

# במה בישראל

רבעון לענייני מחול

גיליון מספר 13, סתיו 1998  
מחיר 30 ש"ח

חפצים במחול

בכורה של יצירות מריות  
מאת ויליאם פורסיית

שער העננים  
המוליך למחול מודרני סיני



ISRAEL  
DANCE

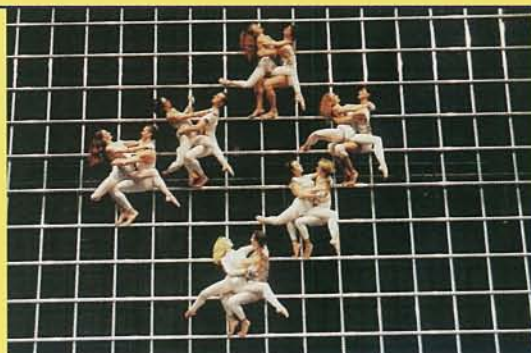
No. 13 Autumn 1998



**באט-דור**

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  
ששיעורי 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

ביגוד והנעלה לבלט רק ב-

# דאנס שופ

DANCE SHOP

רשת חנויות לבגדי מחול

**BLOCH**  
FOR DANCERS

**קפצ'נא**  
CAPEZNA

**Gamba**  
LONDON • PARIS • NEW YORK

**PANTHER**

**Intermezzo**

**2S**  
**AA**  
**חח**  
**חח**  
**חח**  
**חח**  
**חח**  
IN FIRST POSITION

**SANSHA**

**Lepetto**

**DANSKIN**

עברנו! לסניף חדש ומרווח  
בתל-אביב רח' אבן גבירול 42  
בחדרה - הרבט סמואל 95

הכנסו לאחת מחנויות דאנס שופ  
ברחבי הארץ וצאו במחול

תל אביב - אבן גבירול 42, טל: 03-6091763; פתח תקוה - ההגנה 5, טל: 03-9312154  
רעננה - קינדר סנטר, אזור התעשייה טל: 09-7487793; חדרה - הרבט סמואל 95, טל: 06-6341210  
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  
משרדים - החרושת 2, את. רעננה, טל: 09-7481250, פקס: 09-7482105

אפשרות להזמנות טלפונית באמצעות כרטיס אשראי! 1-800-22-4945

דאנס שופ  
DANCE SHOP

רשת חנויות לבגדי מחול

# קורא יקר!



צילום השער:

"סאבוטז' בייבי", להקת בת-שבע, כורי אוהד נהרין  
צילום: גדי דגון

ON THE COVER:

"SABOTAGE BABY"

BATSHEVA DANCE COMPANY

CHOR.: OHAD NAHARIN

PHOTO: GADI DAGON

בירושלים העלה ירון מרגולין מופע שלם של מחול, המבוסס על "ראקס אל שרקיי", "פנטזיה איסלמית", שכולו "מזרחי".

ומה שיוצרות אילנה כהן ורחלי סלע ב"ענבל" בודאי שייד למסורת המוזיקה והמחול המזרחי.

ואלה רק דוגמאות אחדות. ההתעניינות באמנות האיזורית שלנו ניכרת בתחומים רבים. אבל אולי אין השר החדש מרבה לפקוד אולמות של תיאטרון ומחול. ולכן מוטב שיכיר את הנושא, לפני שהוא משמיע סיסמאות שלא רק שאין מאחוריהן גיבוי תקציבי, אלא שהן ממש מסוכנות.

האם מתכוון שר החינוך לשוב לימיו הזכורים לרע של הזידאנוביזם? של קומיסארים לתרבות ולמחשבה? אני מניח שלא. גדולים ממנו אמרו משהו שלא בתחום התמחותם, ואחר כך הבינו שזו היתה פליטת-פה. הרי מסורת יהודית היא לכתוב על כל חשבונית טל"ח, משמע, טעות לעולם חוזר. לא שהטעות תמיד חוזרת, אלא אם טעיתי, כבר, מראש, אני חוזר בי.

העורכים

## שר החינוך והתרבות

שר החינוך, התרבות והספורט הטרי, יצחק לוי, טוען, שהתרבות של מה שמכונה "המזרחים" מקופחת, ושיש להפנות יותר משאבים לעבר חלק זה של האמנות הישראלית. סחתין! הלוואי שיוגדל חלקה הזעיר של האמנות - הצפונית והדרומית, המערבית והמזרחית וכל תרבות ישראלית אחרת - בעוגת התקציב הענקית של משרדו.

אבל הרי לא לזה התכוון השר. תקציבי התרבות ישארו כמות שהם, לכך ידאג עמיתו, שר האוצר. האם התכוון לוי ליטול כספים מ"הבימה" או האופרה, "בת-שבע" ו"הבאלט הישראלי" ולהעבירם, למשל ל"מרכז הרב תחומי ענבל"? שאמור להיות "מזרחי"? בודאי שלא.

למרבה הפלא, דווקא בתחום המחול האמנותי הישראלי ניכרת לאחרונה נטיה של הכוריאוגרפים להשתמש במוזיקה, מקצבים ותנועה מזרחיים, יהודיים וערביים. למשל ליאת דרור וניר בן-גל ביססו מופע שלם (ומוצלח מאוד) על שירה של אום קולתום "אינטה עומרי".

## מאת ראדו קלפר

### תפלה

אלהים מְבַרֵךְ דֶּרֶךְ גִּיּוֹפִי שֶׁל רִקְנִי -

זְרִימָה רְגוּעָה שֶׁל נְהָר עֶשִׂיר בְּמִים צְלוּלִים, הַתְרוֹצְצוֹת שֶׁל סַעְרָה הוֹרֶסֶת יַעְרוֹת אוֹ עֲמִידוֹת הַסֵּלַע מִלְ שָׁמַיִם -

שֶׁשֶׁת יְמֵי הַבְּרִיאָה חוֹזְרִים עַל פְּנֵי הָעוֹלָם.

כְּשֶׁרִקְנִי מְחַלֵּל הָעוֹלָם בְּלוֹ נִרְאָה צִעִיר כְּמוֹ בֵּינִים הָרָאשׁוֹן אַחֲרֵי מְנוּחָה רָאשׁוֹנָה:

בְּנֵי-עֶדֶן קִיִּים, וְבוֹ אֶדֶם וְחֶהָה לֹא יוֹדְעִים שְׁעָרֵימֵם הֵם וְשׁוֹנִיִּים.

הַרְקָדוֹ נָע, וְכֶאֱדָם וְחֶהָה לִפְנֵי הַגְּרוּשׁ לֹא יוֹדֵעַ שְׁאֵלֵהֶם חוֹלָם בְּגוֹפּוֹ.

### נֶס עַל הַמִּזְחַח

בְּצֶעֶד לֹא בְטוֹחַ, כְּאֵלֹו בְּהַרְגֵּל חִפְשָׁה עֵקֶבּוֹת רִקְדוֹ שֶׁלֹא רִקְנִי, הַתְקַדְמָנוּ הַרְחֵק אֶל לֵב הַגִּלְיָם.

כְּשֶׁלֹא הִיָּה לֹאֵן לְהַתְקַדֵּם, טַפְטַפְתָּ לִי יָם כְּחֹל, בְּדִירוֹת מְתַפְרֶרֶת בְּשִׁקְרִים קִטְנִים כְּדָגִי בְּסֶף בְּמִים.

הַחֲזוֹתִי לָךְ אֶת הַיָּם הַשָּׁחֵר, אֶתְקַת חוֹל מְפַרְדִּיגִים בּוֹ אֶהְבְּתִי רוּחוֹת רִפְאִים, עֶשֶׂן שֶׁל יָרֵחַ וְשֶׁמֶשׁ.

מִתּוֹךְ סֵפֶר הַשִּׁירִים "צַעֲדִים שֶׁל צִי", שִׁירָאָה אוֹר בִּקְרוֹב בַּחוּצָאָה: "שׁוּפְרָא לְסִיפּוֹת יִפְחֵ"

מִתּוֹךְ הַטָּפוֹת צִמְחָה, בְּשִׁתְיָקָה, יָם תְּחַשׁ.

גיליון 13; נובמבר 1998

עורכים: גיורא מנור ורות אשל

מו"ל: זום הפקות

מנכ"ל: ליאור ויינשטראוב

כתובת: רח' שוהם 39, חיפה 34679

טל': 04-8344051, 8254990

פקס': 04-8344051

מח' שיווק ומנויים: 04-8344051

מח' מודעות: 04-8344051

עריכה גרפית: זום הפקות

עיצוב גרפי: רונית גורן

ביצוע גרפי: גאולה ארצ'קוב

עריכה לשונית (עברית): ניצן שמואלי

♦ בתמיכת המועצה הציבורית לתרבות ואמנות - המדור למחול

משתתפי הגיליון:

גבי אלדור, רות אשל, אורה ברפמן, שמואל כץ, גיורא מנור, ירון מרגולין, הניה רוטנברג, שי שטיינברג, הלמוט שייר

ISSN-0334-2301

מחיר הגיליון: 30 ש"ח

# מה העניינים

6

הגוף הזכר

יסקבות אירועי "בת-שבע" במופע "פעמוני היובל" • גבי אלדור

8

חפץ ביקרם

תפישות מרכזיות בשימוש בחפצים במחול • רות אשל

16

האביזר ביצירתו של רמי באר

הניה רוטנברג

22

חדשות

26

ישראלים רוקדים בלונדון

הניה רוטנברג

28

סבתא תמיד רקדה או הליצן האמיץ

מותה של לוטה גוסלאר שהלכה לעולמה בגיל 91 • גיורא מנור

30

אדם פסטרנק

רות אשל

34

חסיה לוי ארגון כלת פרס ישראל

רות אשל

37

הענק הקטן

יהודית ארנון כלת פרס ישראל למחול • גיורא מנור

40

כשרונות מלבבים

דיוקן אורנה קוגל • ירון מרגולין

44

מריל טנקרד

שגרירתה של פינה באוש באוסטרליה • אורה ברפמן

48

לונדון, כולם תחת מטריה אחת

הניה רוטנברג

50

בכורה של יצירות טריות מאת ויליאם פורסיית

הלמוט שייר

54

ספרים מרקדים

56

חץ וחדר

שי שטיינברג

60

שער הענגים המוליך למחול מודרני סיני

גיורא מנור

64

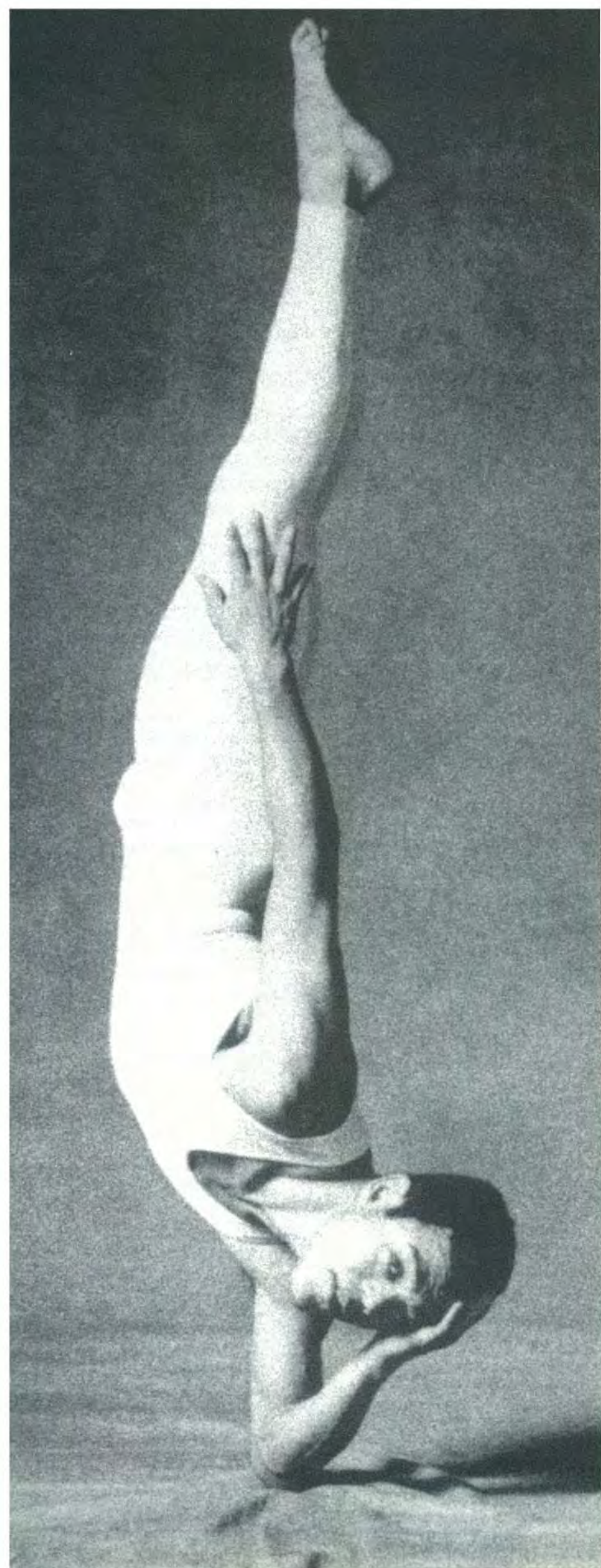
מפנקסו של מבקר

גיורא מנור

70

הרמת מסך 97

גיורא מנור



# הגוף הזוכר

## בעקבות אירועי "בת-שבע" במופע "פעמוני היובל"

מאת גבי אלדוד

סוף סוף נוכחנו לדעת שלמחול יש כוח. אותה אמנות הנמצאת תמיד בשוליים, גם כאשר היא מוצלחת במיוחד, שתמיד מתייחסים אליה במהילה של חשדנות והערצה, הפכה בין לילה למוקד של ויכוח סוער. ואם לא נחמיץ את ההזדמנות שנפלה לידינו, הריקוד יהיה הקש האחרון, העילה לשינוי. שינוי היחס שבין מדינה לדת, שינוי היחס לאמנות ולאמנים מטעם המימסד ועמידה על זכותם של החילונים להתבטא בשפה העברית ובמחול ולתת את הפרשנות שלהם למה שהחרדים "ניכסו" לעצמם. כולנו שרים את "אחד מי יודע" מאז הגן. כל מי ששר את השיר השמח והקולני הזה שנמשך, כמו שירי עם רבים, לאורך בתים רבים ומנגינה החוזרת לעצמה, מכיר את תחושת הכשרון והעיקשות להמשיך ולא לדלג על אף חזרה. ואין זה משנה בכלל אם אתה אדם המצהיר על דתיותו ואמונתו או סתם ישראלי. יש כוח בשיר הזה והוא מדבר על כל מה שאנו יודעים ברמה הפשוטה ביותר - על שלוש אמהות וארבעה אבות ותשעה ירחי לידה וכן, אחד אלוהינו שבשמים ובארץ, שהוא באותו רגע של שמחה ועיקשות של כל מי ששר מין הוכחת קיומו, מבלי להתחייב, מבלי להתווכח על מהות אותה הוכחה.

זהו טבעו של שיר עממי, וזה טבעו של הפולחן השבטי, כי באותו רגע כולנו בני אותו שבט.

נהרין ממשיך בדרכו שלו את תחושת השבטיות, והוא מקצין אותה. הוא לוקח את הפראות של החזרה המילולית והזמרתית המתמשכת, וממקם אותה בתוך הגוף. במחול גם התנועה חוזרת על עצמה, וכן יש בה גם תחושה של גורל, של מה שבלתי נמנע. אי אפשר שלא להיות באותו רגע חלק מאותו שבט, אי אפשר שלא להיסחף, ובאותה היסחפות כלול גם היאוש על אותה שייכות בלתי ניתנת לוויכוח. באותו רגע, נעלמת החרות האישית, אתה חלק מקבוצה, מקצב, אתה ממשיך, מבלי לבחור, אתה מה שנולדת לתוכו, אתה מגלה שאתה שייך לשפה, לזמן, למקום, וככל שאתה מנסה להתנער מאותה שייכות, כל עוד אתה שר, אתה שייך.

לו הייתי אני מהמימסד הדתי, הייתי מחבקת בשתי ידי את ההזדמנות המופלאה שנקרתה לי, ומראה את הריקוד הזה לכל כהוכחה לכוחו של הטקסט, לערמומיותה של המסורת, לעוצמתה של השפה, לכח המאגי שבחזרה המעגלית.

