור הסרעפת ומעלה יוצא קו שנפרש ממרכז

ריקוד האש

אחד הריקודים הטכסיים המרשימים ביותר הוא ריקוד האש.

רקדנים ניצבים בשורות ישרות, אחת מאחורי השנייה (מספר השורות אינו קבוע). הם נעים קדימה, כמו בתהלוכה, ולפידים בידיהם. לגבי האבוריגיניים מייצגת האש את אלוהות השמש או הירח. בטקס זה הם כאילו חוזרים על "הנס" הגדול שהנחילו האבות הקדמונים לאבוריגינים: את מתת האור והחום, שאחד מהאבות המיתולוגיים שלח לשמיים והם הפכו לשמש וללבנה.

בריקוד מופשט זה משתתף כל השבט, שבחלקו עומד בשורות ולפידים בידיהם ובחלקו השני מהווה קהל צופים משולהב המוחא כפיים, שר וגם לוקח חלק בריקוד עצמו. רעיון שיתוף הקהל במופע נחשב כביכול למשהו חדש ועכשווי בתרבות המערבית, אבל האבוריגיניים השתמשו בו כבר לפני אלפי שנים.

היפה בדבר הוא שאצל השבטים הקדמונים בדרך כלל כל הקהל השתתף. גם במקרה זה, אנו רואים בעליל שאין קהל צופים - הצופים הם גם הרקדנים עצמם. דבר זה אפשר לראות גם, למשל, אצל שבטים שלמים בצפון מזרח מקסיקו, כאשר בפסחא שלהם כפרים שלמים

ויוורת כרגלו של סוס בדהרה. ממצב זה, רופא האליל או הרקדן הראשי (הזקן) מתחיל לרקוע בשתי רגליו כאשר שאר הרוקדים מאחוריו חוזרים על תנועותיו.

שבת אחר גם הוא משתמש בתנועות הבסיס של הרקיעות כאשר הרקדן המרכזי צועד קדימה וזרועותיו נעות מצד לצד בצורה שמזכירה מאד את זרועותיהם של חיילי הצבא במצעד, אך חופשיות יותר. תוך כדי התקדמות נעצר הרקדן ומתחיל לרקוע מעלה מטה בכוח כאומר - "אני כאן". ברגל הרוקעת הוא יורד על ברכו הנוגעת באדמה, עולה שנית, עושה סיבוב ונעלם מאחורי שאר הרקדנים.

הרקיעות ברובן נעשות בסיבוב החוצה כאילו ב-"Turn Out". הן מתבצעות בצורת קנון כאשר חלק מהרקדנים רוקעים במיקצבים של 1/8 ואחרים במיקצבים של 1/4.

בריקודים אלה משתתפים כל הגילאים. הילדים ורקדים יחד עם המבוגרים, ותוך כדי כך, הם לומדים את מסורת הריקוד. תשומת לב מיוחדת יש להפנות לעובדה, שהריקוד והשירה, הם חלק מחיי האבוריגינים. אבל לא רק בחייהם, גם במוותם הם אינם נפרדים מהריקוד והשירה. כקוריוז אפשר להוסיף, שהנערות האבוריגיניות ה"מודרניות" של היום לומדות את הריקודים של הגברים, ולא עוד מסתפקות בריקודי הנשים.

ריקוד המוות

על אודות המוות מושרים שירים, מושמעות מנגינות ונרקדים ריקודים. הטכסים המוקדשים למוות זהים בעוצמתם לטכסי החיים. אחד מריקודים אלה הוא ריקוד לזכר המתים. אנו רואים זאת קודם כל בעובדה שגם "מקיש המקלות" וגם הרקדנים צובעים את גופם עד לבלי הכר בצבעי באוקר צהוב בהיר וגם את פניהם. כך הם כאילו נטמעים בתוך האדמה, והופכים חלק מהנוף.

סוג צביעה זה אינו רק לקישוט, ומספר את סיפורי המיתולוגיה של זמן החלום. הצבע מכסה לגמרי את דמות הזמר או הרקדן. אם כי המטרה שונה, רעיון דומה אפשר למצוא אצל שבטים באפריקה, המכסים את פניהם וגופם במסכות, כדי שהרוחות הרעות לא יזהו מי חבוי מתחת למסכה ולא יקחו גם אותו לעולם האמת.

הריקוד עצמו בנוי מרקיעות איטיות, כאשר בין רקיעה לרקיעה יש עצירה, ושהייה עם רגל אחת באוויר. המרפקים הכפופים בזווית ישרה, נעים פנימה והחוצה כמו כנפיים, כמי שרוצה לעוף ואינו יכול (כמו בסיפור העתיק על מלאכים שכנפיהם נשטטו ולא יכלו לעוף עוד ושמם נוצרו הענקים). ריקוד זה נרקד לקול צליליו המלנכוליים של הזמר, כאשר הרוקדים אוחזים בידיהם עלים ענקיים.

המוביל בריקוד המוות הוא אדם מבוגר, זקן, המחזיק בידו עשבים, שכבר אינם ירוקים, אלא חומים, כמו בסתיו בעת הנשירה. עלים חומים אלה מסמלים את סוף החיים.

בו זמנית, מחזיק בידיו רקדן צעיר עלים ירוקים ענקיים וחוזר על צעדי המבוגר בדיוק נפלא, כמי שמובל על ידי צעדים אלה לסוף החיים, והולך בדרך שחייבת להימשך בצורה בה הלכו קודמיו. מעין "פרפטואום מובילה" של חיים-מוות-חיים.

ריקוד השד

ריקוד קדום מאד ומשמעותי הוא ריקוד השד - "הרוח הרעה" הבאה להפחיד ולהבהיל והמבריחה את האנשים.

בריקוד זה יש הרבה מימיקה ותנועות הגוף מאד מעוותות. ריקוד זה אינו בנוי על בסיס של רקיעות כשאר הריקודים, אלא על שימוש נרחב של אברי הגוף בצורות שונות של עיוות, החל מכריעה על ברך וכיפוף הגוף אלכסונית כלפי האדמה וכלה במצבים, בהם הגוף כאילו מפרק את אבריו וכל איבר נע לכיוון אחר.

בריקוד זה קיימות גם קפיצות ענקיות לגובה. לפעמים בפיסוק עם ברכיים כפופות, ונראה כאילו קפיצה זו סימטרית. לפעמים הם מתרוממים בקפיצה ענקית א-סימטרית, שעה שהרגליים והגוף מתנופפים לכוונים שונים.

אחת התנועות האופייניות לריקוד זה היא התקדמות תוך פישוק רגליים, כאשר הברכיים וכל הגוף רועדים. ההתקדמות נעשית תוך כדי כיפוף קדימה, כמו לוחם גידו במצב של "שמור".

המשתתפים עומדים במרחקים גדולים האחד מהשני ולא בשורות ישרות. בו-זמנית, עם כל תנועות העיוות, הרעדות הגוף והמצבים השונים של האיברים, בולטת הבעת הפנים המפחידה. והכל מתרחש בדיסונאס ענק, כאשר כולם נעים בעת ובעונה אחת, אך בנפרד. כל רקדן מביע בתנועות גופו ובמימיקה שלו את ה"שד" הקיים בתוכו ומוציאו החוצה.

העלים שבידי הרוקדים מצביעים על רענונות ומסמלים חיים צעירים. לעלים מסר נוסף: כאשר ה"שדים" יוצאים החוצה, הם מנסים לומר, שיש חיים אחרי המוות, וכאשר מתים ומגיעים ל"ארץ החלומות", החיים שם מתחילים מחדש. הדבר היפה והמפחיד בו זמנית הוא כך היד, שנפתחת באצבע גדול וכיפוף קדימה כמו יד שרוצה לתפוס משהו.

צבע האוקר הצהוב, הנראה בכל יד כזו - מפחיד במיוחד, ונראה כאילו זו יד של שד, העולה מתוך האדמה והבאה לקחת את נפשך.

לריקוד זה מצטרפות הנשים, בעיקר ילדות צעירות, כאשר הן רוקדות את ריקוד הברולנה - היען עם היד הכפופה והכרובולת היוצאת בין האף למצח. בריקודים אלה קיימת תחושה של התחרות בין הרקדנים, כמעט כמו אצל הקוזקים בריקוד הקוזצ'וק, כאשר כל אחד מנסה להראות שהוא מסוגל ליותר מחברו. דוגמא נוספת היא ריקוד הגליארד העתיק. למרות שהרוקדים הם בני הקבוצה והשבט, צורת ריקודם איננה אחידה. אולם, יש כוונה אצל כל רקדן להביע את אותו הדבר. לא רק בדרכו שלו, אלא גם בצורה מרשימה יותר.

מאד יתכן, שזו אינה תחרות מודעת, אבל בעצם העובדה שהם מנסים ליצור דרך שלהם את הריקוד ואת צורת ביצועו יש בה מן התחרות. בלי ספק דרך ריקוד זו מפתחת את היוצר ואת היצירה.

צורת ריקוד זו איננה ריקודם של השבטים, שהפסיקו לרקוד כשבט, מאחר ויצרו לעצמם רקדנים מקצועיים. במקרה והרקדנים אינם מקצוענים, וכדי שלמרות זאת מסורת השבט תשרוד, חייבים הרקדנים לרקוד במדויק, לבד וביחד, כל תנועה ותנועה מסורתית על פרטיה, כי כל שינוי עשוי להביא לקלקול הקסם והכישוף ולגרום לאי הישרדות ולאובדן הפרט והשבט כולו.

בריקוד "השד" המצב שונה. כל רקדן מהשבט רוקד וריאציות אחרות. והפירוש לנושא, שבמקרה זה הוא ה"שד", שונה, כמו התחושה שהשד שבקרב כל אדם שונה. והרקדנים מבטאים את השד שחשו בקרבם. בכך הם יצרו מסורת חדשה של תנועות, תוך כדי שמירה על המסורת הישנה, שקיבלו מאבותיהם. וכמובן, לפי יכולתו וכשרונו של כל אחד מהם. כך גם החידושים שנוצרים ממשוכים את המסורת. ובכך לא רק שורדים ריקודי האבוריגינים, אלא הם מתחדשים, ומחדשים את נעוריהם כמו החיים עצמם, כמו חיים שלאחר המוות, כמו הרנסאנס של זמן החלום וארץ החלום, כי למעשה מאמינים האבוריגינים שהם פה עלי אדמות רק לחגיגת החיים, ורק כל עוד חגיגה זו נמשכת.

מקור ריקודי האבוריגינים על צורותיהם המובאים במאמר זה הם פרי מסע ומחקר במרכז צפון מערב אוסטרליה בין שבטי האבוריגינים וכן פרי למידה מקבוצת רקדנים אבוריגינים שניהלתי ועימם עבדתי באופרה שביימתי, שנושאה הוא חיי האבוריגינים, בשיתוף רקדנים ונגני דיגייר-דו, והן בכוריאוגרפיות שיצרתי מריקודיהם עבור להקתי.

הלהקה ייצגה את אוסטרליה בתערוכה העולמית "אקספו 70" באוסקה, יפן, בשנת 1970. העמדת ריקודים אלה כמופע בימתי נעשה על ידי מבלי לשנות את תנועותיהם שנשארו ונרקדו כמו במקור.



בא להכיר

דייויד גולפיליל David Gulpilil

מאת משה קדם



האיש, דייויד גולפיליל, רקדן שגופו משמש תוך כדי ריקוד גשר מוצק בין "שוכני המערות" - אנחנו - לבין תרבות יצורי החזיונות הדמיוניים שהאדם הקדמון חזה באמונתו ויצר בנסותו, תוך כדי ריקוד, לתפוס מקום בין שוכני השמיים - האלים.

דייויד גולפיליל הוא שחקן, שיכולת משחקו בנויה על תחושות בטן פנימיות המדהימות את הצופה בהופעתו החיצונית דרך המימיקה של תווי פניו, ודרך תנוחות גופו המציית לכל "אירוע מוחי" המרגש את חדרי בטנו. הוא אומן ההבעה, וכל מי שנפגש עימו נפעם ממראהו, מתנועותיו, מהבעות פניו, וכן מכל מהותו הקלאדיוסקופית, המשתנה כמו זיקית עם כל נושא, ומחליפה צבעים חיים מאד כמו הטבע עצמו, בו היא נטמעת למען הישרדותה.

המפגש הראשון שלי עם דייויד גולפיליל היה בתחילת שנת 1970, כאשר קיבלתי על עצמי להכין קבוצת רקדנים אבוריגיניים למופע, שייצג את אוסטרליה ב"אקספו 70" התערוכה העולמית שהתקיימה באותה שנה באוסקה שביפאן.

כבר קודם לכן נפגשתי עם אבוריגינים ברחובות סידני, אולם אלה היו מפגשים על ענייני דיומא, מפגשים שלא היה בהם כדי ללמד על תרבותם דבר. בנוסף, אני עצמי הגעתי לאוסטרליה רק זמן קצר לפני כן, ועדיין לא התחלתי לחקור את חיי הריקוד שלהם.

המפגש עם דייויד גולפיליל ורקדנים אבוריגינים אחרים, לא רק איפשר זאת, כלומר לא רק הפגיש אותי עם הריקוד האבוריגיני (שהתכוונתי לחקור מלכתחילה), אלא אף פתח לפני דלת רחבה מאד לתוכן חייהם של השבטים, להישרדותם התרבותית דרך אומנות המחול, הציור והפיסול. כמו כן, פתחו מפגשים אלה חלון שאיפשר לי להשקיף על חיי הדת שלהם ועל אמונתם, הבנויה מסיפורי בריאה מיתולוגיים ומובעת בפיט, שירה וסיפורת, וכן במחול, בציורי חול, בפיסול ובציורי מערות. מפגש זה עם האבוריגינים בכלל, ועם דייויד גולפיליל בפרט, הלהיב את דמיוני והפך את גחלי רצוני לחקור בנושא האבוריגיני למדורה שהתלקחה למימדים לא צנועים.

גולפיליל, רקדן עילאי ושחקן בחסד, הוא מהאבוריגינים היחידים ואולי אף הראשון, ששבר את הסגר בין תרבותו לעולם התרבות המערבי בכלל (הוא שיחק גם בסרטים שהופקו באנגליה ובארה"ב) ומערך התרבות באוסטרליה בפרט.

אפשר לומר, שבזעיר אנפין, לי אישית היה חלק בהצלחתו של גולפיליל בזאת, שלא רק יצרתי את המופע בו הוא וקבוצתו הוצגו לראשונה מחוץ לאוסטרליה ב-1970 (הוא היה רק בן 16) אלא גם הייתי הראשון שעשה שימוש בכישורי המשחק והמימיקה שלו, נוסף ליכולתו כרקדן באופרה "יאנג קברלי" (Young Kabbarly), "הסבתא הצעירה" בשפה האבוריגינית. כמופע אופראי זה הובלטה גם יכולת המשחק שלו על ידי התקשורת לעיני אוסטרליה כולה. השאר התגלגל כפי שדברים אלה בדרך כלל מתגלגלים.

המוזיקה לאופרה נכתבה על ידי הקומפוזיטורית האוסטרלית מרגרט סתרלנד (Margaret Sutherland), לליברטו של מיי קייסי (Maie Casey) בניצוחו של פטריק תומאס (Patrick Thomas) ובבימוי וכוריאוגרפיה של מחבר שורות אלה. האופרה הופקה על ידי "האופרה האינטימית" של דרום אוסטרליה, "Intimate Opera of South Australia".

הליברטו מבוסס על תקופה בחייה של דייזי בייטס (Daisy Bates) אישה אנגליה, שחייתה בתחילת המאה בין האבוריגינים ועזרה להם. הגיבורים הראשיים באופרה זו הם האבוריגינים, הקברלי, וכומר מסינור שדאג, בעזרתה, להכניס את "עובדי האלילים" האבוריגינים תחת כנפי הנצרות. בקיצור, נושא האופרה היה נסיון להציג את גישות החיים השונות של הדמויות, החיים משני עברי המתרחס התרבות, החברתי, הדתי והפוליטי.

למרות שבליברטו לא הוקצה מקום לרקדנים, כוריאוגרף ובמאי הכנסתי את הרקדן גולפיליל

לתפקיד "רוחו" של הזמר, שהיה הדמות האבוריגינית הראשית. וכן את מנגן הדיג'י-דו (Didjeridoo) שילווה את ריקודו בצלילים אותנטיים, אם כי בפרטיטורה המוזיקלית המקורית לא נכלל מנגן הדיג'י-דו. דבר זה, כלומר, הכנסת הרקדן והמנגן כפרולוג הוסיפו אותנטיות לסיפור עצמו וכן לאוירה הכללית.

בנוסף, השתמשתי גם בהקרנות סרטים צבעוניים, שצולמו במיוחד עבור האופרה, וזאת, כדי להפגיש את גולפיליל עם הגיבורים הראשיים הלבנים כחלק מספור האופרה. במילים אחרות, הפרודוקציה בויימה כמולטימדיה. אז ב-1972, ובאוסטרליה, זה היה חידוש תיאטרלי גדול. אבל לא רק באוסטרליה, היות ולא השתמשו אז הרבה במולטימדיה גם במקומות אחרים בעולם.

"האופרה האינטימית" העלתה פרודוקציה זו כחלק מיוחד של חגיגות ה-75 להולדתה של מרגרט סתרלנד - הקומפוזיטורית האוסטרלית הראשונה, שיצרה מוזיקה מקורית, לאופרה שנושאה מקורי וקשור לעולם התרבות והדת של תושביה הלבנים של אוסטרליה בכלל, ועולם החיים והאמונה האבוריגינית בפרט.

על אופרה זו כתב ג'ון סינקלר (John Sinclair) "The Melbourne Herald" בנובמבר 1972: "זה היה האחרון והמרשים ביותר בסדרת האירועים המוזיקליים שנערכו לכבוד חגיגות ה-75 להולדת הקומפוזיטורית".

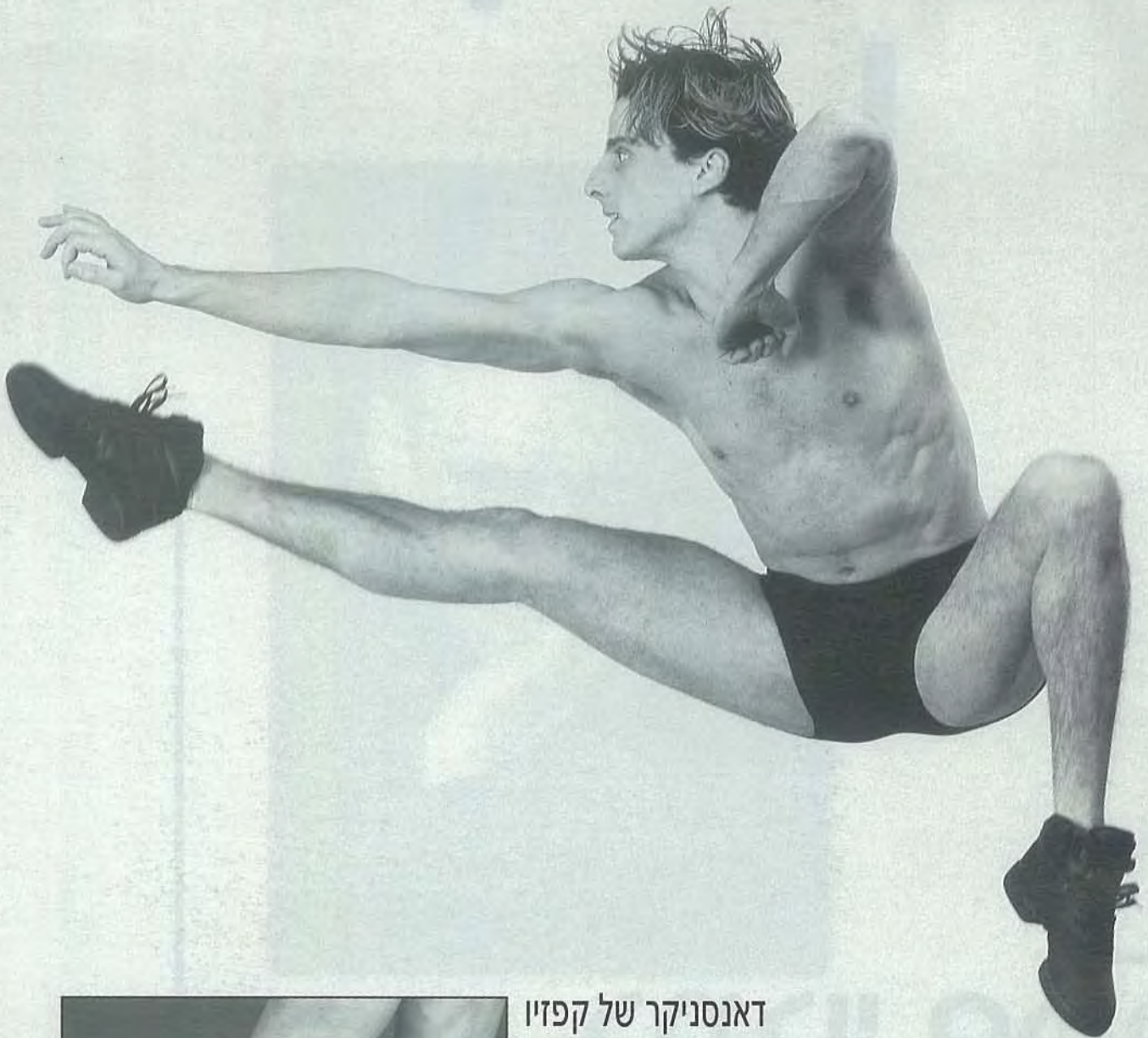
על הבימוי והכוריאוגרפיה הוא כותב: "הסצנה הראשונה מרשימה בהשפעתה ומבריקה - תמונת נוף של אדמה חמה ויבשה (מוקרנת בעזרת סרט צבעוני) משמשת רקע למופע של רקדנים לצלילי דיג'י-דו עליו מנגן דיק בנדייל ולקולות הנקישות של קרשי הקשה. הרקדן הראשי, דייויד גולפיליל, מרשים מאד - נהדר. הסצנה כולה מדהימה בחיות שבה והיא אותנטית". והוא ממשיך: "ההפקה של משה קדם מורכבת, שופעת דמיון - מצויינת. הוא עשה מאמץ בנסיונו שלא לגנוב את ההצגה, אלא לעשותה, והוא הצליח במשימה זו. האופרה... תוצג הלילה שנית. אסור להחמיץ אותה".

בעתון "The Advertiser" נכתב באוקטובר 1972, בהקשר עם הופעת גולפיליל הרקדן ובנדייל (Bundilil) המנגן בדיג'י-דו: "הבמאי הישראלי שהפיק את האופרה 'הסבתא הצעירה' אמר, שייעשה כל מאמץ להציג את הצעירים האבוריגינים בצורה אותנטית".

המפגש עם דייויד גולפיליל וקבוצתו ב-1970, וכן ביום האופרה "הסבתא הצעירה" ב-1972, היוו מאץ לעבודת מחקר שלי, שנמשכה במשך כל זמן היותי באוסטרליה, מקום שם שהיתי כ-22 שנה. ערכתי מסעות במערב, מרכז, צפון ודרום אוסטרליה בין שבטי האבוריגינים השונים, כדי להתחקות על אומנותם ואמונתם ויישומם בשטחי המחול והאומנות הפלסטית.



Dansneaker™
capezio®



דאנסניקר של קפזיו

"הנוחות של נעל התעמלות הביצוע של נעל מחול"

ח'י"ל רזאני



להשיג רק ברשת חנויות ישראלדנס

ISRADANCE

חיפה, שד' הנשיא 121, טל. 04-8385193; תל אביב, אבן גבירול 45, טל. 03-6916466; ירושלים, רח' הלל 23, טל. 02-6248182

נתניה, רח' שטמפר 13, טל. 09-8618764; באר שבע, הרצל 82, טל. 07-6231488; ראשל"צ, רח' רוטשילד 97, טל. 03-9661183

רעננה, רח' אחוזה 146, רחבת המשביר, טל. 09-7430095

ובחנויות ספורט מובחרות • ישראלדנס עודפים - רח' לישינסקי 8 א.ת. ראשל"צ, טל. 03-9616916

כוריאוגרף

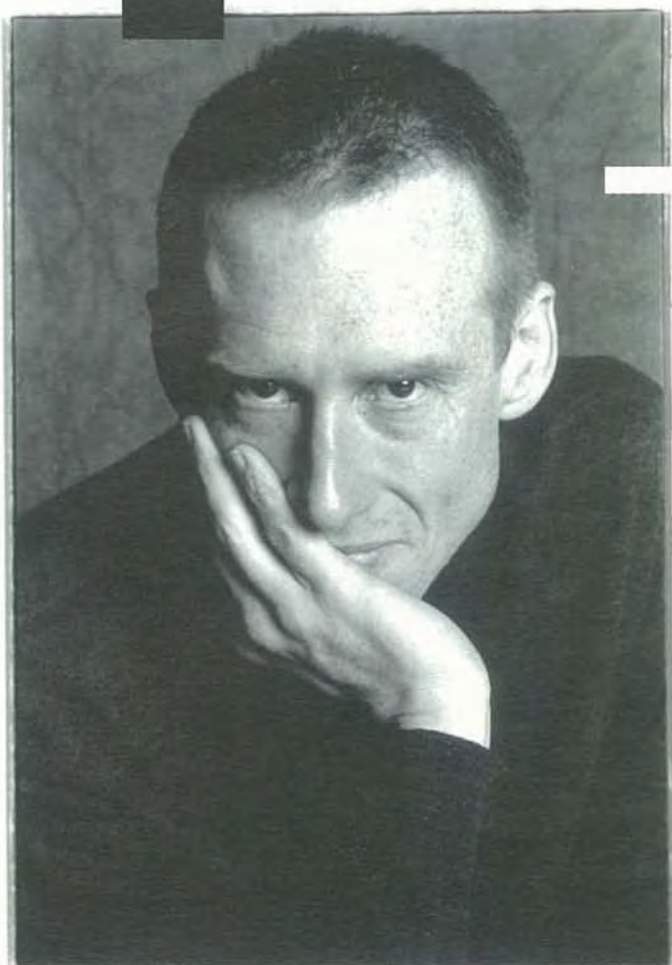


PHOTO: ANDREAS POHLMANN

במבוי סתום

פורסיית

היה מעציב לראות איר פורסיית מוותר על הקומפוזיציה הקבוצתית ברוב חלקי המחול, ומתמקד רק בתנועה, ביצירת שפה, שממנה אילתרו הרקדנים

ויליאם פורסיית הוא מגדולי הכוריאוגרפים בימינו, ולדעתי אחד החשובים בהיסטוריה של המחול. הוא חידש בתחומים רבים ואף קבע סטנדרטים חדשים. חותמו ניכר אצל יוצרים מובילים היום, ביניהם כאלה שלהקותיהם הופיעו לאחרונה בארץ.

למשל, אדוארד לוק הקנדי. במופע האחרון של להקתו, "לה לה לה יומן סטפס", ניכרים בשפת התנועה בעיקר של הנשים ובחלק מהדואטים קווים ברורים של מחול ניא-קלאסי, וכן מהירות, חדות ותוקפנות שמאפיינות את הקו המתוח והמוקצן של פורסיית.

דוגמה אחרת: המחול "יאג" של להקת בת-שבע, מאת אוהד נהרין. בין התפרצויות אנרגיה שנראות מקריות, כאוטיות, מגיע רגע של מוזיקה קלאסית בהירה, והרקדנים מתאחדים בתנועות באלט פשוטות (טנדי פורט-דה-ברא) - מחווה מודעת, אני משער, לפורסיית.

השפעתו של פורסיית ניכרת הן בשפה התנועתית והן בגישה המנוכרת אל התכנים הבימתיים. בראיון שערכתי איתו לפני כמה שנים (גליון מס' 6) הוא קבע: "עבורי רגשות הם עניין פרטי... אין לי כלים לעסוק ברגש במחול... אין לי עניין לספר סיפור". הניכור האלים, שבא לידי ביטוי בולט בדואטים של פורסיית, הוא החומר המניע כוריאוגרפים רבים מאוד בימינו, ובתוכן עיקרי זה עסקו עבודות שבוצעו בפסטיבל ישראל האחרון, ובראשם עבודותיו של הבלגי וים ואנדקייבוס.

התרומה החשובה של פורסיית היא בתחום הקומפוזיציה הקבוצתית. התייחסו והמורכבות שלה (כמו בפגות של באך) מציבים סטנדרט חדש, ואחרי הצפייה קשה לקבל הנעת קבוצה סימטרית ואחידה, שיש אפילו אצל כוריאוגרפים טובים וידועים כמו מוריס ביזאר או רמי באר.

בקיץ האחרון התקיימה בפסטיבל הולנד רטרופקטיבה לפורסיית, בהשתתפות להקתו, באלט פרנקפורט. לאחר צפייה חוזרת בעבודות השונות, במיוחד ביצירה החדשה "אדוס טלוס" (Eidos : Telos), נראה לי שכוריאוגרף גדול זה איבד את דרכו. התוצאה היתה מעצבנת, מעציבה ואף מדאיגה. החשש נובע ממעמדו המיוחד של פורסיית בעולם המחול, ומכך שבעתיד נאלץ לראות עוד הרבה עבודות כאלה, שלו ושל יוצרים אחרים המושפעים ממנו.

היה מעציב לראות איר פורסיית מוותר על הקומפוזיציה הקבוצתית ברוב חלקי המחול, ומתמקד רק בתנועה, ביצירת שפה, שממנה אילתרו הרקדנים. חלקם עשו עבודה מרתקת, אך המכלול לא התגבש לתמונה משמעותית. בפרק האמצעי של עבודה זו ניתן היה לראות את היכולת המדהימה של פורסיית להניע קבוצה בחלל. הקבוצה נעה בתנועות ואלס פשוטות יחסית, שיצרו התהוות מחזורית מורכבת. אך "ואלס המוות" הזה (כך הוא נקרא), לווה במונולוג פתטי במתכוון - תוספת מיותרת וחסרת טעם, שגימדה את התנועה.



והדבר לא ישפיע כלל על היצירה. יש כאן, איפוא, ביטול מושג "התפקיד", ולכן חשיבותו של הרקדן היחיד בעבודות של פורסיית וממשיכו הולכת ופוחתת.

השאלה היא, אם מחול העתיד ימשיך להתפתח לכיוון של מופעים עתירי אמצעים, שבהם המרכיב של הריקוד פחות דומיננטי, והנוכחות של היחיד היא משנית ולעיתים אף מתבטלת, במקרה שאינו מייצר ביצועים מרשימים. נראה לי שיש גבול למגמה זו.

במיוחד להרשים ולהדהים נעשה סף הגירוי של הקהל גבוה יותר ויותר, עד שבסופו של דבר אין עוד מה לחדש. גם השילוב של שימושי מדיה שונים עם המחול הבימתי הוא בעייתי. ברגע שייעלם עצם החידוש שבשילוב, יהיה הקהל ביקורתי יותר כלפי שילובים שאינם יוצרים אחדות אורגנית אמיתית.

מעבר לכך, יש (לי לפחות) צורך אמיתי לראות רקדנים כבני אנוש, כאלה שאנו יכולים להיות מרותקים מהם, גם כאשר הם פשוט הולכים או מביטים זה בזה. למשל, הטריז המופלא ב"טבולה רסה" של אוהד נהרין. דומה שהעבודה האחרונה שלו עבור בת-שבע, "יאג", היא ניסיון לחזור לכיוון זה - מחול מצומצם באמצעים ובמספר הרקדנים, שבו לכל אחד יש תפקיד ונוכחותו של כל אחד בעלת משמעות.