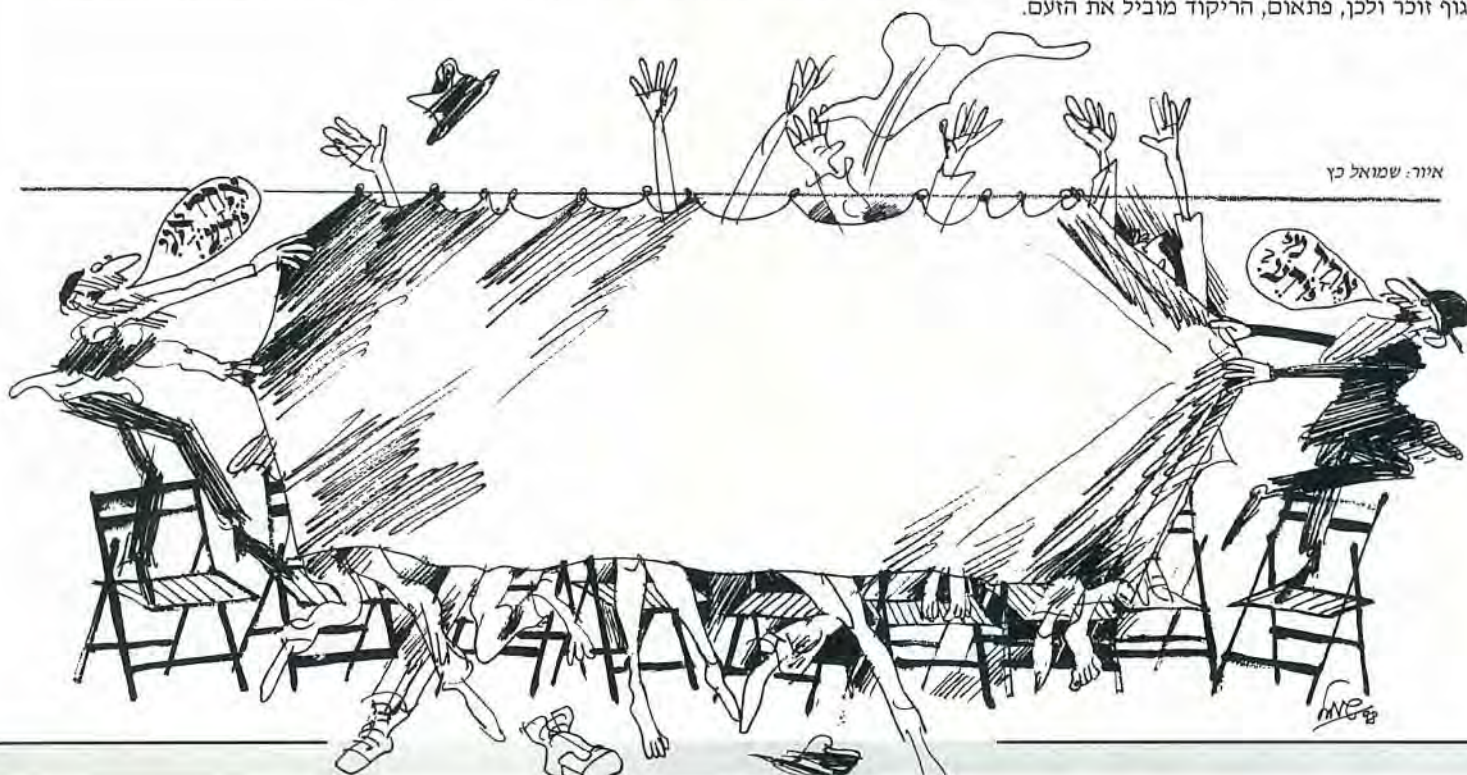
מה עושים הרקדנים? הם יושבים על הכסאות, מניפים את זרועותיהם ואחר כך את רגליהם, הם נשמים אל הריצפה וחוזרים ומתיישבים. הם יושבים בחצי גורן. הם קיבוצניקים (בנוסח הראשון של המחול, ב-1990 - הרקדנים לבשו בגדי עבודה בצבע חאקי ונותרו בבגדי ים תחתונים אפורים, תחתונים וגופייה כמו של פעם). ב"אנאפאזה" הם סתם אנשים בחליפות. הם חלק מקבוצה. רק אחד מהרקדנים חוזר אל הכסא באופן אחר, בקפיצה מלמטה, מרהיבה. נהרין לוקח את הפראות שבשיר צעד אחר הלאה. הוא מוסיף לו את קצב התופים שהוא תמיד הולם-לב מוגבר, רגשי, והוא מניף את הבגדים באויר.

אין אף רגע של עירום במחול הזה, ואין "התפשטות". ב"קיר" העיפו את הנעליים והחולצות, ב"אנאפאזה" נותרו בבגדי הליצן הכרוכים על הגוף, ב"פעמוני היובל" היו אמורים להישאר עם בגדי העבודה הישנים, תחתונים גדולים וגופיות, ואם זה מעליב, אפשר לבטל גם את המדינה. כמו התפשטות מגשמיות, כמו בשמחה, כמו באקסטזה שאינה מובילה לשום מקום, שנפסקת עם סוף השיר.

לו היו חסידי נחמן מברסלב רואים את המחול, היו לומדים אותו, משום שהם מבינים את השמחה הנוראה הזו, משום שאינם פוחדים מעץ השדה ומטבעו הגופני של האדם. אבל מי שחיבל במופע בשם פגיעה ברגשות, אינו מבין דבר. ויש לי חשד שגם אינו דובר אמת. המחול נוצר במקור כפתיחה של "קיר". ב"קיר" מתנגש נהרין בכל המיתוסים הקיבוציים - בצבא, במשפחה ובקיבוץ, וכאמן הוא מפרק את החומרים הללו ומחזיר אותם אלינו עם הארה, וזה תפקידו. וקשה לי לחשוב על יוצר יותר ישראלי מנהרין, משום שהוא מחזיר לנו על הבמה את מה ששלנו, מעורטל מכל סיסמה או הגדרה, אך בלתי נמנע, כמו גורל.

מה שהרגיז את משרד ראש הממשלה, שלפי העיתונות היה מעורב בכל הקטעים המצונזרים שבמופע, מתבטא בדימויים גופניים. לא מילים, לא טקסטים, אלא דימויים (בסרטם של מיקי גורביץ ותומרקין, ניתנה הוראה בזמן הטכס לא לשדר את תמונות אלא רק את פני הקהל הצופה בהם). ואלו הם: פניו מלאות הדם של נער ערבי בזמן האינתיפאדה. טנק הדורס מכונית בלבנון. רבין. כל מה שקשור באלימות, בדרך כלל מצידנו, הישראלים. כלומר, מחיקת כל רמז לאמת הקשה, שאנחנו לא רק קורבנות ושיש גם בנו אלימות, ורשע. מחיקת רבין, אי איזכור הרצח. מחיקת הזכרון. מחיקת הגוף הזוכר. אולי זהו באמת פשרו של המחול של אוהד עליו יוצא הקצף. הגוף הזוכר, ללא מסווה, עם או בלי בגדים, במשמעות אחרת, על-ובלתי-מפלגתית.

זכרוננו של הגוף הזוכר לעולם אינו בוגד בו. ולכן לא יעזרו כל יועצי התדמית והסידקית והדיבור בכפל לשון והאיומים והחרמות והשקר שאין לו רגלים וידים. כי הגוף זוכר ולכן, פתאום, הריקוד מוביל את הזעם.



עיריית תל אביב - יפו מגישה:

אגף קהילה נוער וספורט  
המחלקה למוסיקה ואומנויות הבמה

## המרכז למחול ביכורי העתים

בית ספר למחול המאפשר לימודי מחול ותנועה ברמה הגבוהה ביותר ומפתח את יכולת התלמידים בהתאם לכישוריהם

ההרשמה לשנות הלימודים תשנ"ט בעיצומה

- בלט קלאסי
- מחול מודרני
- מחול יצירתי לילדים
- HIP HOP
- קבוצה
- ריקודי בטן
- סדנא בתנועה
- פלדנקרייז
- שיעורי בוקר למקצועיים
- סדנאות סוף שבוע
- סדנא באמנות ההופעה
- השתלמויות מורים

• ילדים ונוער גילאי 6-18

• בוגרים מגיל 18 ומעלה

• להקת מחול "מוזע"

הכשרה מקצועית לרקדנים  
לגילאי 18 ומעלה.

להקת "מוזע" מרכז למחול ביכורי העתים  
צילום: ארנה ושי אדם

קורס קיץ בינלאומי במחול לנוער ובוגרים מ-11 עד 23 ביולי 1999

מאות תלמידים לומדים במרכז למחול ביכורי העתים בהדרכת צוות מורים ומלווים מוסיקאליים מיומן ביותר. במרכז אולמות ריקוד מקצועיים וממוזגים. מקלחות וקפיטריה.

• הנחה לחיילים, סטודנטים ותושבי ת"א.

• לפרטים נוספים אפשר לפנות בין השעות 9.30 - 19.30 במשרד.

המרכז למחול ביכורי העתים רח' הפטמן 6, ת"א, טל': 03-6919457

# חפץ ביקורם

תפישות מרכזיות בשימוש בחפצים במחול

מאת

רות אשל



1977 "אנשים כמו קווים",

כור: רונית לנד, רקדנית: רות אשל

צילום: פטר לרסן

"PEOPLE LIKE LINES", CHOR: RONIT LAND

DANCER: RUTH ESHEL, PHOTO: PETER LARSEN

הבודדים, בהם נעשה שימוש בחפץ, תפקידו היה לתמוך במסר הרעיוני של העבודה המחולית.

תפישה שונה לשימוש בחפצים היתה לצייר/ כוריאוגרף אוסקר שלמר (OSKAR SCHLEMMER), שבשנות ה-20 ערך נסיונות עם אביזרים בביה"ס באוהאוז בגרמניה. הוא יצר את "באלט לשלושה" (BALLET TRIADE) וכן מחולות נוספים שבדקו את מגוון האפשרויות השונות של שימושים באביזרים כגון מקל, חישוק ופח. שלמר בדק כיצד מכתוב

צד תחילת המאה ה-20 החפץ היה שולי, השימוש בו שגרת, לא יותר מתוספת לתלבושת, שהוסיפה קורטוב של ויזואליות. לצומת זאת, מלחין האופרות הגרמני ריכרד ואגנר הטיף ליצירת אמנות טוטאלית ותפישה זו של תיאטרון כוללני הזניקה את החפץ מתפקיד זניח לשימוש מרכזי.

התפישה של ואגנר באה לידי ביטוי גם בחלק מהפקות הענק של ה"באלט הרוסי" של דיאגילב (1909-1927) ולהקת "הבאלט השוודי" (פאריז 1920-1925). האביזרים, התפאורה ותלבושות הפכו לעיתים למרכיב הדומיננטי במחול. כך למשל, בבאלט "PARADE" ("תצוגה" 1917) מאת ליאוניד מאסין, בביצוע ה"באלט ריס" שפאבלו פיקאסו עיצב את התלבושות והחפצים, או-"RELACH" (1925 "אחרי ההצגה") מאת ז'אן ברלן (Jean Borlin) בביצוע "הבאלט השוודי" בעיצובו של פרנסיס פיקאביה (FRANCIS PICABIA). בבאלטים אלה החפצים, התלבושת, הסרטים והאפקטים המוזיקליים דחקו את המחול למקום כמעט שולי. אחרי שתי הפקות אלה נדמה היה ששילוב האמנויות בבאלט הגיע למיצוי והביא את המחול לדרך ללא מוצא עד כדי איבוד זהותו. "הבאלט השוודי" הגיע למשבר אמנותי והתפרק, ואילו "הבאלט הרוסי" שינה כיוון וחזר להפיק באלטים של יותר מחול נטו, כמו "כלולות" (LES NOCES 1923) של ברוניסלבה ניגינסקאיה ו"אפולו אל המוזות" (APOLON 1925) של ג'ורג' בלנשין.

אמני מחול ההבעה, שפעלו בין שתי מלחמות העולם באירופה, גם הם אימצו את התפישה של תיאטרון טוטאלי, אבל התעניינו פחות בשילוב חפצים ויותר במערכת היחסים בין מוזיקה ומחול, ובשילוב דיבור ותנועה. במקרים

זרי הגרלנדות בוואלס-הפרחים שבבאלט "היפהפיה הנמה", שרביט של ענף ירוק למלכת הוויליס ב"גייזל", אופייניים לסוג החפצים, שניתן היה למצוא בבאלטים הקלאסיים עד תחילת המאה ה-20. החפץ היה שולי, השימוש בו שגרת, לא יותר מתוספת לתלבושת, שהוסיפה קורטוב של ויזואליות. לעומת זאת, מלחין האופרות הגרמני ריכרד ואגנר הטיף ליצירת אמנות טוטאלית GESAMTKUNSTWERK, ותפישה זו של תיאטרון כוללני הזניקה את החפץ מתפקיד זניח לשימוש מרכזי. בתיאטרון הטוטאלי האמנויות משולבות עד כדי מיזוג וזאת כדי ליצור אירוע אמנותי הפונה לכל החושים של הצופה. לפי תפישה זו, כל אחת מהאמנויות תומכת ומשלימה את חברתה עד כדי, לפעמים, איבוד זהותה העצמאית. לדברי חוקר התיאטרון והמחול רוג'ר קופלנד, תפישה זו של שילוב אמנויות לאחדות אחת מצויה באמנות הפרימיטיבית, שבה מיטשטש ההבדל בין האימאג' למציאות.

ברוח התיאטרון הטוטאלי רקדה לואי פולר (LOIE FULLER) בתחילת המאה בפאריז, כשהיא אוחות בידיה מקלות שהוותרו תחת שמלה בת עשרות מטרים של בד חצי שקוף, ובאמצעות תאורה עשירה יצרה צורות מופלאות שעברו מטמורפוזות לעיני הצופים. החפץ, הבד, התאורה, היו העיקר.

"שקיעתה של טיטאניק", אנסמבל בת-שבע, כור: אוהד נהרין  
ניהול אמנותי: אוהד נהרין, נעמי פרלוב, רקדנים: בת-שבע, צילום: גדי דגון  
"SINKING OF THE TITANIC", CHOR.: OHAD NAHARIN, DANCERS: BAT-SHEVA ANSEMBLE  
PHOTO: GADI DAGON



המטוטלת ההיסטורית ממשיכה לנוע בין הקטבים של אלה התומכים בהתייחסות לחפץ כאל אורח נטול השפעה, לבין אלה הגורסים שיש לאפשר לחפץ להשתלב, להתמזג במחול ואולי אפילו להיות נקודת המוצא למחול כולו.

## השימוש בחפצים במחול הישראלי

נעקוב אחרי שינויים מרכזיים שחלו בשימוש בחפצים במחול הישראלי על פני ציר הזמן ונסה להבין את מקורם. מחול ההבעה (AUSDRECKSTANZ) שפרח בארץ בין השנים 1920-1964 הביא איתו מאירופה את תפישת התיאטרון הטוטאלי. כבר בשנות השלושים יצרו אנשי המחול האמנותי בקיבוצים מסכתות חג, אירוע תיאטרלי טוטאלי תחת כיפת השמים, שבו נטל חלק כל הישוב על החי והדומם שבו. לצד חברי הקיבוץ והרקדנים והזמרים כיכבו ממטרות, קומביינים, עגלות עם קש, מגלים, סוסים, פרות וכבשים. לעומת זאת, במופעים האמנותיים, באה לידי ביטוי הטוטאליות התיאטרלית בשילוב טקסט ותנועה, כמו למשל, בלהקת "דיבור וקול" של דנה לוי (1933), מה שכונה "מקהלות מדברות". החפץ נשאר, אלמנט דקורטיבי, מעין השלמה לתלבושת ותמיכה בנושא המחול. מה שהשתנה היה סוג החפצים. במקום חפצים הקשורים לתרבות אירופה ניתן למצוא בארץ חפצים הקשורים לתרבות המקומית. ברוך אגדתי רקד את מחול "הרועה" שלו עם מקל רועים ערבי, ירדנה כהן רקדה עם חרב ערבית ורקדניתיה של רנה ניקובה נשאו על ראשן כדים, כשהן חוצות את הבמה בדרכן אל "המעייין".

המחול הפוסט-מודרני עם יוצרים מאמנויות אחרות היה על בסיס שוויוני, כשכל אחת מהאמנויות שומרת על עצמאותה. לפי תפישה זו, המוזיקה, המחול והחפצים, הינן שלוש זהויות שונות שבמהלך המופע פועלות באותו מקום ובאותו זמן והצופים מוזמנים לצפות בו-זמנית בשלושת הערוצים. לפי תפישתם, התוצאה היא מורכבת, דורשת ריכוז, עשירה בהפתעות - ממש כמו החיים עצמם. דוגמה לשילוב אמנויות כזה תוך שמירת עצמאות כל אחת מהן ניתן למצוא ב"יערות הגשם" ("RAIN FOREST") מאת מרס קאניגהאם. הפסל אנדי וורהול (ANDY WARHOL) יצר תפאורה מעשרות כריות כסף ממולאות גז הליום שריחפו בגבהים ובמסלולים שונים בחלל הבמה. כאשר הרקדנים חצו את הבמה ונתקלו בכריות, הם לא ניסו ליצור איתן קשר מעבר להתייחסות פרקטית ועניינית של פילוס הדרך. כל כרית הגיבה בדרכה שלה על ההתקלות, לפי זרם האוויר שיצרה תנועת הרקדנים.

בתיאטרון הטוטאלי האמנויות משולבות צד כדי מיזוג וזאת כדי ליצור אידוע אמנותי הפונה לכל החושים של הצופה. לפי תפישה זו, כל אחת מהאמנויות תומכת ומשלימה את חברתה צד כדי, לפעמים, איבוד זהותה הצמצמית

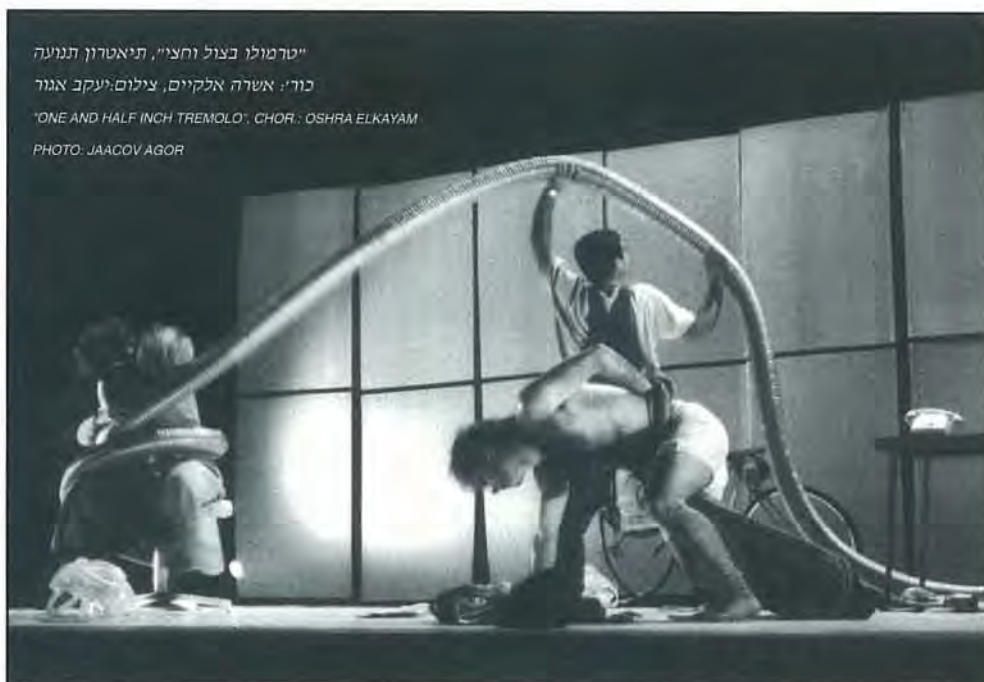
החומר, על תכונותיו המיוחדות, את עיצוב המחול. הוא לא ביקש ליצור מחולות של הבעה אישית, מסרים חברתיים, אלא מחולות "אובייקטיביים" שבהם האדם הוא מעין "מנוע חי" המפעיל את החפצים, שהם לב היצירה. בעצם קיווה שלמר, בבוא היום, להחליף את האדם ברובוט או כפי שביטא זאת הבמאי גורדון קרייג (Gordon Craig): העל בובה "Übermarionette".