בראיון איתו מדבר פורסיית בהתלהבות על כך שהתנועה שרקדניו מבצעים, במיוחד תוך כדי אילתור, מהירה מדי מכדי שהתודעה תהיה מעורבת בה. אולם, העדרו של רגע רפלקסיבי, בו הרקדן ממקם עצמו כאדם נוכח במחול בו הוא משתתף, הוא למעשה ביטול ערכו האנושי. הנהייה אחרי הפעולה המשוחררת ממשא התודעה (והמוסר בכלל זה) מצויה גם במה שנקרא "תורת הפעולה" של הפאשיזם.

מבחינת העיצוב, יש לפרק הראשון ב"אדוס טלוס" דמיון לציורים בסגנון המטאפיזי של דה-קיריקו. ושוב, בשממה הסוריאליסטית של דה-קיריקו (נופים, כיכרות, רחובות שאין בהם זכר לדמות אדם), כמו גם בציורים של עמיתיו הפוטוריסטים, יש ניסיון להשתחרר מהמסורת של המוסר הנוצרי ואף ההומניסטי. אומנים אלה היו ממבשריו ותומכיו של הפאשיזם האיטלקי.

איני חושב שמישהו מהיוצרים החשובים בני זמננו, ובוודאי לא פורסיית, הוא פאשיסט. אולם הם תוצרים של תקופה, בה האנושי מתגמד נוכח כוחות כלכליים ופוליטיים. וכך, בלי כוונה תחילה, הם נגררים לעשייה שיש בה קווי דמיון לאומנות שהיתה המבשרת של תנועות רעיוניות ופוליטיות, ששללו את קיומו של הפרט העצמאי.

השימוש של פורסיית באימפרוביזציה של הרקדנים על הבמה הוא לכאורה ביטוי של אישיותם. אך בפועל, ההבעה האישית מוקטנת, והם מהווים כלים של ביטויים שונים ואקראיים של השפה המחולית. ניתן להחליף ביניהם בכל שלב, או לוותר על כל אחד מהם,

הקריינות שמופיעה בהרבה עבודות של פורסיית היתה במקרה זה דומיננטית במיוחד, מין להג פטפטני, חסר משמעות בחלקים רבים. אין ספק, המקום המרכזי של הקריינות בעבודה זו העיק והטריד. והתוצאה הסופית: מחול שקורס תחת העומס המיותר של הדיבור, בלגאן של עשרות רקדנים המאלתרים ביחד ולא מתארגנים למבנה קוהרנטי, ותלבושות ואביזרים שיוצרים עושר חזותי דקדנטי, שהקשר שלו לשאר מרכיבי היצירה סתום.

ניתן לסכם את הכיוון שפורסיית ואחרים מתווים עבור המחול העכשווי במערב על רקע המגמות במחול בסיום המאה העשרים: הפקות גדולות המשתמשות במיטב הטכנולוגיה ובאמצעים חזותיים מקסימליים, לצד ביטוי רגשי ואישי מינימלי. שתי מגמות אלה קשורות זו בזו, ופועלות ליצירת ניכור ולהמעטת המימד האנושי במחול. יצירות כאלה כוונות להמם, לסחוף ולהפתיע, ואמירה אישית במימד הרגשי אינה קיימת בהן. למרות שאלה יצירות מחול, נעשה בהן שימוש רב באמצעים שאינם נובעים מריקוד, כמו סרטים, קריינות, משחק וגיימיקים ויזואליים.

עם השטחת המימד האישי, מצליחים הרקדנים לקבוע נוכחות רק כאשר הם נעים במהירויות עצומות ובשינויי כיוון מפתיעים. ואם אתה לא שם, כמאמר הפרסומת, אתה לא קיים. הרקדנים של פורסיית הם רקדני-על מבחינת היכולת הגופנית והטכנית. אבל מחול כזה מתאים רק לאנשים צעירים מאוד. בשלות ועומק רגשי, ונוכחות שאינה נשענת על ביצועים מדהימים, כל אלה אינם ערכים המוכרים במחול מסוג זה.

אדוס טלוס
EIDOS : TELOS. PHOTO: DOMINIK MENTZOS



במבצע!
רק 80 ש"ח מנוי לשנה

יצא הגיליון החדש!



מזמור
רבעון מוזיקה רב תחומי
25 ש"ח • חורף 1998 • גיליון מס' 4

ג'ון קולטריין
ואב סנא
ברברה סטרוצי
יוסי פיין
ענבל פרלמוטר
סרג' שאלוף
סרגיי רחמנינוב
מוזיקה סינית
זינפים במוזיקה הישראלית
זקני הרוק
איןטרנס ועוד

אריאל הירשפלד
על מריה קאלאס

צלצל עכשיו ואתה מנוי
04-8344051

להשיג בכל דוכני העיתונים בארץ

ציפואיש

מעל כיכר טקסים

מצבו של

המחול האומנותי

בטורקיה

רשמי מסע מאת גיורא מנור



ספרטקוס: יורי ואמוש,

רקדנים: אייפר זון ואוקטיי קרסטצין

צילום: יאסר סראקוגלו

"SPARTACUS", CHOR.: YURI VAMOS

DANCERS: AYFER ZEHEN & OKTAY KEHESTECI

PHOTO: YASAR SARACOGU

בית האופרה של איסטנבול, "המרכז למוזיקה ואומנות ע"ש אטאטורק", בו עובדת להקת הבאלט הממלכתי הטורקי, ניצב בכרך הענקית, הנושאת את השם ככר-טקסים. ובצדק גמור, כי היא מילאה במוניות צהובות רבות מספור.

שחפים חגים בשמי העיר הענקית (שמספר תושביה כפליים מזה של ישראל כולה). בלילה מתעורפות הציפורים מעל לכיכר המוארת, ואז הן נראות כמו ציפורי-אש אגדיות, זוהרות על רקע שמי הלילה המזכירים קטיפה כחולה-כהה. מראה פיוטי ומקסים ביופיו.

בטורקיה פועלות כיום שתי להקות באלט קלאסי ממלכתיות, בשתי הערים הראשיות, אנקרה הבירה ואיסטנבול השוכנת במעבר הימי הצר שבין אירופה לאסיה, הבוספורוס. מבחינה תרבותית החלוקה בין בירה רשמית, מושב הממשלה, אנקרה, והעיר הראשית הסואנת, איסטנבול, היא קונסטנטינופול של ימי ביזנטיון, מזכירה את המצב בארץ. תל-אביב מרכז התרבות וירושלים מושב הכנסת, מצב המוכר גם בארה"ב - ושינגטון וניו-יורק.

עד גמר מלחמת העולם השנייה, למעשה לא היתה ולו להקת מחול מקצוענית אחת בטורקיה. בשנת 1946 הוזמנה נינט דה ואלואה - המייסדת והמנהלת האומנותית של הבאלט הבריטי המלכותי - לבוא לבדוק את המצב. היו קיימות מספר סטודיות פרטיות לבאלט, ובשנת 1947, בהמלצתה של דה ואלואה נוסד באיסטנבול בית-ספר לבאלט, שתפקידו להכשיר רקדנים מקצוענים. בשנת 1950 הועבר מוסד זה לאנקרה.

רק בשנת 1963 הופק הבאלט הקלאסי השלם הראשון, "היפיפיה הנמה" לצ'ייקובסקי-פטיפה. את תפקיד הנסיכה אורורה גילמה הרקדנית מריץ' סימן (Meriç Sumen).

ישבתי עם מריץ' סימן בקפיתריה של בית-האופרה באיסטנבול, והיא סיפרה לי על חיי הבאלט שם. כיום היא כבר אינה רוקדת, כמובן, והיא משמשת כמורה ומדריכה לרקדניות הצעירות של הלהקה. היא אשה הנראית צעירה בהרבה מגילה, בעלת שיער שחור ועיניים ערניות. כמו כל אמא, היא הוציאה מתיקה תצלום של נער נאה, וסיפרה, שבנה לומד באלט בשטוטגארט, בבית-הספר ע"ש ג'ון קרנקו שם.

כל אחת משתי להקות הבאלט בטורקיה, זו שבאנקרה וזו שבאיסטנבול, יש לה 80 עד 100 רקדנים וצוות ניהולי וטכני. באלט איסטנבול מופיע בעיר בערך אחת לשבוע. הלהקה גם עורכת סיורים, והעונה מסתיימת כמעט מדי שנה בסידרת מופעים באנטאליה, המוכרת כל כך לישראלים. מופעים המתקיימים שם באמפיתיאטרון יווני עתיק.

מה שמיוחד מאוד לשתי הלהקות הרישמיות, הוא שהרקדנים ויתר העובדים, כולם כאחד, עובדי המדינה. זה מבטיח אומנם משכורת קבועה ופנסיה, אבל זו גם צרה לא קטנה, כי לפי החוק הטורקי, רק אזרח טורקי יכול להיות פקיד ממשלתי. וזו הסיבה שאין למעשה רקדנים מארצות אחרות בלהקות. בלהקות

אירופיות רבות מצויים רקדנים ורקדניות שמוצאם מטורקיה, בוגרי בתי-הספר שם, אבל במולדתם אין "זרים". וזה גורם, לדעתה של מריץ' סימן, להעדר השפעות חדשניות ומעוררות.

רקדנים שמובטחת להם פנסיה, זה דבר נאה. אבל ממשלת טורקיה אינה מכירה בעובדה, שחיי העבודה המלאים של רקדן אינם מסתיימים בגיל 65, לפי חוק הפנסיה הממלכתית, אלא כבר בגיל 40+. למשל בדנמרק, שגם שם הבאלט הוא ממלכתי, בגיל זה כבר יכול הרקדן לצאת לגמלאות ולזכות במענק כדי שיבנה לעצמו קריירה שניה, אחרי שהוא יורד מהבימה. ולא כל אחד מסוגל לעבור ולהיות מורה או מנהל חזרות, או מדריך של רקדניות צעירות בתפקידים הקלאסיים, כפי שעושה מריץ' סימן.

"בא ומצא אותי", כור: סיבל קאסאפוגלו
צילום: יאסר סראקוגלו
"GEL BENI BUL", CHOR.: SIBEL KASAPOĞLU
PHOTO: YASAR SARACOGU



רפרטואר הלהקה של איסטנבול הינו קלאסי בעיקרו, וכולל יצירות כגון "אגם הברבורים" (שהעמיד דרך דין הבריטי) ו"ספרטקוס" (בכוריאוגרפיה של יורי ואמוש, כיום המנהל האומנותי של הבאלט של דיסלדורף, גרמניה). בעונה שעברה הופיעה הלהקה בערב של ארבע עבודות של יוצרים צעירים, מאנשי הלהקה. מלבד מופעייה שלה חייבים הרקדנים להופיע גם בהפקות בית-האופרה שהם מסונפים לו, מצב שהיה רגיל באירופה לפני עשרות שנים, ולבצע את קטעי הבאלט בהפקות.

מנהל הלהקה של אנקרה, שהרכבה והרפרטואר שלה אינו שונה, מהותית, מזו של איסטנבול, הוא בייחאן מורפי (Beyhan Murphy), ואת "באלט איסטנבול" מנהלת יקטה קארה. יקטה קארה היא אשה נמרצת, המזכירה במקצת בהופעתה החיצונית את סאלי ספקטרה מ"האמצעים והיפים". היות והגעת איסטנבול בחברת "להקת המחול הקיבוצית" שהופיעה (בהצלחה מסחררת

ומחיאות כפיים בעמידה לקריאות "בראו" ממושכות) במסגרת הפסטיבל השנתי לאומנויות, פסטיבל המתקיים שעה שלהקת הבאלט יוצאת לחופשת הקיץ השנתית, לא זכיתי לחזות במופעים של הבאלט הממלכתי הטורקי, ולכן איני יכול לדווח עליהם.

כבר בראשית פעולתו של הבאלט של אנקרה נעשו פה ושם נסיונות ליצור באלטים מקוריים על נושאים טורקיים. למשל, בשנת 1965 יצרה נינט דה ואלואה את "ליד המעניין" ("Cesmebası"), בו ניסתה להשתמש בצעדי מחול טורקי עממי מסורתי, למוזיקה של מלחין טורקי בשם פריט טיזין (Ferit Tüzün) (תעתיק שמות טורקיים בעברית יוצר בעיות לא פשוטות, בשל צלילים חדים בשפה זו, למשל כל U נשמע כ-Umlaut גרמני, ויש צלילים רבים שאין להם מקבילה בעברית).

בין היוצרים המקומיים החשובים גם גיוואן מקמילן (Geyvan McMillan), כוריאוגרפית שפגשתי. כיום היא עוסקת בעיקר בכתיבה וניהול, והיא שהביאה לטורקיה את השפעת המחול המודרני האמריקני, כי בשנות ה-70 השתלמה באמריקה, בבית-ספרה של מרתה גראהם ועבדה עם מרס קאנינגהם.

במשך השנים היא ניהלה להקה מודרנית משלה. כיום יש כמה קבוצות קטנות של רקדנים בסגנון העכשווי. אבל, כפי שהיא אמרה לי, "קשה להתקיים ללא תמיכה של ממש, והמופעים (מחוץ למסגרת שתי להקות הבאלט הממלכתיות) הם ספוראדיים".

את תחושת המזרח, שהתחיל במאה הקודמת ממש כאן, אתה יכול לחוש שעה שאתה נמצא סמוך לתחנת הרכבת המרכזית, לשפת הבוספורוס. הרי כאן היתה התחנה הסופית של האוריינט-אקספרס האגדי, מקום התרחשותן של עלילות רצח בלשיות רבות.

"אגם הברבורים", מור: דרק דין, צילום: יאסר סראקוגלו
 "SWAN LAKE", CHOR.: DEREK DEAN, PHOTO: YASAR SARACOGU



כאן התחיל לגבי בני אירופה במאה הקודמת המזרח האקזוטי, הקסום...

את רוב הפרטים על תולדות אומנות הבאלט בארץ זו, שאתה ממש יכול לחוש את מצבה הגיאוגרפי הייחודי, בין אירופה בצידו האחד של מיצר הבוספורוס לאסיה שבגדה השנייה, למדתי מספרו של ההיסטוריון ז'אק דליאון (Jak Deleon). דליאון הוא יהודי, שגאה על מוצאו הספרדי, וכבר ביקר בישראל.

אני חובב חנויות של ספרים משומשים ותמיד מוכן לנבור בדפים המאובקים, כי לפעמים אתה מצליח לגלות אפילו במקומות בלתי צפויים אוצרות למיניהם. רציתי למצוא ספר על תולדות אומנות המחול בטורקיה. באחד הרחובות ראיתי בחלון הראווה של אנטיקוואריאט חוברות ישנות של Dance Magazine האמריקני. נכנסתי וביקשתי ספר על באלט בטורקיה. המוכרת חשבה קצת והביאה ספר על ההיסטוריה של הבאלט של טורקיה - אבל, כמובן, בטורקית... זה כמובן לא עזר לי הרבה. היא אמרה שיש ספר זה גם בתרגום אנגלי, אבל לא הצליחה למצוא עותק כלשהו. היות ואני אוהב לחטט, המשכתי להסתובב בחנות, וממש בראש ערימת ספרים ישנה, מצאתי את מבוקשי. לא ידעתי, שבו בערב, במופע "הקיבוצית", אפגוש גם את המחבר עצמו.



בית-דור - האולפן למחול

בהנהלת שאול גלעד

מנהל מוזיקלי- דוד עורי

המורים:

זוהר

גלית בלחסן
 אליזבת גולדווין
 אורה גלמן
 שאול גלעד
 שרה וייסנברג
 אפרת לינצקי
 שירלי נובק-בורשטיין
 רותי פרץ
 טובי פרת
 ענת צוק
 גלינה צירניאק
 רימונה קורן
 נורית שטרן

מבוא למחול
 בלט קלאסי
 מחול מודרני
 ג'אז
 יצירה

תוכניות העשרה
 עבודות גמר לבגרות במחול
 מופעי תלמידים
 מפגשי תנועה להורים וילדים
 ארוח כנסים ארציים
 ייעוץ מקצועי בכל תחומי
 ביי"ס למחול אמנותי

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

האולפן למוזיקה ומחול - מועצה אזורית בקעת בית שאן 11710
 טל. 06-6588343 פקס. 06-6587847

בית-דור

באר-שבע

מרכז עירוני לאמנות המחול

BAT-DOR Beer-Sheva
 MUNICIPAL DANCE CENTER

יד ושם 16 באר שבע 84111 טל. 6231521, 07-6275577 פקס. 07-6275577

16 Yad Vashem Str. Beer-Sheva 84111 P.O.B. 1220 Tel. 07-6275577, 6231521 Fax. 07-6275577

ראשית המחול האמנותי 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 ז"ל, "העיר". "חיכינו לספר זה בכיליון עיניים" - שלום חרמון ז"ל, המפקח על המחול במשרד החינוך ותרבות.

"אני מקוה שאינך רואה בספר זה סוף 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-ארגון

להזמנות: רות אשל, ת.ד. 820 הוד הכרמל
 חיפה 34987, טל. 04-8246093
 המחיר: 55 ש"ח כולל משלוח

לרקוד
 עם
 החלום



✓ בנימין צמח 1997 - 1901

בקיץ השנה נפטר בנימין צמח, אחת הדמויות המרתקות של התיאטרון העברי והמחול המודרני. בנימין צמח - שאחיו נחום היה מייסדו של תיאטרון "הבימה" במוסקבה בשנת 1918 - עבר עם אחיו הבכור לאמריקה, כאשר מקץ שנות סיורים בעולם התפלג הקולקטיב של "הבימה" וחלק מהשחקנים ובראשם המייסד והמנהיג של הקבוצה, החליטו לא לעלות ארצה כחבריהם.

באמריקה של ראשית שנות ה-30 היה בנימין פעיל כרקדן וככוריאוגרף בתנועת המחול בעל המודעות הפוליטית בניו-יורק. כאשר בייס הבמאי הגרמני הגדול ריינהרדט בניו-יורק את האפוס התנ"כי שלו, The Eternal Road ("הדרך הניצחית"), הוא הזמין את בנימין צמח להיות הכוריאוגרף של המופע הענקי. למען עבודה זו חזר צמח מהוליווד, בה חי, לימד והופיע, לניו-יורק. בלוס-אנג'לס יצר צמח בשנת 1935 מופע המוני על בימת האמפיטיאטרון Hollywood Bowl, מעין "מסכת" שנשאה את השם "נשף הניצחון", שזיכתה אותו בביקורות נלהבות.

למרות העניין שהיה לצמח במחול פוליטי, הפרולטארי, "השמאלני", מעולם לא זנח את המסורת היהודית. חלק ניכר מעבודותיו הכוריאוגרפיות והופעות הסולו שלו כרקדן התבססו על נושאים יהודיים.

בגיל של יותר מ-70, שעה שרוב האומנים פורשים לגמלאות, עלה, סוף סוף, ארצה, התישב בירושלים, לימד בבתי-ספר לדרמה, התעניין בנעשה בתחום המחול בישראל והיה לדמות נערצת על ידי תלמידיו הצעירים.

איש מופלא, אומן מהזן שמופיע רק פעם בעשרות שנים על הבימה.

שמבחינת התפוצה הוא עד היום הירחון המוביל בתחום אומנות המחול בעולם: יש לו כ-60 אלף מנויים וקונים.

זה היה כתב-עת רציני ומעודכן, ובין עורכיו וכתביו היו אישים כגון אן ברזל, הוותיקה שבמבקרי המחול בארה"ב ודוריס הרינג שהכתבה הראשונה שלה ראתה אור בשנת 1945. לידיה גיזאל הצטרפה למערכת בשנת 1947 והיתה לעורכת הראשית בשנים 1952-1970. היא הוסיפה לכתוב מדי פעם בפעם עבור העיתון עד מותה בשנת 1922.

ב-1970 התמנה ויליאם קומו, מי שהיה עד אז איש הפרסום והמכירות בירחון, לעורך ראשי. הוא שינה את כיוון הירחון, כי התייחסותו לאומנות המחול היתה מסחרית ופופוליסטית. עד מותו בשנת 1988 גדלה התפוצה, אבל מלבד מאמריו הקבועים של קלייב בארנס וכמה מהכותבים הותיקים, שונתרו במערכת, רמת הכתיבה ירדה.

ה-Dance Magazine היה לכתב-עת ממוסחר ושיטחי, שנועד בעיקר למורים ותלמידי סטודיות. את ויליאם קומו החליף, אחרי מותו, מי שהיה סגנו, Richard Philp. רמת העיתון עלתה במקצת, אבל גם כיום הוא מכון למעשה יותר לסטודיות למחול ולמורים, מאשר לאנשי האומנות עצמם. אבל תפוצתו הגדולה מעניקה לו חשיבות בינלאומית.

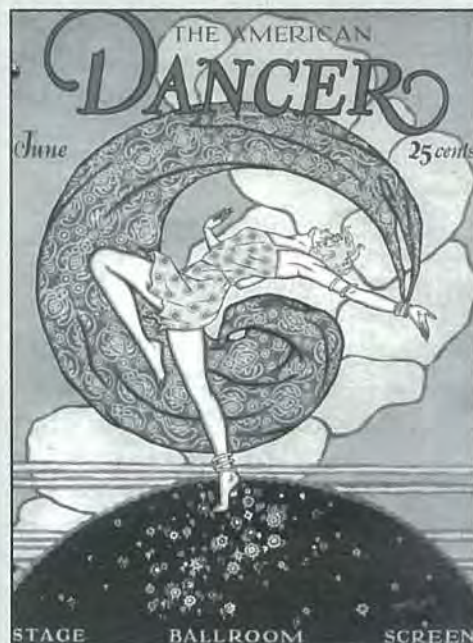
הכתבות מתרכזות ברובן בנעשה באמריקה בלבד, ובעיקר בתחום הלהקות ה"גדולות". אם כי גם כיום מתפרסמים בו מאמרים של מבקרים רציניים.

במשך שנים ארוכות הכתבת הישראלית של המגזין היא דורה סאודן.

DANCE MAGAZINE ✓ חוגג 70 שנה להופעתו

הוותיק בכתבי-העת המוקדשים למחול, הממשיך להופיע חודש בחודשו, ה-Dance Magazine הרואה אור בניו-יורק, חגג ביוני השנה את יום הולדתו ה-70. הירחון החל את דרכו בהוליווד בשנת 1927, תחת הכותרת The American Dancer.

בשנת 1933 הוא עבר לניו-יורק, ובשנת 1942 קנה אותו המו"ל רודולף אורטוויין. הוא רכש גם את כתב-העת Dance, ומשניים אלה יצא לאור העולם ה-Dance Magazine.



✓ לכבוד 50 שנה למדינת ישראל

שעה שרקדני ישראל ולהקותיה מוזמנים להופיע לכבוד יובל השנים לייסוד מדינת ישראל בכל רחבי העולם, החליט ירחון המחול של אוסטריה, היוצא בווינה, Tanz affiche, להקדיש כמחצית מגיליון נובמבר '97 שלו למחול הישראלי.

בשער תצלום של להקת המחול הקיבוצית וכותרת (בעברית) מחול בישראל. אנדריאה אמורט כותבת על גרטרוד קראוס בימי נעוריה בווינה (ראה תרגומו של המאמר במוסף גרטרוד קראוס בגיליון זה של "הרבעון למחול בישראל"), אלפרד אוברצאוכר (Alfred Oberzaucher), היסטוריון ואיש יחסי הציבור לבאלט הממשלתי של אוסטריה מקשר בין יוצרי ומבצעי מחול-ההבעה של שנות ה-20 בווינה ובין דרכם בישראל. גיורא מנור סוקר את מצבו של המחול העכשווי בארץ; גבי אלדור משוחחת עם אוהד נהרין; עמוס חץ מתראיין על עבודתו ובסוף הגיליון יש מעין מונולוג מאת גיורא מנור.



✓ "אורז בחלב" עבודה של רובי אדלמן ברוטרום

רובי אדלמן, יוצר ישראלי צעיר, שלמד אצל ירון מרגולין ובסדנת המחול בגעתון, נסע לפני שנתיים להשתלם באקדמיה למחול של העיר רוטרדם, הולנד.

לאחרונה יצר אדלמן מופע חדש, "Arroz con leche" שמו, משמע "אורז בחלב". למרות השם התמים של מאכל מתוק, שנקרא כך על שמה של מוזיקה שמשמשת לו רקע, זהו, לדברי המבקרים והיוצר, מחול העוסק, וזו אינה הפתעה בימינו, בקשיים ובעיות נפשיות של הדור הצעיר. לדברי המבקרים זהו מחול אכזרי למדי, חושפני ושאינו נרתע מחשיפה. מבקרת אחד העיתונים הגדולים באמסטרדם מכתירה את הביקורת שלה: "אף לרגע אי אפשר להפנים את הנושא". ואילו ברוטרדם היתה הכותרת: "מחול מאצ'ו מחוספס". בקיצור, איש לא נותר אדיש לעבודתו של רובי אדלמן.

היצירה בוצעה במסגרת תיאטרון Theater Lantaren/Venster ברוטרדם. בין חמשת הרקדנים המבצעים גם הישראלית, בת קבוצת כינרת, מיכל ארקיד, ומנהלת חזרות תל-אביבית, פנינה שופר.



✓ המחול והילד

הסניף הישראלי של האירגון הבינלאומי "המחול והילד" קיים כינוסו השנתי השמיני בספריה למחול שבבית-אריאלה בתל-אביב ב-20 באפריל 97.

נכחו כ-40 משתתפים. התקיים דיון על מחקר המחול בארץ, וכן התקיימו הרצאות, ביניהן דבריו המרתקים של הארכיאולוג ד"ר יוסף גרפילנקל על "ריקודים פרהיסטוריים", ד"ר מונעם חדד דיבר על מחקרים במחול הערבי בישראל, מרגרט אקלוב דיברה על מסורת המחול הבוכארי ונעמי בהט-רצון מסרה סקירה על מחקר המחול בארץ. ✓

בין אלה גם ליאור לב, הישראלי, שכבר הופיע במסגרת זו כיוצר בשנה שעברה, והעבודה שלו גם בוצעה במרכז סוזן דלל, במסגרת התחרות הבינלאומית, שנערכה שם בסתיו שנת 76.

הפעם הוא יצר מחול שלושה, שנקרא "ניגון" (בעברית גם בתכניה הגרמנית), לצלילי ארנסט בלוך איגנץ מושהלס ובאך.

לדברי מבקר המחול של העיתון "Stuttgarter Zeitung", ברנד קראוזה, מוכיח ליאור לב, "שהצלחתו לפני שנה במחול "תקווה" שלו לא היתה מקרית. באור קלוש הוא מניח לשלושת רקדניו להביע את בדידותם, שאין מנוס ממנה, וכל מאמציהם להחלץ ממנה אינם מצליחים. אבל הכוריאוגרף מסוגל להפיק מהבדידות משהו חיובי לכאורה. התנועה שלו זורמת בנחת על הבימה, וזה מזכיר קצת את קיליאן בצעירותו, והעבודה ממש מדכאת. זו עבודה בשלה".

ניגוד גמור לפסימיזם תוצרת ישראל הוא דואט מאת הספרדיה הצעירה פנלופה קאנטרל (Penelope Cantrell), "גם מחר יש יום". כותרת הנשענת, אולי, על השורה המפורסמת המסיימת את הסרט "חלף עם הרוח". כותב ברנד קראוזה: "הטוב שבקטעי הערב הוא של פנלופה קאנטרל. ... הדואט המינימליסטי שלה שטוף השמש מכריז על האושר להיות רקדן. מאריקה ליבר ודימיטרי מגידוב נעים בתנופות בהרמוניה מושלמת לצלילי פרק מתוך יצירה מאת פרגולוזי, מנצלים את החלל הרחב העומד לרשותם ומתעופפים להם, טרם נגמר החשק להתבונן בהם, אל הערב היורד. כי גם מחר יהיה יום, והם יהנו ממנו תוך מחול".

לדעת המבקר, יתכן והיוצרת הצעירה היא שתצטרף לשורת היוצרים הגדולים, שהחלו את דרכם במסגרת זו.



✓ מחול צעיר בשטוטגארט

מדי שנה עורכת "החברה ע"ש נובר" (שהיה מנהל הבאלט בשטוטגארט לפני כמאתיים שנה) מופע פומבי של יוצרים צעירים, שלא מעטים מהם הפכו במשך השנים לכוריאוגרפים ידועי-שם. יירי קיליאן, ג'ון נוימאייר, בילי פורסיית, אווה שולץ ורנאטו זאנלה, כולם יצרו את עבודות הנעורים הראשונות שלהם בשטוטגארט, ואלה נרקדו לראשונה בפני הציבור במסגרת מופעי החברה ע"ש נובר.

ביוני 97 נערך שוב מופע-חלון-ראווה שכזה, שרוב יוצריו הם רקדני הבאלט השטוטגארטאי.

✓ ישראלים בקורס בינלאומי למחול בספרד

בעיר סאנטנדר (Santander) שבספרד התקיים בחודש יולי 97 קורס קיץ ראשון בחסות משרד החינוך והתרבות הספרדי. בקורס השתתפו רקדנים מקצוענים מכל רחבי ספרד ומארצות נוספות באירופה.

מישראל הוזמנו שני מורים ללמד בו: משה קדם ואלכסנדר ליפשיץ, שלימדו האחד מחול מודרני, והשני באלט קלאסי. את מחול הפלמנקו לימדה מרצ'ה אסמרלדה (Merche Esmeralda), אחת המורות הידועות ביותר בסגנון מיוחד זה.

✓ הקורס נמשך שבועיים.

✓ זבנג ותרפיה

יסמין ורדימון - מעין-החורש ולשעבר מלהקת המחול הקיבוצית - נמצאת בלונדון (עם חברה לחיים, איש הוידאו גיא בר-אמוץ), ושם הם מקיימים להקה הנושאת את השם הישראלי מאוד "Zbang Dance Company" - אם האנגלים מבינים מהו זבנג, לא ידוע.

מכל מקום, להקת הזבנג מופיעה ביצירה של יסמין, הנושאת את השם "Therapist", העוסקת בחיים בתוך בית-חולים. כותבת היוצרת: "בית-חולים רגיל, מקום שם זהותך הופכת למחלה, וחיך הופכים למאבק גופני בתוכך, כל אחד הוא חולה בפוטנציה וכל קרוב משפחה המגיע לביקור יש בתוכו קרוב אהוב". ✓

✓חילופי נשיי בספריה למחול

מראשית שנות ה-80 מנהלת גילה טולידאנו את הספריה הישראלית למחול, השוכנת בבית-אריאלה בתל-אביב. גילה אמורה לפרוש בקרוב לגימלאות. תחליף אותה בקרוב טליה פרלשטיין-כדורי, וזאת לאחר חיפושים לא פשוטים, שכן ניהול מוסד כזה, הכולל גם את ארכיון המחול הישראלי, דורש כישורים רבים ומגוונים.

ראדו קלאפר ימשיך בתפקידו כאחראי על מדור המחול של הספריה העירונית שבבית-אריאלה.

בשנת 1996 ביקרו בספריה 3250 איש. מתוכם האזינו 707 איש להרצאות שמארגנת ספריה בית-אריאלה, 736 צפו בקלטות וידאו, 116 סטודנטים קיבלו יעוץ והדרכה.

בארכיון המחול שבספריה מצויים 941 תיקים של להקות ואומנים, אירועים ומחול אתני בישראל, מלבד הארכיון המתעד את המחול על כל צורותיו בעולם.



הוא הערה פוגעת, לאוזני כל הכיתה. "אותי, כמי שבא מחו"ל, לא השפילו ככה לעיני כולם. וגם זכיתי לכך, שהיקצו לי דירה קטנה על גג הבניין, ולא נאלצתי לגור עם עוד סטודנטים. אומנם גג הביתן היה פח לוהט, אבל היו שם לפחות מקלחת ושירותים 'מערביים', פרטיים".

שעות הלימוד הן מתשע בבוקר ועד 13:00, ושוב מ-18:00 עד הערב. שעות אחר הצהריים מוקדשות ללימוד שפת סאנסקריט העתיקה, וזה מאפשר לקרוא את ה"ודה", יצירה עתיקה ומקודשת, העוסקת במחול, שהוא חלק מהמסורת והאמונה הדתית.

"יש גם תלמידות. גם הן מתגוררות בבנין האקדמיה, אבל בניגוד לבנים, הנערות אינן יכולות לצאת לעיר, אלא בהשגחה צמודה", מספר רפי.

הוא לא היה התלמיד הזר היחיד. היתה בת מבולגריה ותלמידות מהולנד וארצות אחרות. להן היה חופש רב יותר מאשר לתלמידות ה"מקומיות".

- אבל אתה הרי נראה ממש הודי. האם ברחוב ובשוק התייחסו אליך כאחד משלהם?

"אפילו אם דברתי בהודית, מיד ידעו הכל שאני יזרי. למשל בשוק, ביקשו ממני מחיר גבוה, שנועד לתיירים הנראים בעיני בעלי הדוכנים 'עשירים', 'מאמריקה'... אגב, לשאלה איפה ישראל, תמיד ענו לי, בקצה אמריקה... המראה שלי לא הצליח לבלבל אותם".

האקדמיה מתקיימת בעיקר ממופעים, ויש כל שנה סיורים רבים בעולם, באירופה ובאזורים נוספים.

עכשיו חזר מסילקר הביתה, ולבעיות הביתיות הרגילות. הוא ימשיך להופיע עם תלמידיה של גולדמן, ובנוסף הוא מתחיל גם ללמד בסטודיו שלה.



✓החזרה מהודו

לפני זמן לא רב שב ארצה משנת השתלמות בהודו רפי מסילקר, בחור צעיר, בן למשפחת עולים מהודו, שהיה מתלמידיה של ורה גולדמן. הוא זכה למילגה מטעם ממשלת הודו, והיה לסטודנט מן המניין באקדמיה "קוצ'יפודי" (Kuchipudi) לאומנות שבעיר מדרס, בדרום חצי היבשת ההודית.

בדרך כלל שוהים הצעירים ההודים ארבע שנים באקדמיה. זו שוכנת בבנין רחב מידות, הכולל גם חדרי מגורים ופנימיה. ראש האקדמיה, הגורו, הוא סיתנדרה יוגי (Sithandra Yogi), ועל פיו יישק דבר.

"לאן שהיד הולכת, לשם הולך המבט - ושם נוצר היופי" - היא אחת האמיתות המסורתיות של המורה הדגול. במזרח כמו במזרח, בשיעורים לא מרבים לדבר, אלא רק לנסות ולבצע את התנועות המוכתבות על ידי המסורת והגורו. האמצעי המשמעותי העיקרי

✓אייריש קופי ברגליים

מחזמר בתנועה בטעם אירי, "Riverdance" שמו, כובש את בימות אירופה ואמריקה. הלהיט הזה חובר על ידי המלחין ביל והילן (Bill Whelan), בן ה-43, ששדד לצורך זה את אוצר המנגינות והמחולות הקלטיים של אירלנד. ראשיתו של המופע היה בקטע בן 7 דקות שנוצר עבור תחרות האירוויזיון.

75 רקדנים ו-28 נגנים מצליחים להעניק לאוסף זה של כל מה שנחשב, בצדק או בטעות, למסורת אירית ומצליחים להעניק משהו למופע מלהיב, שכבר יותר מ-2.5 מיליון צופים ראו אותו משני עברי האוקיאנוס האטלנטי.





רוחניות של

בשר ודם

בלונדון

מאת הנ"ה רוטנברג
PHOTOS BY CHRIS NASH

בחזרות מרובות על התנועה המבוצעת למוזיקה של המלחין סטיב בלייק (Steve Blake). בריקוד של ערב שלם, החזרות המרובות של התנועה עם היסודות הרתמיים של המוזיקה, מביא אחרי זמן מה לירידה בריכוז ולתחושה של אריכות יתר.

"בשר ודם" הוא ריקוד שאנדרסון יצרה עוד בשנת 1989 והועלה במרץ השנה במסגרת פסטיבל Spring Loaded ב-Place בלונדון. אנדרסון מסבירה שהיא מתעניינת בנושאי גינדר ומיניות ומיחסת להם חשיבות רבה בעבודותיה. היא מנסה ליצור מתח בין התוכן לבין הגינדר של המבצעים בריקודים שהיא יוצרת. מתח זה הוא היוצר את הפוטנציאל הפוליטי ונותן את העוצמה לעבודותיה.

בריקוד "בשר ודם", מגבילה הכוריאוגרפית בכוונה את תנועות הרקדנים, ויחד עם ההתרכזות בעולם הפנימי היא יוצרת מצב שבו הרקדנים מצויים בעולם משלהם, מנותק מהעולם הצופה. הרקדניות בריקוד מתנועות תמיד בקבוצות ובתנועה אחידה וכל זה יחד עם התמקדותן במחוות ידיים, פנים ותנועות העיניים. החזרה על התנועות מוסיפה לאווירה המסתורית של הריקוד, והנשים בריקוד נראות כקהילה בעלת סולידריות. אנדרסון אינה

לצלילי מוזיקה מחרשת אוזניים עולות לבמה שבע רקדניות, כאילו יצאו זה עתה מתוך איקונות ביזנטיות. בריקוד "בשר ודם" של הכוריאוגרפית ליה אנדרסון מציגות הרקדניות תנוחות, מחוות ידיים ותנועות עיניים השאולות מאיקונוגרפיה דתית נוצרית של קדושים, מלאכי חבלה וקדושים מעונים. לשפה אומנותית זאת יש משמעויות מורכבות וכוונות בבחירת הדימויים, הדמויות, הסמלים והסימנים האלו. אולם, אנדרסון משתמשת בדימויים חזותיים חזקים אלה רק כנקודת מוצא לריקוד. מכאן ממשיכות הרקדניות להתנועע על הרצפה, כשהן מרוכזות בעולמן הפרטי, שבו הצופה באולם אינו לוקח חלק. כשם שקודם הגבל מילון התנועות של הרקדניות, כך מוגבל עתה מרחב התנועה שלהן. אולם למרות המגבלה, שפת התנועה מרתקת.

אנדרסון יוצרת ל"בשר ודם" סגנון תנועה מקורי ועשיר מאוד, המשלב תנועות מפותלות עם תנועות מאוד מדויקות. הצרוף הזה עם התרכזות הרקדניות בעולמן הפנימי נותן איכות חושנית ומסתורית לריקוד. מילון התנועות של אנדרסון מדגיש את הייחודי והשונה בתנועת הנשים. יש כאן ניסיון להציע איכויות ושפה תנועתית שגוף האשה יכול לבצע ללא מאמץ מיוחד. אנדרסון משתמשת



והסכמה על הבדלי הזהות גברית/נשית, מבלי להתייחס דווקא להבדלים הביולוגיים בין נשים וגברים הקיימים בין המינים.

בעצם ההפרדה של אנדרסון בין להקת הנשים והגברים, יש נסיון להציע הצגה אחרת של נשים בריקוד, שבא גם לידי ביטוי בויכוח הפמיניסטי המתנהל בעולם המחול. הנשים בריקוד של אנדרסון מבטאות את קולן הייחודי על כל משמעויותיו ולא משמשות כמין "השני" "האחר" בריקוד.

הוידאו-דאנס Perfect Moment (1992) נעשה על בסיס כוריאוגרפיה שיצרה אנדרסון עוד קודם לכן, ומורכב מקטעים ללא רצף עלילתי. החוט המקשר בין התמונות בריקוד זה הוא התנהגות חברתית שבה מאופיינים ההבדלים בין גברים ונשים בחברה. אפשר לראות זאת בטכסים יומיומיים, כמו רחצה והתלבשות, או בטכסים סטריאוטיפיים להתנהגות של אחד המינים, כמו טכס לחימה של גברים בחצאיות סקוטיים, או בריקודי חברה, שבהם לכל אחד מהמינים תפקיד מוגדר ותלבושת המאפיינת אותו מהמין השני, שמלות נשף צבעוניות לנשים וחליפות כהות לגברים.



ביבליוגרפיה

1. Adair, Christy. 1992. "Women and Dance: Sylphs and Sirens". London: The Macmillan Press.
2. Bain, Alice. 1993. "Golden Moments of Rich Alchemy". Scotland on Sunday, 21 March.
3. Briginshaw, Valerie. 1995/96. "Getting the Glamour on Our Own Terms". Dance Theater Journal. 12:103. (Winter). p. 36-39.
4. Petronio, Stephen. 1990. The Independent, 12 October.

בעצם ההפרדה של אנדרסון בין להקת הנשים והגברים. יש נסיון להציע הצגה אחרת של נשים בריקוד. שבא גם לידי ביטוי בויכוח הפמיניסטי המתנהל בעולם המחול. הנשים בריקוד של אנדרסון מבטאות את קולן הייחודי על כל משמעויותיו ולא משמשות כמין "השני" "האחר" בריקוד

אנדרסון בשנת 1984, כלהקת נשים בלבד. שמה המיוחד של הלהקה שאול מפורטרט מהמאה השבע עשרה, The Cholmondeleys Sisters, המתאר שתי אחיות זהות, שהוצג בגלריית טייט בלונדון. הלהקה הופיעה בתחילה במקומות לא מקובלים למופעי מחול אומנותי, כמו קברטים, פתיחות גלריות, מועדונים ופאבים. על מנת להרחיב ולפתח את יצירתה אל מעבר לעבודות שיצרה רק עבור נשים, ייסדה אנדרסון להקת אח המורכבת מרקדנים גברים בלבד, The Featherstonehaughs (מבטאים פאנשו). את הלהקה ייסדה אמנם לצורך פרויקט יחיד, הריקוד Clump (1988), אולם ההצלחה הובילה להמשך פעילות הקבוצה.

למרות שכל אחת מהלהקות, להקת הנשים ולהקת הגברים, מופיעה בנפרד ושומרת על זהותה, מצרפת אנדרסון מפעם לפעם את שתי הלהקות יחד להפקה גדולה ומגוונת יותר, כגון הריקוד Flag שהועלה לראשונה בשנת 1988. בעצם הקיום הנפרד של שתי הלהקות, האחת של נשים והשנייה של גברים, יש הדגשה

בזאת באיכויות הפיזיות הסטריאוטיפיות של רקדן, על מנת שהקהל יוכל להזהות עם המבצעים על הבמה. אבל על הרקדנים שלה להיות בעלי מיומנות גבוהה כדי שהקהל יבחין בכך שהוא טעה בדימוי הצר שלו על איך צריך רקדן להראות.

להשפעה ולעוצמה החזותית של עבודותיה של אנדרסון יש חשיבות מרכזית, ואת זאת היא יוצרת באמצעות התלבושות, האביזרים, התאורה והתפאורה לצד התנועה. הדבר בא לידי ביטוי בשיתוף הפעולה ההדוק ולאורך שנים שהיא יוצרת עם המלחין סטיב בלייק (Steve Blake), מעצב התאורה סיימון קורדר (Simon Corder) ומעצבת התלבושות סנדרה פאוול (Sandra Powel). ב"בשר ודם" היא עיצבה שמלות זהב ארוכות המסתובבות ומתערבלות ברכות סביב גוף הרקדניות. לשמלות הארוכות קו נקי, ונראה שהן נוחות מאוד להתנועע בהן. הבד הכבד נופל ברכות וכבדות כלפי מטה כאשר הרקדניות מתנועעות בעמידה, אולם כאשר הן מתפתלות על הרצפה, נקווה הבד כמו שלולית מים לצד מותני הרקדניות. בכך יוצרת פאוול איכות מאוד מיוחדת של תנועת הבד התורם מימד נוסף לתנועת הנשים. במהלך הריקוד משתנה גוון השמלות באמצעות פנסי התאורה הצבעוניים בהם משתמש קורדר. המוזיקה המקורית שכתב בלייק לריקוד היא בעלת יסודות ריתמיים ברורים, ונוגנה על הבמה על ידי שלושת נגני להקת "קורבנות המוות".

בילדותה למדה אנדרסון באלט. לפני שסיימה את לימודיה במרכז לאבאן לתנועה בלונדון, היא הספיקה ללמוד בבית ספר לאומנות, והיתה לה גם גיחה קצרה לעולם הרוק. היא משתמשת ברקע שלה בבאלט כנקודת מוצא לעבודות שהיא יוצרת וגם משלבת מתוך מילון תנועות הבאלט בעבודותיה. בתחילת עבודתה התמקדה אנדרסון בכוריאוגרפיות שיצרה על מחוות ידיים והבעות פנים, ודוגמא לכך אפשר לראות בריקוד Marina משנת 1987. במהלך שנות השמונים החל הסינגלון המקורי שלה לנוע לאט מהפרינז' אל התיאטרון והטלוויזיה, כאשר החלה ליצור עבודות באורך מלא, הכוללות מספר חלקים עם רעיון המקשר ביניהם.

את להקת The Cholmondeleys (מבטאים "צ'ומליז" - ונא לא לשאול למה), ייסדה



הבלט חיפה

מרכז למחול

ביה"ס למחול ולהקת בלט מקצועית

בהנהלת אילנה ואדם פסטרנק

נמשכת ההרשמה

לשנת הלימודים 98

בית-ספר לכל מקצועות המחול,
לכל הגילאים: ילדים, נוער ומבוגרים
ובכל הרמות והמסלולים

• צוות מורים מובחר ובעל מוניטין

• מסלול מקצועי, מסלול משובח לחובבים

• סדנאות מחול ומופעים

• מחירים סבירים

• **מלגות למצטיינים**
מטעם קרן NEW-YORK למחול

המורים
ומקצועות המחול הנילמדים:

בלט קלאסי

אילנה ואדם פסטרנק
(בליווי פסנתרנית)

מחול ג'אז

שמעון בראון, מגן דוייל בראון, רינה ולך, רוני רוזנשטוק

מחול מודרני

אילנה קליף
(בליווי פסנתרנית או מתופף)

מחול ספרדי - פלמנקו

סילביה ברוא ורפאל גראו
(בליווי גיטריסט ספרדי)

סטפס

אבי מילר

קפוארה

גיל נקר

לפרטים והרשמה טל. 04-8344662

היכל הספורט חיפה טל.: 04-8344662, טלפקס: 04-8255067, ת.ד. 3795



העבר, ההווה
והעתיד
של
הב.טו

מאת ג'ורג' מנור

קאזואו אונו ויורי רן
OHNO KAZUO & YORI RAN

אמר טאטסומי היגייקאטה, אחד משני אבות הבוטו: "בוטו היא גוויה, העומדת מרוב יאוש".

לפני כעשרים שנה הדהימה להקת המחול בוטו היפאני "סאנקאי ג'וקו" את ציבור שוחרי הריקוד בארץ - ולמעשה גם באירופה ובאמריקה. ארבעת המופלאים של אמאגאטסו, שענו באיטיות מדהימה מתמונה יפה וחדיתית אחת לשניה, אסתטית לא פחות ועלומה כמוה, והקסימו במקוריותם.

הטווס החי המטייל לו על הבימה, הרקדן הנופל ארצה כעץ כרות ונוחת על גבו, רקדן אחר התלוי ברגליו על רקע כחול זוהר, הגופות העירומים כמעט, המשוכים אבקה לבנה והראשים המגולחים, כל אלה היו חידוש, מגרה ומחשמל דווקא ב"קרירותו". אין זכר לתוכן, לכוונה או למסר. מכל מקום, לא במובן המערבי המקובל במחול המודרני.

שעה שהרקדנים השתלשלו במשך יותר ממחצית השעה מחבלים התלויים מגג היכל התרבות בתל-אביב או באמפיתיאטרון האוניברסיטה על הר הצופים - עצרו הכל את נשימתם. וכאשר נהרג אחד הרקדנים של "סאנקאי ג'וקו" כעבור שנתיים בשעת ביצוע מופע זה בסיאטל, ארה"ב, חשו הכל בכאב וברגשי אבל. כל כך קרובים נראו לנו הרקדנים היפאנים ה"משונים" הללו.

אחריהם הגיעה לישראל להקת "אריאדונה", שכולה נשים. היא היתה לא פחות עיקבית ומזוהה.

אבל השיא הדרמטי והאסתטי של הבוטו היה מופע "סאנקאי ג'וקו", שנקרא "מרוב סקרנות הביצים נעמדו על חודיהן", ושבוצע בשפיים. מופע, שבו שימשו מים וחול, וביצים ענקיות מוארות מבפנים, לעוד חלום בהקיץ של תנועה איטית ותענוגות של יופי בימתי, שלא נראה כמוהו עד אז.

ככלות כל המופעים המרשימים הללו, הגיע לארץ אחד משני האבות הרוחניים של מחול הבוטו, קאזואו אונו, שהיה כבר אז גבר קשיש, רזה כמקל, שבקושי זז, אבל כל נייע שלו מלא רגישות פנימית ופיוטיות אישית מיוחדת במינה.

כך שאפשר לומר, שהצופה חובב המחול הישראלי מיועד היטב לבוטו וענפיו השונים.

המופע האחרון של "סאנקאי ג'וקו" בישראל לפני כשנה היה מהדורה חדשה של מופעי הלהקה של אמאגאטסו מלפני שני עשורים. היו בו רגעי קסם, תפאורה נהדרת של תבליט בו מוטבעים גופות הרקדנים, אבל ככלל לא ניכרו בעבודה החדשה חידושים או הישגים כלשהם.

הבוטו נשאר חידה, כשם שהיה פעם. גם שלל הספרים שראו אור בנושא בעולם לא הסירו, ולו טפח ממשי אחד, מהתופעה המעוררת שאלות שאין להן מענה.

במשך השנים, לא מעט ישראלים טרחו להגיע ליפאן או לאמאגאטסו, היושב קבע בפריז

ועובד גם בארצות הברית, על מנת לנסות ולרכוש את יסודות האומנות היפאנית החדשה הזאת, שנוצרה בשנות ה-60 על ידי שני אומנים, קאזואו אונו והגייקאטה טאטסומי (Hajikata Tatsumi).

אריה בורשטיין אף השתתף כרקדן במסע מופעים של אמאגאטסו, מייסד "סאנקאי ג'וקו", שעה שלמד בארה"ב. ובשנים האחרונות שב משהייה ממושכת בביתו של קאזואו אונו, יורי רן.

ביוזמתו ובעזרתו של יורי רן הגיע ארצה בחודש יולי '97 הפרופסור נאקמורה פומיאקי (Nakamura Fumiaki). נערכו הרצאות ומפגשים, שבהם השתתפו אוהדי-בוטו ישראלים רבים.

נפגשתי עם האורח מיפאן ועם יורי רן, וניסיתי להבין בעזרתם מקצת מסוד הקסם הבוטואי.

השם בוטו, פירוש, כידוע, צל או אפלה. לדבריו של האורח, כונה כך המחול החדש, שנוצר בשנות ה-60, משום שנוצר בתקופה שאחרי מלחמת העולם השנייה, שעה שיפאן היתה תחת משטר כיבוש אמריקני. והצל, היא אותה אפלה שירדה על ארץ השמש העולה,

יפאן, כשהסתיימו ימי האימפריה הקיסרית שלה בתבוסה מוחלטת במלחמת העולם השנייה.

אבל שני יוצרי מחול הבוטו לא התכוונו להביע מחאה, אלא לחפש את עצמם במבוכה ששררה אז בארצם, ביחס להשפעות המערביות החזקות שניכרו בעבודתם והרצון להיצמד לאותו משהו יפאני ייחודי, מסורתי, שאף הוא החל להישחק. בעיני היפאנים, היה הבוטו מערבי מדי לטעמם. אם לא מחול ותיאטרון מסורתי משלהם, הם העדיפו אומנויות מיובאות ממש, כגון הבאלט הקלאסי או מחול מודרני המבוסס על הסגנון המודרני האמריקני.

אומני הבוטו בחרו דווקא במוזיקה מערבית, לא תמיד ממיטב המלחינים, למופעיהם. נקודת המוצא היתה לא רחוקה מזו של יוצרי מחול-ההבעה האירופי של ראשית המאה ה-20: ביטוי עצמי, אישי, שהוא בבוטו ביטוי אוטונומי של גוף הרקדן. "הרקדן נתפש ככלי אובייקטיבי, שהרקדן עצמו חוקר אותו עד גבולותיו. בעשותו זאת, הוא מגיע, באופן כמעט מיסטי, אל עולם שבו בטלות ההבחנות, התנועה מתפרקת לחלקיקי היסוד שלה" (מדברי ההודעה על מפגש עם האורח מיפאן, שהתקיימה במוזיאון טיקוטין לאומנות יפאנית בחיפה).

השיא הדרמטי והאסתטי של הבוטו היה מופע "סאנקאי ג'וקו", שנקרא

"מרוב סקרנות הביצים נעמדו על חודיהן", ושבוצע בשפיים. מופע, שבו

שימשו מים וחול, וביצים ענקיות מוארות מבפנים, לעוד חלום בהקיץ של

תנועה איטית ותענוגות של יופי בימתי, שלא נראה כמוהו עד אז

יורי רן
YORI RAN



ביזמתם של יורי רן ואורית נבו התכנסו בסוף חודש ספטמבר כעשרים (!) רקדנים ואוהבי בוטו בביתה של אורית, לדיון בנושא "בוטו ישראלי, האם יש חיה כזאת? ואם כן, איזו מין חיה זו?".

היו שם סטודנטים צעירים, רקדנים מנוסים, יוצרים ומבצעים. בין האומנים המוכרים שנכחו היו נטע פלוצקי, יוסי יונגמן, נמרוד פריד, תמר בורר וכן יוזמי הכנס, הראשון מסוגו אצלנו.

הדיון, שנמשך כשעתיים, היה רגוע ולעיתים אישי, שעה שהאנשים דיברו על החוויות שלהם ומה מושך אותם לסוג זה של מחול מודרני, יפאני דווקא.

אי אפשר היה לצפות, שהכל יגיעו להסכמה לגבי "יפאניותו" הייחודית של הבוטו, וישראליותם של אלה העוסקים בו בארץ. לא היתה כוונה מצד איש מהמשתתפים, לנסח איזה מניפסט תיאורטי.

אבל רוב המשתתפים הסכימו להצעת היוזמים, להגיע למופע משותף של אנשי הבוטו שלנו, בעתיד הקרוב. בשלב ראשון הוחלט לארגן מפגש נוסף, בו יציגו איש איש את עבודותיו. ורק אחר כך אפשר יהיה להווכח, האם יש מספיק חומר להפקת מופע, ולו בפני קהל מוזמן של חובבי הבוטו.

כל מי שיוצר או מתעניין במחול הבוטו מתבקש להתקשר לאורית נבו, רח' הגלגל 29, רמת-גן 52392. טל/פקס: 03-6194388, לקבלת מידע נוסף.

Hajikata Tatsumi 98'
Management Office
Asbestos Studio, 1-6-17 Nakamachi
Meguro-ku
Tokyo
JAPAN 153

טל': 0081-3-3793-3164
פקס: 3-3711-6214

למחול הבוטו עבר נכבד. השפעתו על המחול בעולם ניכרת. אבל במולדתו הוא אולי כבר בגדר תקופה שהסתיימה. גם בשיאו, שעה שפעלו ביפאן יותר מ-60 קבוצות בוטו שונות, הוא לא היה פופולארי, אלא בקרב חסידיו.

בשל האופי האינדיבידואליסטי שלו, וגישתם הפילוסופית-אסתטית של יוצריו, לא נוצרה מסורת של ממש, שבכוחה לשמר יצירות חשובות של בוטו, אלא בסרטים ובספרים, בצילומים ובאמצעי המחשבה אחרים. האם יש לו עתיד? זוהי שאלה שאני נוטה לענות עליה - בצער רב - בשלילה. אבל רק בעוד שנים אחדות יתברר, האם הבוטו היה רק תופעה של עשרות שנים מעטות, בחייהם של יוצריו ומבצעיו.



נכחתי בשיעור שנתן יורי רן במסגרת המפגשים שהתקיימו במרכז סוזן דלל ביולי. מי מהמשתתפים שרצה להתנסות בעצמו בתנועה, עלה לבימה. יורי נמנע מלתת להם הוראות, במובן המקובל בשיעור קלאסי או מודרני. הוא הוליך את המשתתפים מעדנות לגילוי התנועה, שגופם מכתוב להם.

מבלי שידבר על כך, החלו האנשים לנוע בצורה "צימחית", מאוד אורגאנית, ובקצב איטי מאוד, שוב מבלי שדובר על מרכיב המהירות, או נכון יותר האיטיות, שהיא מרכיב סגנוני חשוב כל כך בבוטו. מה שעשו המשתתפים היה, בעצם, דומה לאילתור-מגע (שממושם מה עדיין מכונה אצלנו contact-improvization), אבל ללא המגע, כי כל אחד נע בפני עצמו.

בדידות זו של הפרט מצויה בכל מופעי להקות הבוטו שיצא לי לחזות בהן. אין כמעט מגע בין אדם לאדם. אין דואט, שהוא מרכיב בסיסי ביותר של המחול המערבי. כל רקדן הוא בגדר עולם בפני עצמו, אפילו אם הכוריאוגרף בונה תמונה כוללת. בדידות זו, אוטונומיה של הפרט, אופיינית בחברה המערבית המנוכרת, וכנראה הולמת גם את רגשי הבדידות והניכור בחברה היפאנית התעשייתית. ומכאן ההצלחה הרבה של הבוטו במערב - ואי פופולאריותו בארצו.

חלקו השני של השיעור היה, בעצם, שיעור בהרפיה, קרוב לשיטת פלדנקרייז.

בשיחתי עם נאקמורה פומיאקי הוא עמד על כך, שלמעשה אין דבר כזה סגנון בוטו או שיטת מחול בוטו. לדעתו, אין זו טכניקה במובן המערבי, אלא גישה מחשבתית וריגשית.

דרך כזו, של חיפוש עצמי פנימי, מנוגדת קוטבית לדרכי ההוראה המסורתיות של יפאן, שהן בעיקר חיקוי "המאסטר" ושינון הדברים עד לביצוע מושלם. היוצר אינו מתבקש לחדש או להיות מקורי, ובודאי לא אישי. ואולי זו הסיבה העמוקה להתנגדות הנחרצת של אומני בימה ביפאן לבוטו. הבוטו הוא התגלמות הסובייקטיבי שעה שאומנות המזרח הרחוק משתדלת להיות אובייקטיבית, ונמדדת מול האידאל שנקבע מכבר, בדומה לחוקי הבאלט הקלאסי.

אולי זו גם הסיבה להצלחת רקדני באלט מהמזרח הרחוק בתחום הבאלט הקלאסי. השאיפה לשלמות מפתחת מאוד את הטכניקה של הבאלט אצל רקדני מזרח אסיה, אבל בו בזמן גורמת לו להיות מנוכר ולהראות מכאני, מחול של רובוטים.

לו חי ממציא הבוטו, טאטסומי היגיקאטה, הוא היה השנה בן 70. לאחר מותו, בשנת 1986, נוסד ארכיון המוקדש לו ולעבודתו, הממוקם ב"סטודיו האסבסט", מקום שם התקיימו מופעים ובו עבדו אומני הבוטו, לפני שרבים מהם עזבו את ארצם ונדדו לאירופה.

גם האורח שלנו מיפאן, נאקמורה, נמנה עם הועדה המארגנת את הכנס והתערוכה שתתקיים בשנה הקרובה בארכיון. למען המעוניינים באירועים הללו הנה הכתובת לאינפורמציה:





קאזואו אונו

בן ה-90

מופיע בגרמניה

מאת יוכן שמידט

מרס קאנינגהם היה מכנה אירוע כזה פשוט "event", כדרכו. סלט המורכב מסוגי דברים שונים. אבל אצל קאזואו אונו בן התשעים, שהוזמן להופיע בגרמניה (בעיר רמשייד) ליד פינה באוש, רצף התנועה, שארך כ-70 דקות, נושא את השם "Tendo Chido" - משמע: "הדרך לשמיים". המופע כלל גם את הדואט "הדרך לאדמה", שנוצר בשנת 1994, ושאותו רקד אונו יחד עם בנו, שגם הוא כבר יותר מבן חמישים שנה.

אבל באמת השם ההולם את המופע בעיר רמשייד היה אמור להיות "קאזואו אונו או המופע של מפלצת-בימה קדושה".

על הבימה ניצב נגן הבס פטר קוואלד, שקרא פעמיים-שלוש "אביב!", שעה שהבן יושיאו אונו עלה בצעד מדוד על הבימה, כאילו הוא ממפה את שטח הזירת ההתרחשות, סרט כחול גדול קשור לראשו הקרח, ומשווה לו מראה של שפן-של-פסחא.

כל עוד אונו הבן תחם את תחום הבימה, חיכה הנגן בשקט, ורק כשהגיע אונו האב, כמין מלך ליר בליל הסערה, הוא החל לנגן. אונו היה לבוש במין גלימה, שהותירה את כתפו חשופה, לראשו נוסח יפאני של זר-הקוצים של ישו, שיערו הדליל ארוך, ובידו מטאטא מקש אורז.

תגובותיו החסכוניות של אונו, לא יותר מצעדים מהוססים, כאילו מעידות, היו קרובות לדמויות של אותן מכשפות מתיאטרון "הנז", המגלמות את רוחות המתים. לעיתים הוא נראה היה כמי שמשיט את סירת-המתים על נהר המתים, המוליך אותן לעולם האמת.

הופעתו השניה של אונו היתה, לא רק מבחינת צבע בגדו, צבעונית ומאופקת פחות. הוא קרב לנגן הבס, כאותו ילד סקרן, הנמשך לתופעה בלתי מוכרת לו. למשחק התנועות שלו נתלוותה אותה מוזרות מיוחדת שלו, שהקנתה לו כבוד ותהילה באירופה בשנות ה-70 המאוחרות. מיוחדות, שהפכה אותו למיתוס.

גם בחלקו השני של המופע מקדים הבן להכנס לבימה לפני אביו. הפעם הוא בתפקיד הראשי, נוצר מעין טכס של שליט בא בימים, שנע במשך כ-20 דקות בתנועות רכות, עם ברכיים כפופות, כאילו כושלות, מבלי לאבד בשל כך מהוד מלכותו.

לבוש בגלימת נזירים מזרחית בצבע בהיר, הוא כאילו שולט ברוחות השמיים, כמו פרוספרו ב"הסערה" של שקספיר, שעה שהאב, כמו

המשרת קאליבן, כורע, מזוקן ומראהו אפלולי, ללא תנועה, בירכתי הבימה.

בחלקו השלישי של המופע הופך קאזואו אונו לאישה מושלמת. בשימלה שחורה, לראשו כובע שחור עם פרח אדום, הוא חוצה את הבימה, בקו אלכסוני, מאחוריה לקידמתה באיטיות. תנועות ידיו והבעות פניו מספרות סיפורים זעירים, כמין שירי הייקו, שאינם ניתנים לתירגום של ממש למחשבות ומילים.

שעה שמסתיימת נגינת הפסנתר הרחוקה שברקע כעבור כחמש דקות, שעל גביה צועד אונו כעל שטיח, מסתיים גם המופע שלו.

ויש, כמובן, שני הדרנים, שבהם מראה אונו כל מה שהקנה לו תהילה בשנים ההן. לצלילי שני שירי שמאלץ של אלביס פרסלי - הרי רקדני

הבוטו מאז ומעולם חיבבו מוזיקה מערבית המונית - הוא מחבק עולם ומלואו. הוא מתגנדר בכובעו הקטן, מתחנחן לקהל, שמציף את הבימה בזרי פרחים ולבסוף מרים רגל שובבה לאויר. ליצן שנתיכי השמירה על האסתטיות שלו קפצו...