בארה"ב של שנות הארבעים והחמישים, אימצה מרתה גרהאם את התפישה של תיאטרון טוטאלי אבל הקפידה שהמחול ישאר המרכיב המרכזי. היא הזמינה חפצים אצל פסלים ידועים שהבולט בהם הוא איסאמו נוגושי שבעיצובו הפכו החפצים לאלמנטים פיסוליים בזכות עצמם שעברו במהלך הריקוד מטמורפוזות כדי לתמוך במסר הכוריאוגרפי. ב"קליטמנסטרה" שימש החפץ שעיצב נאגוצ'י כסא למלכה וגם מיטה שעליה התבצע החטא של גילוי העריות. במחול "לתוך המבוך" משמש החפץ שעיצב הפסל לא רק מקום מסתור מפני מהמפלצת (המינוטאור), אלא גם אלמנט שעליו כורכת הרקדנית חבלים המשקפים את פחדיה.

לעומת הפופולריות של תיאטרון טוטאלי יצא הבמאי ברכטהולד ברכט, שטען שכל עוד "שילוב אמנויות פירושו ערבוב ומיזוג, כל האמנויות תהיינה מושפלות ותפקיד כל אחת מהן יהיה להשלים זו את זו". לדבריו, "יש להלחם בסוג זה של כשפים, רעל והיפנוזה. מילים, מוזיקה, תפאורה (חפצים ומחול) חייבים להיות עצמאיים". קו זה אומץ על ידי המחול הפוסט-מודרני, שפרץ בתחילת שנות השישים בניו-יורק. שיתוף הפעולה של יוצרי



"מוטו פרופריאו", 1978, כור: רונית לנד  
רקדנית: רות אשל, צילום: פטר לרסן  
"MOTO PROPRIO", 1978, CHOR: RONIT LAND  
DANCER: RUTH ESHEL, PHOTO: PETER LARSEN



"טרמולו בצול וחצי", תיאטרון תנועה  
 כור: אשרה אלקיים, צילום: יעקב אגור  
 "ONE AND HALF INCH TREMOLO", CHOR.: OSHRA ELKAYAM  
 PHOTO: JAACOV AGOR

בניגוד לבמה האמנותית, תפסו החפצים מקום חשוב בשיעורי המחול כאמצעי לפיתוח יצירתיות. בשיעורים של ירדנה כהן השתמשו בתופים, אלומות שיבולים וסלסלות קש. במסגרת המוסדות החינוכיים של התנועה הקיבוצית התמקדה כל כיתה במהלך הלימודים בנושאים מסוימים, שכל אחד מהם נבחן מהיבטיו השונים, גם באמצעות תנועה ומחול. בשיעורי המחול לתמיכה בנושאים השתמשו בניירות, בנוצות, קוביות, חבלים, כסאות ואבנים. כל חפץ היה לגיטימי.

בתחום העשייה הבימתית יוצא דופן היה תיאטרון מחול "ענבל", שנוסד ב-1949 על ידי שרה לוי-תנאי, שבו נעשה שימוש עשיר בחפצים. בריקוד הקוצרים ב"מגילת רות" הופכת הכברה מנוף לתנועה, וכך גם בסולו של רות המואביה. ב"ריקודי הרועים" זוכים מקלות הרועים לכוחות קמאיים. ריקוד "הכד" (1966) נבנה סביב החפץ ומעורר אסוציאציות לבאר, מסתורין של רחם, או עולל שנולד. סלסלות קש ואבני ריחיים תופסים מקום חשוב ב"יעקב בחרן" (1973) וב"אחותי כלה" (1969).



"סולמות", תיאטרון תנועה, כור: אשרה אלקיים, צילום: הרטמי  
 "LADDERS", CHOR.: OSHRA ELKAYAM, PHOTO: HARAMATI

המהפך המחולי שעבר על הארץ בתחילת שנות השישים, שבו פינה מחול ההבעה את מקומו למחול הגרהאמי האמריקאי, לא הביא לשינוי מהותי ביחס לחפצים. רפרטואר להקת בת-שבע כלל עבודות בודדות, שבהן היה לחפצים מקום חשוב, כגון, "לתוך המבוך" של גרהאם עם פסל/חפץ של איסאמו נוגוצי, ה"ציידים האגדתיים" (1965) של גלן טטלי עם מקלות ארוכים המשמשים כנשק וגם כאמצעי לתלות עליו את הצייד. אשרה אלקיים, רקדנית וכוריאוגרפית בלהקה זו, נעזרה בקביים של ליצן ששימשו את הענק גולית ב"דודיד וגולית" (1966). ב"אדם והחוה" (1965) אדם מוביל את חווה הקשורה בחבל אל תוך הבמה כאילו היתה בהמה ואילו חווה נועלת ברגלה האחת נעל באלט קלאסי נוקשה, שננעצת ברצפה תוך כדי צליעה. בביקוריה בארץ גילתה גרהאם את הצייר/פסל דני קרוון שבהמשך יצר תפאורות וחפצים למספר עבודות ללהקה וביניהן, "קלעים" (1969) מאת רנה שיינפלד, "נשים באוהל" (1966) מאת רנה גלוק, "לפתח חטאת רובץ" (1969) מאת משה אפרתי וכן "מגילת רות" לתיאטרון מחול ענבל.



"טרמינל", תיאטרון תנועה  
 כור: אשרה אלקיים  
 צילום: יעקב אגור  
 "TERMINAL"  
 CHOR.: OSHRA ELKAYAM  
 PHOTO: JAACOV AGOR

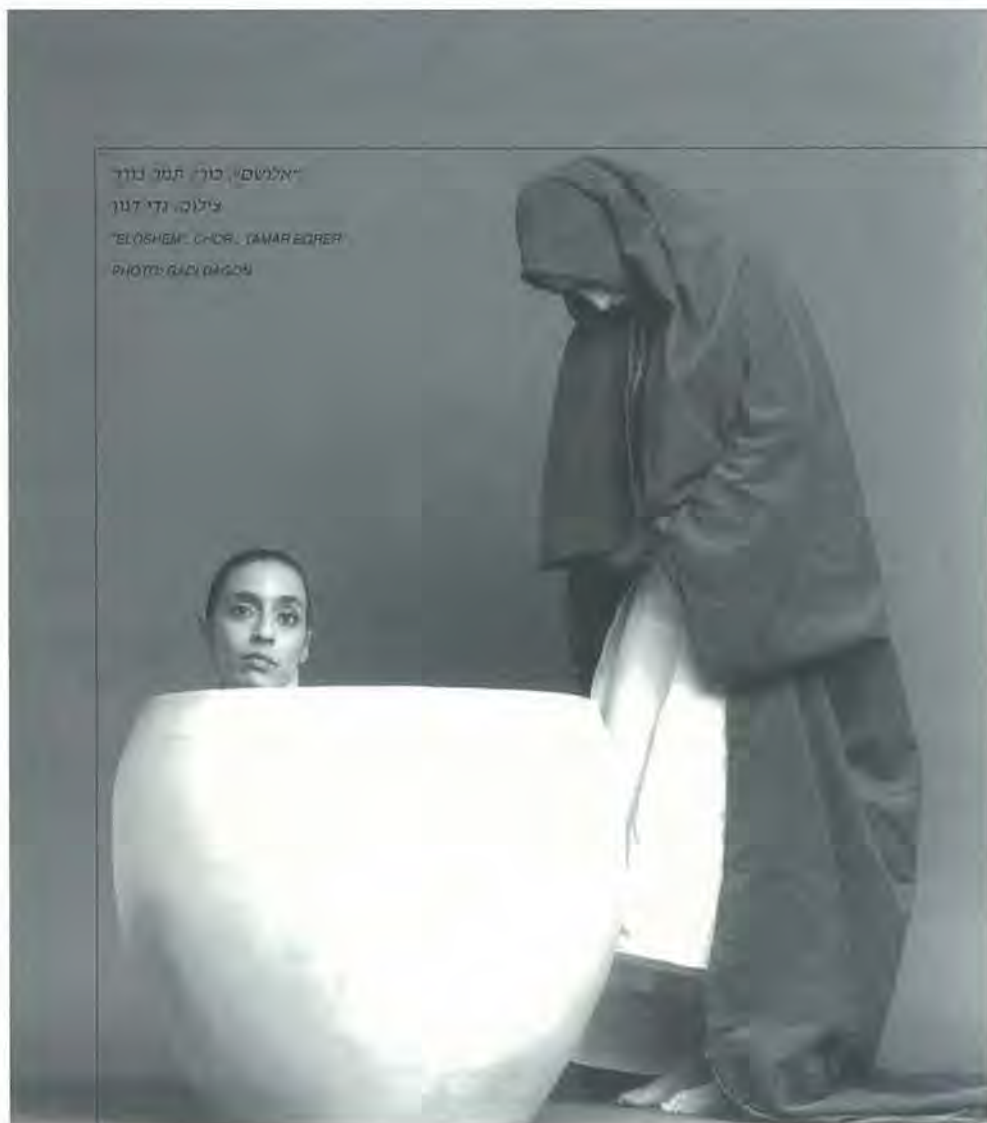
תחילת השינוי ביחס לחפצים ניתן למצוא אצל הכוריאוגרפית מירליה שרון, תלמידתם של אלון ניקואליס ומרס קנינגהאם, שבשנות השישים העלתה תכניות משלה בניו יורק, ובתחילת שנות השבעים יצרה מספר עבודות ללהקות בת-שבע ובת-דור. בדואט שלה "תמורה" (1971) שיצרה ללהקת בת-שבע, מככבים רקדן, רקדנית וקמרון המונח במרכז הבמה והרקדנים מניעים אותו ברגליהם. כותבת שלי שפירא ב"למרחב" (1971): "הקמרון מרכז את האלמנטים השונים שבריקוד: התמודדות השניים עמו, עליותיהם, ירידותיהם והתחבטותם משקפים התמודדות פנימית. השאיפה להגיע לאיוון פנימי וליחסים מאוזנים האחת עם השניה. הקמרון הוא האתגר, אבן-הבחן. הוא לא עוד עצם חיצוני אלא מדד פנימי. כך מושלך מאבק פנימי לעצם חיצוני בצורה מוחשית דרמטית". במחול "בעל החלומות" (1979) בביצוע להקת בת-דור

(1984) מאת אלקיים עם צינורות; "מיתוס"  
(1985) מאת אשל עם צמר כבשים וחפצי ברזל;  
"חמש צעקות" (1986) מאת נאוה צוקרמן עם  
מזוודות; "זמנים" (1986) מאת אשל עם צל,  
אש, חבל וענפים ירוקים; "אמזונה קומפקטית"  
(1986) מאת אלי דור כהן עם פנסים.

מהיכן נבעה אותה להיטות פתאומית לשימוש  
בחפצים? אחת הסיבות לכך נעוצה בחזרתן  
לארץ של יוצרות לאחר לימודים במרכזי  
העשייה האוונגרדית בניו-יורק וביניהן רות  
זיו-איל, רחל כפרי, הדא אורן ורונית לנד  
(אנגליה). הן הביאו איתן את הלגיטימציה  
להעז ולהשתמש בחפצים כשלנגד עיניהן  
פעילות המחול הפוסט-מודרני בכנסית  
גיאדסון, שבויילג' הניו-יורקי, עבודותיו של  
מרס קנינגהאם, שיתוף הפעולה בינו לבין  
המלחין ג'ון קייג' והפסל רוברט ראושנברג,  
כמו גם העבודות של אליון ניקולאס  
ותלמידתו קרולין קרלסון. מקצת מהיוצרים  
של המחול האחר בישראל אימצו חלק  
מהאידיאולוגיה של המחול הפוסט-מודרני ובה  
איפיון "הרגילות" (ORDINARY), והחפצים  
שהשתמשו בהם היו כאלה שניתן למצוא בכל  
בית ורחוב. עידוד והשראה קיבלו היוצרים  
המקומיים מסיווריהן בארץ של הלהקות של  
מרס קנינגהאם (1977), קרולין קארלסון  
(1979), קיי טאקיי (1982) וסדנה שהעבירה  
מרדיט מונק (1983).

את התשובה לשאלה מדוע בחרו לאמץ דווקא  
את השימוש בחפצים, ניתן להבין על רקע  
הרעב לתנועה אחרת, שונה מזו שאלה היו  
מורגלים, והצורך בעזרה בחיפוש אחרי אותה  
תנועה אחרת. חלקם שאל שאלות כגון: באלה  
אמצעים ניתן להעזר כדי לגלות שפה תנועתית  
חדשה ולהתנועע אחרת? היכן ניתן למצוא  
קצה חוט שינווט לעבר כיוונים חדשים, בתוך  
הוואקום הגדול, הפרוץ, המבלבל, הנפלא  
והמאיים, שנוצר עם נשיאת דגל ה"נגד" מול  
כל מה שהתחנכו עליו? החפצים נתנו מענה  
ראשוני לצרכים אלה.

תנועה שונה מתנועה הקשורה לסיגנון ספציפי  
זה או אחר, נולדת כאשר רקדן עושה



מהיכן נבעה אותה להיטות פתאומית לשימוש בחפצים? אחת  
הסיבות לכך נעוצה בחזרתן לארץ של יוצרות לאחר  
לימודים במרכזי העשייה האוונגרדית בניו-יורק, הן הביאו  
איתן את הלגיטימציה להעז ולהשתמש בחפצים כשלנגד  
עניהן פעילות המחול הפוסט-מודרני בכנסית גיאדסון,  
שבויילג' הניו-יורקי



כדורים; תכנית ראשונה של ה"תנועתרון"  
(1977) של דורית שימרון עם בדים; "חוטאים  
של סולו" (1978) מאת רנה שיינפלד עם חוטי  
גומי וקוביות; "מוטו פרופריאו" (1978) מאת  
רונית לנד עם יריעת פלסטיק; "מסכות" (1979)  
רות אשל ונירה נאמן עם מסכות נייר; מופע  
"קול ומחול" (1979) מאת הדא אורן עם בדים,  
שיער וחבל; "פחים" (1980) מאת רנה שיינפלד  
עם פחים ושקיות ניילון; "גלימה לסקילה  
עצמית" (1981) מאת רות אשל עם אבנים;  
"טרמינאל" (1981) מאת אשרה אלקיים עם  
טרמפולינה; "נעליים" (1982) מאת רונית לנד  
עם זוג נעלי וכסא; "מחזור" (1982) מאת זיו-  
איל עם חול ומים; "בלאיי" (1983) מאת זיו-  
איל עם בגדים; "ענפים מחותלים" (1983) מאת  
אשל עם ענפים, פיסות בד וחיתולי תינוק;  
"משי" (1983) מאת שיינפלד עם בד משי, מים  
ושיער; "מפגשים עם ים" (1983) מאת אמיר  
קולבן עם חול ומים; "טרמולו בצול וחצי"

העוסקת באגדת יוסף במצרים, רוקדים עם  
אלומות שיבולים ענקיות שבמהלך הריקוד  
הופכים גם לתבושות של שיבולים.

המהפך בגישה לחפצים במחול הישראלי חל  
רק באמצע שנות השבעים עם פריצת "המחול  
האחר" שמחוץ למסגרת הלהקות הגדולות  
הממוסדות. החפץ הפך למרכיב מרכזי כמעט  
בכל עבודות אלה. רשימה חלקית זו (לפי סדר  
הבכורות) תמחיש את עוצמת גל הפופולריות  
הפתאומי של החפצים במחול האחר הישראלי:  
"מסתורים" (1976) מאת רות זיו-איל עם  
מזלגות וסכינים; "דיוקן של דמגוג" (1977)  
מאת רחל כפרי עם בובה סמרטוטית, ו"עוד  
שדות" של כפרי עם פסולת עירונית כגון  
בקבוקי פלסטיק, מסכות גז וסדינים; "אנשים  
כמו קווים" (1977) מאת רונית לנד עם  
מזרונים; "כותרות נזירות" (1977) מאת זיו-  
איל עם עיתונים ו"כדור חוזר" (1977) עם

אימפרוביזציה כשהוא קשוב לצורה ולחומר שממנו החפץ עשוי, למגבלה, לתמיכות הפיזית שחפץ מעניק ולצלילים שניתן להפיק ממנו. המגבלות, התמיכות והדימויים שהחפץ מעניק, הוא קצה החוט, שאליו נצמד הרקדן היוצר תוך שהוא מגלה שלחפצים הדוממים היכולת להכיל בתוך עצמם את האפשרות לשקף סיטואציות אנושיות. מכאן, שלא רק תנועה חדשה נולדת אלא גם דימויים ואסוציאציות, שמתרגמים לשפה חזותית עולם פנימי תת-מודע של הרוקד.

מאידך, תנועת הרקדן עם החפץ חושפת בפני הקהל שיש בחפץ יותר משגליו בעין. תוך כדי תהליך אילתור עם החפץ, צפים מעין חוטים סמויים של נושאים, המבקשים להתחבר עם האמן היוצר המצוי במצב של רגישות גבוהה והקשב פנימי. מתוך הנושאים והאסוציאציות העולים ונמוגים הרקדן/היוצר יכול לבחור - ולצאת למסע של דו-שיח.