הדרנים אלה, ולא המחולות הרציניים, הם עיקר טעמו של הערב, שהקהל מקבל כמחווה בימתית מהסוג המעולה ביותר. כך נפרד קאזואו אונו בן התשעים מהבימה, ממש כשם שהיה תמיד על הבימה, בהשאירו טעם של דקדנטיות חסרת מעצורים, ללא דאגה למה שמכונה "טעם טוב".



כתבה זו הופיעה בחוברת
Kulturchronik של משרד החוץ הגרמני

צילום מחול

אומנות הבלתי אפשרי

מאת ג'ורא מנור



צילום של גדי דגון מתוך הרמת מסך, כור': ענת אסולין
PHOTO BY GADI DAGON AT CURTAIN UP IN SUZZANE DELLAL
CHOR.: ANAT ASULIN

צילום של משה ברקוביץ' בפסטיבל ישראל 97,
PHOTO BY MOSHE BERKOVICH, ISRAEL FESTIVAL 1997

החוקר לחייל הטוב שווייק: לצלם אתה יודע?
שווייק: בטח!
החוקר: ותחנת רכבת, למשל, אתה יכול לצלם?
שווייק: כן, זה הרבה יותר קל. לא זו ולא צריך להגיד "לחייך, בבקשה!"

מתוך "החייל הטוב שווייק"
מאת הסופר הצ'כי ואצל האשק

צלמים רבים נמשכים לצלם רקדנים ורקדניות. מה שצד את ליבם הוא היופי שבתנועת הגוף האנושי, והצורות שמציירת הכוריאוגרפיה בחלל. עינו הרגישה של הצלם שבויה במרקם היופי הקינטי, וכאן הבעיה הבסיסית, אם תרצה הפילוסופית, של צילום המחול.

קיימת סתירה מהותית בין הצילום למחול: הריקוד הוא אומנות התנועה החולפת כהרף-עין, ולא נותר ממנה דבר, מלבד הזכרון. הצילום, לעומת זאת, הוא נסיון להקפיא ולקבע את הרגע, לכלוא את המשתנה באזיקי התמונה העומדת, הקבועה.

צילום המחול דומה לנסיון לתאר יצירה מוזיקלית על ידי השמעת אקורד אחד מהיצירה. לבטא יצירה שלמה בצליל אחד, בודד. במילים אחרות, למצוא את הדימוי הסימלי, המחזיק בתוכו את המשמעות, המעט המכיל את המכלול. וזה גובל בפיוט. המשורר מסוגל, ברגע של חסד, למצות רעיונות או מצבים מורכבים בשלוש מילים, או במילה. לכן חייב צלם המחול להיות, בעצם, משורר.

צלמים רבים, מאז ראשית המצאת המצלמה, ניסו לכתוב מעין שיר של מחול בעזרת העדשה. והם ניסו להתגבר על המכשלה הבסיסית של תנועה מול תנוחה, באמצעים שונים. כל עוד לא היו בנמצא סרטים מהירים ורגישים, כל מה שהצליחו אותם צלמים לתאר היו "פוזות", תנוחות שהרקדנים היו מסוגלים להחזיק בהן ללא ניע, למען הסרט הלא כל כך רגיש לאור. לכן כל תצלומי המחול מראשית המאה מוסרים לנו למעשה רק את דמות הרקדנית או הרקדן, ללא תנועתו. הדבר דומה להשמעת השקט שבין צילי המוזיקה.

ברגע בו אפשר היה להשתמש בסרטים מהירים, הפכו צלמי מחול לצלמי-עיתונות. הם ביקשו לתפוס את השניה החשובה, לתת אינפורמציה, וגם אולי, במקרה הטוב, את אופי היצירה. ולפעמים דווקא על ידי הויתור המודע על חדות, על כביכול טיב התצלום, לטובת האמת "העיתונאית", העובדתית, של האמת האובייקטיבית: כך זה היה. כך זה נראה.



אבל לעיתים דווקא גישה דוקומנטרית כזאת גרמה ליצירת תצלומים מלאי אווירה, שעה שעל חשבון החדות והתאורה המאוזנת, נוצר דימוי דובב. תצלומים כביכול "גרועים" טכנית, היו הטובים ביותר על מנת למסור את מהות המחול ואת איכות התנועה, שהיא, בסופו של דבר, העיקר.

זו היתה שיטתו של יעקב אגור, אחד מצלמי המחול והתיאטרון הגדולים של ישראל, שהלך לעולמו לפני כשנתיים. עקרונית, אגור מעולם לא השתמש אלא באור המצוי על הבימה, ממש כשם שצלם-עיתונות אינו מאיר את האירועים שהוא מצלם. אגור גם לא היה מבקש מהרקדנים לעמוד למענו. שוב, כמו צלם-העיתונות, הוא התייחס לנושא צילומי כאירוע חד-פעמי, שאי אפשר לחזור עליו עד שהתמונה תהיה מושלמת.

ודווקא אי-שלמות טכנית זו, על פי רוב דמויות זוהרות על רקע שחור, אטום, שהעורכים הגרפיים במערכת שונאים, היא שהקנתה לצילומי המחול שלו פיוט ותחושת אמת בתנועה.

הנציג המצטיין של הניגוד הקוטבי לגישה זו הוא גדי דגון. הוא יוצר תמונות מחול חדות, מעוצבות היטב, שעה שהוא נוהג להזמין את האומנים לסטודיו, להעמידם לפני רקע בהיר, לתאם את התאורה, כך שתהיה חלקה ומלטפת. הצילומים נהדרים, אבל סטטיים. אלה רקדנים ורקדניות, אבל לא המחול שלהם. גדי דגון מעדיף את הפורמט המרובע, 6x6, הנוח לגרפיקאי, אבל השונה לחלוטין מפורמט הבמה, שהוא, בדרך כלל, מלבני, ונוגד גם את דמות האדם, שהיא צרה וגבוהה.

גישתו של צלם מחול מעולה ישראלי נוסף, יורם בוזגלו, דומה, אבל גם שונה מאוד מזו של גדי דגון. גם הוא מעדיף צילומי סטודיו, תאורה מדוקדקת, חדות מירבית וקומפוזיציה ברורה. גם הוא משתמש בעיקר בפורמט ה-6x6, והוא נוטה להשאיר את המסגרת המחוּספסת סביב התמונה. וזו מאפשרת לו חיתוך מעניין ומשמעותי של הדמות.

לחתוך או לא לחתוך? - שאלה המלטית זו רודפת כל צלם מחול. כי בניגוד לדיוקן או לצילום עצמים, בהם עיקר האינפורמציה החזותית היא, על פי רוב, במרכז התמונה, במחול נודעת חשיבות עליונה דווקא לפריפריה, לשוליים. כמה תצלומי מחול יפים נאלץ העורך לפסול, משום שכף רגלה של הרקדנית נקצצה, משום שהמצלמה עשתה ברית-מילה לכף ידו של הרקדן!

גישתו האסתטית של הצלם מושפעת - במקרה הטוב - גם מסוג המחול שהוא מבקש לתפוש באובייקטיב שלו.

אם מדובר בבאלט קלאסי, בו השלמות ההרמונית של כל אברי הגוף היא האידיאל, חייבת להיות שלמות צורנית, על פי רוב סימטרית, גם בצילום. וזה נכון לגבי הדיוקן של האומן הבודד ולגבי תצלום בימה כולל. כי בבאלט הקלאסי הקווים, הצורות השקולות, המאוזנות, הם מהות היופי.

המצב שונה לגמרי בתחום המחול המודרני, האקספרסיבי. למשל, צילומי להקתם של ליאת דרור וניר בן-גל, בעיקר של ורדי כהנא ושל דן לב הם כמו חלונות, שהמסגרת האובייקטיבית שלהם חותכת את גופות המבצעים, על פי רוב בצורה כמעט שרירותית, אפילו אכזרית. וזה תואם את הגישה האכזרית, אף היא של הכוריאוגרפיה. אצל כהנא הגופות ממלאים כמעט את כל שטח הצילום, ומהחיתוך ברור שיש המשך, שיש עולם חיצוני, שמעבר למסגרת התמונה.

יש בישראל צלמי מחול טובים לא מעטים, כל אחד וגישתו הצילומית. אחד מאלה המצליחים לא לקבע את התנועה ובכל זאת להגיע לצורניות ברורה הוא אלדד ברון, שהושפע לא מעט מגישתו של יעקב אגמון. אבל השימוש שלו בצבע ובאור שונים משל רבו. אולי גם העובדה, שהוא מוזיקאי ולמד מחול, פועלת לטובתו.

צלם מחול ותיק נוסף, יורם רובין, ניכר בעבודתו גיוון בהתאם לנושא. הוא הרבה לצלם את להקתו של משה אפרתי, "קולדממה", והתמונות היו על פי רוב כלליות

של הבימה, כך שאפשר היה להבחין במבנה הצורני של הכוריאוגרפיה, או בפרטים דובבים בודדים, של רגעי שיא תנועתי. לפעמים בחר יורם רובין להתייחס לרקדנים רק כאל כתמי-צבע, היוצרים בשל מהירות תנועתם ערפל צבעוני, שרק פה ושם אפשר להבחין בו בדמות או באבר אנושי. אלה צילומי אווירה יותר מאשר תיעוד.

ויש, כמובן צלמי מחול ישראליים טובים, שמנצלים בצורה מוצלחת את הניגוד בין אור לחושך, כפי שהוא נוצר בשל תאורת הבימה עצמה, כגון אורי נבו, שהרבה לצלם את להקת המחול הקיבוצית. כשם שרמי באר, הכוריאוגרף, משתמש באלומות אור חדות, כך בתצלומיו של אורי נבו "צפות" על פי רוב הדמויות המוארות בחלל הבימה.

היכן מיקומו של משה ברקוביץ', שתערוכת תצלומי המחול שלו מתקיימת ב"בית גבריאל" שבצמח, לחוף הכנרת, שתפתח ב-11 בנובמבר 97, בין צלמי המחול בארץ?

הוא אינו עושה תספורת ליצירה המצולמת לפי מידותיו שלו, אלא משתדל להתאים את עצמו



צילום של יורם רובין מתוך "כמיהות",
כור': משה אפרתי, להקת קולדממה
PHOTO BY YORAM RUBIN FROM "ASPIRATIONS",
CHOR.: MOSHE EFRATI, KOLDEMAMA DANCE COMPANY

העניין שלו באומנות חזותית הביא אותו לעסוק בגילוף בעץ ובציור. ב-1979 זימן לו המקרה מקפצה לעולם הצילום. המפעל התעשייתי של ניר-דוד התכוון להוציא לאור קטלוג של מוצריו. משה ברקוביץ', הצלם החובב, קיבל על עצמו משימה לא פשוטה זו - והצליח בה מעל למשוער. רק אחר כך למד אצל מורים ידועים לצילום, יוסי כהן ואייל און, במסגרת סדנאות.

בהיותו נער, החל לנגן באקורדיון, וליווה כמובן מחולות עם, אותם הוא אוהב עד היום. לכן אפשר לפגוש אותו כל שנה בפסטיבל כרמיאל, מקום שם התקיימה בשנת 1988 תערוכת תצלומי המחול הראשונה שלו.

משה ברקוביץ' זכה השנה בתחרות בינלאומית
שעורכת חברת "ניקון" בפרס השלישי.



משה ברקוביץ' נולד ברומניה, עלה לארץ בשנת 1950 בהיותו רק בן 9. הוא הגיע לקיבוץ בו

כאשר הוא מצלם באלט קלאסי, התצלום הוא ממורכז, סימטרי, הדמויות מצויות במרחקים שווים מקצה ה-frame. בצילומי עבודתיה של להקת המחול הקיבוצית, הוא מכניס לתמונה גם את אלומות אור הזרקורים, שאצל רמי באר ממלאות תפקיד צורני מובהק בזכות

רבעון לענייני מחול
הרבעון למחול שיתן לך עדכון
שוטף, על המתרחש בארץ
ובעולם בכל תחומי המחול
בפורמט משובח ומקצועי

אני לשנה במחיר של ס"ח בלבד!

0 Y - A Z Y Y 0 Σ I : ' J K H L A I Y Y

אולפן למחול מטה אשר



מנהלת אומנותית - יהודית ארנון
מרכזת מגמת מחול לבגרות - אילנה ליבן
מרכזת סדנה - עינב לוי
מנהל אדמיניסטרטיבי - זאב אבנון
קיבוץ געתון, ד.ג. מעלה הגליל 25130
טל. 04-9858437, פקס. 04-9859852

המקצועות הנלמדים וצוות המורים

- באלט קלאסי** • איריס ברסלב, חנקה פראן, עינב לוי, אירנה זאבל
- מחול מודרני** • עדה אורני, אורלי בן-בסט, מיכל חסון, אילנה כליף, רחל שפירא
- מחול ג'אז** • איריס ברסלב
- קומפוזיציה** • איה הסנוט, יהודית ארנון
- מודעות גופנית** • יהודית ארנון
- כתב תנועה** • איה הסנוט
- רפרטואר** • רקדני להקת המחול הקיבוצית
- פלדנקרייז** • ליאור פסח
- מוסיקה וכלי הקשה** • ליטו זילברשטיין
- תולדות המחול** • טליה פרלשטיין, אילנה ליבן
- אמנות פלסטית** • יעקב חפץ

באולפן לומדים ילדים מכיתה א' ומעלה, וכן קיימת מגמת בגרות

במסגרת האולפן פועלת סדנת מחול במשך כל ימות השבוע כהכנה לריקוד מקצועי. מתקבלים תלמידים לסדנת המחול לשנתיים, או שלוש לאחר לימוד קודם במחול. מזכירות האולפן: נורית לשד, גלית אבשלום

אולפן אזורי למחול עמק הירדן

בהנהלתה של הדסה אורן



מועצה אזורית עמק הירדן

אולפן למחול
ד.ג. עמק הירדן 15132
טל. 06-6751838

THE REGIONAL
SCHOOL OF DANCE
JORDAN VALLEY 15132
TEL: 06-6751838

באולפן מתקיימים שעורים לילדים ולמבוגרים. אנו מגישים תלמידים לבחינות בגרות חיצוניות במחול. אנו מלמדים בלט בשיטת RAD, ובשיטה רוסית.

כמו כן מלמדים רקוד מודרני, רפרטואר אימפרוביזציה ויצירה, ג'אז ופנטומימה. ובנוסף סדנאות יצירה וחוגי ג'אז.

חוגים למבוגרים:

- ריקוד מזרחי - בהדרכת חן הרשקוביץ'
- תנועה בנוסח פלדנקרייז - בהדרכת אורית מזר

חבר המורים הם:

- הדסה אורן, דיתי תור - רקוד מודרני רפרטואר אימפרוביזציה ויצירה
- מרינה פילק, גלינה צ'רניאק, מירב בן-ארי - בלט קלאסי
- אנה ולאסוף - פנטומימה
- ענת בוסנו - ג'אז

מלווים בפסנתר:

יפים גלמן, אולגה בקיב, אלה סמולר

*להקת "מחול ירדן" מקיימת הופעות לפי הזמנה בכל רחבי הארץ

לשם קבלת מידע אפשר לפנות:
לאולפן למחול טל. 06-6751838
או להדסה אורן בבית טל. 06-6756210



בואו לרקוד בלהקת מחול מודרני חוף הכרמל

הלהקה מופיעה ברחבי הארץ

ברפרטואר הלהקה יצירות של מיטב הכוריאוגרפים בארץ

פרטים על מבחנים ללהקה (מכתה י' ומעלה)
טלפון 04-9840785 אחה"צ



בואו ללמוד אצלנו ב- אולפן אזורי למחול חוף הכרמל

בהנהלתה האמנותית של שוש גלעד

• בלט קלאסי - מבחני R.A.D

• מחול מודרני

• מחול יצירתי

• ריקודים סלוניים

• ג'אז

• ריקוד מזרחי

• הנחיית עבודות גמר לבגרות

• מפגשים עם רקדנים וכוריאוגרפים

הלימודים בכל הרמות מגיל גן ומעלה

מרכז קהילתי ע"ש יצחק רבין חוף הכרמל
שוש גלעד בשעות הערב המאוחרות 06-6372004

האגף לתרבות נוער וספורט
טל. האולפן למחול-בשעות אחה"צ 04-9840785

מפנקסו

של מבקר

מאת ג'ורא מנור

אמריקאית כמו מק-דונלדס

להקתה של טוויילה תארפ הופיעה בחודש יוני בקיסריה תחת הכותרת הלקונית "Tharp", כשמה המוזר במקצת של הכוריאוגרפית האמריקאית מאוד, יוצרת אינטלקטואלית מאוד, שברוך השם אינה מכניסה את הפילוסופיה שלה לריקודיה, שכולם תנועה נמרצת, תוססת, משעשעת, צבעונית ואקרובטית.

פינה באוש אוהבת לספר, שגדלה כילדה קטנה מתחת לדלפק מזיגת הבירה בפונדק של אביה. טוויילה תארפ מספרת (באוטוביוגרפיה שלה) שלהוריה היה קולנוע תחת כיפת השמיים, מה שמכונה דרייב-אין. כנערה עבדה שם כסדרנית, מוכרת פופקורן וגלידה - ובעיקר צפתה באין ספור סרטים, פעמים רבות בכל אחד. וזה, לדעתה, היווה את ההשפעה החשובה ביותר על סיגנונה המחולי.

בשלב מאוחר יחסית בקריירה שלה אף יצרה מחולות לקולנוע שלא היו קישוט לסרט או תוספת, אלא חלק אינטגרלי ונכבד ממנו, כגון עבודתה עם מילוש פורמן ב"שיער" או ב"אמדיאוס".

מאז יצירותיה המוקדמות ועד היום, כמעט תמיד ניכרים בכוריאוגרפיה יסודות, או אם תרצה, שרידי איזה ריקוד חברתי. טנגו או ואלס, באוירה של מסבאת דרכים אמריקאית, שימשו אותה לעיתים קרובות.

יצירתה "גיבורים" למוזיקה מאת פיליפ גלאס, מורכבת מקטעים שונים, המבוצעים בהרכבים משתנים. ואילו רקדני-תארפ מעולים יש לה! מלהקותיה המוקדמות כמובן כבר לא נותר איש על הבימה. אבל גם הצעירים הללו למדו את הטריקים של טוויילה, ולא חסרים להם ברק וחיוניות.

"שדות מתוקים", לצלילי מוזיקה דתית אמריקאית, כגון של כת השייקרים, מזכיר במקצת את עבודותיו המצטיינות של אלון

איילי. גם כאן יש רקדן כושי מהמם, הגונב בקלות את ההצגה, אבל הסיגנון אינו הכרזתי ובנוי על מבנים סימטריים וכפות ידיים מושטות בהתלהבות כמו אצל איילי.

והמחול המסיים, "66" שמו, למוזיקה ושירים קלים ובידוריים, הוא הקינוח. בריקוד זה מופיעה דמות "איש זקן" טראגי/קומי, הרכב המבצעים משתנה כמו בקליידוסקופ.

להקה מעולה, אחת הבודדות ששרדו מימי הפריחה הגדולה של המחול החדש האמריקאי של שנות ה-70, שאינה מוזיאון (כמו גרהאם או איילי), ואינה מושפעת מהמופשט הצורני של מרס קאנינגהם. זה היה ערב מהנה של מחול מרשים.

מחווה לברונית

מאז ומעולם אני תוהה, מדוע אנשים נכבדים ודמוקרטיים, ודווקא בארץ כארצנו, בה פונים הכל אל הכל - אפילו בפומבי ובכלי התקשורת - בשמות פרטיים ואפילו בשמות-חיבה, נהנים להשתמש בתוארי אצולה. בסדר, הכל נולדו שווים, אבל, אליבא דגיורגי אורול, יש שווים יותר. שעה שעלתה חנה מרון להנחות את ערב-המחווה המהודר, שלהקת בת-שור ערכה לבת-שבע דה רוטשילד במשכן האומנויות, היא חזרה ודיברה על "הברונית" (אפילו שיבשה את התואר באנגלית...). האם אלה רגשי נחיתות יהודיים, שגורמים לנו להתהדר בנוצותיו של איזה אציל מבני-ברית?

לבת-שבע דה רוטשילד זכויות רבות מאוד. ביניהן, ולא הפחותה שבהן, תמיכתה במרתה גרהאם בשנות ה-50, תמיכה שקרבה בין השתיים, ובכך איפשרה למעשה את שיתוף הפעולה המיוחד שהביא להקמת להקת בת-שבע.

הכסף מבודד את העשיר מיתר בני האדם, ומן האמת. המשאבים שעמדו לרשותה של בת-שבע דה רוטשילד, היו הבסיס להכשרת רקדנים ישראלים כגון משה אפרתי, רינה שיינפלד ועמיתיהם בדור מייסדי להקת בת-שבע והשתלמותם בארה"ב, למימון הפקות, וכגולת הכותרת, להקמתה של הלהקה, שגם כיום היא ספינת הדגל של המחול המודרני בישראל.

אבל כסף גדול זה (שכנראה כבר אינו עומד לרשותה בהיקף שהיה אז) איפשר לדה רוטשילד להקים את להקתה השנייה, את בת-דור, ואת בתי הספר שלה. היותה אדם פרטי ולא גוף ממשלתי הכפוף, לפחות להלכה ולמראית עין, לחוקים ולמידה של סבירות ציבורית, גרמו לה להלחם בבתה הבכירה, לטובת הצעירה, והסיבה העמוקה להקמתה של בת-דור, הלא הם יחסיה המיוחדים עם זינט אורדמן.

זינט הוזכרה באופן מאוד דיסקרטי, וחנה מרון כנראה אינה מודעת לכך, שבת-שבע דה רוטשילד אינה חשה חיבה כלשהי כלפי הלהקה הנושאת את שמה.

בערב ההוקרה כל מה שניתן לרכוש בכסף היה על רמה גבוהה. התוכניה, האכסניה, ההפקה היו מעולות. אבל המגבלה של הקצנאט מתגלה שעה שמדובר בכשרון וביכולת אומנותית-יצירתית. כי תכנית המופע היתה מקרית, הריקודים החדשים בינוניים, ולמרבה האירוניה הביצוע הטוב ביותר של הקטע הטוב ביותר - חלק אחד מיצירתו של פול טיילור, "הממלכה המשושעת", על ידי רקדנים שגדלו בבת-דור, אבל כיום איש מהם אינו עוד בלהקה, וגם אינו רוקד בארץ...

"אניגמה" מאת איוון פלר-דוקטש היא עוד משחק ברקדנים התלויים על חבלים גמישים, מבלי שהאמצעי המושמש הזה יגרום ליוצר להמציא משהו מקורי או משמעותי. ואילו "הים התיכון", "Mare nostrum", מאת האיטלקי לוצ'יאנו קניטו לא היה אלא בידור איזורי קליל בטעם הפסטה בולונויזה. על גבול הקיטש, עם ילד בלונדי חמוד כסמל העתיד.

עם כל הביקורת שיש לי כלפי בת-שבע דה רוטשילד, ויש לי ביקורת חמורה כלפיה, מגיע לה הרבה יותר ממחווה סתמית זו. כדרכה, לא צוינה כל סיבה קונקרטית לעריכת המופע החגיגי כעת. לא יום הולדת "עגול", לא פרישה מהזירה המעשית ומניהול להקתה. כנראה יעברו עוד שנים, עד שאפשר יהיה לספר את כל האמת על פועלה וזכויותיה הרבות בתחומי האומנות ותחומים אחרים. עדיין מפריע תואר האצולה האנכרוניסטי, והנסיון להסתיר חלקים בביוגרפיה שלה ושל להקותיה.

תנועות ודמעות

אנסמבל בת-שבע בשתי בכורות מעניינות, מאת אנז'לין פרלז'וקאז' והכוריאוגרפית הקנדית לינדה גודרו, הוכיח שוב שרקדניו הם מהמצויינים שברקדני ישראל הצעירים.

לא מובן, מדוע הועלה שוב המחול הסתמי של לארה בארסק מלפני שנתיים, שהצד החיובי שבו הוא בעיקר החסכון בחשמל. שם עבודה מבולבלת זו "מזמור לשווא" - וזו באמת הגדרה נכונה. לצערי גם הסולו של יוסי ברג, "ארכיטקט", אינו ממש מרתק. יש בעיניי (באוזני) ניגוד לא מובן בין המוזיקה מאת שוסטקוביץ' לתנועה המתאמצת להיות מעין דה-קונסטרוקציה לפי צו האופנה.

אבל עבודתו של פרלז'וקאז' "דמעות לבנות" נהדרת. הרקדנים לבושים במכנסיים וחצאיות שחורות וכותנות לבנות, שרק שרוול אחד מצועצע בתחרה, מציגים תחילה את "תווי-התנועה" הבודדים, לפי מוזיקה עתיקה של באך ומלחינים אחרים. יותר מדי זמן הכל סימטרי ורועע, עד שלקראת הסוף מתערבבים היסודות שבאקספוזיציה לקאנון ולצירופים כרומאטיים של ממש. עבודה יפה של יוצר גדול, ששפת התנועה שלו עברה גילגול חדש. לא עוד תיאטרון תנועה בעל גוון פיוטי-דראמטי-אבסורדי, אלא צורניות המזכירה את "ששה מחולות גרמניים" מאת קיליאן.

הכוריאוגרפית הקנדית לינדה גודרו התחילה את העבודה שלה "מאה תנועות" בצורה

לאופרה המסורתית של פקינג עם תרבות מחול מודרני אמריקני.

על אודות להקה זו כבר דווח ברבעון למחול (מס' 5). בראשה הכוריאוגרף וילי טסאו (Willi Tsao), שנשלח בנעוריו על ידי אביו, איש הכספים האמיד, ללמוד כלכלה וביזנס בניו-יורק, ושב משם אחרי שסיים את חוק לימודיו אצל מרתה גרהאם ושאר גדולי המחול המודרני. הלהקה ממוקמת בבנין רב-קומות השייך למשפחתו, והבסיס לתקציבה גם הוא למעשה כספים של וילי, שירש. זוהי להקה מלאת מרץ וחיוניות.

תכניתה בכרמיאל כללה עבודה, לכבוד חגיגות המעבר משלטון קולוניאלי בריטי לזה של בייגיינג, מאת הלן ליי (Helen Lai), "תערובת של סוף המאה", (Millenium Mix), צבעונית, הכוללת סרטים מתעופפים כנחשים ושאר סממני חגיגה סינית.

למעשה גם יצירתו החשובה של המנהל האומנותי, "רוח סינית - אש סינית" ("China Fire - Wind") עוסקת במסורתי מול חדשני בתרבות הבימה והתנועה הבימתית הסינית. הרקדנים לבושים תחילה במיני שמלות, שמאוחר יותר התברר לי, שזהו הלבוש המשמש את זמרי-רקדני האופרה של בייגיינג כבד תחתון, שעליו שמים את שלל התלבושות

למעשה רק להקת המחול הקיבוצית, שביתה מרוחק רק קילומטרים מעטים מכרמיאל, כך שהיא כמעט בגדר "להקה מקומית", שמרה על המסורת להופיע מדי שנה בבכורה טריה. בת-שבע על פי רוב בחו"ל בעונת קיץ זו, והיתר, בת-דור, קולדממה והבאלט הישראלי, מתחלפות ביניהן בנוכחות.

השנה הופיעה שוב (רק) הקיבוצית בעבודה חדשה של רמי באר, יצירה הנושאת את השם "מסע-סוד". והבאלט הישראלי, שאף הוא אמור היה להביא בכורה, התחרט ברגע אחרון, וחלקו בשימחה היה איזה ריקוד-חיילים, המתאים לאופרטה הונגאריה של סוף המאה הקודמת, עוד "יצירה" של ברטה ימפולסקי, באמצע ערב הפתיחה הססגונית, שנראתה כמו משהו שהזדמן לכרמיאל במקרה (מקרה לא כל כך מוצלח...).

מה שציין את הפסטיבל השנה, היה שפע של מופעים מכל קצווי תבל, רובם מסקרנים ומעניינים.

לא הייתי בטוח, שימים אחדים אחרי שהונג-קונג שבה לחיק המולדת (הסינית), באמת יגיעו רקדני ה-City Contemporary Dance Company בקיצור CCDC. אבל הם הגיעו, וכבשו את הצופים בסערת תערובת מעולה של מסורת תיאטרון סיני - התנועה האופיינית

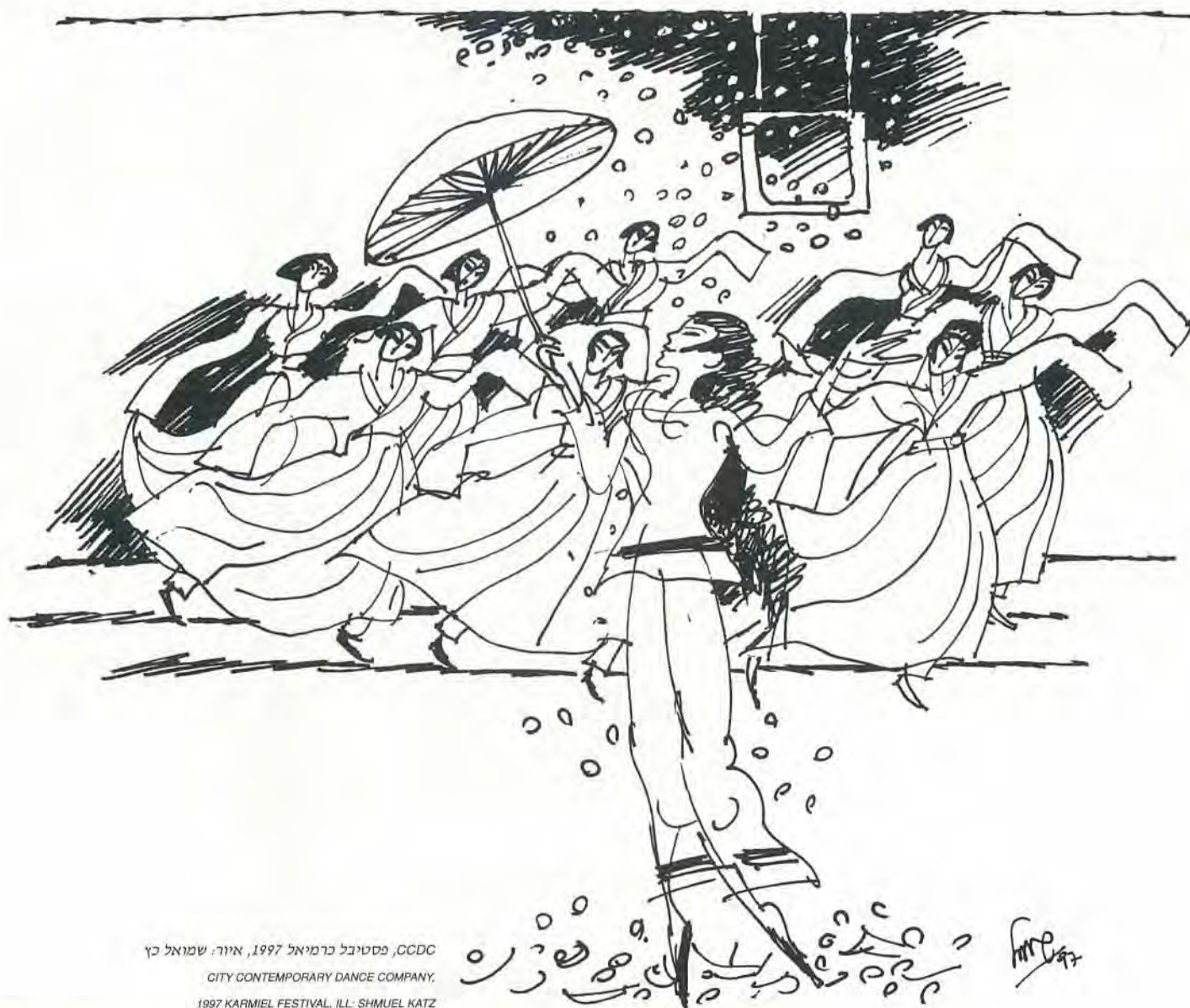
מעוררת סקרנות. כל אחד מהרקדנים הלך בתורו למרכז הבימה, ובליבה של אלומת אור לבנה חשף אבר מאברי גופו. אבל רעיון מבריק זה נעצר בזרוע, בטן, כתף, ולא ניתן לו להמשיך לחלקי גוף פחות "בנאליים", וזה חבל.

אחרי פתיחה זו היה ההמשך בנוי היטב, המחול השרה אורה ועורר עניין. בלי ספק גודרו היא יוצרת טובה, ואני מקווה שעוד נראה עבודות נוספות שלה.

מדוע מתעקשת הנהלת בת-שבע לחסוך דווקא בתוכניה? הפעם זהו דף קרטון, שאין בו תצלומי הרקדנים, כך שנבצר מהמבקר לשבח שמית ואישית רקדנית זו או רקדן זה. אנונימיות זו של המבצעים לעומת הבלטות שם היוצר נראית לי בלתי צודקת. רקדני האנסמבל ראויים שלא להשאר באלמוניותם. אני מניח, שהזנחה זו נובעת לא מרצון רע, אלא מכך, שלאנשי הלהקה נראית זהות המבצעים מובנת מאליה. זהו פגם שניתן לתקנו על נקלה.

כל העולם בא לכרמיאל - לרקוד

בצד הלהקות העממיות והעדתיות הרבות, נעשה מאמץ להביא לכרמיאל בכורות של יצירות חדשות של להקות המחול האומנותי.



CCDC, פסטיבל כרמיאל 1997, איור: שמואל כץ
CITY CONTEMPORARY DANCE COMPANY,
1997 KARMIEL FESTIVAL, ILL: SHMUEL KATZ



יולי אוגוסט, מתקיימת במרכז שורה של מופעים, תחת הכותרת-הגג "מחול לוחט".

רוב המופעים אינם בגדד בכורות, ורק מעט עבודות באמת לוחטות ורוטטות ברוב מתח פנימי. אבל טוב שמעניקים ליוצרים מוכרים, כגון רינה שיינפלד, ענת דניאלי, להקת בת-שבע והאנסמבל שלה, ורטיגו, עמנואל גת ואחרים הזדמנות נוספת להפגש עם קהל.

רינה שיינפלד ורקדניותיה, מלבד ביצוע העבודות המוכרות "חמיה" ו"בלילה בא המלאך", שלא נעשו יותר מרתקות או מרגשות עם הזמן שחלף מאז הבכורות שלהן, רקדו הבנות (ובחור אחד, בודד, נכלס ונבלע בחבורה) חמישה דואטים, שנראו לי סתמיים למדי. בתוכניה נכתב, שהם פרי עבודתם של המבצעים, בהדרכת רינה שיינפלד. לא גיליתי ביצירה משותפת זו כיוון חדש או רעיונות לא שיינפלדיים כלשהם. כנראה השפעתה של רינה חזקה מאוד, והאילתור מעלה רק חזרה או וריאציות על סיגנון התנועה שלה עצמה.

בין היוצרים הצעירים (בעצם, כבר לא כל כך צעירים...), שהחליטו לעשות מעשה ולייסד להקה משלהם, בולטת ענת דניאלי. היא השכילה ליצור עבור רקדניה תנועה, הנושאת את חותמה האישי. ואין זה פלא, שהיא מצטיינת ובולטת בביצוע העבודות שלה.

"אוקטובר" שלה, למוזיקה מאת עברי לידר (שגם חיבר את המוזיקה לעבודה השניה בתכנית, "פופינס"), הוא מחול של אוירה, של דינאמיקה על וולטאי נמוך, ריקוד מופנם, יפה מאוד, בנוי היטב. כדרכם של ריקודים טובים,

כמו בסדרות טלוויזיה כגון "שלושים ומשהו", ואם תרצו, "הפוך" שלנו. שם הריקוד "Alone Together", משמע "לבד ביחד" וזה אומר כמעט הכל.

עוד ממרחקים הגיע הבאלט הלאומי של קוריא. במזרח הרחוק לוקחים את הבאלט הקלאסי מאוד ברצינות. שמא יותר מדי, כי כל הדגש הוא על טכניקה מעולה, והיא באמת מעולה מאוד. כל אבר, אפילו כל ריס בעיני הרקדניות, נמצא בזוית הנכונה. רק רוח הבאלט איננה... הרקדנים והרקדניות הקוריאניים ביצעו את המבחר הקלאסי הנדוש של מערכה שניה מ"אגס הברבורים", "שודד היס" שהפך הפעם ממחול לשניים למחול לשני גברים ורקדנית. אגב, הבחורים היו מבריקים והקפידו שלהם מדהימות. ואפילו הקטעים מלאי הוירטואוזיקה מ"דון קיחוטה" הנדוש. זה היה מכני, מושלם, משעמם.

ומדרום-אפריקה הופיעה להקה מעורבת של שחורים ולבנים. Pact היא להקה קאמרית, המנסה להשתמש גם בתרבות מחולות אפריקנית אותנטית ולשלב בה מחול מודרני. אבל בכדורסל ובמחול מוטב שלא לערב את הגזעים, כי רקדנים "לבנים" פשוט נמחקים על הבימה על ידי שחומי-העור, שהתנועה שלהם נפלאה. חבל שלהקה זו הולכת לכיוון הבידור.

"מחול לוחט" באמצע הקיץ

ליאיר ורדי, מנהל "מרכז סוזן דלל", יש כשרון מיוחד להמצאת שמות מסקרנים למופעים וסדרות של מופעים. באמצע הקיץ, בחודשים

הכבדות והמעוטות, עם שרוולים ארוכים מאוד, המשמשים את התנועה כהדגשה והמשך התנועה האנושית. אחרי תמונות מחול מרתקות וצבעוניות פושטים הרקדנים את בגדיהם על הבימה וחוזרים ללבוש את הגלימות הלבנות. עבודה מצויינת, שבוצעה ברמה גבוהה של טכניקה והזדהות ריגשית כאחת.

עוד להקה מארץ רחוקה, אוסטרליה, שכדאי היה לארגן לה מופעים אצלנו, היא Expressions. להקת מחול צעירה וקומפאקטית, שמושבה בעיר בבריסביין. היא נוסדה בשנת 1985 על ידי המנהלת האומנותית שלה, מאגי סייטסמה (Maggi Sietsma) ומנהלה המוזיקלי הוא אבל וואלס (Abel Valls).

ששת הרקדנים של "אקספרשנס" התחילו את המופע שלהם מריקוד מאת הכוריאוגרפית נטלי וייר, שביססה את התמונות הקצרות על תצלומיה של המעניינת ביותר מבין הצלמים העוסקים במחול בזמננו, Lois Greenfield האמריקנית. אצלה הרקדנים "עפים" בתוך מסגרות מרובעות של הצילומים, מתגלים במצבים "בלתי אפשריים", לבושים או מעורטלים. זהו מחול בשחור/לבן, עם תאורה חדשנית, בו מחליפים הרקדניות והרקדנים מכנסיים ומקטורנים תוך כדי ריקוד ובין תמונה לתמונה.

המחול השני הוא בעל אופי חברתי מובהק. בתוך דירה המוקפת קירות חצי שקופים של תריסים ונציאניים, המשתנים בעזרת התאורה, מתנהלים מאבקים חברתיים ואישיים, קצת

הורנשטיין וג'פרי קובלסקי, הוא שעה של עניין, קורת רוח ומחול מצויין.

משה אפרתי מנסה לשוב לעבר

משה אפרתי קורא ליצירתו החדשה "אנטי-מחיקון", על שם ההמצאה הישראלית המוזרה ביותר של שנות ה-70 (לא שנות ה-60, ככתוב בתוכניה), שעה שהחלו להביא ארצה מכשירי טלוויזיה צבעוניים, אבל רשות השידור, שהחלה את שידוריה בסוף שנות ה-60, אחרי מלחמת שבעת הימים, עוד התעקשה לשדר בשחור/לבן. בימים ההם, של שאיפות שוויניות, ביקשו השלטונות שלא להעניק יתרון לבעלי האמצעים, שידם השיגה לייבא מקלטים צבעוניים. טכנית אי אפשר היה לשדר סרטים מחו"ל שצולמו בצבע, מבלי שהגוונים יגיעו למקלט הביתי. מכשיר "המחיקון" גרם לכך, שהצבע יימחק כביכול אצלך בבית. מה לא עושים הגאונים היהודיים? ממציאים אנטי-מחיקון, מכשיר אלקטרוני נוסף, שאם קנית אותו וחיברת למקלטך, שבה הצבעוניות לתמונה.

יצירתו של אפרתי מבקשת לשוב לארכיון (כפי שהדבר מכונה בתוכניה) של הלהקה - ושל עצמו. נעשה שימוש חוזר בפסי-קול מהעבר, יש אפילו מוטיב של תנועת חרשים, שהיו פעם

יוצא מן הכלל בצורה אחידה. הכפלה כזו של תנועה מרוקנת את הכוריאוגרפיה מתוכנה.

העדרם של גברים על הבימה, מלבד בתפקידי מוזיקאים, פגמה אף היא במתח הארוטי, ההכרחי של מחול פלמנקו. הלא עצם השם flamenco מקורו במילה "אש", "להבה".

אגב, הזמר, פרמין גרנדה, יודע את עבודתו, ושירתו הלמה את הסינגנון. אלא שהאיש עלה לבימה ענוד שרשרת זהב על זרועו, טבעות נוצצות על אצבעותיו, דבר שאינו נהוג על הבימה, כי הנצנוצים מפריעים לצופה ומושכים את תשומת לבו לפרטים שוליים.

זה היה מופע בידורי, שלא הגיע לרמה מקצוענית. המחול הספרדי הוא בגדר פרדס, שמי שנכנס לתוכו מסתכן, ממש כמו ארבעה החז"לים שבאגדה, באובדן הדרך, בקיצוץ הנטיעות ואף בתוצאות גרועות מכך.

חבורת "ורטיגו" הירושלמית הסימפאטית, שבראשה נועה ורטהיים ועדי שעל, חגגה במסגרת "מחול לוחט" את יום הולדתה החמישי. אז קודם כל ברכות חמות. הילד עולה לכיתה א'! אם כי הוא מזמן עבר את בחינות הבגרות.

מופע "בורדומינו", שכולו מתרחש במעין בר עם תזמורת חיה קטנה אבל מעולה (סטיב

הוא קצת ארוך מדי. תלבושת הקרינולינות (עיצוב: גלית בכור) הכאילו אבסורדית תואמת את התנועה, את הסיבובים הרבים והמבנה המאופק שלו.

"פופינס", הבנוי סביב השיר על המטפלת המעופפת, הוא רביעיה משעשעת, המתרחשת ליד מין פיגוס, שבראשו מסתובבת סירה, כמו שבשבת. מאז ראיתי להקה קטנה, אבל מעולה, זו לאחרונה השתבחה הביצוע, שהוא עכשיו ממש מלוטש. ענת עצמה, גלית נמירובסקי, קובי תמיר ובייחוד רותם תשי"ח, שנראה לפני שנה כנער מתחיל והפך בינתיים לרקדן של ממש.

במסגרת "המחול הלוהט" הופיעה גם להקת הפלצמקו של מיכל נתן. זמר, נגנים וכשמונה רקדניות הופיעו בשורה של מחולות ספרדיים מסורתיים, מעובדים על ידי מיכל.

המחול הספרדי המסורתי מצטיין בכמה תכונות. קודם כל הוא ביטוי מאוד אינדיבידואלי ועז רגש. זהו באמת מחול לוחט, ההולם את הסידרה של סוזן דלל. אבל אצל מיכל נתן לא נותר מכל זה הרבה.

קודם כל היא לא למדה, שהאוניסונו - ביצוע תנועה בו-זמנית על ידי כל המבצעים - הוא תבלין שאינו יכול לשמש אלא שיא רגעי או סיום חזק. בכל ריקודיה, הבנות נעו כמעט ללא

"אנטי מחיקון", כור: משה אפרתי, להקת קולדממה, צילום: יוסי צנבר
"ANTI-ERASER", CHOR.: MOSHE EFRATI, KOLDMAMA DANCE COMPANY



מרכיב חשוב ומעולה בעבודתו. יוסף מויאל, אחרון הרקדנים הלא-שומעים בלהקה, מופיע בשחור, פרח אדום בידו, בתפקיד של מעין ליצן או מנחה עצוב. זה מקשר אותנו למרסל מרסו ול"Big" שלו. או אם תרצה, לקאזואו אונו הקשיש, הנע עם פרח פיוטי... מויאל, אחרון הצדיקים של תקופה אחרת, מבצע את תפקידו מצויין, ודמותו מקנה מסגרת צורנית למחול, שנע לאורך קו הזמן ללא עיקביות יתרה.

התנועה אף היא שייכת לשנות ה-70, ותלבושות בגד-הגוף מלייקה מעידות על מוצאן מהסיגנון הישן.

עצם יכולתו של אפרתי לקיים להקה ובה 16 רקדנים בימי משבר אלה, ראוי לכל שבח. בעצם רק תכנון התאורה שלו ממש מודרני ויפה מאוד.

הנסיון לעדכן את החומר על ידי הכנסת סרטון-וידאו ובו דמותו של יצחק רבין – במסיבת אומנים נוצצת – בין שני חלקי היצירה, אינו ממש מצליח, שכן נוצר נתק מוחלט כמעט בין הנעשה על הבימה להקרנה.

כרגיל אצל אפרתי, יש רגעים מצויינים בתנועה, הזורמת על פני הבימה, אבל ממש כשם שהוא מדבר, יש לו עודף רעיונות יפים כשלעצמם, מוגשים בערוביה עד שקשה להבין למה נאמרו.

הנסיך מסרב לשתף פעולה עם העולם

אמיר קולבן מתפתח - כיוצר - ממופע למופע של להקתו "קומבינה". הפעם הוא בחר בעיבוד הרחוק מאוד מהמקור השיקספירי של הסופר הגרמני שנפטר לא מכבר, היינר מילר ובי"מכונת המלט" שלו, שנכתב בשנת 1977.

קולבן מכנה את עבודתו, שבה תריסר משתתפים, תיאטרון כוריאוגרפי, כשם שהנס קרסניק, שגם הוא, ממש כמו אמיר שלנו, מבקש לצעוק ולזעזע את החברה בה אנו חיים. שעה שקרסניק הולך, בדרך כלל, אל הזוועות ומנסה להגדיל את הצופה, שומר קולבן בקפדנות על ערכים אסתטיים של המחול ושל הבימה.

רק הפתיחה, צעדה מיליטריסטית, אם תרצה פאשיסטית, של המשתתפים כולם, מצעד כוחני החותך את הבימה כמו פגיון, שייך לעולם הסמלים המובנים מדי, הנדושים.

התלבושות (שעיצב אורי פרייטשדט) שחורות ומבריקות, עם זהב, וכמעט הכל, גברים כנשים, לבושים במכנסיים קצרצרים, סקסיים, מחווה לאופנה של הדור הצעיר.

התאורה, שעיצב שי יהודאי, מהווה מרכיב נכבד במופע. מרשימה גם התפאורה, מסגרות עץ ועל פניהן שבכה שהרקדנים תלויים או מטפסים עליה. בייחוד יפה השימוש בגלילי נייר עיתון, הנקרעים בצורה פיוטית מעל המסגרות הללו. מלבד דמות הנסיך הסובל יש כמה וכמה אופליות ומלכות ומלכים. אבל,

ממש כשם שקרה לסוזנה לינקה שטיפלה לפני שנה באותם החומרים, אחרי זמן לא רב החידה מי כרגע מגלם תפקיד זה או אחר, כבר אינה משמעותית.

התנועה עצמה חזקה, בנויה היטב. אמיר קולבן כמדריך יצר לעצמו "כלי" מצויין. וזה לא פחות חשוב ממבנה המיזנסציה, שאצלו תמיד מעניינת.

ליאור אקוני משמיע טקסטים, וכל עוד הוא מדבר עברית, הוא מגיש אותם בצורה רהוטה ואמינה. אבל מדוע לדקלם טקסט שנכתב בגרמנית בתרגום לאנגלית, בניב צברי? מילא, אילו השמיעו את השיקספיר עצמו, ניחא, אבל את מילר בלבד בריטי? זה קצת אבסורד.

לא בטוח, שהפן החשוב בעבודה זו, שלמרות הריחוק הריגשי המכוון שבה מרתקת רובה ככולה, הוא המסר שלה. מה לעשות והמציאות בממלכתו של ביבי הראשון מזוויעה יותר ממה שרקוב בממלכת דנמרק...

דני שבוי במקלדת ובצג שלו

קיים אצלנו בתחום המחול מצב מוזר: הילדים מפרנסים את הוריהם. שוב ושוב מתברר, שהמופעים לקהלים צעירים של הלהקות הממוסדות (ועוד יותר הקטנות) לא רק מרחיבים את היריעה ומכשירים קהל אוהד ומנוסה לשנים הבאות - וזו מטרתם המוצהרת והנתמכת - הם גם מקור פרנסה של ממש.

גם מנהלי "ורטיגו", נועה ורטהיים ועדי שעל, "גילו" את הסוד הגלוי הזה, והחליטו לעשות מעשה על מנת לחדור לעולם של הילדים.

"הפאוור דאנס" הוא מופע חדש שלהם, שהגה וביים עדי שעל, את הטקסט כתבה חמוטל בן-זאב, את הכוריאוגרפיה יצרה נועה ורטהיים ואת המוזיקה סטיב הורנשטיין.

אחרי התחלה כבדה במקצת (האקספוזיציה ההכרחית), ממריא המופע על אודות ילד שבוי בעולם המחשב שלו לרצף תמונות מחיי פריק המקלדת, דני, לעולם של דמיון בימתי אמיתי. כדורסל משמש נקודת מוצא, שאליה מתחברים הילדים בנקל, אבל הכדור גדל פתאום למימדים ענקיים, פגישה עם דמויות הפאוור-רייג'רס, עוד ריקמת חיבור לילדים באולם, מדהימה, שעה שהדמויות המוכרות יוצאות לפתע מהצג הענקי של המחשב. ממש בסיגנון ה"לטרנה מאגיקה" הצ'כית.

המעבר לעולם הבאלט והמחול המודרני קצת מאולץ, אבל מתחבר דווקא עם "לכלוכית", שוב הסרט ההופך לעינינו למציאות בימתית תלת-מימדית (הנסיך הקרח ורק בגרביים לבנות קצת מפריע, אבל זה פגם שפיאה נכרית ונעלי-באלט יכולים לתקן בנקל).

הדמות המרכזית היא המחשב, הרובץ כמין לווייתן רך, כי הוא עשוי פלסטיק מנופח, ברקע. ונהייתי מאוד מרגע קריסתו, כשהוא כאילו כורע ברכ ומזכיר בלון שיצא ממנו האוויר.

זהו מופע ילדים מצויין, עשוי בידע, עם כל הלב והרבה ידע בימתי ומחולי. ויש למשחקי-מחשב אלה עוד יתרון: לא רק הילדים נהנים, גם ההורים והסבים המלווים מרותקים וצוחקים.

חיפה מנסה שוב

חיפה אינה עיר משופעת במחול בכלל, ובמחול מודרני בפרט. וזה שנתיים מנסה "העמותה לקידום המחול המודרני" להביא לפני הקהל עבודות של יוצרים, רובם חיפאים. המופע השלישי התקיים בתיאטרון בית-הגפן.

ששה קטעים קצרים, לא מעור אחד, אלא אוסף כמעט מקרי של ריקודים, במגוון סיגנונות. העבודה הטובה ביותר היתה זו של אורי איבגי, שעד לפני זמן קצר רקד במסגרת להקת המחול קיבוצית, שהיא טריו לשלוש בנות, אפרת שקד, יפעת דורף ומיה יציב.

יש ניגוד מוזר ומעורר עניין בין שלוש הרקדניות בכאילו-טוטו של באלט, הנעות בתנועה עליזה "מול" היצירה האלגית, "האדג'יו" המוכר כל כך מאת אלבינוני. הכוריאוגרפיה בנויה בהגיון ויש בשעשוע זה חן רב. גם הביצוע היה לזה של קטעים אחרים בתכנית.

מירי בן-ברוך המוכרת היטב, היא אשה מרשימה בהופעתה, והסולו שלה "זמן אבוד" לצלילי המוזיקה של ארוו פרט, היה בו כוח ונוכחות בימתית, אבל קשה להגדיר במה הוא באמת עוסק.

רבעא מורקוס - שלמדה באולפנה האיזורית בגעתון - היא רקדנית מעולה. "אל פאג'ר" (השחר) למוזיקה מאת עומר פארוק, סולו פסיכולוגי. שולחן איפור, ראי, שהוא בעצם שקוף, משווים לו ריאליזם דמיוני אישי. היא רקדנית, שחבל שאינה מוצאת לעצמה להקה טובה, שבמסגרתה יכלה להתפתח עוד ועוד. היא גם המרכיב הערבי, שכותרת "בית הגפן" מעניקה למופע דו-לאומי זה. אם איני טועה, גם אחת משתי רקדניות הפלמנקו (רנדה שוקיר) היא רקדנית פלסטינאית. חבל שהמחול הספרדי הזה, שהוגש כמעין קינוח לסיום, חטא לסיגנון, כי היה כולו בנוי על תנועה סימטרית, אחידה לשתי המבצעות, שאין לו מקום בעולם הפלמנקו האינדיבידואליסטי.

הסימטריה והאוניסונו קילקלו גם את "התפשטות", מחול לשתי נערות בשקים של ניקולאס, עליו השלום, שלא היה מרתק או מיוחד, וכן "ריקוד לנועה" מאת עדה אורני - המרכזת את העמותה למחול מודרני בחיפה - שנראה כמו תרגיל ביצירתיות, ולא הגיע לרמה הנדרשת.

עם כל חסרונותיו של המופע, שריכוז, וזה משמח, כמעט 200 איש בתיאטרון בית-הגפן, הוא אירוע חיובי.



האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין

מודיעה על

סימפוזיון בין-לאומי להוראת הקומפוזיציה "חמנות הקומפוזיציה לקראת המאה ה-21"

2.4.98 - 29.3.98

סימפוזיון בין-לאומי בירושלים



INTERNATIONAL SYMPOSIUM IN JERUSALEM

צבי אבני (ישראל)
יונתן ברגר (ארה"ב)
אבל ארליך (ישראל)
אלכסנדר גהר (אנגליה)
מרק קופיטמן (ישראל)
וצ'סלב קוצ'רה (צ'כיה)
סוקי קנג (קוריאה)
זיגמונד קראוזה (פולין)
יואל זקס (ארה"ב)
הנריך שטמר (גרמניה)
אלכסנדר סוקולוב (רוסיה)
יוסף טל (ישראל)
ולטר צימרמן (גרמניה)

בהשתתפות:

אנסמבלים של: ביה"ס הגבוה למוסיקה - "ג'וליאד" בניו-יורק,
האקדמיה למוסיקה, וירצבורג - גרמניה, והאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין.
במסגרת הסימפוזיון ייערכו קונצרטים, סדנאות, הרצאות ודיונים.

ב-ו-ש-א-י-ה-ד-י-ב-י-ם:

- שיטות קומפוזיציה לקראת סוף המאה ה-20 - דוגמאטיות או חופש
- טכנולוגיה מוסיקלית - אסתטיקות והשפעות על התהליך היצירתי
- אתגרים חדשים - מיחזור של צלילים וסגנונות
- תוכנית לימודים - מסורת מול חדשנות

ההשתתפות בסימפוזיון מקנה גמול השתלמות

לפרטים נוספים ולקבלת תוכנית הכנס נא לפנות ל: גב' תמר מילוא טל' 02-6759924, פקס' 02-6527713

ההטבד הטבד ראוס קראוס



ILLUSTRATION: HARTA איור: הרטה

מוסף מיוחד

גרטרוד הראוס

1903.6.5 וינה - 1977.11.23 תל-אביב

1921-1924

למדה נגינה בפסנתר ואחר כך מחול מודרני באקדמיה הממלכתית בווינה.

1926

רסיטל ראשון של מחולות הסולו שלה באולם הקונצרטים הגדול בווינה.

1928

הופיעה עם קבוצתה בווינה ובערים שונות במרכז אירופה.

1930

מופיעה בהצלחה רבה בכינוס בינלאומי של רקדנים בעיר מינכן. סיום מופעי סולו ראשון בארץ.

1932

סיור שני בארץ.

1935

עולה ארצה ופותחת סטודיה משלה ומתחילה להופיע עם קבוצתה.

1938

מופעי קבוצתה עם "התזמורת הארץ-ישראלית".

1938-1945

משמשת להקתה כלהקת הבאלט של "האופרה העממית".

1962

מתמנה פרופסור במחלקה למחול של האקדמיה ע"ש רובין מירושלים.

1963

זוכה ב"פרס ישראל".

עד מותה ב-1977 ממשיכה לצייר, ללמד והיתה תומכת נלהבת של אומני המחול בישראל, בעיקר הצעירים שבהם.

עד עצם היום הזה, מתקיימת באקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים תחרות לכוריאוגרפיה של שמה של גרטרוד קראוס.



גרטרוד הראוס הוינאית

בחיפוש

אחר עקבות

מאת אנדראה אמורט
Andrea Amort

הרקדנית, הכוריאוגרפית והמורה
רוזליה חלאדק (Rosalie Chladek),

ראש המחול המודרני האקספרסיוניסטי
הוינאי, שהלכה לעולמה לא מזמן והיא בת
יותר מתשעים שנה, היתה אדם מאד ביקורתי,
שלא חילק מחמאות בנקל וביד רחבה. בודאי
לא לעמיתיה אומני המחול. גרטרוד קראוס
היתה היחידה, שחלאדק שיבחה תמיד.

כולנו יודעים שרקדניות בדרך כלל אינן
מעריכות זו את זו יתר על המידה. רוזליה
חלאדק היתה קפדנית במיוחד, והקפידה עם
עצמה ועם העולם על כל תג ותג. אבל מגרטרוד
קראוס היא התפעלה כמעט ללא הסתייגות.
"מה שאשה קטנה זו היתה מסוגלת לבצע על
הבימה, היה תמיד בעל משמעות" - ואני זוכרת
היטב את נימת דבריה.

היה זה בראשית האביב של שנת 1924, ב-16
במרץ, כשגרטרוד קראוס הופיעה לראשונה על
הבימה בפני הקהל הוינאי. היא לא היתה יפה,
אלא מחוספסת ופראית, ומלאת התלהבות
מהציונות. בשל תכונות אלה לא זכתה למאמר
גדול בספרו של ויקטור יונק, על מחול
באוסטריה, שיצא לאור בשנת 1930. וינה,
שהפכה עם גמר מלחמת העולם הראשונה
לבירתה של מדינה קטנה ומקוצצת מכל
מחלפות האימפריה ההבסבורגית, התקוטטה
עם עצמה ועם עברה הקיסרי וסבלה מבעיות
כלכליות קשות.

אביב 1924. ב-6 בפברואר פותחת גרטה
ויזנטאל את בית הספר שלה ברובע השמיני.
ב-13.2 רוקדת מרי ויגמן עם 25 תלמידותיה
את "תמונות מתוך דרמה מחולית" שלה.
ב-20.2 מופיעה גרטרוד בודנויזר (שהיתה
מורתה של קראוס באקדמיה הממלכתית)
עם הרקדן ארנסט ואלט. ב-2.3 מגיע לוינה
ואסילי קנדינסקי, על מנת להרצות על
"אומנות מופשטת". את עבודותיו ניתן היה
לראות ב"גלריה החדשה". סמוך ליצירותיו
היו תלויות תמונותיו של אדוארד מונק.
ושבוע ימים אחר כך פותח הצייר פליקס
הארטה (Felix Harta), שעתיד לצייר את
קראוס פעמים רבות כל כך, את תערוכתו



ובכל זאת כה מוכרת. מה שהיא מציגה ביצירתה "הרחוב" או בסולו "האורח המוזר", יצירות עוצרות נשימה, היה מעשה יצירה אומנותי מופתי. כושר העיצוב הצורני שלה מניב צורות ברורות וחד-משמעיות. ברור ונחרץ הוא גם כוח האומנות שלה..."

בשנת 1934 מתקיימת בווינה תחרות מחול, הכוללת הן באלט והן מחול מודרני. באוסף הספרייה הלאומית האוסטרית, במחלקה לתיאטרון, מצוי תצלום של חבר השופטים. לראשונה בשנת 1979 ראיתי את הצילום ההיסטורי הזה, ויחד עם מנהלת המחלקה ירמילה ויזנבק, ניסינו לפענח, מי היו חברי אותה ועדת השיפוט. היינו עסוקות אז בהכנת תערוכה גדולה "וינה - המחול במאה ה-20". גרטרוד קראוס היתה כמובן נושא אחד הפרקים החשובים בתצוגה.

במרכז התצלום יושבת, זוהרת כולה, ויזנטאל, ולראשה מגבעת. לפנייה על גבי השולחן פעמון, המציין אותה כיו"ר ועדת השיפוט. לימינה רוזליה חלאדק, המביטה בעין זעומה, ועוד לידה הפרימה באלרינה גוסטי פיכלר, ששיערה הבלונדי מסודר בקפידה בתלתלים חלקים, לפי אופנת הימים ההם. ועוד יושבת שם מרגרטה ואלמן, ששרט עטוי למינחה. ולידה דמות קטנה, גופה נוטה קדימה, ידיה משולבות זו בזו, שיער ראשה הכהה ארוך ושביל במרכזו, מבטה מתגרה, גרטרוד קראוס. אחד מתלמידיה, פריץ ברגר (לימים פרד ברג) זכה בפרס שני באותה תחרות על סולו שלו "הדיקטטור".

התחרות התקיימה בין ה-28 במאי ל-5 ביוני. גרטרוד קראוס היתה עדיין בוינה. אבל כבר היה ברור לה, שיהיה עליה לעזוב את אוסטריה בשל עליית הנאצים לשלטון, אם ברצונה לחיות וליצור. זמן קצר אחר כך היא עולה לארץ-ישראל, ארץ שהיא כבר הכירה היטב בשני סיורי המופעים שלה לשם.

רק בשנות ה-80 שוב ראתה וינה מקצת מיצירותיה, בשיחזור שנעשה, ובוצע על ידי להקת המחול הקיבוצית. אנשי וינה היו רוצים לראות יצירות נוספות שלה.



"בסערת הרגשות היא משליכה את נשמתה המיוסרת והסוערת בדמות מחולותיה אל הבימה. מלאת שאיפות לווהטות היא פותחת לרווחה את שערי כשרונותיה. אומנותה מצליפה, פוצעת, התגלמות נפש סובלת, רחוקה ובכל זאת כה מוכרת. מה שהיא מציגה ביצירתה "הרחוב" או בסולו "האורח המוזר", יצירות עוצרות נשימה, היה מעשה יצירה אומנותי מופתי. כושר העיצוב הצורני שלה מניב צורות ברורות וחד-משמעיות. ברור ונחרץ הוא גם כוח האומנות שלה..."