החפצים פותחים אפשרויות ליצירת מעין ארכיטקטורה גיאומטרית חדשה של הגוף המחולל. החפצים יצרו ויזואליות חדשה, כשקווי הגוף מתארכים ואחרים מוסתרים. מאידך, הפתרונות החזותיים המפתיעים מחפים לא פעם על דלות התנועה ועל יכולת טכנית ירודה. השימוש בחפץ יוצר מתח מסוג חדש. כל חפץ מתקשר לסביבתו הטבעית ולפונקציות שהוא ממלא. אסלה לשרותים, כדור למשחק ועתון לקריאה. על הבמה, החפץ ניתק מהסביבה הטבעית שלו והפונקציות המוכרות לנו עוברות מטמורפוזות כיד הדמיון היוצר. אמנם כסא תמיד ישאר כסא, מקל תמיד ישאר מקל ונוצר מתח בין המוכר לנו בהקשר לחפץ מחיי היומיום לבין מה שקורה לו על הבמה.

חשיבותו ההיררכית של החפץ המוכרת לנו מהחיים היומיומיים משתנה. הוא פרטנר שווה זכויות לרקדנים, ולעיתים הוא אפילו נקודת המוצא ליצירה כולה, והוא הופך לחבל המיתולוגי המוביל את היוצר/הרקדן למסע לא מוכר בנבכי הלבירינט. באמצעות המשמעות שמעניק הרקדן לחפץ ובעזרת תאורת הבמה, הופך החפץ הפרוזאי לקסום. לעיתים, לאחר שהרקדן הפיח רוח חיים בחפץ, ממשיך החפץ בחיים עצמאיים משלו. חוט גומי ימשיך לרעוד כהד לתנועת הרקדן וכשמעופים באויר שקית פלסטית דקיקה וקלילה, היא תמשיך בצניחה איטית מופלאה, והפח ימשיך להדהד ולהפיק צלילים ולומר את דברו גם לאחר שהרקדן עזב את הבמה.

בשימוש בחפצים בארץ התגלו בסוף שנות השבעים שתי גישות בולטות: הראשונה מעודדת פגישה מקרית עם חפץ (בהשראת המחול הפוסט-מודרני המעודד את מרכיב המזל), שהופך לעיתים קרובות לנקודת המוצא להתפתחות היצירה כולה. השנייה, בחירה בחפץ מסוים כדי שישיר מסר. כלומר, הכוריאוגרף אינו מציג לפני הקהל את מיגוון האפשרויות הוויזואליות המעניינות שגילה, אלא משתמש באבזר במשורה ואך ורק כפונקציה של תמיכה במסר. רות זיו-אייל משקיעה מחשבה בבחירת החפצים שיתמכו בנושא בו בחרה לעסוק. לדוגמה, ביצירה "כותרות נזכרות" (1977), היא עוסקת בעיר העכשווית, בשטיפת המוח של המדיה,

באלימות, בהרי האשפה המצטברים והכוריאוגרפית בחרה להשתמש בחפצים כמו: עיתונים, מטאטאים, פחי אשפה ופטישי פלסטיק (כסמל ל"תרבות שמחה" עכשווית). הבחירה בעיתונים, ולא בנייר כלשהו, טומנת בחובה משמעות, כי באמצעות העיתונים היא מביעה את סלידתה מפולחן החדשות והפוליטיקה. העיתונים הם מקור החדשות והרכילות והם מכתבים את צו השעה ואת צו האופנה בכל התחומים. העיתון מספק את החדשות "החמות" של היום, אבל מיד לאחר שקראו אותו הוא נזרק והופך לאשפה. כמו במחזור החיים האנושי, גם עיתונים "נולדים ומתים". מכאן שהיוצרת מתמקדת בשני האספקטים של זיהום העיתונים: (א) זיהום רוחני (שטיפת מוח); (ב) זיהום סביבתי כפסולת.

כמו זיו-אייל, גם אצל אשרה אלקיים השימוש בחפצים צמוד לרעיון. לדבריה היא מצליחה באמצעותו להגיע למטרה בדרך יותר קצרה ו"אם החפץ לא משרת את הרעיון הוא לא מעניין אותי" (בראיון לאשל 5.7.1995). ב"טרמינל" (1981) משתמשת אלקיים בכסאות והיא מסבירה: "הכסא נשאר תמיד כסא, כלומר חפץ שעליו יושבים, אבל ניתן להסתכל דרך 'חלון' המשענת של הכסא שנהפכת למסגרת שדרכה ניתן לראות את העולם באופן פיוטי.... הכסא מזכיר לי את האדם על כל תהפוכותיו. אפשר לשבת עליו, אפשר להפוך אותו, להתחבא בתוכו. ניתן למקם אותו במקום אחד אבל הוא גם נייד. הוא מסמל בו זמנית ביטחון ואי בטחון" (בראיון לאשל 14.7.95). ביצירתה "טרמולו בצול וחצי" (1984) בחרה אלקיים להשתמש בטרמפולינה

בגלל התכונות הקפיציות וחוסר היציבות שבין שמיים וארץ שנותן צורה ויזואלית לתלישות, שהוא אחד מהרעיונות המרכזיים של העבודה. השימוש בצינורות פלסטיק ענקיים של אינסטלציה תומך ברעיון של חוסר תקשורת.

אלקיים: "הצינורות לפעמים פתוחים ולפעמים סתומים, ממש כמו היחסים בין אנשים. הצינורות הם גם אילמים, והאילמות שלהם הופכת למטאפורה לאילמות שיש לפעמים בין אנשים. מתוך ההחלטה לבחור בצינורות כחפץ המרכזי נולד הרעיון שהדמות המרכזית ביצירה תהיה אינסטלטור. מכאן החלה העבודה להתפתח לכיוון זה" (בראיון לאשל, 5.7.95).

אצל רנה שיינפלד האבזר משמש כנקודת מוצא למסע כוריאוגרפי של אסוציאציות דימויים. כך מתארת שרית פוקס את יצירתה של שיינפלד עם מקלות: "אותם חפצים המנהלים עם רנה ב"דרך" דו שיח אופטימי הופכים בבת אחת לאויביה. המוט הגבוה פי 3 ממנה, הוא פעם חבל מסוכן שעליו היא מהלכת כביכול במרומי אהל קרקס, פעם צלב עינויים ניצב המאונך ופעם - הופך בדיה למשוט על סירה בלתי נראית" (מעריב, אוגוסט 1978).

בבדיקת האפשרויות הגלומות בחפץ מזכירה שיינפלד את עבודותיו של אוסקר שלמר (שתערוכה רטרופסקטיבית של עבודותיו הועלתה בגרמניה כשנה לפני שיצאה בתכנית הסולו הראשונה). חלק מהאבזרים שבהם השתמשה, כמו מקלות ופח, מופיעים ב"באלט הטריאדי" (1933) של שלמר. בניגוד לשלמר שיצר עבודות מופשטות וראה בגוף רק מנוע

החפצים פותחים אפשרויות ליצירת מצין ארכיטקטורה גיאומטרית חדשה של הגוף המחולל. החפצים יצרו ויזואליות חדשה, כשקווי הגוף מתארכים ואחרים מוסתרים. השימוש בחפץ יוצר מתח מסוג חדש. כל חפץ מתקשר לסביבתו הטבעית ולפונקציות שהוא ממלא. על הבמה, החפץ ניתק מהסביבה הטבעית שלו והפונקציות המוכרות לנו עוברות מטמורפוזות כיד הדמיון היוצר

"קשרים"  
להקת בת-שבע  
כור' ס. קול  
TIES - BATSHEVA  
CHOR - S.KOIL



הפעלה לחפץ, שיינפלד מציגה כל הזמן את הגוף של הרקדנית והיא יוצרת עולם קסום שיש בו שילוב בין המופשט והרגש. החפצים הם נקודת המוצא לעבודותיה של שיינפלד מאז 1978. בתחילה אלה חפצים עם קווים נקיים (מקלות, קוביות, פח) היוצרים צורות גיאומטריות במפגש של הגוף עם החפץ, ובהמשך שימוש באובייקטים מהטבע (שיער, מים, חול) ועד בדיקת האור והצל.

בסוף שנות השבעים נוצרו קשרים הדוקים בין אמני המחול ואמנים פלסטים. הצורך היה הדדי וקיבל תאוצה על רקע התפתחות המיצג בארץ. ב-1976, השנה שבה פרץ המחול הפוסט-מודרני בארץ, הזמין המבקר והחוקר גדעון עפרת קבוצת אמנים פלסטים להעלות מיצגים. התנועה של הגוף היתה האלמנט שחיבר את המרכיבים השונים בהתרחשות בחלל כשהחפצים תפסו מקום מרכזי. כותב יגאל בן-נון: "בהעדר מסורת נאלץ המיצג להמציא לעצמו תנועה המושתתת על תנועות יומיומיות פונקציונאליות, נעדרת סיגנון ומניירות. מן הרגע בו המילון התנועתי של

המחול ויתר על הסיגנון ועל היכולת הוירטואוזית של המבצע, נוצר דמיון מפתיע בין יוצרי המיצג לבין המחול הפוסט-מודרני [...]. יצירותיהן של רינה שיינפלד, רות אשל, נאוה צוקרמן, מירליה שרון, רות זיו-אייל, דניאלה מיכאלי, אושרה אלקיים [...], טשטשו באופן משמעותי את הגבול ביניהן לבין אמני המיצג [...]. אחדים מיוצרי המחול ראו באמנות הפלסטית מקור השפעה ויניקה, ואחרים גם שיתפו פעולה עם אמנים פלסטים בביצוע עבודותיהם" ("התבגרות בקו-הגבול - על התמורות שחלו בשפת המיצג בין שנות ה-70 לשנות ה-80" (סטודיו 20, 1989).

מקצת מהרקדנים/הכוריאוגרפים בארץ פנו לעבודה משותפת עם פסלים, שמקצתם הציגו לאמני המחול חפצים (למשל, שיינפלד עם הפסלת זיוה ליבליך, אשל עם הפסלים אברהם אופק ודליה מאירי). מאחר והאמנים הפלסטים עובדים ברובם במדיום המנציח ומקבע מצב סטאטי (בעוד הכוריאוגרפים עובדים עם גוף האדם הפושט ולובש צורה בקלי קלות לאורך ציר הזמן) הם פיתחו

בסוף שנות השבעים נוצרו קשרים הדוקים בין אמני המחול ואמנים פלסטים. הצורך היה הדדי וקיבל תאוצה על רקע התפתחות המיצג בארץ. ב-1976, השנה שבה פרץ המחול הפוסט-מודרני בארץ, הזמין המבקר והחוקר גדעון עפרת קבוצת אמנים פלסטים להעלות מיצגים. התנועה של הגוף היתה האלמנט שחיבר את המרכיבים השונים בהתרחשות בחלל כשהחפצים תפסו מקום מרכזי

עוצמת ראייה ורגישות גבוהה לטקסטורה וחלל שאותה הפנימו הכוריאוגרפים שעבדו איתם. היו גם אמני מיצג שפנו לעבודה משותפת עם כוריאוגרפים, כמו למשל, עדינה בראון, מהמובילות בתחום המיצג בסוף שנות השבעים שיצרה חלק מעבודותיה עם הכוריאוגרפית רונית לנד.

רנה שיינפלד יצרה את "חוטים של סולו" (1978) בשיתוף עם הפסלת זיוה ליבליך. שיינפלד לעתונאית רות חזן: "כבר משלב ראשון חדרה האמנית זיוה ליבליך לעולמי החזותי. הערב הוא של שתינו. היא הביאה אלינו את עולמה, העולם הגיאומטרי, קוביות, חוטים, הקווים הנקיים, אני - את ההתנסות. וכל העת שוחחנו בלי סוף, כל השנה. ערכנו מחקרים קטנים, ניפנו, סיננו, הוספנו, תיקנו פרטים, עד שאינני יכולה להגיד היום, אצל מי משתינו בדיוק נולד כל רעיון" ("התנסות", חותם, אוגוסט 1978).

בין השנים 1985-1980 (לאחר התנסות בחפצים בעבודות שיצרו עבורי לנד, אורן, כפרי וזיו-אייל בין השנים 1977-1980) יצרתי עבודות בשיתוף עם הפסל אברהם אופק ז"ל והפסלת דליה מאירי. במחול "ענפים מחותלים" (1981) רקדתי עם ענפי עץ מחותלים בחיתולי תינוק. הגעתי למושג מולדת, להפגש עם מאירי כדי לשוחח איתה על חפצים אפשריים לתכנית החדשה. באותו שבוע גדעו את העצים בכניסה למושב והבחירה נפלה על שפע הענפים הכרותים, שמילאו את המושב. ביקשתי לחתל את הענפים כי באותה תקופה ייחלתי לילד נוסף.

הענפים והחיתולים היו נקודת המוצא למחול פולחני. ב-1986 העליתי ערב בפסטיבל ישראל ("חלל הזמן") שבו הפסל אברהם אופק נתן לי מערכת משימות לפעולה, הכרוך בשימוש באביזרים בזמן קצוב. בין קטעי העבודה היו משחקי צלליות של דמות על רקע מפרש ענק ("צל חומק"), אש של נר שפותחת ומסיימת את העבודה ("נר מרפא") ובניית פאזל ממשולשי עץ על רקע קצב טפוס מים ("אזלו המים").

טשטוש גבולות המדיום בין המחול למיצג הביא לכך, שמרבית מיוצרי המחול "האחר" הופיעו באירועים של אמנות פלסטית תחת השם של "מיצג". כמו, למשל, הפנינג של רקדנים בגן הפסלים של מוזיאון ישראל (1976), אירועי תל-חי, אירוע סביבתי במסוף ניצנה (1986), פסטיבל שפיים וכן במפגשי אמנים בטבע. במופעים אלה בלטו אמני המחול ברמת ליטוש מקצועי, כללי בימיו וידע כוריאוגרפי שהיה חסר לאמני המיצג.

החפצים החלו להיות אורחים רצויים בלהקות הגדולות. בלהקת בת-שבע יצרה סיקי קול מחול עם חבלים בשם "קשרים" (1980), אוהד נהרין רקד עם עגלת סופרמרקט ובקבוקי פלסטיק ב"פה דה פפסי" (1981) וכריות ב"ספק חלום" (1984) של אליס דור-כהן בלהקת בת-שבע. בלהקה הקיבוצית יצרה יהודית ארנון את ריקוד "השלושה" (1979), שהוא מחול לשלושה גברים שלכל אחד מהם אביזר שונה: מקל גדול וכבד כסמל האדמה, מקל דקיק כסמל לרוחניות וחישוק כסמל המים; הדה אורן יצרה את הסולו "השמלה"



"בחים", כור: רינה שיינפלד  
צילום: יעקב אגור  
"TINS": CHOR: RINA SCHEINFELD.  
PHOTO: JAAKOV AGOR

# פציה של פינה באוש

משהגיעה להקתה של פינה באוש לניו-יורק, להופיע שם ביצירתה הטריה, "מנקה החלונות", "Der Fensterputzer", הביאה עימה - מלבד רקדניה והטכנאים שלה - את האביזרים הבאים:

הר של פרחים אדומים, התופס שליש מהבימה, ועוד פרחים, היורדים ממעל אל הבימה (בשעתו השתמשה ב-2,000 פרחי ציפורן ביצירתה הנושאת שם זה). מסך שקוף לרוחב הבימה וכסא, עליו יכול לטפס מנקה החלונות, כדי לנקות את הפלסטיק, וכן מכונית צהובה ובה בובה של נוסע.

שלא לדבר על עיתון אחד, בקבוק למים חמים מגומי, תפוז אחד, שקית קניות ירוקה, שני גביעי גלידה, זוג של סקי, משקפי שמש ומקלות של גולש בשלג, על מנת שמנקה החלונות יוכל לעבור את הר הפרחים האדומים, מעטפה של מכתב, אש של נפחים עם מפרח, שני גורי כלבים חיים, מזרון "פוטון" אחד, נורות פלורסנט, זוג מחבטי "באדמינגטון", חרבות, ארבע נוצות מזנבו של טווס, שישה זוגות אופניים, שקית פלסטיק אדומה, פנס-כיס, סיגריות, נדנדה עבור שני רקדנים, שלוש קופסאות קרטון, שני לוחות עץ, גיטרה, פטיש, תצלומי ילדות, סירת צעצוע, מחזיק סיגריות, שפתון, קומקום לתה, ספל ותחתית, בקבוק של יין אדום, כלי לציפורים, שני שולחנות קפה נמוכים, סכו"ם, צרור מפתחות, שני מנגבי אבק מנוצות, דליים, ספוגים, גומי לניגוב ריצפה, מגפי גומי, כרית אחת, סכין, בננה אחת ושטר אחד של דולר.



"אגדת יוסף", כור: מירלה שרון, רקדן: דויד רפפורט  
"LEGEND OF JOSEPH", CHOR.: MIRALE SHARON  
DANCER: DAVID RAPAPORT

להערכת, בסוף שנות השמונים  
הגיע המחול הישראלי ליתר  
בגרות, כשהוא משוחרר  
מתסביך החיקוי (של גרהאם  
ובאוש) ואינו זקוק עוד לחפץ  
כאמצעי צדד לגלות שפה  
חדשה או להיות אופנתי. קם  
דור צעיר של יוצרים, וניתן  
לראות חפצים בתכניות שלהם  
כאמצעי להצביר מסר

הוותיקים בישראל: "בעבר השתמשתי יותר בחפצים עד שהיו לחלק המרכזי ביצירה, כמו ביטכניקה מעורבת על הבמה" (1992). בסופו של דבר מגיעים לקיר וחייבים לחזור לשפה של המחול וממנה לצאת. אסור ששפת המחול תהפך לדלה בגלל החפצים. אני עדיין משתמש בחפצים כדי להדגיש דימוי, אבל לא מעבר לזה. מה שפחות אביזרים/עזרים, אלא אם כן הם נובעים מצורך אינטגרלי של היצירה" (בראיון עם אשל, נובמבר 1997).