ב"בית-האומנים". יום אחד אחרי מופע-הבכורה של גרטרוד קראוס באולם ה"Konzerthaus", מופיעה אלינור טורדיס, שגרטרוד התפרנסה בהיותה סטודנטית מלווי שיעוריה בפסנתר. ב-27 וב-28 למרץ מופיעה תמרה קארסאבינה, הבלרינה הרוסית הגדולה בוינה. ב-1 באפריל רוקדת מריה ליי (Maria Ley) פארודיה שלה, בה היא צוחקת על "הרקדניות המודרניות". ואחרי הבכורה של הבאלט "קצפת" ("Schlagobers") מאת ריכארד שטראוס והכוריאוגרף היינריך קולר רוקדת גרטרוד באריסון באולם הארמון העתיק, Hofburg, שם התקיימה הבכורה הראשונה של קראוס.

וינה היתה מלאה מחול, מכל הגוונים והסוגים המסורתיים והחדשניים, ומלאה רקדניות, שחיפשו לעצמן ביטוי חדש ואישי. גרטרוד קראוס, שנולדה בראשית המאה, למדה באקדמיה הממלכתית, תחילה נגינה בפסנתר ואחר כך מחול. מדהים, שכבר בשנת 1920 לימדו במוסד מכובד זה מחול מודרני. אבל מקץ שנה ומחצה, בהן למדה ואף רקדה בלהקתה של בונדוויז, נעשת גרטרוד קראוס עצמאית. היא פותחת אולפנה משלה, וכבר בשנת 1926 מופיע תצלום שלה בירחון "Die Buhne" ("הבמה"). המאמר מתאר את מחנה הקיץ למחול, שפתחה גרטרוד ליד אגם ורטרה (Worthersee) הנאה. בתצלום מופיעות המורה ותלמידותיה כשהן מחוללות בצל עצים לחופי האגם.

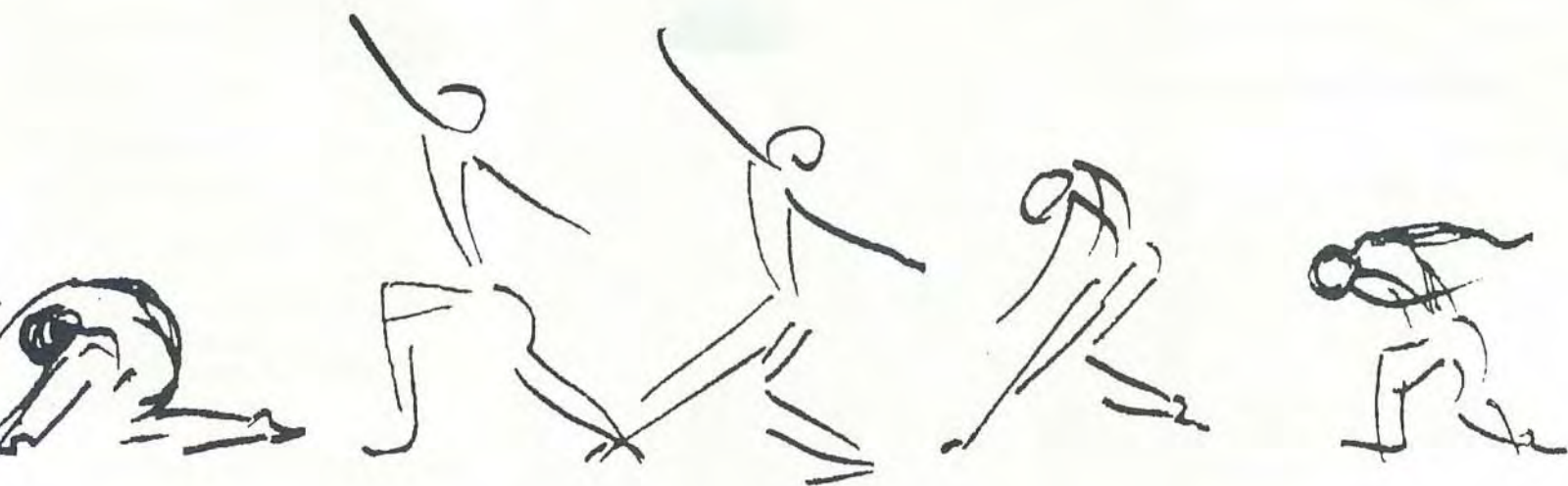
זמן קצר אחר כך היא מופיעה בחברת רקדניות שלה, ביצירותיה. מלווה אותן תזמורת הבלליקות של סשה סלאבין. בתכנית גם הסולו שלה "המוות העייף" (מ: Salmhofer), "החיה" (מ: רחמיניוב), "האורח המוזר" (מ: סרסאטה).

"H.T." (ראשי תיבות של מבקר ששמו אינו ידוע) כותב על אודות "הרקדנית החברתית", שמופיעה הם ביטוי לבעיות חברתיות. לדעתו, קראוס מרגשת ויש במחול שלה איזו תאוה אפלה. בחודש יוני 1929 משמשת קראוס אסיסטנטית לרודולף פון לאבאן בבימוי תהלוכת האיגודים המקצועיים ברחובותיה הראשיים של וינה. שנה אחר כך מארגנת גרטרוד בכוחות עצמה מופע ב"אולם הקונצרטים הגדול", תכנית מוזיקלית-בידורית סאטירית, בה נוטלים חלק להקות מחול וקבוצות התעמלות, תחת הכותרת "מאמש למחר", "Von gestern bis morgen".

לפרסום בינלאומי היא זוכה על הופעת להקתה במחוזות "שירי הגטו" למוזיקה מאת יוסף אחרון, בקונגרס הרקדנים הבינלאומי במינכן, בשנת 1930.

שנים מעטות לפני כן כתב העורך והמו"ל של כתב העת "Der Tanz" ("המחול"), קרל איבניץ (Carl Ivanitsch) שיר הלל לקראוס: "בסערת הרגשות היא משליכה את נשמתה המיוסרת והסוערת בדמות מחולותיה אל הבימה. מלאת שאיפות לווהטות היא פותחת לרווחה את שערי כשרונותיה. אומנותה מצליפה, פוצעת, התגלמות נפש סובלת, רחוקה





חבר השופטים בתחרות הבינלאומית המחול שנערכה בווינה במאי-יוני שנת 1934

בתצלום מופיעים רוב אנשי המחול המרכזיים של אותה תקופה. ביו העומדים (משמאל לימין) מס' 1 הוא יוסף לויטן, מייסדו ועורכו של כתב-העת החשוב ביותר בשנות ה-30, "Der Tanz"; השלישי בשורה הוא סשה ליאונטייב (שמו האמיתי היה: אלכסנדר כץ); מס' 4 הוא העיתונאי הווינאי החשוב קארל קראוס; לידו, מס' 6, המלחין פראנץ זאלמהופר (שגרטרוד קראוס השתמשה לא אחת במוזיקה שלו) ומס' 13 הוא חוקר תולדות התיאטרון והמחול החשוב ביותר של אותם ימים, יוסף גרגור.

בשורת הנשים היושבות ליד השולחן (משמאל לימין) הראשונה היא הילדה הולגר, תלמידה ורקדנית חשובה של גרטרוד קראוס, שניהלה עד לשנים האחרונות בית-ספר משלה בלונדון, ולידה המורה והרקדנית גיזה גרט; מס' 3 היא דרה דה-מורודה, רקדנית, שניהלה עד מותה ארכיון מרכזי לתולדות המחול בזאצבורג; מס' 4 היא הרקדנית הדי פונדמאייר; מס' 5 היא גרטרוד קראוס; לידה (מס' 6) הכוריאוגרפית החשובה מארגטה וואלמן; מס' 7 היא גרטה ויזנטאל, מיוצרות המחול החדש בווינה בראשית המאה ה-20; מס' 8 היא רוזליה חלאדק, הגברת הראשונה של המחול בווינה עד מותה לפני כשנה. מס' 10 היא הרקדנית רוני יוהאנסון.

התצלום נעשה ב"אולם הקונצרטים הגדול" של וינה, הוא המקום בו התקיים מופע ריקודי הסולו הראשון של גרטרוד קראוס. התצלום באדיבות אוסף "מוזיאון התיאטרון האוסטרי".



מתוך אלפי הרישומים של דמויות שגרטרוד נהגה לרשום על כל דף או גליון נייר, שנים רבות
Some of the many dance drawings by Gertrud Kraus



Members of the Jury of the International Dance Competition, Vienna, May 28-June 5, 1934

The photo shows many of the central personalities of the modern dance world of those days. The first gentlemen sitting in the second row (from left to right) is Joseph Lewittan, the publisher of the most important dance publication of the 1930s, "Der Tanz." The third person is Sasha Leontjev (really: Alexander Katz), the fourth is the most influential editor of those days, Karl Kraus, the sixth is the composer, Salmhofer, (whose music Gertrud Kraus used several times for her dances) and the thirteenth is the eminent theatre and dance historian, Joseph Gregor. In the first row of ladies who are sitting (from left to right) the first is Hilde Holger, a former student and dancer of Gertrud Kraus and who until recent years, ran a dance school in London; next to her sits the dancer, Gisa Geert; and third is Derra de Moroda who, until her death, organized an internationally important dance archive in Salzburg; the fifth is Gertrud Kraus and next to her (the sixth person) is choreographer Margarethe Wallmann. The seventh person is Grete Wiesenthal, one of the pioneers of modern dance at the beginning of the 20th century. Nr. 8 is Rosalia Chladek, the doyenne of dance in Austria until her death a year ago. The photo was taken at the "Great Concert Hall" where Gertrud Kraus' first solo performance took place. The photo is courtesy of the "Austrian Theatre Museum" in Vienna.

מה פתאום הבאלט והלאומי

בתיקי ארכיון המחול הישראלי שבספריה למחול בתל-אביב, במסמכים שהותיר אחריו זאב חבצלת, נמצא מאמר בכתב ידו, על גבי דפי יומן משרדי עתיק, ללא ציון השנה או התאריך, מאמר המשווה מופע של להקת הבאלט של רינה ניקובה לזה של להקתה של גרטרוד קראוס.

זאב חבצלת לא היה רק כוריאוגרף ריקודי- עם ובמאי מופעים גדולים בשנות ה-40 וה-50, אלא גם תלמידה של גרטרוד קראוס. הנה המאמר - בעריכה קלה, בעיקר של הכתיב החסר, כפי שהיה נהוג אז, שמקשה כיום על הקריאה:

ראיתי את הבאלט של רינה ניקובה. נכון שעוד אפשר לראות באלט כזה גם בימינו, ובמקומות רבים הבאלט הקלאסי אפילו מחדש את נעוריו. מפני שהבאלט המודרני הוא מגמתי מדי וחושפני והסאטירה שבו היא לעתים ביקורתית-חברתית, אך טבעי שהוא יסולק בעדינות מבתי-האופרות הממלכתיים.

הדבר דומה לקומפוזיטור, הכותב בימינו רק (כמו) באך או מוצרט כמו רמברנדט. כמוכן שאילו היה מגיע לרמתם, היינו סולחים על הכל ומצחיק היה לדבר על אי התאמה לרוח התקופה. יתאימו אחרים לרוח התקופה - לנו נולד באך חדש. אלא שלדאבוננו המצב הוא שונה. שום באך לא נולד מחוץ לזמן ולמקום. וגם הבאלט הקלאסי, פרט לברית המועצות, אינו עומד על רמה ראויה לשמה, וביחוד כזה שלנו, שאפילו הטכניקה שלו ירודה. הוא רועד על קצה האצבעות וטעמו תפל.

הבאלט הקלאסי מבוסס על אותיות-תנועה מסוימות וקבועות הנעות במסלול קצר, המסתיים בפזזה פחות או יותר בובתית, על מנת להתחיל מחדש. ביסודו הוא נותן אין סוף של אפשרויות בתחום גבולותיו (כמו ההרמוניה וחוקי הציור הקלאסיים).

ברמה גבוהה טכנית וכוריאוגרפית הוא יכול להיות יפה ובלתי משעמם מבחינה מוזיאונית. הבאלט המודרני לעומתו הוא כמו בטוהובן לעומת באך. המחול מאחר בזמננו אחרי המוזיקה - אימו. התנועות והפוזות הקלאסיות הן בלתי נצחיות. ואם אינן מספיקות כדי לבטא את האדם המודרני על המוזיקה והקצב שלו, הרי שיש להרחיב את אפשרויות הביטוי.

יש למצוא שפה חדשה שבה יאמרו הדברים ביתר חריפות, חופש וכנות. ללא החיים המודרניים על חליפותיהם המהירות, על שפע המתיחות שבהם, על

**מבחינת עושר הדמיון וכח
האינטרפטציה הגאוני של
גרטרוד קראוס, יש להשוותו
אולי רק לבאלט של קורט
יוס באנגליה ומרתה גרהאם
בארצות הברית**



הניגודים האישיים, הפנימיים והחברתיים. ההנאה האומנותית האמיתית אינה בברירה אל הורוד. היא תחושה פנימית הנולדת אם הבטוי נאמן לחריפות ולמהות חייך.

ואין המודרני אומר שיכרון חושים וניווט, כשם שרבים מבינים אותו. הסכנה הזאת היא סכנת כל דור, שהאומנות תדבר בלשון שאינה מובנת לו. ואין אומנות גדולה שהמוסר העליון של הדור אינו נר לרגליה.

לבאלט של רינה ניקובה יש רצון טוב והיסטוריה בארץ. אך אין הדבר מספיק בשביל באלט לאומי. הוא (כאילו ספר) מודפס בבית דפוס פרובינציאלי אשר אינו מעוניין להחליף את המכונות.

אמנם רחל נדב היא רקדנית טובה, וקיימים שם עוד אי אלה כשרונות. אבל אפילו רחל נדב, כל עוד היא עוסקת

בשלה, בריקוד תימני או מזרחי, אנחנו מאמינים לה עד הנקודה בה הבאלט הקלאסי מצליח לקלקל את החן העממי והטבעי (שלה).

הריתמוס המזרחי הוא מודרני מבחינת התפתחות המוזיקה האירופית. הבאלט הקלאסי לא יסתגל לעולם לוואריאציות הריתמיות ולמקצבים המשתנים של המזרח.

התוצאה של זיווג כזה הוא גמגום משעמם חסר מעוף וצבע. בריקודי התנייד, אשר יצאו מתחום הפשטות העממית ואל גבול הסמלי, לא יכלו להגיע לתקוות הקהל, שייצא מזה משהו, (והיא) נדונה מראש לכשלון.

ולמה לנו כל זה, כאשר קיים בארץ באלט הסולל דרכים משלו בתהליך התפתחות האומנות. הבאלט של גרטרוד קראוס, אשר מבחינת ניצול האפשרויות של הגוף בביטוי הדרמטי, המימיקה החופשית, הזהה עם ההרגשה הפנימית והמבע הגופני (קיים).

הכוריאוגרפיה החדשה (שלה) נותנת עצמיות לקולות השונים של ההרמוניה והקונטרפונקט, מגדילה את המתח ומנצלת את הבמה, לא בשטח בלבד, אלא גם בחלל, (כגון ביצירתה) "הרפסודיה בתכלת" (למוזיקה של גרשווין).

מבחינת עושר הדמיון וכח האינטרפטציה הגאוני (של גרטרוד קראוס), יש להשוותו אולי רק לבאלט של קורט יוס באנגליה ומרתה גרהאם בארצות הברית.



עיריית תל אביב-יפו
מינהל תרבות ואמנויות, האגף לאמנויות

סיפורי בתים

רחוב פרוה 24

ח א ת נ ו ע ה ש פ י ר א

ברצוני להעלות מעט זכרונות על מורתי
הדגולה והאישיות הצנועה והנערצת,
גרטרוד קראוס.

בהיותי נערה צעירה נשלחתי העירה, להכיר
וללמוד אצל גרטרוד קראוס. בדירת המרתף
בה לימדה היה פסנתר כנף גדול. החדר היה
צפוף ומלא ציורים, על הקירות ובפינות.
פסלים עמדו בכל מקום. תמיד היה אפל

וחשוך במרתף, כמו משהו מסתורי ומלא
סודות. אני זוכרת, שכדי לייצב את עמידתי
על קצות האצבעות, נתנה גרטרוד כסא
ברזל בידי. כשאני נושאת אותו בזרועותי
מעלה, עומדת כולי נבוכה ובושה, שעה
שהיא פורטת בפסנתר, במוזיקליות שלא
תתואר, על פי רוב את ברטוק, האהוב עליה
והדומה לה בריתמוס שלו ובצליליו
הטראגיים-מיסטיים. אחרי כל שיעור שאלה
אותי בעברית העילגת שלה: "נו בובלה, אתה
מאושר?"...

שתי עיניים כחולות היו לה. קראתי להן "עיני
רנטגן". הכל ידעה, הבינה, הרגישה. כשהיתה
מסתכלת עליך, הרגשת שאת חשופה לפנייה.
היא דרשה כנות ביצירה והיתה צועקת

גרטרוד היתה אחד הענקים.
הסטודיו שלה היה מקום
לעלות אליו לרגל - היכל! היא
היתה מדריכה במסירות, עד
כלות הנשימה, את קורס מורי
המחול הבין-קיבוצי. היא היתה
מלאת ידע ובלתי מתפשרת
בתפישה האומנותית שלה.
אמרה: "אל תתחשבי בקהל!
אם יש לך רעיון - לכי אתו
ללא פשרות ותני עד הסוף,
כי הקהל מצפה מריקוד
יותר משאת חושבת"



לכי אתו ללא פשרות ותני עד הסוף, כי הקהל
מצפה מריקוד יותר משאת חושבת."

לפעמים, כי חרה לה, ואז היתה ענקית! - עם
כל גופה הקטן מאד.

תמיד, בלוותי אותה ברחוב, לפני ואחרי
השיעורים, היינו משוחחות על ציור, צבע, צליל
וריקוד - בצורה רחבה עד כדי פילוסופיה,
בהתרחקות מהמציאות ומתוך פתיחות
מרגשת.

הדאגה האישית לתלמידות, עד כדי אימהות,
היתה מרגשת ואף מביכה. אני זוכרת כיצד
שאלה אותי, אם יש לי כסף לחזור הביתה. כל
בעיה אישית היתה נגלית לפנייה, ואף בעיות
מהבית הייתי שוטחת לפנייה. היתה לה תפישת
חיים בהירה וחכמה. תמיד אמרה לי: "העולם
מלא אפשרויות, צריך רק לדעת להחליט". כך
באומנות וכך בחיי האישות.

לגרטרוד לא היה גיל. היא היתה צעירה
מכולנו, אהבה מוזיקה אלקטרונית,
פיסלה ועבדה בחומרים קשים
וחדשים, ויצקה זפת ומזוט על בדי
הציור שלה. היתה סקרנית ורעבת-
חיים עד כדי להדהים!

עברו חלפו שנות הנעורים בנסיעות ל"היכל
הקודש", למרתפה הקטן של גרטרוד קראוס,
ברחוב פרוג 24 שבתל-אביב. גרטרוד המשיכה
לעבוד אתנו - לעזור ולייעץ, לפסול, לקטול
ולעודד, בלי שמץ של קנאה. "עבודות אטיודים
במחול", חגים בקיבוץ ואף סיומי מחזורי י"ב
במוסדות החינוך.

אגב רעב: היו תקופות בהן
התפרנסה בקושי, אך
במעט הגרושים
שהרוויחה קנתה
גליונות נייר
ועפרונות פחם
במקום מזון.

גרטרוד היתה אחד הענקים. הסטודיו שלה
היה מקום לעלות אליו לרגל - היכל! היא
היתה מדריכה במסירות, עד כלות הנשימה,
את קורס מורי המחול הבין-קיבוצי, ואנו
שוטחות לפנייה בקשות, משאלות ובעיות
שנוצרו בבית. והיא מביטה והעיניים התכולות
שלה, יודעות... ושוב ייעוץ מוזיקלי. היא היתה
מלאת ידע ובלתי מתפשרת בתפישה
האומנותית שלה. אמרה: "אל תתחשבי
בקהל! אם יש לך רעיון -



אמרה: "באומנות הכל אפשר, זו רק שאלה של טעם", "תמיד אפשר וצריך לגלות כשרונות, אבל גאון צץ ואין לו הסבר". ועוד אמרה, כשרצתה שנרגיש את גופנו רוקד: "שיר השרירים". ועוד: "אם לא אכתוב מה שאני אומרת, אחרים יכתבו זאת", "כיום עושים מכל שיטה תיאוריה ודוקטורט, בזמן שאין שיטה אחת ואין צורת אומנות אחת", ו"לכל קו יש רגש" או "הקפה והסיגריות הם התני"ך שלי". ואפשר לצטט ולהזכר באימרות שלה עד בלי סוף.

היו לה שנים, בהן היתה אלמונית כמעט, ולא עבדה עוד עם הלהקה שלה (להקה שהתקיימה בשנים 1936-1940), וגם ב"באופרה העממית" (שנות מלחמת העולם השנייה) הפסיקה לעבוד. בנוסף, התמעטו התלמידות בסטודיו שלה, כי בשל תחילת התפתחות המחול המודרני (האמריקני) וסגנונו החדש, החלו לרוץ למורים חדשים שבאו מאמריקה, שאצלם עמדה הטכניקה בראש סולם העדיפויות.

למרות, ודווקא בשל, בדידותה הקשה, היתה גרטרוד אישיות אמיצה ולוחמת. קשה לתאר את שנות בדידותה, הן גובלות בטרמפיות! ללא משפחה ועם המון מעריצים - שניצבו מרחוק! קשה היה לעזור לה כי היתה גאה.

ועם כל זאת, לא היתה הופעה או חג, שיצרו והכינו תלמידותיה, שלא היתה עוזרת בו ומיעצת ביושר, בלי גינונים ובצלילות מחשבתית נדירה.

היא היתה מעל כולם. לא היתה שנייה לה. עד יומה האחרון לימדה באקדמיה בירושלים, ואותנו, אנשי קורס המחול של הקיבוצים, למרות חולשתה הגופנית שהחמירה.

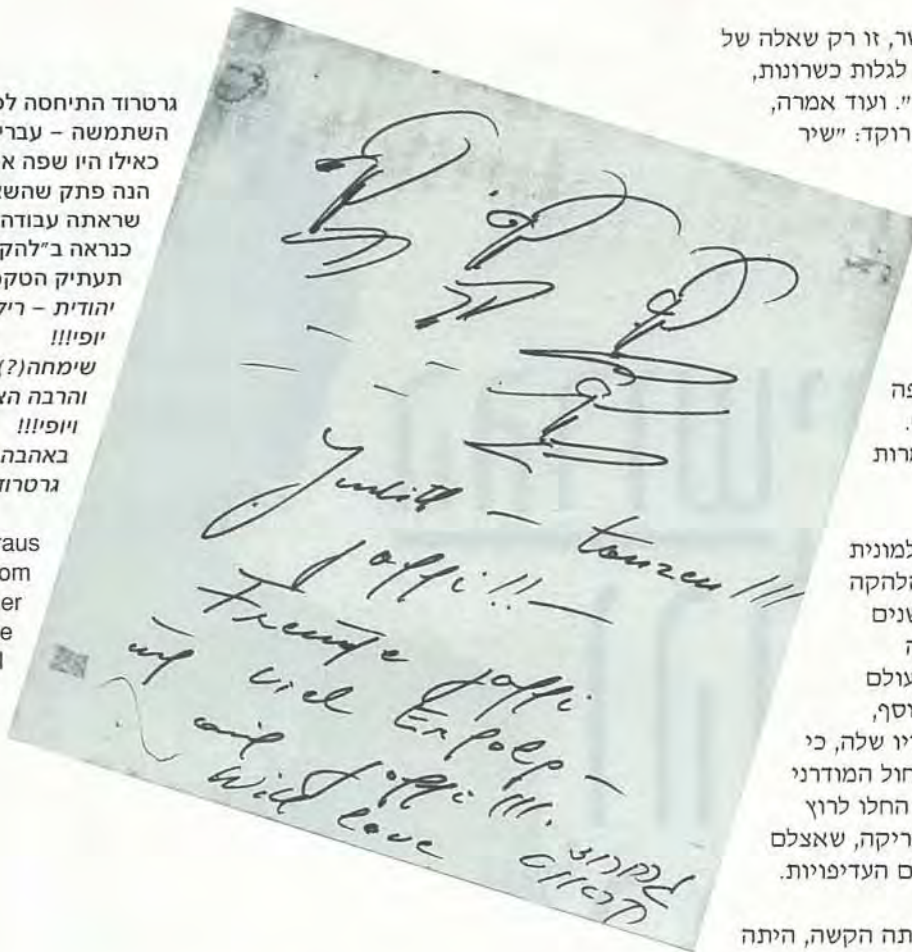
כעת נשארו מיותמים מאמנו הרוחנית ולא נוכל עוד לעלות לרגל ל"אולימפוס", לגרטרוד קראוס. אבל רעיונותיה והשקפותיה ימשיכו להאיר את עינינו - לתמיד.



מכתב "בלנקו" זה מטעם הנהלת התזמורת הארץ-ישראלית משנת 1942, נועד לשחרר את אחת הרקדניות מ"שירות לאומי" במשקים, שהיה נהוג באותם ימים, ימי מלחמת העולם השנייה.

גרטרוד התייחסה לכל השפות, שבהן השתמשה - עברית, גרמנית ואנגלית - כאילו היו שפה אחת, "גרטרודית". הנה פתק שהשאירה ליהודית ארנון אחרי שראתה עבודה שלה בשנת 1967, כנראה ב"להקת הגליל המערבי". תעתיק הטקסט הוא: יהודית - ריקוד!!! יופי!!! שימחה(?) יופי והרבה הצלחה - יופי!!! באהבה גרטרוד קראוס

A note from Gertrud Kraus to Yehudit Arnon to 1967, congratulating her on a performance probably of regional dance group she was running at that time.



ההרושים והלירות של הטרוד הראוס



לכאורה אין לך דבר יבש ומשעמם
מחשבוניות ישנות. אבל למעשה
דווקא מדינים-וחשבוניות ישנים של מופעי
מחול אפשר ללמוד יותר על חייהם של
האומנים בשנים ההן, משאר מאמריהם
המלומדים של היסטוריונים ורגשותיהם
של כותבי זכרונות.

כי המספרים יבשים כביכול, מלאי פרטים
דובבים. מה היה מחירו של כרטיס
כניסה למופע? האם הופיעו הרקדניות
לפני אולמות ריקים, מלאים או מאוכלסים
רק למחצה? כמה כרטיסים נמכרו מן
היקרים וכמה מן הזולים? האם שילמו
לאומנים המבצעים וכמה? כל אלה
ממלאים את התמונה בפרטים מאוד
ריאליסטיים.

בתיקי ארכיון המחול הישראלי שבספריה
למחול שבבית-אריאלה מצויים ספרי
החשבוניות, שניהלה מזכירתה של גרטרוד
קראוס, רבקה, בשנות ה-40.

[illegible]

דרך טובה ומוחשית יותר להשוואה כזו היא לקחת בחשבון סכומים, כגון מה היתה משכורת חודשית ממוצעת אז, כמה עלתה ארוחת צהריים, וכדומה, בהשוואה לימינו.

במופע משנת 1940 הוצעו למכירה 441 כרטיסים. מהם נמכרו 344 ונותרו בקופה 97. דרך 2 מהכרטיסים היקרים ביותר (99 מיל האחד, זאת אומרת כמעט 10 גרושים - אותם מטבעות עם החור במרכזם) נמכרו.

ובאמת, באותן שנים, ארוחה פשוטה במה שנקרא אז "מסעדת הפועלים" של ההסתדרות הכוללת מנה ראשונה, מרק, מנה בשרית וקינוח נמכרה ב-5 גרושים. וזהו בדיוק מחירו של הכרטיס הזול ביותר למופע של קראוס, 49 מיל. ובאמת, מרבית הכרטיסים שנמכרו היו מהסוג הזול, ואלה היו אחוז ניכר מן ההכנסה הכוללת, של כמעט 19 לירות לעומת הוצאות של כ-12 לירות. נשארו איפוא לגרטרוד 6 לירות - וזה היה שווה כשכרו החדשי של פועל פשוט.

וממש כמו בימינו, הילדה קסטן, ששימשה כאסיסטנטית לגרטרוד, קיבלה רק 75 גרוש, ואילו המזכירה-האדמיניסטרטורית פי שלושה ממנה... רק הקופאי נאלץ להסתפק ב-20 גרוש עלובים.

בולטים בהעדרם סעיפים, שכיום מהווים
נתח רציני ביותר בתחשיב: תאורה

החשבון מתייחס למופע הלהקה עם התזמורת הארץ-ישראלית. לכן אין בו שכר-אולם והוצאות על פירסום ומודעות, הדפסת כרטיסים וכו', שכן אלה כוסו, אני מניח, על ידי הנהלת התזמורת. ואין אנו יודעים, כמה שילמה התזמורת ללהקה.



זכרון-דברים בין התזמורת הארץ-ישראלית
ולהקת גרטרוד קראוס ביחס לתשלומים עבור
מופעי הלהקה עם התזמורת.

התזמורת הארץ-ישראלית
THE PALESTINE ORCHESTRA

תל-אביב, רחוב טרומפלדור 16 • 16
TEL-AVIV, 16, TRUMPFELDOR ST.

בזמרים מוזיקה
רחוב אלמזג 24
NEW ADDRESS:
24, ALMAGOR RD.

לכבוד
הגברת גרטרוד קראוס
ב
א
י

תל-אביב, ת.ד. 4047
TEL. 4421-4423 מז

4.8.41

THE MANAGEMENT

התזמורת, אנו מאשרים כזה, כי הוסכם בינינו כב' לבין הנהלת
נשף למחול בהשתתפות כב' ולהקת הרקדניות כב' ובהנהלת
הנשף יש בדעתנו לתת בתל-אביב וכירושלים. אם נבוא
לידי הסכם סופי בדבר התכנית, הרי מוכנים נהיה
לשלם לגברת קראוס שכר הכנת הנשף ושכר ההשתתפות
בו - לנשף ראשון חסס (5) לא"י, לכל נשף נוסף
שלם (3) לא"י. שכר ההשתתפות (עד 10 שעות-
פית) הוא 400 מא"י לנשף לכל אחת. בהוצאות התל-
בוטת אנו משתתפים ב-50%, אבל בתנאי שפורש שסכום
ההשתתפות לא יעלה על תשע (9) לא"י. התלבושת תשאר
רכוש פרטי של כב', אבל תמיד בשעת הצורך היא תעמוד
לרשות התזמורת.

בכבוד רב

הנהלת ותזמורת הארץ-ישראלית

89

הילדה קסטן

משוחחת עם חורא חנוך

הילדה קסטן, שרקדה בלהקתה של גרטרוד קראוס בשנות ה-30 וה-40,

היתה תמיד קטנה וגמישה, וכל דמותה הבימתית ליצנית ומלאת חיוניות. אך טבעי הדבר, שהיא זו שגילמה את תפקיד הליצן ב"קרנבל" לפי המוזיקה של סטראבינסקי, את האקרובט המשעשע במחולות של קראוס לאופרה "הכלה המכורה" מאת סמטנה ב"אופרה העממית", ואת הנערה המתאהבת במוות, ב"חלומי של משורר", לפי המוזיקה מאת פרנץ שוברט.

גם היום לא איבדה מהחיוניות שלה. לפני זמן מה פגשתי אותה בתיאטרון הקאמרי, בערב הבכורה של מחזה, שביים בנה, מיכאל גורביץ'. "את הולכת לראות מופעי מחול?" - שאלתי אותה. "לא. אף פעם." נדהמתי קצת מהתשובה החד-משמעית. "למה?" שאלתי. הילדה הביטה בי במבט אלכסוני, היססה לשניה ואמרה בשקט: "כי אני מקנאה בהן..." - משמע ברקדניות הצעירות. תגובתה מצאה חן בעיני. גם בגלל שעדיין חסרים לה אורות הבימה, וחבל לה, שהיא אינה שייכת עוד לדור הצעיר של היום. וגם בשל יכולתה לומר את מה שהיא חשה, ללא בושה מזויפת.