(1982) שבו שמלה ענקית מכסה את כל הבמה ובעזרת חבלים היורדים מתקרת הבימה והיא מחוברת לקצוות השמלה שמורמת באופנים שונים ועוברת מטמורפוזה. רמי באר יצר את "המוות בא אל סוס העץ מיכאלי" (1985) עם סוס עץ. משה אפרתי משתמש בחפצים ההופכים גם לתלבושת, כמו הבדים ב"כמיהות" (1984) ורשת דייגים וכסא המחובר לגוף הרקדן ב"לה פוליה" (1988).

בתחילת שנות השמונים הפכו החפצים והתנועה לחלק מסממני ההיכר של התיאטרון האחר. ביקורה של פינה באוש עם להקתה (1982) עם ריקודים כמו "פולחן האביב", שבו מחוללים על אדמה (בעצם: כבול) שהופכת למרכיב חשוב בכוריאוגרפיה, ו"קפה מילר" שבו מככבים כסאות לצד הרקדנים, נתן לגיטימציה נוספת לשימוש בחפצים בתיאטרון האחר. בפסטיבל עכו לתיאטרון אחר הועלה "מדידות" (1980) ובו שימוש עשיר בסרגלי ענק למדידת אנשים, עמי ורחל ברקמן יצרו את "קוקונר" (1981) ו"קוביה וגליל" (1983) בהם מככבים חפצים. כך גם בעבודות של יוצרים נוספים כמו אלי דור-כהן, שהם על התפר שבין תיאטרון תנועה ומיצג ("אשה צלובה" (1983), "תרנגולים" (1984), "מיתה ורודה" (1985)).

לקראת המחצית השנייה של שנות השמונים מתחיל להתפוגג הלהט שבשימוש בחפצים אצל יוצרי המחול האחר, שצמחו באמצע שנות השבעים. יתכן והרעב לבדיקת אפשרות תנועה עם חפץ סופק והשימוש בו כסממן לחדשנות פג. יתכן שאותם יוצרים חשו שאינם זקוקים עוד לאותה תמיכה של חפצים, שלה היו זקוקים בתחילת דרכם לחיפוש לקסיקון תנועתי חדש. הרמה הטכנית הגבוהה ויותר התעניינות באיכויות תנועתיות הביאה ליתר התבססות על מחול נטו שאינו זקוק לחפץ. אבל היו גם בודדים שהמשיכו לדבוק בחפצים ובראשן רנה שיינפלד ובאופן חלקי דורית שימרון ב"תנועתרון".

להערכת, בסוף שנות השמונים הגיע המחול הישראלי ליתר בגרות, כשהוא משוחרר מתסביך החיקוי (של גרהאם ובאוש) ואינו זקוק עוד לחפץ כאמצעי עזר לגלות שפה חדשה או להיות אופנתי. קם דור צעיר של יוצרים, כמו ליאת דרור וניר בן גל, ענבל פינטו, צמד ורטיגו, נועה דר, ענת דניאלי, עידו תדמור וניתן לראות חפצים בתכניות שלהם כאמצעי להעביר מסר ואילו אצל חלקם כאמצעי עזר ליוצרים בתחילת דרכם. ליאת דרור וניר בן גל נושאים מזרונים על גבם ב"חמורים" (1988) ויריעת ברזנט ב"תאנים" (1993), עידו תדמור משתמש בסירים ב"סיר של סימה", עגלות ומכלאות ב"תא".

מבנה הקולאז' המאפיין חלק גדול מהעבודות העכשוויות ובהן קטיעה מהירה ופתאומית של תמונות קצרות מאפשר לדלג בין קטעים המאופיינים בוורטואוזיות טכנית, שבה התנועה נטו חוגגת, לבין קטעים הנושאים אופי של תנועה מינימליסטית ובהם מככבים החפצים. למרות השימוש בחפצים, דומני שמטוטלת הזמן ההיסטורית נעה זמנית לעבר יותר תנועה. לא נחזור לעידן "ואלס הפרחים" עם הגרלנדות כמו בבאלט "היפהפיה הנמה", אבל כפי שמסכם זאת משה אפרתי, מהיוצרים



# האביזר ביצירתו של רמי באר

מאת הניה רוטנברג

"זמן אמיתי", כור: רמי באר, צילום: דינה גונה

"REAL TIME", CHOR.: RAMI BE'ER, PHOTO: DINA GONEN

▲ האביוז, חפץ נייד, בו משתמשים הרקדנים במהלך הופעה, בא לידי ביטוי בריקוד החברתי, בפעילות הפנאי, ויכול לשמש כביטוי דתי, חילוני או כהשתקפות של ערכים אסתטיים. הוא משמש חלק בלתי נפרד ממסורת המחול התיאטרלי בתרבות המערבית.

חלוקה מכלילה של המחול המודרני לשתי קטגוריות, מחול מופשט ומחול הבעה (אקספרסיבי), מאפשרת להבחין בתפישה שונה של השימוש באביוז בכל אחת מהן. במחול מופשט מתמקדת הכוריאוגרפיה בתנועת הגוף כאמצעי הבעה, וההתייחסות לעולם הסובב היא רק תוצר לוואי של תנועת הגוף. מסר הריקודים הלה מצוי בתנועה עצמה, והצופה קולט את הריקוד באופן בלתי אמצעי יותר מאשר במחול הבעתי, בו הוא מוזמן לפרש את הכוריאוגרפיה. כוריאוגרפים, כמו לדוגמה קנינגהאם, שיצרו מחולות מופשטים, טענו, שהתנועה בריקוד יכולה לעמוד בפני עצמה ואין הכרח לקשור את ערכו האמנותי של ריקוד בשימוש באביוז. ואם נעשה שימוש כזה, גם הוא בגדר מרכיב צורני-תנועתי בלבד. לעומת המחול המופשט, מניח מחול הבעה, שהגוף בריקוד מתייחס לאירועים המצויים מחוץ לתנועה ולגוף עצמו. הגוף מתבטא ומבוטא בעזרת אמצעי הבעה שונים ומגוונים, והאביוז הוא אחד מהם. ביצירות אלו מעורב יותר הצופה בפענוח הפירושים והתרת הקשרים של הריקוד, על כל מרכיביו.

למחול הבעה היתה השפעה על עולם המחול בארץ ישראל עוד לפני מלחמת העולם השנייה, על ידי אמנים שהיגרו מאירופה. סוף מלחמת עולם שניה הביאה לארץ ישראל גל נוסף של אמני מחול מארה"ב ומאירופה. השפעת מחול הבעה על הלהקה הקיבוצית, שנוסדה בשנת 1971, בא לידי ביטוי באסתטיקה, שהושאלה ממודל מחול הבעה שפרח במרכז אירופה, באמצעות יהודית ארנון, הכוריאוגרפית, המורה והמנהלת האמנותית שלה במשך עשרים וחמש שנות קיומה הראשונות של הלהקה. ארנון למדה אצל אירנה דיקשטיין, שהייתה תלמידתו של קורט יוס. כמו כן למדה אצל גרטרוד קראוס, שרקדה באירופה המרכזית עד 1935, וירדנה כהן, רקדנית ומורה, שלמדה בשנות העשרים בגרמניה.

רמי באר, כוריאוגרף הבית של הלהקה הקיבוצית ומאז 1997 גם מנהלה האמנותית, נולד בקיבוץ געתון, הקיבוץ בו גרה ולימדה ארנון, אשר שימש גם כבית וגם כבסיס

ללהקה. בלהקה הקיבוצית ובסדנה שלצידה, התבגר באר, ושם גם פיתח את האיקויות האמנותיות והכוריאוגרפיות שלו.

Kieth Jenkins טוען בספרו (1995) שאין "שיח ניטרלי", מכיוון שכל שיח הוא מעובד ומתורבת. כך גם יצירתו של באר מושפעת מתהליכים היסטוריים של מחול הבעה הגרמני והאמריקני. יתכן, שכתוצאה מכך מטפל באר בנושאים ביצירותיו באמצעות השימוש במתח שבין שני אמצעים אמנותיים, הפשטה והבעה. ההפשטה הוא תהליך הנוצר על ידי תמצות וזיקוק של מאפיינים יחודיים לריקוד, תוך הדגשת הצורה היסודית. ההבעה, לעומת זאת, היא תהליך המשתמש באמצעים ייצוגיים על מנת לשחרר את הריקוד מתפקודו האמנותי ה"תיאטראלי", כדי לאפשר ביטוי יצירתי של האמן. למרות ששתי גישות אמנותיות אלה יכולות להיחשב כתפיסות שונות, מטרת שתיהן היא לתקשר עם הצופה באמצעות האינטלקט שלו. בעבודות של באר לתנועה, תאורה, צליל, עיצוב במה ותלבושות יש חשיבות בהעברת המסר של הריקוד. על דרך טיפולו בריקודים אומר באר: "בשביל תרגום בימתי לרעיון, אני מגייס את כל הכלים שאני יכול, את כלי הבמה. כמובן שהיסוד היא תנועת הרקדנים... התפאורה [משמשת] לא כקישוט בלבד, לא כאילוסטרציה, אלא שימושית עם נפח ונוכחות. כנ"ל התאורה, התלבושות והאביוזים" (באר, 1997).

במהלך שבע השנים האחרונות יוצר באר בעיקר יצירות של ערב שלם, שאפשר להבחין בהן בחותם תנועה אישי משלו. הוא בונה את ריקודיו כקולאז' כוריאוגרפי, כשהוא מעמיד קטעי תנועה בעלי איכות ואופי שונים זה לצד זה. באר מתמצת את התנועה לפעילות יומיומית של הליכות וריצות, מצמצם את התאורה למספר צבעים בסיסיים, מפחית את הצליל לקולאז' מוזיקלי של קטעי צליל ומוזיקה "מוזרים", והכל כדי לשרת את נושא הריקוד. הריקודים שנוצרו במהלך תקופה זאת, המהווה רק חלק אחד בקריירה האמנותית שלו, נוצרים סביב רעיון או נושא מסוים. מצד אחד אין להם נושא סיפורי או עלילתי ברור, אך מצד שני גם אין הן עבודות מופשטות. היצירות מתייחסות לנושאים פוליטיים וסוציו-פוליטיים הקשורים בזוהות הישראלית-יהודית אך גם מתייחסות לנושאים כללים ורחבים יותר, בו זמנית. הריקודים בהם יבחן השימוש באביוז הם "בזמן אמיתי"

## בעבודות של באר לתנועה, תאורה, צליל, עיצוב במה ותלבושות יש חשיבות בהעברת המסר של הריקוד. על דרך טיפולו בריקודים אומר באר: "בשביל תרגום בימתי לרעיון, אני מגייס את כל הכלים שאני יכול, את כלי הבמה".

(1991), שבו תורם באר לרב-שיח על יעוד התנועה הקיבוצית הנמצאת במשבר זהות, אך גם ביכולת ההתמודדות של פרט או קבוצה המצויים על פרשת דרכים. "עיר עירומה" (1993) נוגעת בבדידותו של הפרט בעיר הגדולה מנקודת המבט של באר הקיבוצניק, ובריקוד "באחת השעות" (1991) מתייחס באר לגבול הנזיל שבין זמן אמיתי וזמן חלום.

האביזרים בהם עושה שימוש באר בריקודים, הם חפצים יומיומיים שכל אחד יכול לזהות, המשנים את תפקודם במהלך הריקוד. בריקוד "בזמן אמיתי" משתמש באר במקל רועים כשחלקו המעוגל מעוגן על צוואר הרקדן, וחלקו הישר מושך את הרקדן כלפי האדמה ושומר אותו קרוב אליה, אך גם מצביע לכיוונים שונים במרחב. מצד אחד שומר באר את המשמעות הפיזית של מקל הרועים, אך מצד שני הוא מסמל ע"י המקל את הקשר של האדם לאדמתו וגם מצביע על מרחבים אחרים, אולי רוחניים. מחבט הזבובים ב"עיר עירומה" הוא בהחלט אביזר יוצא דופן. המקל, שבקצהו כף רחבה לחבוט בה, מקבל בריקוד

משמעות אחרת, ארוטית. שלוש רקדניות חשופות גוף, לבושות בחזיה ותחתונים שחורים ושיערן אסוף לזנב סוס, יושבות ושוכבות על שלושה כסאות המקובעים למסגרת מתכת מוגבהת. הן שוכבות על הגב ומותחות רגליים כלפי מעלה, כשהן אחוזות בידיהן במקלות כשהקצה הרחב צבוע אדום לוהט, ומעבירות את המקלות בין חלקי הגוף השונים בתנועה איטית, עצלנית. הן עומדות ומבליטות את האגן שלהן לאחור, שוכבות ושומטות את ראשיהן לאחור ברישול, מטלטלות את הראש וגורמות לשערך להתנופף, או מסיימות את הקטע כשהן אחוזות במקלות הרוטטים בידיהן. למרות המשמעות הארוטית שמקבלים המחבטים, נשמרת האיכות הפיזית שלהם כקוטלי זבובים. הרקדנים משתמשים באובייקטים השונים לצורכיהם, אבל תמיד שומרים על משמעותם הפיזית. האיכות הדו המשמעותית שנותן באר לחפץ, פותחת מרחב חדש ויוצרת באמצעותו מתח המעורר את דמיון הצופה.

האביזר בו עושה באר שימוש בעבודותיו מרמז על נאראטיב, ולא מתאר סיפור אקטואלי. בריקוד "בזמן אמיתי" השימוש בחולצה כבחפץ על ידי ששה רקדנים גברים, מחבר את היצירה למקום וזמן מדויקים. הרקדנים מתנועעים כשחולצות הכותנה הרחבות תלויות על גופם ברפיון, אך עד מהרה הופכת החולצה להיות כיסוי ראש, היא נמתחת כיריעה בין הזרועות, הם מתנועעים בתוכה כאילו הייתה מקום מסתור, מנופפים בה כדגל, כסרט, או מקפלים ומצמצמים אותה לחפץ שאפשר לאחוז אותו בין שתי כפות הידיים כאשר הם כורעים על הרצפה בתנוחת תפילה מוסלמית. הם אווזים את החולצה באצבעות הרגליים, בפה, מטלטלים אותה כשהיא אחוזה בין השיניים ושומטים אותה לבסוף לרצפה.

החולצה, אם זאת חולצת חאקי או חולצה כחולה, מתקשרת עם ימי הקיבוץ הראשונים, ועם אותם חלוצים שהיו ממייסדי הקיבוצים. חולצת החאקי מרמזת על בגדי החאקי שלבשו חברי הקיבוצים מטעמים של צניעות והסתפקות במועט, והחולצה הכחולה כסמל של תנועות הנוער השונות, עם המטען האידיאולוגי של כל אחת מהן, שהיוו גרעין להתיישבות חלוצית. דוגמא אחרת אפשר לראות באחד הקטעים האחרונים בריקוד "באחת השעות". הרקדנים עולים לבמה ומסדרים שולחן ועליו מפה, כלי אוכל ונרות. הם מתיישבים סביב השולחן, מתנועעים כמתפללים וכאוכלים, כשהם מעבירים את כלי האוכל ביניהם ללא הפסקה. בתמונת חלום זאת יוצר באר תמונה אידיאלית של משפחה המתאספת סביב השולחן לסעודת ליל שבת. האביזרים בהם משתמש בקטע זה מקושרים עם תרבות מזרח אירופה המרומזת על ידי הדמות החסידיית המתפללת בצד ותלבושות הרקדנים. בסצינה הזאת, "החלום המשפחתי" מתפרק בהדרגה, כשהרקדנים מסלקים החוצה את כל החפצים, והפמוטים נותרים האחרונים.

קשר, קירוב או ריחוק של החפץ מגוף הרקדן יוצרים מגוון של מערכות יחסים, ומגדילים את אפשרויות המעורבות ביניהם. מערכות יחסים הנוצרות באמצעות הקשר יכולות להיות ויזואליות, באמצעות מבט, או פיזיות, על ידי מגע. בחינה של מערכות היחסים נעשית על ידי

**האביזרים בהם עושה שימוש באר בריקודים, הם חפצים יומיומיים שכל אחד יכול לזהות, המשנים את תפקודם במהלך הריקוד.**



"מסה סוד", להקת המחול הקיבוצית, צילום: אנדרי ברטמן  
"MASAH SOD", KIBBUTZ CONTEMPORARY DANCE COMPANY  
PHOTO: ANDREI BRUTMAN

התייחסות למיקום הרקדן, החפץ, החלק של החדר, או הקירבה או הריחוק של הרקדן מהאבזור. המגע עם החפץ נעשה על ידי החזקה, תמיכה או קירוב החפץ אל הרקדן. גם למרחב שנוצר בין הרקדן והאבזור יש השפעה על מערכת יחסים זו.

ב"עיר עירומה" נושאת הרקדנית עציץ, ומניחה אותו בדיוקנות במרכז הבמה. היא צועדת במעגל דמיוני סביבו, אולם גם כשהיא מתרחקת מהעציץ, היא שומרת על קשר איתו באמצעות מבט או התייחסות הפיזית בתנועה. כאשר הרקדנית מתנועעת קרוב לעציץ, היא כמעט נוגעת בו, וכשהיא תוחמת את החלל סביבו ומעליו בתנועות מעוגלות של הזרועות והגו היא כמו מלטפת אותו בעדינות. בסיום הקטע יורדת הרקדנית לאט אל עקביה, מאחורי העציץ, כשברכיה נפתחות לצדדים, כפות הידיים נוגעות בברכיים והמרפקים קרובים לגוף. בסוף הירידה היא מפנה את מבטה אל העציץ ומקמרת את הגו שלה לעברו, כמסוככת עליו. אזכור לתנוחה זאת אפשר למצוא גם בריקודים אחרים של באר, כמו "זיכרון דברים" או התנועה המסיימת את הריקוד "באחת השעות". הקרבה הפיזית והקשר הוויזואלי של הרקדנית אל העציץ, העומד במרכז הבמה הריקה, מעידים על טיפול כמעט פולחני שלה בו. מערכת יחסים זאת מקבלת חיזוק על ידי העציץ המואר בחלון הצף בירכתי הבמה, המרמז על מקומות וזמנים אחרים, אולי על מקומות בהם חיים אנשים וצמחים בצורה "טבעית" יותר.