מתי והיכן פגשת לראשונה את גרטרוד קראוס?

"הגעתי לארץ ישראל באחד במאי שנת 1938, ישר לקיבוץ, שבו אחי היה חבר. ונאמר לי, שבערב תרקוד איזו רקדנית, ושמה גרטרוד קראוס באולם ברמת-גן. זה היה גורלי. הלכתי למופע וזה היה מרשים. למחרת לקחה אותי ירדנה, חברת הקיבוץ, שעסקה בריקוד, לסטודיו, לרחוב פרוג 24 בתל-אביב.

צלצלתי בדלת. היא (גרטרוד קראוס) פתחה, ואמרתי לה שרקדתי מאז שהייתי ילדה קטנה, שראיתי את המופע שלה, ושאתי רוצה לרקוד אצלה, אבל אין לי כסף... הקיבוץ לא נתן לי אפילו דמי נסיעה, כי הרי לא היה להם מה לאכול. והיא פשוט לקחה אותי לשיעור של הקבוצה שלה. אחרי השיעור פשוט אמרה לי: Du kannst bleiben... (את יכולה להשאר).

אמרתי לה שוב, שאין לי כסף לשלם לה, אבל זה לא היה חשוב בעיניה. כפי שאמרה לי אחר כך זהבה אורבך, אחת הרקדניות בקבוצה, עשיתי רושם על גרטרוד. עשינו סיבובים באלכסון, ובזה הייתי חזקה. זה היה גורלי - ביום הראשון לבואי ארצה נפגשנו, ואני הייתי

קטע "העלמה והמוות", מתוך "חלומי של משורר", בלהקתה של גרטרוד קראוס; בתפקיד המוות ורה גולדמן ובתפקיד העלמה הילדה קסטן

"DEATH AND THE MAIDEN", FROM A BALLET BY GERTRUD KRAUS; VERA GALDMAN AS "DEATH" AND HILDE KESTEN AS "THE MAIDEN"



מה, לדעתך, היה המיוחד ביצירתה של גרטרוד?

"כמובן שלא הטכניקה. אבל היא תפסה תמיד את המרכיב הדרמטי. והיתה לה עזרה מכמה מהרקדניות. לי, למשל, כמעט אף פעם לא אמרה בדיוק איזה תנועות לעשות. היא רק אמרה מה לעשות. למשל בקרקס היתה סצינה בה הליצן (הילדה) מתאהב בבאלרינה שעמדה על בימה מוגבהת. גרטרוד אמרה לה: "תירי בו!" ("Schiess ihn tod!") ואת זה עשינו. היא קבעה מה לעשות, ואנחנו יצרנו לפי זה את התנועה. אם זה לא היה טוב, היתה אומרת יותר מהר או יותר לאט וכו'. אצלי היא בדרך כלל קיבלה מה שהצעת. היא היתה בעלת דמיון ויצירתית מאוד. למשל, כשעשינו את 'הרפסודיה ההונגרית' עם התזמורת הארץ-ישראלית, הגענו לחזרה הגנרלית עם 5 או 6 נוסחים שונים של המחול..."

לפי מה שקראתי בעיתונות מאותם ימים, זה עשה רושם גדול, שביצעתם בזה אחר זה את אותה היצירה בשני נוסחים לעיני הצופים.

"נכון" - מאשרת הילדה את דברי. "באותה תכנית היו עוד 'אלגרו ברברו', 'חלום המשורר' ועוד משהו".

אולי "העמק" למוזיקה של לברי, אני מציע.

"נכון. אבל זה היה לפי דעתי לא מוצלח. ולי אישית היה תפקיד לא נעים. של ילדה, שבאה לקראת (תהלוכת) חתונה. לא ידעתי מה לעשות על הבמה. אבל היתה שם הורה יפה".

ההבעה, כשהזדהות בין היוצר-המבצע לתפקידיו היתה מוחלטת, וחשובה מכל טכניקה או יכולת וירטואוזית. ומה שנעדר מהשיחזורים, היתה, לדעתי, בדיוק נקודה מכרעת זו, שבלעדיה התנועה לכשעצמה נראתה דלה ולא מעניינת.

"כשראיתי את השחזורים בטלוויזיה, התביישתי. לא בשבילי, אלא בשביל גרטרוד... לא הייתי שותפה למאמץ שנעשה לשחזר את הדברים. רק בנקודות מסויימות ביקשה נעמי את עזרתי בתחום המוזיקה המלווה והתאמת התנועה אליה.

כאב לי הלב. שאנשים יחשבו שבשעתו זה היה ככה..."

הילדה מצטערת, שלא הייתה מעורבת יותר. אני מניח, שאולי בזכות הטמפרמנט הבימתי שלה, היתה מעלה את הביצוע לרמה הנדרשת. אבל מה טעם לבכות על חלב שנשפך, אם כי זה חלב יקר מאוד, כי אין להניח שמישהו ישוב וינסה עוד שיחזור. למשל "אלגרו ברברו!"

"ברור, שקטע פראי כזה עם תופים אפריקניים מצריך רקדנים-גברים. בלהקתה של גרטרוד היו אך ורק רקדניות. והיא 'נאלצה' לתת את תפקידי המתופפים לנשים. בעת השיחזור עמדו לרשותה של נעמי אלסקובסקי רקדני בת-שבע. אבל משום מה נדהמת, שעה שהריקוד המשוחרר בוצע, שהביצוע היה נעדר פראות כנדרש, והיה חיוור. היו בחורים נהדרים, ויצאה מזה גבינה לבנה... אנחנו, כבחורות, רקדנו את זה הרבה יותר חזק. על כך כאב לי הלב".

האחרונה שראיתי אותה לפני מותה, כשכבר לא היתה בהכרה. הילדה וגרטרוד, זה היה מפגש גורלי.

זמן קצר אחר כך החלה הקבוצה שלה להופיע במסגרת 'האופרה העממית'. ההפקה הראשונה בה השתתפתי היתה 'היהודיה מאת הלוי', והיא לקחה אותי לרקוד שם. בהשפעתו של מרק לברי (המלחין והמנצח) התחילה הקבוצה להופיע בקונצרטים עם התזמורת הארץ-ישראלית. לברי היה זה שדחף אותה, בלעדין היא לא היתה עושה מה שעשתה... זאת היתה תקופה מאוד יפה, מאוד יפה..."

תקופה יפה, יצירות מעולות - אבל איך לנסות ולהעביר את החוויות האומנותיות ואת אישיותה הבימתית של גרטרוד קראוס לאוהבי אומנות המחול בימינו? זו שאלה קשה מאוד. הנסיונות שנעשו בשטח זה לפני מספר שנים על ידי נעמי אלסקובסקי, אחת הבולטות ביותר מבין רקדניותיה של גרטרוד, עם רקדני בת-שבע, קולדממה והקיבוצית, לא הצליחו להעביר את היופי שהיה ב"חלום המשורר", "אלגרו ברברו" ו"קרנבל".

יתכן ובאמת אי אפשר כלל לשחזר את אוירת אותה להקה אגדית, את הייחוד שבמחולות של גרטרוד קראוס. מכל מקום, בעיני הילדה קסטן אותו נסיון היה כמעט בגדר פארודיה על המקור.

לדעתי, דלות הביצוע נבעה מכך, שהרקדנים הצעירים של ימינו אינם מורגלים למידת ההזדהות עם התפקיד, עם הדמות הנרקדת, כפי שהיה הדבר בימים ההם, של מחול-

כשראיתי את

השחזורים בטלוויזיה,

התביישתי. לא בשבילי,

אלא בשביל גרטרוד...

לא הייתי שותפה

למאמץ שנעשה לשחזר

את הדברים, כאב לי

הלב. שאנשים יחשבו

שבשעתו זה היה

ככה..."



כיום לא זוכרים את התקופה ההיא. לפני זמן מה אמרה אחת הכוריאוגרפיות בתכנית טלוויזיה, שכמוכן בת-שבע היתה קבוצת המחול הראשונה בארץ... איך מעזים להגיד דבר כזה. הרי בזמננו (סוף שנות ה-30 וכל שנות ה-40) אנשים היו עוצרים אותנו ברחוב... אבל לא מזמן הייתי בדיזנגוף סנטר, עם חבילות ביד. בא מולי איש מבוגר, וקרא לי 'גברת, גברת!'. חשבתי שמהו אצלי לא בסדר, אבל הוא התכופף אלי, ואמר: 'תגידי לי גברת, יש עוד אנשים שזוכרים אותך? זה היה כמו שתי מנות ויטמינים...'

הייתי בסופרמרקט, ואמרתי לקופאית, שהכל בימינו כל כך ביוקר. עמד שם איש, חיכה שאגמור לשלם, ניגש אלי ואמר לי, בגרמנית, 'כן בזמנים שאת עוד רקדת, היו זמנים טובים יותר!'. אמרתי לו, יפה שאתה זוכר אותי. אז הוא אמר 'אינך יודעת, כמה מעריצים בסתר יש לך עדיין!...'.

האם הייתן בידידות אישית עם גרטרוד?

הילדה צוחקת. "כן, אפילו נסעתי פעם עם גרטרוד לאיטליה... הזמינו אותי ללונדון, וגרטרוד רצתה לנסוע לבלגיה לקרובים שלה. אז נדברנו להפגש באיטליה, וטיילנו יחד בכל הערים העתיקות בפירנצה ובוונציה. גרטרוד לא היתה אדם מסודר מאוד, וזה קצת הכביד עלי...

היינו נפגשות כל יום. והיא סיפרה לי הרבה על אחיה. וגם על עצמה דיברה. אבל לא על דברים אינטימיים".

במשך כמעט 30 שנה היתה גרטרוד מתגוררת עם ידידתה הקרובה, אלוזה שארף. איפה הן נפגשו?

"הן הכירו עוד בוויה. כשעמדה גרטרוד לעלות ארצה, היתה אלוזה חייבת לתת את מילת הכבוד שלה, שלא תעזוב את גרטרוד לבדה. כי אלוזה היתה האיש המעשי והמאורגן בצוות הזה".



צילום: בדט



במסגרת "תיאטרון הבאלט הישראלי", שיסדה וניהלה גרטרוד קראוס בשנים 1950-51, הוזמן ארצה הכוריאוגרף האמריקני טאלי ביאטי. נושא המחול: קיבוץ שהותקף על ידי ערבים. בלהקה הופיעו רקדני הדור הבא, ביניהם נירה פז, רינה שחם, יונתן כרמון, אריה קלב ואחרים. "תיאטרון הבאלט הישראלי" סימל את סיומה של תקופה, ומעבר לסיגנון המודרני האמריקני.

In 1950-51 Gertrud Kraus founded and directed "The Israel Ballet Theatre", her last attempt at running a company. "Fire in the Hills" by American choreographer Talley Beatty, depicted a kibbutz attacked by Arab fighters. Among the dancers were most of the next generation. It symbolized the transition between Gertrud's students and artists and the American modern dance students of the next age group.



גרטרוד קראוס עם מרתה גרהאם וחסיא לוי-אגרון
GERTRUD KRAUS WITH MARTA GRAHAM & HASSIA LEVY-AGRON



כיום לא זוכרים את התקופה ההיא. לפני זמן מה אמרה אחת הכוריאוגרפיות שבת- שבע היתה קבוצת המחול הראשונה בארץ... איך מעזים להגיד דבר כזה

שעה שכתבתי את ספרי על אודות גרטרוד קראוס ("חיי המחול של גרטרוד קראוס", הקיבוץ המאוחד, 1978), היא לא רצתה לדבר על חייה הפרטיים. ובאמת, במקרה זה, לא היה נחוץ לתאר את עולמה האישי האינטימי, כי ריקודיה מעולם לא נגעו למעשה בנושאי של חיי מין ויחסים משפחתיים. היתה לה רתיעה מהחדירה לתחום הפרט. וחשתי, שהיא חוששת מעיסוק שלי בכך בספר. אלוהי כבר לא היתה אז בין החיים. אבל לקראת סיום העבודה שלי, אמרה לי פעם גרטרוד: "ג'ורג', אל תשכח להזכיר את אלוהי. היא היתה האדם החשוב ביותר בחיי". כמובן שלא היה בדעתי להתעלם מדמותה.

אחרי קום מדינת ישראל נסעה גרטרוד לארה"ב. היה עליה להדריך במחנה קיץ של אוניברסיטת ברנדייס.

"היא חזרה מאמריקה מקולקלת לגמרי. היא ראתה את מרתה גרהאם, וזה בילבל אותה לגמרי. זה היה המוות של גרטרוד ככוריאוגרפית. כל החיים שלה היא רקדה מבפנים, בלי טכניקה אבל עם כוריאוגרפיה. ניסינו לשוב לעשות באלט עם המוזיקאי הרברט ברין..."

היה זה בשנת 1950-1, במסגרת "תיאטרון הבאלט הישראלי", נסיונה האחרון של גרטרוד להקים להקה משלה. אבל זה כבר לא היה זה, כפי שהילדה מבטאת זאת, "גרטרוד היתה מבולבלת", מפגישתה עם המחול המודרני האמריקני, שסגד לטכניקה משוכללת. בתכנית השניה של "תיאטרון הבאלט הישראלי" הכין יוצר אמריקני מעולה, טאלי ביאטי, עם רקדני הלהקה את "אש בהרים" - מחול מודרני בסיגנון אמריקאי, שנושאו יישוב ישראל, המותקף על ידי ערבים.

הילדה היתה אז בהריון עם בנה, מיכאל. היא לא העזה לספר את זה לגרטרוד. "הייתי צריכה ליפול כל הזמן על הריצפה, והמצאתי לעצמי איזה טכניקה, ליפול תחילה על הידיים ורק אחר כך על הבטן. אבל כשהתחלתי לחוש שהילד בבטן יש לו חיים משלו, סיפרתי לגרטרוד. ואחרי הפרמיירה הפסקתי לרקוד לזמן מה. ואת התפקיד שלי קיבלה נירה פז".

וכך עבר הליפיד האולימפי של המחול המודרני לדור הבא.





קמרה

אובסקורה

ח' פ' ה'

בית הספר לאמנות

מבצע מיוחד !!!

לרשמים עד- 31/3/98 שכי' של שנה"ל 97

לימודים ב-3 מסלולים

המסלול
האקדמי

מערכת לימודים מלאה - 4 שנים
לתעודת בוגר, מקבילה לתואר ראשון.
החלה ההרשמה לשנת הלימודים 98/9.
תחילת לימודים - 11/98.

המסלול
המקצועי

מערכת לימודים חלקית - 2 שנות לימוד
לתעודת מקצוע.
הלימודים בשעות הערב 3 ימים בשבוע.
תחילת לימודים - 3/98.

המסלול
הפתוח

מבחר קורסים וסדנאות בשעות הפנאי.
מבאות והכנה ללימודים, תחביבים והעשרה.

לימודים ב-3 מחלקות

צילום

וידאו / קולנוע

הדמיה ממחשבת ואנימציה

קמרה אובסקורה, הנביאים 26א', חיפה, טל: 04-8626060



Bibliography

Ingber, Judith Brin, "The Gamin Speaks - interview with G.K. in Dance Magazine, March 1976, New York

Manor Giora, "The Life and Dance of G.K.", Tel-Aviv, 1978

Manor Giora, "Gertrud Kraus," Tel-Aviv 1988



Gertrud Kraus

Dancer, choreographer, teacher

b. 1903 in Vienna, Austria

d. November 1977 in Tel-Aviv, Israel

Gertrud Kraus studied piano at the State Academy of Music in Vienna. To earn a living, she used to accompany modern dance classes taught by Elinor Tordis. Teacher and students were astounded when, at an improvisation class, she got up from the piano stool, kicked off her shoes and danced a brilliant solo she had prepared. After receiving her diploma in the Piano Department, she again enrolled at the State Academy, but this time in the Modern Dance course of Gertrud Bodenwieser, who later brought modern dance to Australia. Kraus later joined her dance company for a few months, but being a very creative and independent spirit, she found it impossible to be just a disciplined dancer in a group.

Kraus then rehearsed a whole solo program of her own works, the solo being the main form of modern expressionistic dance in those times. She hired one of the large concert halls in Vienna and in 1925 gave her first performance, becoming an acclaimed artist overnight.

She opened her own studio and ran her company, which performed all over Europe. Her group consisted mainly of her own students, among them were some who became well-known artists, such as the ballerinas Mia Slavenska, Manon Chaufour and Fred Berk who was instrumental in the 1940s in modern dance and Israeli folk dance in the USA.

The climax of her activities in Europe came in 1930 when she and her group performed her cycle "Songs of the Ghetto" (music by Joseph Achron) at the International Dance Congress at

Munich. A year later, she toured Israel (then Palestine) and returned in 1933 for another tour of her solos.

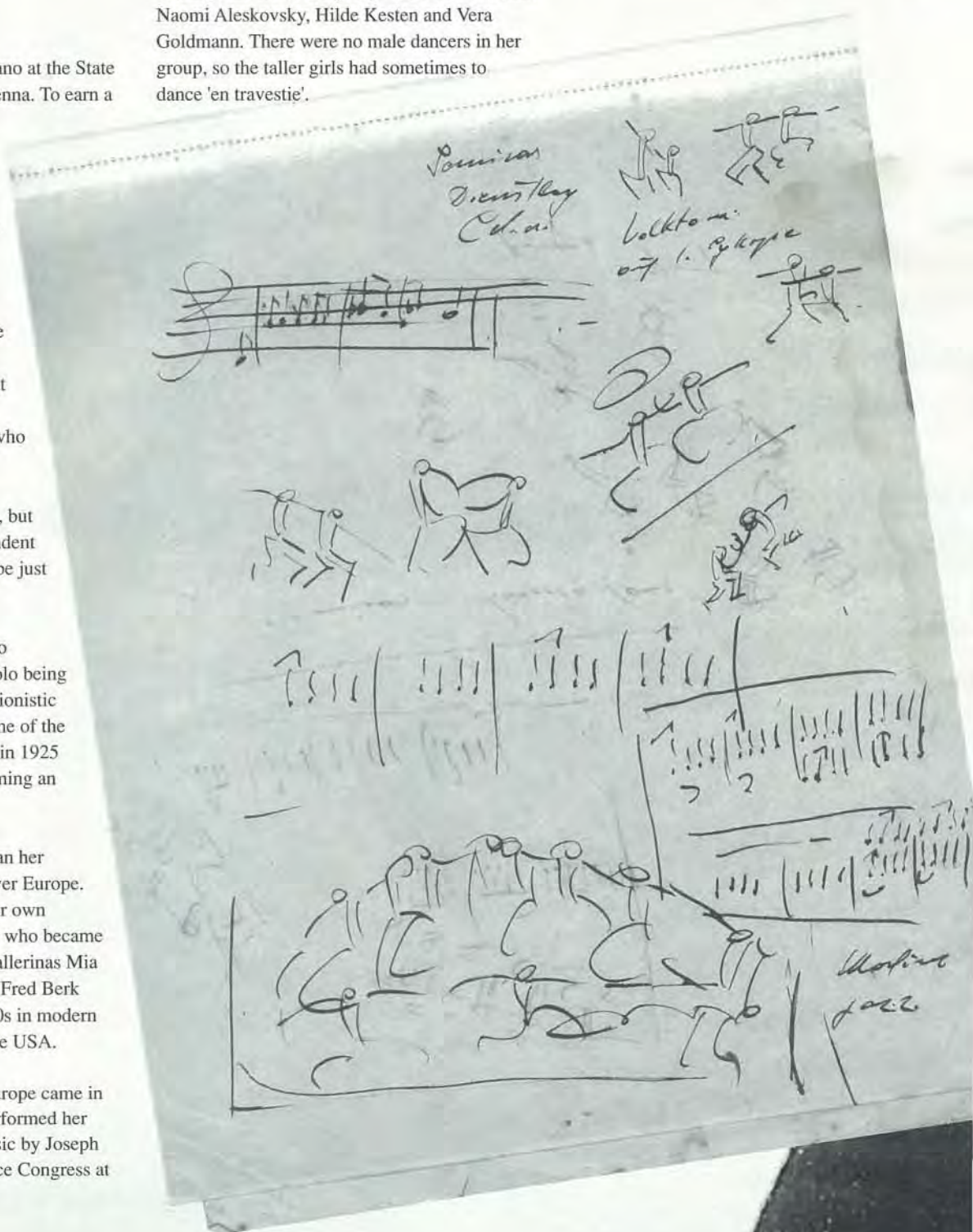
In 1933 she staged a large-scale dance drama at the open-air stage in the park next to the Burgtheater, "Eine Stadt wartet" ("A City Waits"), based on a short story by M. Gorki with original music by Marcel Rubin. The premiere was on the very day Hitler was elected Chancellor of Germany.

When the situation of Jews and left-wingers in Central Europe deteriorated and Nazi influence grew, she decided to emigrate. In 1935 she settled in Tel-Aviv, opened a studio and founded the Gertrud Kraus Dance Group which, in 1937-1940, also performed with the Palestine Orchestra (founded by Huberman and Toscanini in 1937). The G.K. Group also became the resident dance company of the Folk Opera in Tel-Aviv during World War II. Among the leading dancers of her group were Paula Padani, Naomi Aleskovsky, Hilde Kesten and Vera Goldmann. There were no male dancers in her group, so the taller girls had sometimes to dance 'en travestie'.

Besides choreographing for her group, she often staged large pageants, as she had done in Vienna, when she was an assistant to Rudolf von Laban who staged the annual dance procession of the trade unions.

In 1950-51, after the establishment of the State of Israel, she made an attempt to found a professional modern dance company, the "Israel Ballet Theatre" which lasted for just 18 months, and disbanded for lack of funds. Kraus then stopped dancing and became the first professor to head the Dance Dept. of the Jerusalem Rubin Academy. She also taught in her studio in Tel-Aviv until 1973, becoming the mentor for three generations of Israeli dancers and choreographers.

In 1963 she was awarded the prestigious Israel Prize for her life achievement.



Gertrud
Kraus

Doyenne of
Israeli
Modern
Dance

Special Supplement

From South Africa there came a chamber size company called "PACT." The white and black dancers try to make a melange of traditional indigenous African dance and modern dance. As is the case in basketball, in dance, too, it is dangerous to pit white dancers against black ones. The white ones always emerge from such a competition of talents as the losers. It's a pity, this talented company tends towards entertaining instead of looking for real choreography.

THE PRINCE FIGHTS THE ROT

Amir Kolben and his group, "Combina," premiered their new show based on the "The Hamlet Machine," a play by the German playwright, Heiner Müller. Itself an adaptation of the Shakespearean tragedy, Kolben uses some of the texts (mainly spoken by an actor) and builds the choreography as his free interpretation of the subject.

His Hamlet (danced by more than one dancer, somewhat like Suzanne Linke's "Hamlet") is, of course, a rebel of sorts. The show starts with Yitzhak Rabin's foul murderer, Yigal Amir, shown on a TV screen, so that even the most stupid spectator should realize Kolben wishes to deal with Israeli reality, not a mythical medieval Denmark.

But he doesn't get caught in the trap of reality and topicality. The dancing is real dancing, his

movement vocabulary is vigorous and the staging is rich in invention. Kolben himself appears only momentarily in the first scene, which is a pity as he is still an accomplished dancer.

The imaginative costumes, mainly shiny plastic black and golden vests and very short sexy shorts (designed by Uri Freistadt) and the rich expressive lighting (by Shai Yehuda'i) make the show visually expressive.

Kolben's "Kombina" is another good young independent group.

MOSHE EFRATI LOOKS BACK

Moshe Efrati's new work, premiered at the Suzanne Centre in September, has a curious name - "Anti-Mechikon" - which in Hebrew means "Anti-Eraser." This was the name of a peculiar Israeli invention of the 1970s when our TV was still broadcasting in black and white, yet people of means who imported TV sets from abroad, had access to colour signals. In those days of governmental paternalistic policies of equality, technicians used an electronic contraption which prevented the colours to appear on the tubes at home. As there is no limit to the Jewish genius, other engineers invented the "Anti-Eraser" to overcome it.

As Efrati also states in the program, he wishes to delve into his and his company's "archives." So the title is appropriate as he not only uses

tapes from past performances, but involves a mime, clad in black, with a red flower in his hand, using sign-language - a last remnant of what was once Koldemama's 'specialite de la maison', namely deaf dancers. The role is performed by the last of the dancers with impaired hearing still in the company, Joseph Moyal, who is very touching and honest in this role combining, so to speak, Marcel Marceau's "Bip" with Kazuo Ohno's touching flower-solos. But the movement itself, and even the lycra body-stockings, reek of the 1970s.

On the one hand, Efrati's ability to run a large company of 16 dancers in these hard time is commendable, but on the other, and as usual, he attempts to convey too many thoughts and ideas. The sole really up-to-date aspect of the new piece is Efrati's lighting, which is very modern and beautiful.

His effort to inject something contemporary into the well-wrought choreography is the projection of a video film. But I fail to see the message of projected pictures of a cocktail party, in which many Israeli stage personalities participate and even the late prime minister appears in the context of Efrati's piece. It does not manage to connect the two parts of the evening.

As is often the case with Efrati, there are several good moments. But just as his conversation is full of often brilliant ideas mixed in a jumble that makes them hardly understandable, his latest dance is confused and confusing.



"ANTI-ERASER", CHOR. MOSHE EFRATI, KOLDMAMA DANCE COMPANY

1960's, but that doesn't detract from Sha'al's clever use of this technique.

The text was written by Hamutal Ben-Ze'ev, choreography is by Noa Wertheim. It is an altogether enjoyable show.

ALL THE WORLD COMES TO KARMIEL

Apart from the many folk dance groups, the festival management tries to persuade as many Israeli artistic dance companies as possible to bring new works to be premiered at Karmiel. But only the Kibbutz Contemporary Dance Company, whose base is situated just a few kilometers from the town, so it is on home turf at Karmiel, and upheld the tradition of presenting new work there. In July, Batsheva is almost always abroad and the rest - Bat-Dor, the Israel Ballet and Koldemama take annual turns at coming to the festival.

Last Summer, the Israel Ballet only participated in the grandiose opening performance. At the last moment, they reneged on their promise to prepare a whole new work by Berta Yampolsky. What they did do was to dance a quasi-Hungarian operetta-like trite military ballet scene - another Yampolsky "creation", which looked strange and disconnected to the rest of the evening.

What made this year's festival lively and interesting were the many good foreign companies participating in it.

It seemed improbable that just a few days after the handing over of Hong Kong to China the City Contemporary Dance Company would actually arrive. But they came and conquered the audience with their special blending of "Western" modern dance and indigenous Chinese theatrical traditions.

(The excellent CCDC of Hong Kong was already discussed in detail in issue nr. 5 of the Israel Dance Quarterly.)

Their program in Karmiel included a work prepared specially for the take-over festivities that took place in Hong Kong one week before they arrived in Israel. Helen Lai's "Millenium Mix", a colourful celebration with all the ingredients of a Chinese feast, such as dancing with long ribbons, was a joy to watch.

Willy Tsau - the artistic director of CCDC - was represented by his "China Wind-China Fire," which also dealt with Chinese theatrical traditions in juxtaposition to modern dance elements. In the beginning the dancers wore off-white kaftans (what in our part of the world is called "gallabieh") which, as I later discovered, is the traditional undergarment the singer-dancers of Beijing Opera don, usually concealed beneath their elaborate costumes. The very long sleeves were used as an extension of the arms. Later the dancers shed the modern costumes they wore and returned to the off-white "nightshirts." An excellent work, it was danced with conviction and vigour by the well-trained dancers.

Another interesting company from a distant country was the Australian ensemble called "Expressions." This compact, young company from Brisbane was founded by Maggi Sietsma in 1985.

"Expressions" started their program with a fascinating work by Natalie Weir based on the dance photos of Lois Greenfeld, the American photographer who charges her dance pictures with unusual movement, defying gravity, making the camera move with the dancers. As in her photos, the Australian dancers "fly" in a set frame, take off and put on garments in a whirlwind of movement.

Their other piece is of a quite different kind; in a stylized realistic flat with translucent walls the people "live" and move. It reminded me of the TV-series dealing with the 20-plus generation. Also very enjoyable.

Another guest company from a far country was the National Ballet of Korea. In South-East Asia people tend to take classical ballet very seriously indeed, perhaps a bit too seriously. Technique is the supreme goal; the spirit of ballet is neglected.

The Korean dancers are - technically - superb. Every limb, each eyelash is perfectly placed. They presented the traditional program of virtuosic tidbits from "Swan Lake," "Le corsair" (adding to the ballerina and the premier danseur another male dancer), the ubiquitous pas de deux from "Don Q". It all was mechanical, perfect and boring.



"MASSA-SOD", CHOR.: RAMI BE'ER, KCDC.

1997 KARMIEL FESTIVAL

FROM A DANCE CRITIC'S DESK

BY GIORA MANOR

"THARPI" - AS AMERICAN AS MACDONALD'S

Twyla was here and, for once, we watched an American dance company that dances.

Pina Bausch always tells how she grew up under the tin table at the bar of her parents' pub. Twyla Tharp grew up in her parents' drive-in cinema. Perhaps this explains some of her movement quality, which is "show-bussinessy" in a pleasant user-friendly way. Her show, succinctly and aptly entitled "THARPI" was a pleasure to see.

Her dancers flitted over the huge open-air stage at Caesarea - and really moved. It was fresh but, at the same time, traditional and conservative compared to the non-dancing works of latter-day choreographers who try to be politically correct, but often are choreographically very incorrect, indeed. (Am I simply becoming old and conservative, I wonder?)

HOMAGE TO THE BARONNESS

For no apparent reason, the Bat-Dor company arranged a festive performance at the Mishkan Omanuiot Habamah in Tel-Aviv in homage to Batsheva de Rothschild, its founder and benefactor. Undoubtedly, de Rothschild is a very important figure in the annals of modern dance in Israel and she surely deserves being honoured. But the glittering gathering at the opera hall had something Orwellian in its atmosphere. The glossy program and the texts the actress Hanna Maron had to speak as mistress of ceremonies were full of "double-speak." Undoubtedly, the baroness' most important contribution to the art of dance in Israel is the founding in 1964 of Batsheva, the dance company that still bears her name. In the

program, there was hardly any mention of it. Probably because a few years after its founding and great initial successes, de Rothschild severed her ties with Batsheva and founded (in 1967) her "second company," Bat-Dor, to provide her protegee, Jeannette Ordman, with a company she could run and dance with.

All these well-documented facts and events are unmentionable in the Bat-Dor context. Hence, the only new true fact that emerged at the gala was that Batsheva de Rothschild was born "in London, the year World War 1 began," i.e., 1914, which was, until now, a well-kept secret.

Batsheva de Rothschild is a remarkable woman, a true pioneer in the tradition of her family, who was instrumental not only in the field of modern dance in Israel and in United States and of helping Israeli dancers to study, but also in fostering scientific research and encouraging folk-arts.

What a pity this Diaghilev-like power behind the scenes was honoured by a rather weak program of dances, an event full of half-truths, a faux-pas if there ever was one.

MOVEMENTS AND TEARS

Batsheva Ensemble - one of the liveliest dance groups in Israel - premiered works by Angelin Preljokaj, the Canadian choreographer Lynda Goudreau, Barak Marshall and Lara Barsacq. I fail to see any reason for re-staging Barsacq's rather obscure "Vain Ode", first performed two seasons ago, except as a means of saving electricity, as one could hardly see the dancers.