אמצעי אחר שבו עושה באר שימוש האבזורים, היא הפרודיה. בטריו של שלושת הגברים בריקוד "בזמן אמיתי", נעים הרקדנים סביב שלושה כסאות עגולים מוגבהים, אוהזים בשלוש פומלות. הם אינם מתייחסים אל הפומלה כאל פרי, אלא כאל חפץ. הם נעים

בתנועה אחידה או אחד אחרי השני, כשהם מניחים את הפירות על הראש, על העורף, על הכסא ועל הרצפה. הרקדנים חשופי החזה, שחלקם אינם "בעלי-גוף", מגזימים בתנועותיהם "הגבריות" המפגינות שרירים, והמבוצעות בהתאמה למוזיקה. הפרודיה אינה מוצגת בקטע זה רק באמצעות השימוש באבזורים ובתנועה, אלא גם בדרך בה מטפל באר במוזיקה ובתלבושות. המוזיקה בסצינה זאת מורכבת מקטעים שונים, ויוצרת קולאז' בתוך הקולאז' המוזיקלי הכללי. הרקדנים מופיעים לבושים בגרב אחת ארוכה ומפוספסת והשניה קצרה, נעליים גבוהות, מכנסיים קצרים וללא חולצה. באר משתמש בפרודיה על מנת להסתכל בקריצה ובחיוך על הקיבוצניק, שייחס כל כך הרבה חשיבות לדימוי החיצוני "הזרוק" שלו, עד כדי הגזמה, גם בימים שדבר זה לא היה שייך לאופנה הצעירה.

בחלק מהריקודים מוגבל השימוש באבזורים למספר קטעים מאוד מצומצם, בעוד שבריקודים אחרים השימוש באבזורים משתרע לאורך כל הריקוד כולו, דבר המשפיע על המשקל שיש לאבזורים בפירוש המשמעות של הריקוד. בריקוד "עיר עירומה" השימוש באבזורים מוגבל לארבעה קטעים בלבד, והשימוש במטריה בא לידי ביטוי בשני הקטעים האחרונים בריקוד. בקטע הלפני אחרון מופיעה דמות במעיל ארוך, הצועדת לקדמת הבמה עם מטריה אדומה פתוחה, הממקדת את תשומת לב הצופה, בתנועה איטית ביחס לתנועה הבלתי פוסקת של הרקדנים ולמוזיקה העצבנית. פתיית שלג צונחים מלמעלה וחלונות מוארים ברקע, יוצרים תחושה של ניכור ובדידות. הדמות סוגרת את המטריה, חוזרת למקום המוצא שלה, ונבלעת בחושך. בקטע האחרון של הריקוד, לאחר קטע מעבר

קצר, נכנסות ויוצאות כל הדמויות שהופיעו במהלך הריקוד בתנועה זורמת, לצלילי מוזיקת ג'אז מהירה. באווירה אחוזת התרגשות על במה חשוכה, כמעט ולא שמים לב לרקדן שנשאר עומד כשגבו לקהל, נשען על המטריה. הרגע האחרון של הריקוד הופך להיות מאוד דרמטי, כאשר לפתע מופנית אלומת אור לרקדן, השומט את מעילו ונשאר עירום, נשען על המטריה, לקול צחוק פרוע ומטריד. האם הכוריאוגרף או הרקדן צוחקים על הצופים, או שמא על הרקדנים? האם יש כאן ביקורת סמויה של הכוריאוגרף?

לעומת זאת, בריקוד "בזמן אמיתי" יש שימוש באבזורים לכל אורך הריקוד. פרי ההדר התלוי לאורך כל היצירה, בחלקה האחורי השמאלי של הבמה, נותן אווירה של אחידות. לבד מהפומלה התלויה, משתמש באר בפירות אלה כמוטיב העובר לאורך כל היצירה. הרקדנים משתמשים בהם כשהמשמעות האובייקטיבית שלהם נשמרת, אך מצד שני יש להם גם דמיון לאובייקטים שונים מהעולם הסובב אותנו.

**קשר, קירוב או ריחוק של החפץ מגוף הרקדן יוצרים מאון של מערכות יחסים, ומגדילים את אפשרויות המעורבות בניהם. מערכות יחסים הנוצרות באמצעות הקשר יכולות להיות ויזואליות, באמצעות מבט, או פיזיות, על ידי מגע.**



"זמן אמיתי", כור' רמי באר, צילום: אורי נבו  
"REAL TIME", CHOR.: RAMI BEER, PHOTO: URI NEVO

**לשימוש באביזרים נוספים, כגון כסאות המרמזים על אסיפות החברים בקיבוץ, החולצה הכחולה, עיצים או מקל הרועים, יש תפקיד חשוב כסמלים מובהקים של חיי הקיבוץ כפי שהם נתפסים בזיכרון הקולקטיבי הישראלי. הם מסמלים את הקיבוץ העומד עכשיו במרכז הוויכוח על הרצון והצורך לבצע בו שינויים, כדי להתאימו להוויה המשתנה.**



"מקומשהו"

כוריאוגרפיה, עיצוב תפאורה ותאורה: רמי באר

צילום: אורי נבו

"MAKOM SHEHU"

CHOREOGRAPHY, DESIGN AND LIGHTING: RAMI BEER

PHOTO: URI NEVO

בקטע אחד אוחזים הרקדנים בפרי כאילו היה חפץ שביר שהם מגוננים עליו בגופם, בקטע אחר הוא מאפשר התבוננות אירונית על הדימוי של הקיבוצניק, ובקטע נוסף הוא מונח על כתף אחת ומוחזק על ידי כף היד הנגדית, וכך מגביל את יכולת תנועת הרקדנים. מעבר לאחידות ולמשמעויות השונות שמציג לנו הפרי כשהוא תלוי, הוא נותן תחושה של עין הבוחנת את הנעשה על הבמה, וחודרת למרחב הפרטי של הרקדנים והצופים. השימוש שעושה באר בפירות מזכיר את השימוש שעושה תוויילה תיאורפ באנס, בריקוד "קתרין וויל" (1982) ("Katherine Wheel"). כמו האנס בעל הדימוי מסביר הפנים והבנאלי המביא הרס בריקוד, כך גם הפומלה בריקוד של באר, הופכת להיות משהו מוזר המעורר אי נוחות.

לשימוש באביזרים נוספים, כגון כסאות המרמזים על אסיפות החברים בקיבוץ, החולצה הכחולה, עיצים או מקל הרועים, יש תפקיד חשוב כסמלים מובהקים של חיי הקיבוץ כפי שהם נתפסים בזיכרון הקולקטיבי הישראלי. הם מסמלים את הקיבוץ העומד עכשיו במרכז הוויכוח על הרצון והצורך לבצע בו שינויים, כדי להתאימו להוויה המשתנה.

מתוך חקירת השימוש שעושה באר באביזרים בריקודיו עולה, שהאביזרים הם חפצים יומיומיים, אותם ניתן לזהות בקלות. השימוש באמצעי ההפשטה בדרך הטיפול באבזר, כמו בשאר האלמנטים בריקוד, מאפשר לכוריאוגרף ולצופה להתרחק מנושא הריקוד, שלפעמים הוא רגיש או שנוי במחלוקת, וזאת על מנת שלא לגלוש לרגשנות. יחד עם זאת, האבזר, עם האיכויות המיוחדות לו, מאפשר להרחיב את אפשרויות ההבעה בריקוד ויש לו חשיבות בפירוש משמעות הריקוד. בכך הוא תומך במרכיב ההבעתי המיוצג על ידי נושא הריקוד, שבשילוב ההפשטה וההבעה, הוא יותר מרשים ומשמעותי ביצירה של באר.

## ביבליוגרפיה:

אשל, רות. 1996. "הפרה-היסטוריה של להקת המחול הקיבוצית". מחול בישראל 9 (נובמבר) עמ' 77-85.  
ראיון עם רמי באר, קיבוץ געתון 1997. (מרץ).  
מנור, גיורא. 1994. דיוקן: רמי באר, המנעד האנושי. מחול בישראל. 3. (מרץ) עמ' 31-33.

Foster, Susan Leigh. 1986. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Los Angeles, London: University of California Press.  
Jenkins, Keith. 1995. *On What is History?: From Carr and Elton to Rorty and White*. Routledge London.





## מועצה אזורית "מגידו" - האולפן למחול

בהנהלת יעל ברנר



ליא הפקות

- ◆ מבוא למחול
- ◆ בלט קלאסי
- ◆ מחול מודרני
- ◆ תיאטרון מחול
- ◆ תולדות המחול
- ◆ רפרטואר
- ◆ 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, 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. 90006 עפולה 18120  
טל. 9892051, 9891158 04-פקס 9890583 04-

# התניאטרון

ובעון לתיאטרון עכשווי

צלצל עכשיו

ואתה מנני

טל' 04-8344051

ליא הפקות

להשיג בכל דוכני העיתונים בארץ

# דנאור

כל מה שמאיר...



תאורה  
במה  
מערכות קול

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

## ✓ ויליאם לותר -

### לזכרו

ויליאם לותר, רקדן גבה קומה ובעל גוף רזה, המתנועע כמו פנתר, הגיע לתל-אביב בשנת 1972, כמנהלה האמנותי של להקת בת-שבע. בתפקיד זה החזיק עד שנת 1974. הוא נולד בניו-יורק בשנת 1942, רקד בלהקותיהם של מרתה גרהאם, דונלד מק-קייל ואלוין איילי. בשנת 1969 הגיע ללונדון והצטרף ללהקה שניהל שם רוברט כוהן. בלונדון החל גם ליצור בעצמו. בהמלצתו של כוהן הוזמן לנהל את בת-שבע באחד מרגעי המשבר העמוקים שלה, שעה שדור הראשונים למעשה חדל לרקוד בשורותיה וזכויות הביצוע של יצירות גרהאם, שהיוו את הבסיס של הרפרטואר שלה, עמדו להשלל ממנה.

הוא נאבק אז בבעיות אכזריות שהיו לו. אחרי שעזב, עבר לויילס, מקום שם הקים להקה, "תיאטרון המחול הוולשי", אותה ניהל עד 1976.

במשך השנים נוצרו קשרים בינו לבין תמרה מיאלניק ולהקתה הירושלמית, אליה היה מגיע כמעט מדי שנה, כמורה.

הוא נפטר בחודש מאי השנה.

ויליאם לותר  
WILLIAM LOUTHER



## ✓ ערב לכבוד מיה

### ארבטובה שהפך למפגן באלט בינלאומי

בחודש מאי '98 התקיים במרכז סוזן דלל ערב גאלה, לכבוד תחרות הבאלט ע"ש מיה ארבטובה, שכבר היה למסורת. זו מעין מנה ראשונה לקראת תחרות הבאלט הדו-שנתית על שמה.

מנהלת האירוע, נירה פז, הצליחה להביא רקדנים מבתי-הספר לבאלט בישראל וכדרכה גם אחדים מהרקדנים הישראלים, ביניהם זוכי התחרות בשנים קודמות, הרוקדים כיום בלהקות שונות בחו"ל, בעיקר באירופה.

תרומתם הגדולה של אמנים אלה היתה ניכרת. הדואט מאת מאץ אק, "כזה כאילו" ("Sort of"), בוצע להפליא על ידי טליה פז ואיתן סיבק, שניהם רקדני "באלט קולברג" השוודי. ליאור לב וכריס לכנר ביצעו דואט משעשע ואישי מאוד שיצר ליאור לב למוזיקה מתוך האופרה של מוצרט "כך עושות כולן".

מיקי פרידמן, אף הוא מזוכי התחרות לפני שנים לא מעטות, הפתיע בסולו משלו, לצלילי יצירה של הנדל. הוא רוקד כיום ב"אינטרודנס" ההולנדית. הוא זכור כנער רזה ורך, וכיום הוא נראה שרירי ומוצק, ובעל טכניקה מעולה.

מדוע אין איש מהם מוזמן לרקוד בלהקות ישראליות, ובייחוד ב"באלט הישראלי"? ימפולסקי, המנהלת האמנותית של להקת הבאלט המקצועני היחידה בישראל, הביאה לערב הגאלה דואט משלה, "חזרה בתשובה" שמו, אותו ביצעו היטב יעל וכסלר ומאטה



רקדנים: ליאור לב וכריסטוף לכנר  
LIOR LEV AND CHRISTOPH LECHNER

מורי מלהקתה. אבל היא טרם "חזרה בתשובה" מהתנגדותה הנחרצת לשתף רקדנים ישראלים ולטפח דור של אמני באלט משלנו.

בתי-ספר אחדים נטלו חלק במופע, ביניהם מגמת המחול של "תלמה ילין" (בגירסה שדופה ומקוצצת של "סרנדה" מאת באלאנשיין), תלמידי בת-דור באר-שבע, הסטודיו לבאלט חיפה שמנהלת ליאורה בינג-היידקר, שהוכיחו רמה טובה, ואחרים.

עוד נטלו חלק במופע המגוון עידו תדמור, רקדנית אורחת מארגנטינה, ויאציסלב סרקיסוב, רקדן שניכר בו שהוא הגיע אלינו מרוסייה, אלה נגלי והילדה מאי טפר, שפתחה את הערב והיתה ראווה לכוריאוגרפיה תואמת את גילה וחביבה מעט יותר. ג.מ.



בלט קולברג רקדנים: טליה פז ואיתן סיבק  
TALIA PAZ AND EYTAN SIVEK  
OF THE CULLBERG DANCE COMPANY STOCKHOLM



## ✓ גלינה אולנובה שהלכה לעולמה

מאת יוסי תבור

הביטוי השחוק במקצת, "היא היתה אגדה בחייה ותשאר כזו לנצח", מקבל משמעות עמוקה ותוכן ממשי כשמדובר בגלינה אולנובה, הפרימה בלרינה של דורה ברוסיה, שהלכה לעולמה לא מכבר, זמן קצר אחרי שחגגה את יום הולדתה ה-88.

נהוג לומר על אמנים כאלה שהם משאירים אחריהם חלל ריק. אני נוהר מהביטוי הזה לגבי אולנובה. היא לא השאירה אחריה חלל, היא לקחה אותו איתה. אדמת רוסיה הצמיחה כשרונות באלט גדולים לרוב. שמות כמו קשינסקיה, פבלובה, ספסיבצבה, נזינסקי, פוקין, כולם מוכרים היטב במערב. תמיד וקודם כל ציינו וירטואוזיות, ליריות, קלילות של כל אחד בנפרד וכולם ביחד. אך היה באולנובה דבר ייחודי ובמובן מסוים מהפכני ביותר. היא כאילו סגנה את כל אותם הישגים וכל אותן תכונות שאפיינו את קודמותיה ובנות גילה והביטה באמנותה הרבה מעבר לזה, קדימה, לעתיד לבוא, בזיגור העתיק ביותר, העכשווי ביותר והעתידי - באלט.

גלינה סרגייבה אולנובה נולדה בדצמבר 1909, איך לא, בעיר האגדית מבחינת הבאלט, סנט פטרבורג. התנאים ההתחלתיים שלה הצביעו על יתרונות ואפשרויות רבות. אביה היה רקדן ובמאי באלט. אימה, רקדנית באלט ומורה. ילדותה עברה באווירה של הערצת הבאלט. בהיותה בת 19, כבר סיימה את בית הספר לבאלט, לא פחות אגדי, אצל מורה שהפכה לאגדה, אגריפינה וגנובה. מיד התקבלה

לתיאטרון האופרה והבאלט הלניגרדי (שלאחר כמה שנים נקרא על שמו של קירוב) ומיד בלטה. כמו רבות אחרות, עם עלייתה ככוכבת, נקראה או נלקחה למוסקבה. השליט הכל יכול, סטאלין, תמיד ראה בבאלט שעשוע אהוב עליו, והשתדל, שהטובים ביותר, המוכשרים ביותר, היפים ביותר, יהיו "אצלו", משמע בבולשוי. אולי ניסה בצורה זאת להקניט את ערש הבאלט הרוסי, סנט-פטרבורג.

מ-1944 היתה אולנובה סולנית של הבולשוי, והאטוריטה הבלתי מעורערת בקרב האמנים. כבר בתפקידיה הראשונים, ידעה אולנובה להפחית בדמויות משהו משלה, משהו ייחודי, הרבה מעבר לריקוד. בטוחני, שלו היתה יוצרת במערב החופשי, היתה מוצאת את דרכה למחול המודרני האיכותי. מוסקבה כבר הכירה את אולנובה ארבע שנים לפני בואה לבולשוי. ב-1940 היא השתתפה במפגן האמנויות הגדול במוסקבה. שליטי רוסיה אהבו לשעשע את האמנים בזיקוקי דינור ססגוניים, אך את זיקוקי הדינור האמיתיים, למבני דבר, העניק הבאלט הלניגרדי, שהביא את "רומיאו ויוליה" מאת פרוקופייב. הערב ההוא הפך לסנסציה בקרב שוחרי הבאלט. כל הרקדנים היו נפלאים, אך אולנובה היתה מעל כולם. שנים רבות אחר כך, כתבה עמיתה למקצוע, מאיה פליסצקיה, על הערב ההוא: "הרבה דברים היו חדשים ובלתי רגילים. קודם כל, תפקידה של הפרימה בלרינה. אולנובה אף פעם לא גלשה מהסיפור החיצוני המוכר לסידרת תנועות המוכרות לכל בוגרי סטודיו לבאלט. כל התנועות הללו כמובן היו שם, אך אני לא שמתי לב אליהן. הדרמה השיקספירית סופרה-נרקדה על ידה ללא שום קשר לשפת הבאלט. ולזכות מי אפשר לזקוף את זאת? לבמאי, לפרוקופייב, לבית הספר הנפלא בו למדה אולנובה, או לאולנובה עצמה? כל אלה עזרו, אך כמדומני, הדבר המכריע, היה מתנת שמיים".