But Preljokaj's "Larmes Blanches" (White Tears) is wonderful. At first, the dancers, clad in white, "romantic" shirts and black pants, present the movement elements that constitute the movement-vocabulary of the piece to music by Bach. The symmetrical exposition (which was a bit too long for my taste) is, in the end, resolved in a cannon-like chromatic structure of rare beauty. Preljokaj's usual theatrical style has become formal and musical, somewhat reminding one of Kylian's "Six German Dances."

Lynda Gaudreau's world premiere of "100 Movements" began by each dancer in turn taking the centre of the stage and revealing one limb of his or her body. This was whetting our appetite, but stopped short of real revelation, making do with such "banal" body parts as arm, belly or shoulder. This is a well-constructed piece and Gaudreau is a talented choreographer worthy of being watched.

SIZZLING HOT SUMMER DANCE

Yair Vardi, the head of the Suzanne Dellal Dance Center in Tel-Aviv, has a penchant for

inventing original titles. In July, he instigated another series of dance performances by (mainly) up-and-coming choreographers, which he called "Hot Dance."

Rina Schenfeld, the first lady of the older generation of dancers, is always busy doing new things. Apart from presenting her already-known works such as "Hemia" and the dreamy "An Angel Comes at Night," her dancers premiered a work, "Bang on a Can," that consists of five duets created by the dancers themselves under her supervision to music by several composers. Her influence on them is apparently so strong that the duets looked like variations or remakes of her own works.

Anat Danieli and her company presented her beautiful, slow and poetic "October," a work one can watch more than once. Her "Poppins" is an entertaining rendition of the famous airborne nanny and her umbrella.

Michal Natan is interested in Spanish dance and isn't the only one attracted to flamenco. But her company of female dancers misses an important aspect of this very demanding style and she has yet to free herself from the deadening unisono she employs, which is diametrically opposed to the individualistic, even egocentric aesthetics of flamenco dancing.

The "Vertigo" group from Jerusalem celebrated its fifth birthday as an independent group. It again showed its "Bordomino," a dance piece that takes place in a night-club, which is a metaphor for the world. It is an excellent work, full of atmosphere and brilliant dancing. (On page 14 there is a portrait of "Vertigo" and its choreographers, Adi Sha'al and Noa Wertheim, in Hebrew)

A PRISONER OF THE MOUSE

Usually one assumes that parents should nourish their infants. In Israeli dance, it is the opposite: performances for young audiences finance (at least partially) the companies' adult appearances. Batsheva has its Ensemble for that purpose, the Kibbutz Company has its "Young Company," the other groups, large and small, all do morning shows in schools.

'Vertigo' decided it was time for them to increase their income by creating a special show for children. The result is very good indeed. "Power Dance" based on an idea by Adi Sha'al, who also directed, is a piece about a 10-year old computer freak. The stage set consists of a huge computer made of inflatable plastic, which literally collapses at the point where the power is cut off. Its mouse is a central character and Danni, a computer freak, the kid gets involved in dance, even ballet and, of course, with the four Power Rangers who emerge live from the computer screen. (Fusing screen and live actors was the invention of the Czech Laterna Magica in the

It is sadly ironic that brilliant ballet students, graduates of the classes of former Bolshoi prima ballerina (and excellent teacher) Nina Timofeyeva have to seek employment in distant countries because, as ballet dancers, they have no chance to make it at home.

In the above-mentioned report by Robbins in the early 1950s, he recommended the then fledgling Inbal Dance Theatre, founded in 1949 by Sara Levi-Tanai, as the most original and 'Israeli' dance company, deserving attention and financial support. After decades of ups and downs, Inbal found itself in the doldrums in 1992 when its aging, but still brilliant resident choreographer, Sara Levi-Tanai, was brutally ousted and put out to pasture.

This seemed to be the end of that illustrious company, but just recently- in 1996-7, it became the "Inbal Multicultural Arts Center" under the leadership of the newly-appointed general manager, Chaim Shiran. Finally, old masterpieces of Sara Levi-Tanai were reconstructed successfully by some of the veteran dancers led by Ilana Cohen (now appointed temporary artistic director) so that again there is a glimmer of hope for Inbal.

The Kibbutz Contemporary Dance Company has a new artistic director, Rami Be'er. The KCDC is very successful on an international level and will spend most of the 1997-98 season abroad. However, Be'er has to face grave problems on two levels: the kibbutz movement is in the grip of an existential crisis causing young dancers to leave their respective kibbutzim which, thus, diminishes their percentage on the company roster, a trend which, if not treated in time, may have grave consequences for the kibbutz company's future.

Batsheva under its charismatic leader, Ohad Naharin, is doing well, but will have to find ways to have more substantial works by other important choreographers in its repertoire. This may have been solved by such illustrious names as those of Angelin Preljokaj, William Forsythe and Jiri Kylian who were invited to work with the company, but who have, until now, contributed only light-weight dances.

After the great and, at the same time, very popular works of Naharin, such as "Anaphase" or "Mabul", people wondered whether he hadn't got himself into a stylistic impasse. But his most recent work, "Yag," took his company in a completely new direction. "Yag" is intimate, chamber-size, with just 6 dancers and no noisy rock music, relying on the individual artist rather than on a tumultuous crowd.

Bat-Dor is continuing in its usual mixture of mainstream modern dance and entertaining pieces of little substance.

Moshe Efrati's "Koldemama" is a one-choreographer company. Efrati is interested in

Jewish topics and in world literature, for example, his "Camina-y-torna" (1990) dealing with the fate of the Jews in Spain in the 15th century and his "The Ballad of Gregor" (1995) based on Franz Kafka's man-into-cockroach story. In more recent years, Efrati became disinterested in what used to be his *specialite de la maison*: the deaf dancers in his company. Today, there are no dancers of impaired hearing in Koldemama.

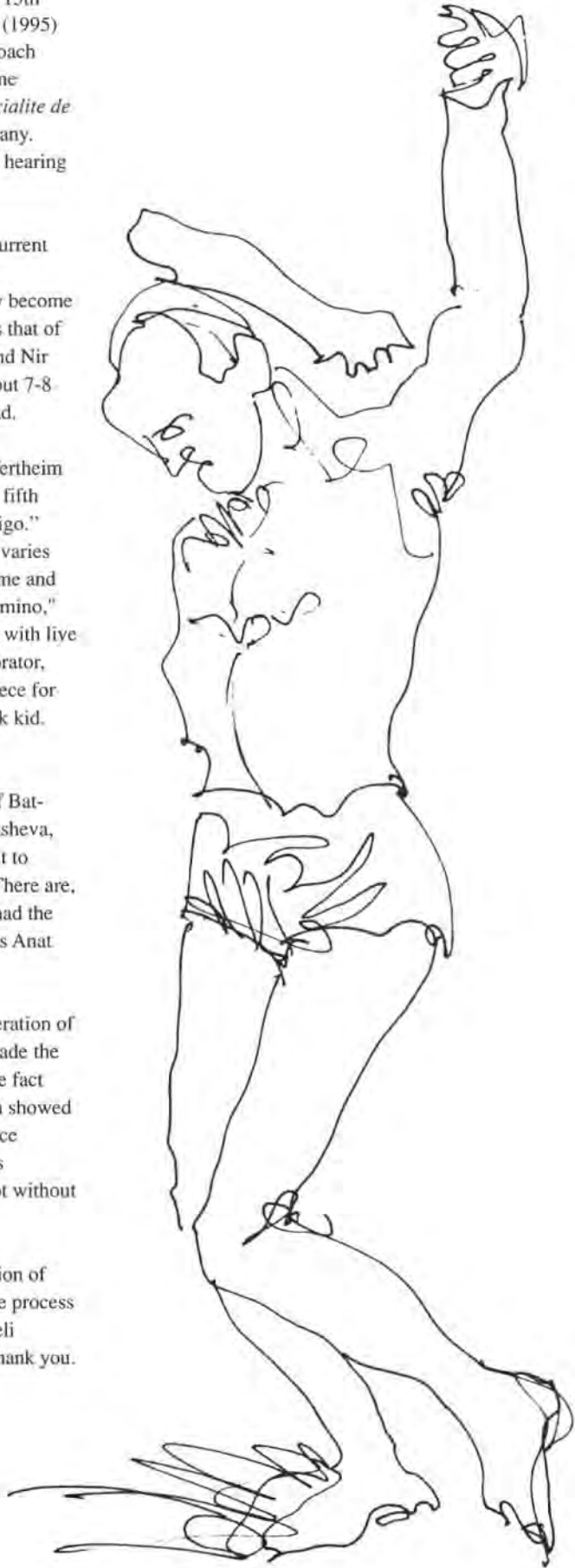
The most positive development in the current dance scene in Israel are several small companies, some of which have already become established. The best-known of these is that of the husband-and-wife team Liat Dror and Nir Ben-Gal, who run their company of about 7-8 dancers and perform in Israel and abroad.

Another duo of choreographers, Noa Wertheim and Adi Sha'al, have just celebrated the fifth birthday of their company named "Vertigo." They and their dancers (whose number varies from piece to piece) also perform at home and abroad. Their latest works were "Bordomino," which takes place in a bar or nightclub, with live music by their constant musical collaborator, Steve Hornstein, and a dance-theatre piece for young audiences about a computer freak kid. Both have been very well received.

Ido Tadmor, a former brilliant soloist of Bat-Dor, Lar Lubowitch's company and Batsheva, now runs his own company and is about to premiere his third work for his group. There are, also, other gifted choreographers who had the courage to become independent, such as Anat Danieli, Noa Dar or Daniela Michaeli.

This change of attitude of the next generation of 'do-your-own-thing' choreographers made the Israeli dance scene exciting. Despite the fact that compared to 1995, the 1996 season showed a decrease of 23 per cent of paying dance audiences and diminishing public funds available for the arts, the situation is not without good prospects.

Compared to the dismal political situation of increasing unemployment, stalled peace process and the general dysfunction of the Israeli government, dance is doing very well, thank you.



We live in a violent world. New Israeli choreography often contains elements of violence, but not of the dehumanizing variety of the Canadian "La-La-La Human Steps" company

soldier in the occupied territories and "Real Time," which deals with his childhood in the kibbutz. His style is evident in the way he treats space; his choreography is three-dimensional, spatial, with dancers often moving on several planes on rostrums and scaffolding. But there is no discernible Be'er-step or turn. The often fierce, emotional content is expressed in very beautiful and original duets. The structure of his works is formal, loosely connected to the programmatic premise he chooses, without becoming didactic.

Naharin's recent works, which became popular hits attracting an audience well beyond the usual dance public, are also 80-90 minutes long. But what makes them so fascinating is not any "message" or dramatic development. He mixes quite violent movement with moments of nostalgia, humor with rock music (which he often, himself, composes and even performs). One has a feeling of total freedom; he is simply doing whatever comes to his mind. It is a lack of restraint one associates with Picasso or Dali.

The Baush influence was evident in the early works of Dror and Ben-Gal, such as their "Two Room Apartment," where the main artistic tool they used was repetition, drab clothes, an obsession with sweat and hard physical labour. Their small group recently premiered "Interrogation" dealing with the love/hate ambivalence of suspect and inquisitor. Of course, this had to do with the Palestinian/Israeli conflict - but without recourse to obvious propaganda symbols.

We live in a violent world. New Israeli choreography often contains elements of violence, but not of the dehumanizing variety of the Canadian "La-La-La Human Steps" company.

Since the founding of Batsheva in 1964 (followed by Bat-Dor in 1967, the Israel Ballet a year later and the Kibbutz Company in 1970) and until quite recently, young choreographers seldom took the initiative to form their own permanent groups. Mostly they were just waiting on the sidelines to be noticed and commissioned by one of the established companies.

All this changed in the 1990s, perhaps probably due to the new conditions created by the founding of the Suzanne Dellal Center for Dance and Theatre in Tel-Aviv and by a marked increase of government funding made available for dance when the Labour administration took over in 1992. The Suzanne Dellal Center not only offered individual dancers and choreographers affordable performance space but also several annual showcase series, which provided exposure to young artists.

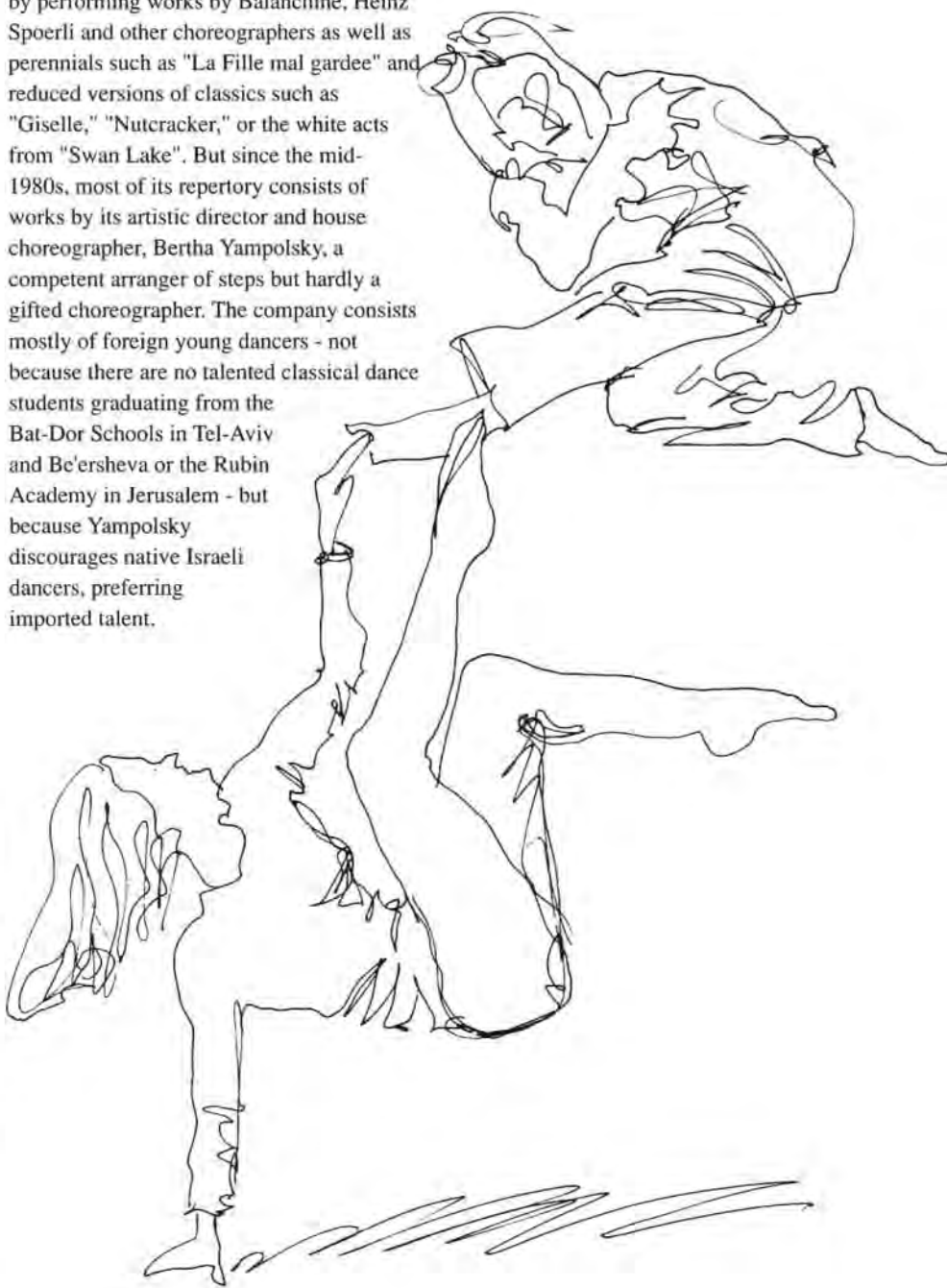
By Dutch or German standards, the public subsidies for dance in Israel are still very modest indeed, but one should be grateful for small favours.

The one component of the art of dance that has not developed sufficiently for more than three decades is that of classical ballet. When Jerome Robbins wrote his report on the dance situation in Israel in 1953-4, he came to the conclusion that young Israelis were talented dancers, but neither their bodies nor their mental attitude suited ballet. He found them too individualistic, not disciplined enough, somewhat like modern noble savages, energetic, dedicated and impolite; their stage presence fascinating but uncouth.

Since the 1920s, when the Russian ballerina Rina Nikova arrived in Israel (then Palestine and under British mandatory rule), there were attempts to teach ballet and form companies devoted to *danse d'école*. The most serious one was that of Hillel Markman and Bertha Yampolsky, who founded their "Israel Ballet" on a shoestring budget and lots of dedication, and which, still, is the only active professional ballet company in Israel today.

It began well and gained stature in the 1970s by performing works by Balanchine, Heinz Spoerli and other choreographers as well as perennials such as "La Fille mal gardee" and reduced versions of classics such as "Giselle," "Nutcracker," or the white acts from "Swan Lake". But since the mid-1980s, most of its repertory consists of works by its artistic director and house choreographer, Bertha Yampolsky, a competent arranger of steps but hardly a gifted choreographer. The company consists mostly of foreign young dancers - not because there are no talented classical dance students graduating from the Bat-Dor Schools in Tel-Aviv and Be'ersheva or the Rubin Academy in Jerusalem - but because Yampolsky discourages native Israeli dancers, preferring imported talent.

New conditions were created by the founding of the Suzanne Dellal Center for Dance and Theatre in Tel-Aviv and by a marked increase of government funding made available for dance when the Labour administration took over in 1992.



Until 1950, modern dance in Israel was dominated by central European "Ausdruckstanz." This was followed by the American mainstream modern dance style (mainly that of Graham and her contemporaries). Then, since the 1980s with the surprising flourishing of European "Tanztheater (dance theatre)," the "old" continent again became the most important influence on domestic Israeli choreography.

I do not know why, but it was fortunate that American post-modern dance in its heyday was hardly in evidence in the work of young independent choreographers in Israel.

Pina Bausch and the German "Tanztheater" are, undoubtedly, the most important influence that is evident in Israeli contemporary dance. The sudden proliferation of dance theatre in Western Europe which began in 1980s was, I believe, the radical yet belated influence of Samuel Becket and his 'theatre of the absurd'.

Becket's "Waiting for Godot" which premiered in Paris in 1953 was, perhaps, the real masterpiece of 20th century theatre; it was not only a watershed in playwriting, but in the basic attitude to stage presentation altogether. Suddenly, the basic premises of plot, psychological portrayal of character and the flow of time from past to present to future - the basic principles of European theatre for more than two-thousand years - became irrelevant. Non-action became the plot, as Becket's two tramps wait in vain for Godot to arrive. Just as in ballet where, due to the absence of spoken dialogue, there is no past and no future tense, the absurdist's plays take place in a continuous present tense.

Once the necessity of characterization, the psychological "explanation" of the motives of the dramatis personae, the Aristotelian sequence of exposition, climax and the resolving resolution of the plot were removed, the choreographer was no longer a poor relation of the dramatist, who had to do with pantomime gestures as a substitute for dialogue. New dance theatre works still had a beginning, middle and end - but as Martin Esslin, the inventor of the term, "Theatre of the Absurd," stated - not necessarily in that order...

This newfound freedom caused the fast development of modern dance in Europe - and in Israel - in the 1980s and 1990s. The first choreographers here in Israel to take advantage of this liberty were Rina Schenfeld, Oshra Elkayam and Ruth Ziv-Eyal.

The trend continues today. The most important Israeli choreographers of today, Ohad Naharin, Rami Be'er, Liat Dror and Nir Ben-Gal as well as Noa Dar, Anat Danieli, Adi Sha'al and Noa Wertheim and Amir Kolben who recently formed their own small companies instead of waiting on the sidelines for a commission from

established companies, all may be included in the symbolist category of choreography. But their symbolism, even in works apparently dealing with topical, political issues, is free of explicit, realistic "meaning." This, also, is the legacy of the 'Theatre of the Absurd'. If traditional dramaturgy was arithmetical, telling a specific "story" through certain characters and types, the new absurdist one is algebraic; the choreographer offers a formula into which any digits that fit may be inserted (by the observer).

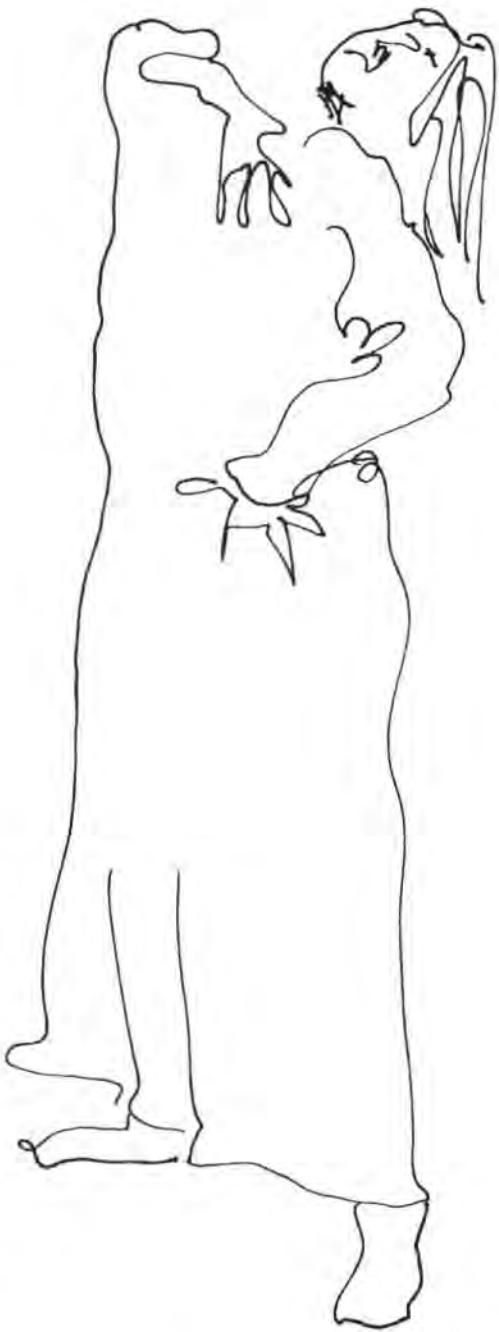
How Israeli is Israeli modern dance? The moderator of a recent TV program asked this impossible question each of the artists participating in the talk-show. They all pleaded guilty, at a loss as to what to say... Obviously, there is no "Israeli" modern dance, just as there is no Dutch, French or Hungarian modern dance style. There are just choreographers and their dancers in each country, each of whom has personal idiosyncrasies, discernible traits and choreographic 'habits' which distinguishes them from their colleagues. However, there are certain traits which may be typical and, as such, point towards a national or local trend.

A colleague of mine, Gabi Eldor, recently wrote in the weekly "Ha'ir": "There was something in the faces of the dancers of the Kibbutz Contemporary Dance Company that attracted my attention. Something hard and locked in, seemingly indifferent, perhaps angry. There is a lot of anger in the way Israeli dancers move. In how he is looking inside himself, in his loose connection with his environment. Not just his face, but also his black, heavy boots, his palms that are curved towards his own body, which kicks and is being kicked. (His anger is to be seen) in his markedly inelegant uncouthness, as if he couldn't care less whether he is admired or not..."

Some of my colleagues find a marked influence of Pina Bausch and her Tanztheater on the leading choreographers of Israel, namely Liat Dror and Nir Ben-Gal, Ohad Naharin and Rami Be'er. (Dror and Ben-Gal run their own company; since 1990 Naharin is artistic director and chief choreographer of Batsheva Dance Company and Be'er is the house-choreographer and also the artistic director of the Kibbutz Company since 1997.)

Perhaps it is my fault, but I fail to see the influence of Bausch on them, apart from that exerted by German Tanztheater on all contemporary dance creation. Be'er's works, which typically last about 70 to 80 minutes, often deals with topics such as memories and private dreams, as for example, his "Aid memoire" is connected with the Holocaust and "When Most We Wink" deals with the moments between sleep and awakening.

Be'er is aware of political and social problems. In my opinion, his best works were "A Reservist's Diary" about his experience as a



How Israeli is Israeli modern dance? The moderator of a recent TV program asked this impossible question to each of the artists participating in the talk-show. They all pleaded guilty, at a loss as to what to say... Obviously, there is no "Israeli" modern dance, just as there is no Dutch, French or Hungarian modern dance style

And How is Israeli Dance Feeling Today?

by Giora Manor

Drawings by Haim Levy



► One of the few positive aspects of celebrating a jubilee or a centenary - in themselves an arbitrary and meaningless way of measuring time - is urging us to take stock, to render account, to analyze the situation. Israel is celebrating a double event: 100 years of Zionism and 50 years of the statehood of Israel. After all, the term "jubilee" is a Hebrew word appearing in the Bible and which denotes the freeing of slaves, returning real estate to its former owners and the payment of debts.

In ancient times (until the destruction of the Second Temple in 70 C.E.) the jubilee was celebrated by blowing the shofar-horn, so we can say, loud and clear, that dance in all its manifestations is flourishing in Israel today. The fact that there are seven professional dance companies, that large audiences are flocking to watch such popular successes as Ohad Naharin's "Anaphase" or "Mabul" performed by Batsheva, that there are several young, innovative, independent small companies run by up-and-coming choreographers, that Israeli companies are performing all over Europe and in far-off places as well - is hardly a reason to complain. Even relatively small and young groups, such as Noa Wertheim and Adi Sha'al's "Vertigo" or the company of Liat Dror and Nir Ben-Gal, are invited to perform all over the world. Israeli choreographers, among them Naharin, Rami Be'er or Itzik Galili, are well-known, though mainly in Europe.

WHAT'S INSIDE

ISRAELI DANCE 1997 an evaluation • Giora Manor	6
"THE OTHER" IS NOT YET BORN • Gaby Eldor	10
MEETING ANGELIN PRELJOKAJ • Naomi Perlov	12
A PRINCESS IN TROUBLE AND SWANS IN LONDON • Henya Rottenberg	13
VERTIGO DANCE COMPANY 5 years of creativity • Giora Manor	14
AND WHAT SHALL BECOME OF BAT-DOR • Ruth Eshel	18
THEATRICAL DANCE • Roger Copland	22
DANCING BOOKS	28
MONTPELLIER FESTIVAL '97 • Shosh Avigal	31
WE BELONG TO DREAM-TIME dance of the Aborigines in Australia • Moshe Kedem	34
WILLIAM FORSYTHE a choreographer in a cul-de-sac • Gal Alster	44
SHINING BIRDS OVER TAKSIM SQUARE ballet in Turkey • Giora Manor	48
NEWS NEWS NEWS	51
THE SPIRIT OF THE FLESH The Cholmondeleys • Henya Rottenberg	54

THE PAST, PRESENT AND FUTURE OF BUTO • Giora Manor	58
KAZUO OHNO AT 90 DANCES IN GERMANY • Jochen Schmidt	61
DANCE PHOTOGRAPHY - AN ATTEMPT AT THE IMPOSSIBLE a photo-exhibition by Moshe Berkowich • Giora Manor	62
FROM A DANCE CRITIC'S DESK • Giora Manor (in Hebrew)	66
SPECIAL SUPPLEMENT GERTRUD KRAUS 20 Years Since her demise (In Hebrew)	
GERTRUD KRAUS CHRONOLOGY	72
THE VIENNESE GERTRUD KRAUS searching for traces • Andrea Amort	74
WHY A NATIONAL BALLET • Ze'ev Chavatzet	78
24 FRUG STREET, TEL-AVIV • Noa Shapira	79
THE POUNDS AND PENCE OF GERTRUD KRAUS • Giora Manor	82
HILDE KESTEN TALKS ABOUT GERTRUD KRAUS • Giora Manor	84
GERTRUD KRAUS Dancer, Choreographer, Teacher (In English)	92
FROM A DANCE CRITIC'S DESK • Giora Manor (In English)	95
AND HOW IS ISRAELI DANCE FEELING TODAY • Giora Manor	99

ON THE COVER:

"BORDOMINO", VERTIGO DANCE COMPANY

CHOR.: NOA WERTHEIM & ADI SHA'AL

PHOTO: GADI DAGON

Editors: Giora Manor, Ruth Eshel

Publishers: ZOOM HAFKOT

39 Shoham St., Haifa 34679

Tel.: 04-8344051, 8254990

Fax.: 04-8344051

General Manager: Lior Weintroub

Marketing & Subscriptions Dept.:

04-8344051

Advertising: 04-8344051

Graphic Editing: ZOOM HAFKOT

Graphic Design: Haim Levy

Graphic Production: Archakov Geula

Copy Editor (English): Ruth Lacey



Authors in this issue:

Gal Alster, Andrea Amort, Shosh Avigal, Ze'ev Chavatzet,

Roger Copland, Gaby Eldor, Ruth Eshel, Moshe Kedem, Giora Manor,

Naomi Perlov, Henya Rottenberg, Jochen Schmidt, Noa Shapira

ISSN-0334-2301

◆ Supported by the Dance Section of the National Council
for the Arts

Price per copy: 25 Shekels



חברת
תערוכות
ישראל חיפה בע"מ

מחול בחיפה



עיריית חיפה
האגף לתרבות
מינהל חינוך, תרבות ורווחה

סדרת מנויים - עונה שנייה

לא
המקום



הסיר של סימה
להקת עידו תדמור
יום ג', 7.4.98

סג'רה
להקת ענבל
עם שלמה בר והברירה הטבעית
יום א', 1.3.98

סינדרלה
הבלט הישראלי
שבת, 21.2.98

מנויים וכרטיסים ניתן להשיג: קופת חיפה, רח' ברוולד 11, חיפה, טל. 04-8662244
קופת גרבר, שד' הנשיא 129, חיפה, טל. 04-8388011 לפרטים: עיריית חיפה, האגף לתרבות מיכל סיטין, טל. 04-8356371



מריל טנקרד פודיוסו

כוריאוגרפיה: מריל טנקרד
מוסיקה: ארוו פארט,
אליוט שארפ, הנריק גורצקי



יום ג', 19.5.98 בשעה 20:30
יום ד', 20.5.98 בשעה 20:30
יום ה', 21.5.98 בשעה 20:30
יום ו', 22.5.98 בשעה 18:00
ובשעה 21:30
מוצ"ש, 23.5.98 בשעה 21:00
מפגש עם מריל טנקרד ורקדנים
יום שבת, 23.5.98 בשעה 11:00

בחסות שגרירות אוסטרליה בישראל

מחול במשכן עונה רביעית 97-98

בלט פרלז'וקאז' רוז'יאד ויזליה

כוריאוגרפיה: אנז'לין פרלז'וקאז'
מוסיקה: סרגיי פרקופייב, גוראן וייבודה



יום ג', 13.1.98 בשעה 20:30
יום ד', 14.1.98 בשעה 20:30
יום ה', 15.1.98 בשעה 20:30
יום ו', 16.1.98 בשעה 13:00
ובשעה 21:30
מוצ"ש, 17.1.98 בשעה 20:30
מפגש עם אנז'לין פרלז'וקאז'
יום שבת, 10.1.98 בשעה 11:00

בשיתוף: (האגודה הצרפתית)
לפעילות אמנותית במשרד החוץ הצרפתי
ומכון תרבות צרפת - שגרירות צרפת בישראל
Ambassade de France en Israël
INSTITUT français

כרטיסאז' מרתק עם יצא הצופק

ערוב 8 שווה כל רגע



מוקד מידע ורישום 013-013-800-1



בלעדי למשלמים ב-GoldMasterCard
65 ש"ח הנחה תמורת 100 כוכבים
למשלמים ב-ישראכרט 50 ש"ח הנחה תמורת 95 כוכבים

הטבות לבעלי כרטיס אח"מ דיסקונט
מפעלות דיסקונט תרבות ואמנות

פלא-פון
כ"אחה מס'

הנחות מיוחדות לקוראי "מחול בישראל" כנגד תלוש זה
פרטים בטלפון 03-5254374 בשעות 09:00 - 16:00