כבר בתחילת דרכה של אולנובה כבלרינה, כתבו המבקרים על הסינתזה המלאה בביצוע הטכני שלה, במשחק הדרמטי ובפלסטיקה, וכל



אולנובה עם  
טימופיבה

אלה ללא פגיעה בקווים הארוכים והנקיים ובצורות הריקוד הקלאסי. על כך שהיא מחדירה לתוכם את מצבי הרוח העדינים, כשהתנועות הפשוטות ביותר מקבלות פלסטיות ומוזיקליות, וכל הפירוואטים המסובכים ביותר, מבוצעים בטבעיות מהממת.

בחייה הפרטיים, היא היתה אנטינזה מוחלטת לפרימה בלרינה זוהרת. כולם, ללא יוצא מן הכלל, ציינו את יכולתה לשתוק, את צניעותה, המגיעה עד כדי ביישנות, ואפילו אינטרוברטיות. היא נפתחה רק על הבמה, בדרכה שלה, הייחודית. באחד הראיונות נשאלה, האם היא יודעת שהיא בלרינה גדולה? היא ענתה: "מה זאת אומרת גדולה? אני לא מבינה מה זאת אומרת גדולה. פשוט היה לי מזל בחיים, מכיוון שנפלה בחלקי הזכות להיות הראשונה בהרבה דברים. וכשהייתי בפעם הראשונה, כולם זוכרים. אנחנו", ממשיכה אולנובה, "הגענו מלניגרד למוסקבה, ובפעם הראשונה הצגנו שם את 'רומיאו ויוליה'. אחר כך עברנו לבולשוי. כמובן היו קשיים, אך העובדה שבאחדים מהבאלטים החדשים הייתי המבצעת הראשונה שלהם, שיחקה את תפקידה. וכשהבולשוי יצא בפעם הראשונה מגבולות ברית המועצות, את מי ראו על הבמה בתפקידים הראשיים? אותי. משום כך, זוכרים אותי ולא חשוב אם הייתי יותר טובה או פחות טובה".

נחוץ להיות באמת אדם גדול ברוח, כדי לשייך את כל ההצלחות רק לשרשרת המזל, למקריית. מאיה פליסצקיה מספרת על גיזל בביצועה של אולנובה, כמדומני בקמצוץ קנאה. "קלילות על הבמה היא מתת נדיר ביותר. תמיד שומעים את 'תקתוק' נעלי הבאלט ברצפת הבמה. אולנובה, כפי ששמתי לב, תמיד רקדה את המערכה השניה של גיזל בנעליים רכות, כדי למנוע את בריחת תשומת לב הצופים מהדמות. באחת החזרות היא פנתה למנצח ובקולה השקט ביקשה: תוציאו את צלילי התוף בסוף הווריאציות שלי, זה מפריע. אך העיקר, לפחות לגבי, לא בנעליים או בצלילי התוף, כל ההצגה לא יכולתי להשתחרר מהתחושה, שהיא נוגעת ברצפה הרבה פחות ממה שמתחייב מחוקי ניוטון".

לא קל היה לה, לאולנובה, לקבל את הראיה המודרנית במחול. ויש לא מעט סיפורים על כך, שהצגת הבכורה של "רומיאו ויוליה" התעכבה לא מעט בגלל התנגדותה של אולנובה. אומרים שהיא בעלת המשפט: "המוזיקה הזאת לא נועדה לריקוד". אך כשהחליטה, בסופו של דבר, להשתתף, הלכה עם זה עד הסוף, והיתה ליוליה הטובה ביותר. בזה היה כוחה, לא לשקוט עד שלא תבין, להתעמק בכל דבר, לדעת כמה שיותר. כפי שהיא עצמה נזכרת בעבודתה על דמותה של יוליה: "במשך הרבה שנים רקדתי בסילפידות, גם הברבורים, גיזל, והנה באלט של סרגיי

## כוריאוגרפיה ל"אבנים" המתגלגלות

להקת הרוק הוותיקה, "The Rolling Stones", שבראשה מיק ג'אגר, מתחילה במסע מופעים עולמי חדש. לקראת הסיבוב הם חיפשו כוריאוגרף שיביים את המופע שלהם. הבחירה נפלה על סטיבן גאלווי, מהרקדנים הראשיים של "באלט פרנקפורט", שבראשו ויליאם פורסייט.

גאלווי מספר, שהוא עבד עם הנגנים כארבעה שבועות, בעיקר בעזרת אלתור. "מיק מרגיש בעצמו, איזו תנועות הולמות אותו" - הוא אומר. "בתחילה היו לו בעיות אבל מהר מאוד נוכחתי לדעת שעוד לא פגשתי מישהו הלומד במהירות כזו. לדידי, הוא מוכשר לא פחות מנורייב או ברישניקוב".



והוא מסכם את נסיונו ככוריאוגרף "האבנים": "מה יקרה על הבימה - יהיו 4 אחוז גאלווי ו-96 אחוז מיק ג'אגר".

בסרט עליה, "עולמה של אולנובה", וגם בכמה מאמרים שנכתבו על כך, מספרת אולנובה עד כמה חשובות היו בשבילה שיחות ופגישות עם גדולי הספרות, המוזיקה, המדע והאמנות הפלסטית והיא מונה לא מעט שמות ומדגישה שכל פעם התרגשה מהמגע הזה עם כשרון אמיתי, והייחודיות התרבותית של אנשים אלה. לא מעט שורות מוקדשות להתרשמויות ומחשבות שלה על מוזיקה. היא אפילו מספרת על ביקוריה בחזרות התזמורת, כדי להבין איך נוצר הפלא הזה ואיך היא, שעל אחר שעל, פיענחה לעצמה יצירות מסובכות. באותה ההתלהבות המאופקת היא מספרת על התיאטרון, על הציון, וסתם טיול בחורשה מוסקבאית קטנה, על שפת הנהר, כשהיא מתבוננת בשלכת. בגיל 47, בשנת 1956, נסעה עם הבולשוי לסיור ראשון שלה מעבר לגבולות ברית המועצות, ללונדון. ההצלחה היתה מסחררת. הקהל הלונדוני ליווה את מכוניתה עד בית המלון. כך היא הגיעה לתהילה בינלאומית.

כשהפסיקה לרקוד, פנתה להוראה. בין תלמידותיה שמות של רקדניות גדולות באמת, נינה טימופיבה, יקטרינה מקסימובה, לודמילה סמיניקה. "אני לא רוצה לשכפל את עצמי בתלמידות שלי", אהבה לומר, "אני מנסה לגלות ולפתח את האפשרויות שלהן, את האינדיבידואליות שלהן". ולמראה שמות תלמידותיה, אפשר להגיד בבטחון, שהיא הצליחה. בכך כל אחת מהן נהייתה האחת והיחידה. היא היתה אגדה בחייה. כזאת היא תשאר, גלינה סרגייבה אולנובה - בלרינה.

אוסטריה, בברמן. שם הסולו הוא (בערך) "האוצרות שלי, האוצרות שלך, בוס".

פרוקופייב, רומיאו ויוליה. אני מתחילה לעבוד. הציעו לי את תפקידה של יוליה. לא פעם, בפרשנות אופראית ותיאטרלית, הדמויות השייקספיריות כמו דודמונה, יוליה ואופליה, מוצגות כנשים חינוניות ונפלאות ברגשותיהן, אך... חלשות. השמות שלהן הפכו לסמל לאהבה כנועה וענוגה. אך באופי שלהן טמונות גם מרדנות ואמונה נשית בלתי מעורערת בזכותן לאושר. אצל שייקספיר אין גיבורים חלשים. בלבו של כל אחד מהם רדום הר געש".

לראשונה על בימת הבאלט נראו דמויות שייקספיריות בכל מורכבותן וגדולתן, והראשונה בהן היתה יוליה של אולנובה. בפעם הראשונה ניכר מאחורי הדמות השברירית של יוליה, העוז הנפשי העצום והמרד. כמה זה עכשווי! כזאת היתה אולנובה, שבכל הגיבורות שלה מצאה רבדים בלתי ניגלים, סיגלה להם תכונות של נשים חיות, החייתה אותן, פרשה בפני שוחרי הבאלט המסורתיים מעמקים חדשים ומרכיבים בלתי צפויים.

פעם אמרה בראיון לכתב עת צרפתי: "הצגה לא דיברטימנטו של קטעים מבריקים ווירטואוזיים. הצגה זה משהו מוצק, אחיד. לפעמים בגלל משהו בלתי שיגרתי בחיים בן אדם שוכח איך לנשום באופן עמוק וטבעי, איך לראות דברים יפים. כדי לחוש את האמנות האמיתית, צריך להתרחק מהבלי השיגרה". והיא בהחלט ידעה לעשות זאת. יש הרבה סיפורים על מה שהתרחש מאחורי הקלעים ובחדרי חדרים של בולשוי. הרבה שמות מפורסמים נזכרים בסיפורים האלה. אולנובה לא כיכבה באף אחד מהם.

## יוצרים ישראלים זוכים בפרסים באירופה

בתחרות הכוריאוגרפים הצעירים, הנערכת מדי שנה בבניולה, (Bagnolet) שבצרפת, השתתפו השנה יוצרים מ-19 מדינות, מכל רחבי העולם. מישראל הופיעה להקתו של ברק מרשל, שזכתה בשלושה (!) פרסים. ברק זכה בקטגוריה של יוצר צעיר ומבטיח על עבודתו "חתונתה של אמה גולדמן" בפרס הביצוע על יצירה זו וגם אימו, מרגלית עובד, קיבלה ציון לשבח על חלקה במופע.

בעיר הגרמנית אואגסבורג (Augsburg) מתקיימת מדי שנה תחרות בתחום מחול הסולו המקורי. זיו פרנקל, לשעבר רקדן להקת המחול הקיבוצית, הרוקד מזה ארבע שנים בעיר ברמן אצל סוזנה לינקה, זכה בפרס ראשון בתחרות ריקודי הסולו.

זיו עבד על הסולו שלו, אותו ביצע הרקדן הלגה לטוניה (Helge Letonja), יליד

## תחרות Prix de Lausanne משנה את פניה

תחרות הבאלט לרקדנים צעירים, הנערכת מזה 26 שנים בעיר השוויצרית לוזאן, זכתה השנה לשינויים, הן באופי התחרות והן בהנהלתה. מייסד התחרות ומנהלה עד כה, פיליפ בראונשווייג, פינה בשנה שעברה את מקומו לפראנץ בלאנקרד, שהנהיג שינויים משמעותיים בנוהלי התחרות.

עד כה התבטאו עיקר הפרסים במתן מלגות לימודים בבת-ספר בעלי שם באירופה לזוכים. התברר שלאחרונה יותר ויותר מתחרים צעירים מעדיפים פרס כספי על מלגה, כי רובם מגיעים ללוזאן אחרי שסיימו את חוק לימודיהם.

בוטלו רבות מן המגבלות ביחס לפרטואר שהצעירים רשאים להופיע בו. הגישה החדשה של ההנהלה היא הרבה יותר "חינוכית". למשל, אין מדברים עוד על אלה "שנשרו", ומי שאינו עובר לסיבוב הבא, מוצע לו להשאר בלוזאן ולהשתתף מדי יום בשיעורי טכניקה עם המורים המעולים, הנאספים שם כחברי חבר-השופטים.

השנה השתתפו 119 מועמדים. מספר המלגות לזוכים גדל משלוש לשש. מי שזוכה בפרס כספי יכול להמיר אותו במשרה של מתלמד בלהקות באלט בינלאומיות ידועות.



# ישראלים חוקדים בלונדון

מאת הניה רוטנברג

"מחשבות הוורד"  
רות סיגליס  
"ROSE'S THOUGHTS"  
RUTH SIGALIS

מה משותף לרות סגליס, יסמין ורדימון, אוהד פישוף ואורי קצנשטיין? כולם כוריאוגרפים ישראלים, שהשתתפו בפסטיבל "רוזלושין" ב"פלייס" הלונדוני, המשמש מזה תשע שנים מרכז כוריאוגרפי, המעודד יוצרים צעירים ועצמאיים. במהלך שבעה שבועות קדחתניים, בין ה-6 בינואר עד ה-21 לפברואר 1998, ניתנה הזדמנות ליותר מ-100 (!) להקות מבריטניה ואירופה להעלות את יצירותיהם. למרות שחלק מהיוצרים ישכח בודאי במשך הזמן, הרי שלאחדים מהיוצרים זוהי חשיפה המהווה קרש קפיצה לתוך עולם המחול.

להקתה של רות סגליס, "מחשבות הוורד", העלתה את הריקוד Where The Iron-Ore Sings שמתוך שמו עולות שתי איכויות, זאת הקשה והקרה כשל מתכת, ולעומתה הליריות שבשירה. הריקוד, המבוצע על ידי שלושה רקדנים, עמי ווריס, יוסף סונה ונטשה גילמור, אינו עוסק בנושא או בסיפור מוגדר, אך גם אינו ריקוד מופשט לגמרי. בריקוד העשוי קטעים המחברים יחדיו, משתמשת סגליס בסוגי תנועה שונים כדי להתמודד עם המתח בין האיכויות: תנועה יומיומית המאופיינת בהליכות; תנועה מסוגנת, כמו פא דה בורה, הלקוח ממילון התנועות של הבאלט; תנועה מעוותת כמו רטט, רעד או צליעה, ותנועה מכאנית, המודגשת על ידי חזרות מרובות.

בדואט לשתי רקדניות, נוצר המתח כאשר הן משלבות את זרועותיהן אחת בשניה במחווה של קירבה, אולם הן אינן נוגעות או מאפשרות התקרבות. יותר מכך, הן דוחקות האחת את השניה תוך שמירה על מרחב קבוע ביניהן. מצב זה יוצר קשר מאוד אינטנסיבי, אך גם טעון רגשית, בין שתי הדמויות. קטע אחר, סולו לרקדנית, הוא לירי ומשלב בתוכו לצד תנועה יומיומית גם צעדי באלט כמו פא דה בורה וגרנד גיטה. למוזיקה יש חשיבות כתורמת לאיכויות התנועה, ובסולו זה המוזיקה הלירית של ויואלדי תורמת לאיכות של התנועה. המתח בין האיכויות אינו נשמר רק בתנועת הרקדנים, אלא בא לידי ביטוי גם בתלבושות הנהדרות שעיצבה אמה גילמור. הרקדנים לבושים בבגד מבד מוכסף מתכת, כנגד עור הגוף הרך הנחשף דרך השסעים בחצאיות הרקדניות, והחלונות בגב החולצה של הרקדן.

סגליס, כוריאוגרפית אינטליגנטית, הינה בוגרת האקדמיה בירושלים ובעלת MA בכוריאוגרפיה ועיצוב חזותי במרכז לאבאן. היא מסבירה שהיצירה נוצרה בהשראת מחזה של איבסן, אולם היא בחרה שלא לציין זאת בתוכניה. בריקוד היא התרחקה מהמחזה, וניסתה להביע בתנועה איכויות שונות של איריה ודמויות. אולם, למרות שתהליך ההפשטה חשף והדגיש את המתח בין האיכויות השונות של תנועה ואיריה במחזה, נשמר האיזון ושיווי המשקל ביניהם בריקוד.

יסמין ורדימון, לשעבר רקדנית בלהקת המחול הקיבוצית, הופיעה בפסטיבל בשני ריקודים שיצרה ללהקת "זבנג" שבניהולה. Therapist Too עוסק במאבק בין החולה לבין אלה האמורים לטפל בו, אבל בעצם אונסים אותו - פיסית ורוחנית, ובין המטפלים לבין עצמם. הריקוד השני הוא Madam Made שנוצר

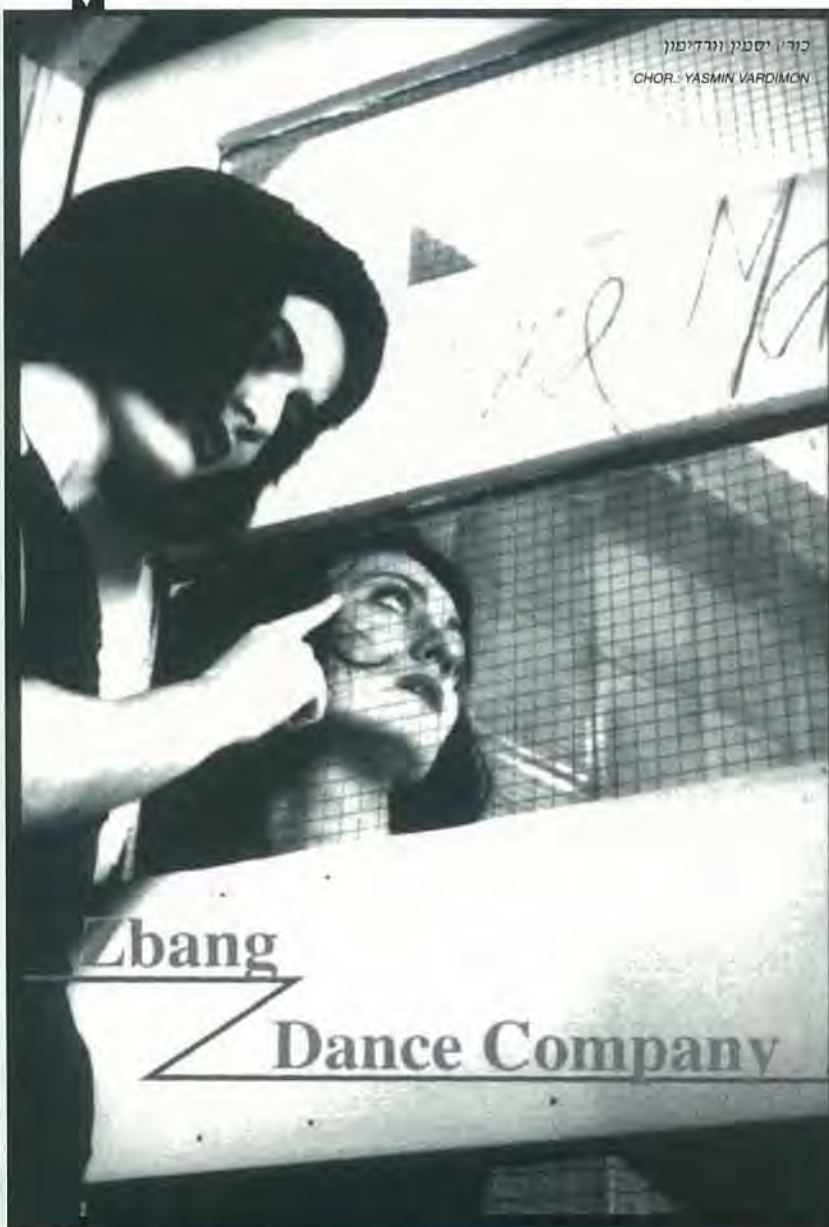
בהשראת המחזה "המשרתות" של ז'אן ז'ינה. למרות ששתי הכוריאוגרפיות יצרו את הריקודים שלהן בהשראת מחזות, הרי שהגישה של כל אחת מהן לריקוד שונה. אם סגליס משלבת תהליכים של הפשטה והבעה כאמצעים להעברת המסר בריקוד שלה, הרי שוורדימון מדגישה יותר את הצד התיאטראלי בריקוד, ומנסה להעביר מסר תוך מתן הפרשנות האישית שלה למחזה.

יסמין ורדימון וטרוי רדבורן נראות זהות בתסרוקתן ובחלוק המשרתות השחור המעוט במלמלה הלבנה. הן מתנועעות בצורה דומה, נוגעות אחת בשניה, לפעמים אף באיברים אינטימיים, דבר המרמז על מערכת יחסים ארוטית ומסובכת ביניהן, מכיוון שאין זה ברור אם הן אחיות, אולי מאהבות? אולי דמות אחת והבבואה שלה? התנועה ואיכות המגע ביניהן משרה איריה של אי נוחות על הצופה. בתחילת הריקוד נחשפת רקדנית אחת השוכבת על שולחן, מניעה בצורה עצבנית ולא רתמית את כף ידה. מיד לאחר מכן נראית הרקדנית השניה, כשהיא שוכבת על הרצפה מרוחקת, ומתנועעת בתנועה זהה לזו של אחותה או אולי אהובתה. גם כשהיא מתחילה לנוע לעבר השולחן, תנועותיהן מבוצעות בהתאם, למרות שאחת נשארת שוכבת והשניה נמצאת בתנועה.

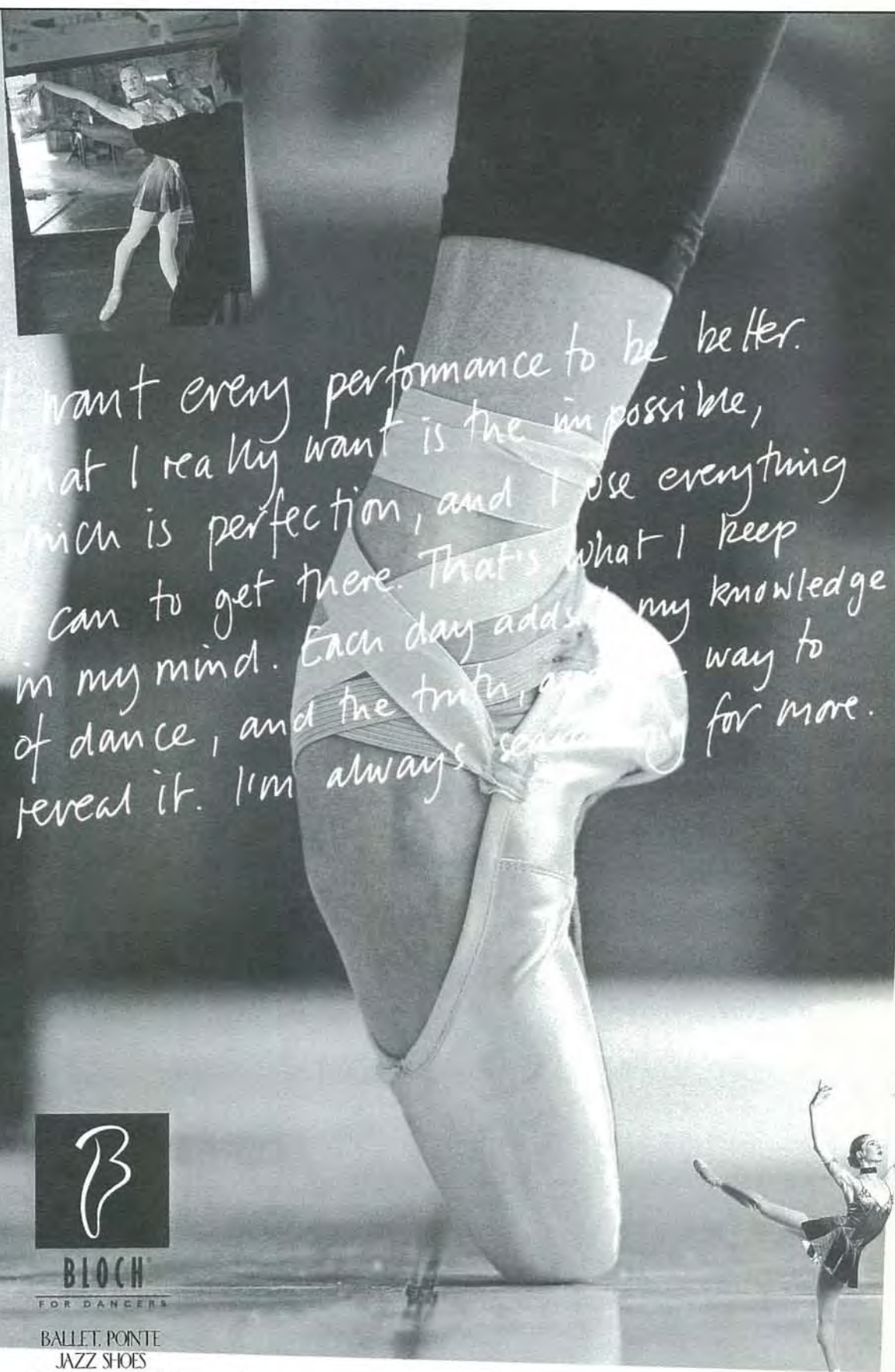
בקטע נפלא אחר נשענות הדמויות בחלק גופן העליון על השולחן, ומניעות את הראש, החזה

יסמין ורדימון ולורדי רדבורן נראות זהות בתסרוקתן ובחלוק המשרתות השחור המעוט במלמלה הלבנה. הן מתנועעות בצורה דומה, נוגעות אחת בשניה, לפעמים אף באיברים אינטימיים, דבר המרמז על מערכת יחסים ארוטית ומסובכת ביניהן

והזרועות, בתנועות יומיומיות ושגרתיות, מבוצעות בהתאמה למוזיקה של פאביאן אודאוד. איכות התנועה המרושלת אבל המבוצעת בצורה זהה על ידי הרקדניות הזהות במראה, יוצרת איריה ארוטית, אבל גם מופרעת משהו. העלאת העבודות של סגליס וורדימון בפסטיבל, שאין זאת יצירתן הראשונה, נותנת להן חשיפה לעולם המחול הבריטי. ורק הזמן יוכיח אם אכן הן מימשו את הפוטנציאל הגלום בהן, ככוריאוגרפיות של העתיד. לצערי הרב, לא התאפשר לי לראות את הריקוד Frogman/Mirror/Frogman, No 2 שיצרו שני ישראלים נוספים, אוהד פישוף ואורי קצנשטיין, העוסק בגוף האדם כמרכיב בזהות האנושית.



\*Zippers Welt costume designed by Martin Pakledin. Dancers: Patricia Barker (Principal Dancer), Lisa Babin (Cory de Ballet), Pacific Northwest Ballet Company. Photography: Larry Bartholomew Art Direction and Design: P.O.



I want every performance to be better.  
 What I really want is the impossible,  
 which is perfection, and I lose everything  
 I can to get there. That's what I keep  
 in my mind. Each day adds my knowledge  
 of dance, and the truth, and a way to  
 reveal it. I'm always searching for more.



**BLOCH**  
 FOR DANCERS

BALLET, POINTE  
 JAZZ SHOES  
 AND DANCEWEAR



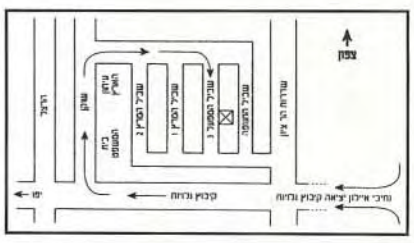
**PANTHER**

## פנתר טקסטילים בע"מ

היבואן הגדול בישראל לבגדי ונעלי מחול של החברות הטובות בעולם

ניתן לקנות במקום עודפים, סוג ב' החל מ-15 ש"ח וקולקציות קודמות במחירים מוזלים

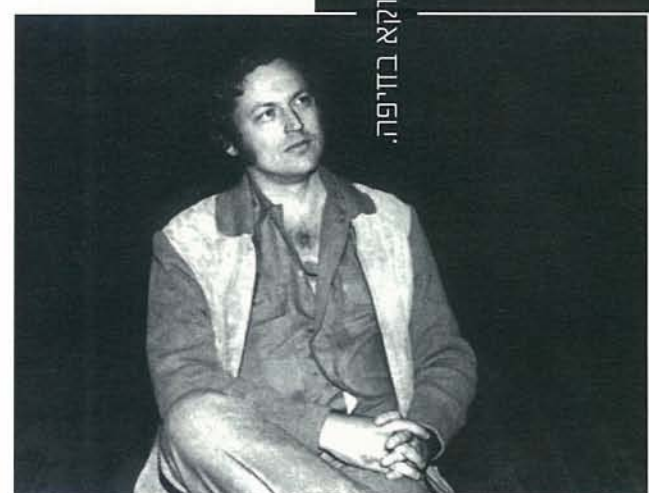
כתובת: רח' שביל המפעל 3, תל אביב 66535, טל': 03-6817521, פקס': 03-6817423



# אדם פסטרנא

מאת רות אש

אדם היה טיפוס אופטימי ללא תקנה שהתעקש להקים להקה דווקא בזיפה.



אדם פסטרנא



"מפצה האגוזים"  
רקדנים: מיכל ווסרמן ואלי לזר

"NUTCRACKER"

DANCERS: MICHAL WASERMAN AND ELI LASAR

מותו של אדם פסטרנק הכה את עולם המחול החיפאי בתדהמה. מזה חודשים ידעו שהוא חולה במחלה ממארת אך הוא המשיך ללמד בסטודיו ונראה היה שניצח את המחלה. ההידרדרות היתה פתאומית ובגיל 49 נפטר.

הסיפור של פסטרנק הוא החלום להקים להקת מחול אמנותית בחיפה. הוא לא היה הראשון וגם לא האחרון שעלו על שרטון חלום זה, אבל שברו של החלום השאיר צלקות שמיאנו להירפא. בתו שירלי, כיום רקדנית בלהקת בת-דור: "התפרקות הלהקה הרסה אותי. 15 שנים ניסח להחזיק אותה בשיניים. הוציא כספים פרטיים מכיסו. היה מוכן לשעבד אפילו את הבית שלו".

אשתו אילנה מספרת שאדם היה טיפוס אופטימי ללא תקנה שהתעקש להקים להקה דווקא בחיפה. את הקשר המיוחד שלו לעיר היא מסבירה: "משפחתו נספתה בשואה והוא הגיע כילד צעיר לחיפה וחש שמצא בה את ביתו. אהב את העיר. כשהתברר שהתמיכה העירונית הצפויה לא תגיע הוא נאלץ לעמוד מול המציאות. לקח את זה כל כך קשה. ישב על הכורסא שעות ולא רצה לעשות דבר". אחר כך התגלתה המחלה.

הסיפור של אדם ואילנה פסטרנק החל דווקא בסיפור של זוג מטורפים אחר להקים להקת מחול מקצועית בחיפה. ב-1969 הגיעו לארץ ליאה שוברט, שהיתה מנהלת האקדמיה למחול בשוודיה, וכוכב הבאלט השוודי קאי לוטמן וייסדו בבית רוטשילד ביה"ס ולהקה. התקוות היו רבות כי מעולם לא הגיעו לחיפה לגור בה אנשים ברמה מקצועית כה גבוהה ועם בואם היו לכוח משיכה לאמנים נוספים שהגיעו לעיר ובהם הכוריאוגרף הכושף האמריקני ג'ין היל-סאגאן, הרקדנית לינדה רבין שהיתה מורה בלהקות בת-דור ובת שבע, רקדן הג'יז המופלא קנט גוסטפסון, סולנית להקת בת שבע רינה גלוק וגם הרקדנית לינדה הודס, לימים מנהלת אמנותית של להקת מרתה גרהאם. ביה"ס המצויין ושתי התכניות הראשונות של הלהקה נטעו את התקווה שסוף סוף יש לחיפה להקה שניתן להתגאות בה.

פסטרנק הגיע כתלמיד לביה"ס של שוברט ולוטמן ובמהרה צורף כרקדן מתחיל בלהקה. היתה באוויר תחושה שמשהו תרבותי גדול מתחולל בעיר. כעבור שנתיים נסע אדם לארה"ב עם להקת כרמון ונשאר ללימודים על מלגה מלאה באוניברסיטת פנסילבניה. עשה תואר ראשון והתקבל כרקדן בלהקת הבאלט של פנסילבניה ואחר כך בלהקת באלט סינסנטי. הוא החל את לימודיו לתואר שני וחזר לארץ לחופשת מולדת לחיפה.

כשחזר לחיפה ב-1974 גילה שביה"ס של לוטמן ושוברט פורח אבל הלהקה כבר לא קיימת. התמיכה העירונית לא הגיעה ולאחר שנים של מלחמת הישרדות החלו הרקדנים הטובים לעזוב את העיר כשהם נקלטים בלהקות המקצועיות בתל אביב ובח"ל. בצר להם הקימו שוברט ולוטמן את להקת הילדים "באלט פיקולו" שהורכבה מתלמידי בית הספר. שם בביה"ס פגש את אילנה.

אילנה עלתה לארץ ב-1973 ועבדה כמורה בכירה בביה"ס. היה לה עבר עשיר כרקדנית באופרה של אודסה, וכבוגרת האקדמיה לבאלט בקייב הכירה היטב את שיטת ההוראה של ואגנובה. כרקדנית באלט לא היה לה היכן לרקוד בחיפה ושוברט מינתה אותה למורה לכתות המתקדמות.

בינתיים נתקלו הניסיונות לפתח ולקדם את "באלט פיקולו" גם בקשיי מימון. התלמידות המתקדמות הגיעו לרמה גבוהה אבל לא היה

כסף להפקות חדשות. בשיחה איתה, בבית הקפה שבבית רוטשילד לפני שעזבה את הארץ לצמיתות, אמרה שוברט שמה שהרס אותה הוא יחס הביטול לאמנות הבאלט בהשוואה לפולקלור שמצאה בעיריית חיפה. "כשבקשתי עזרה ללהקה אמרו לי שאין להם כסף כי הם זקוקים לכסף כדי לתפור תלבושות ללהקת ריקודי עם עירונית. לא יכולתי לעמוד בזה. האמנות שאני עושה בעיר שווה פחות מתלבושות של להקת ריקודי עם עירונית". שוברט עזבה ולמרות שביה"ס היה עמוס

**לאחר תקופת חיזור קצרה החליטו פסטרנק ואילנה להינסא. "חשבתי שאדם ירצה לנסוע לארה"ב לסיים את התואר שלו ולרקוד. אבל הוא החליט להישאר בחיפה ולהקים להקת מחול מקצועית". אדם החדיר באילנה את האמונה שהדבר אפשרי והיא נדבקה ממנו ועזרה לו**



תלמידים היא הותירה אחריה חובות בגין חלום הלהקה. היא חזרה לשוודיה ובמהרה תפסה את מקומה בראש האקדמיה וכאישיות אמנותית חשובה בבאלט באירופה.

לאחר תקופת חיזור קצרה החליטו פסטרנק ואילנה להינשא. "חשבתי שאדם ירצה לנסוע לארה"ב לסיים את התואר שלו ולרקוד, אבל הוא החליט להישאר בחיפה ולהקים להקת מחול מקצוענית". אדם החדיר באילנה את האמונה שהדבר אפשרי והיא נדבקה ממנו ועזרה לו. הוא היה משוכנע שלהם לא יקרה מה שקרה לשוברט וללוטמן, לנחום שחר, לאשרה אלקיים-רונן, לארכיפובה גרוסמן, לקטיה תדמור ולי - וזו רשימה חלקית של המטורפים להקים להקה בחיפה שהרימו ידיים.

ב-1974 ייסדו אילנה ואדם ביה"ס למחול בבית אבא חושי. בתחילה במרתף וכשפתחו בקיץ את הממטרות להשקות את הדשא חלחו מים מהתקרה והשקו את רצפת הסטודיו. משהוכיחו שיש ביקוש לסטודיו ותלמידים נרשמים הועלו בדרגה ושכרו שני אולמי סטודיו במפלס הכניסה. בכספים שקיבלו מקרן תרבות אמריקה ישראל בנו רצפת עץ. אחרי שהיו שם יותר מעשור נאלצו לעזוב כשלא יכלו לשלם את דמי השכירות הגבוהים, ועברו לבניין ברח' יפה נוף. הפעם בנו רצפת עץ מכספס, אבל אחרי שנים ספורות שוב נאלצו לעזוב בגלל דמי השכירות הגבוהים והעבירו את ביה"ס והלהקה למקלטים של היכל הספורט.

אצה להם הדרך וכבר בחמש השנים הראשונות לפתיחת ביה"ס יצאו עם שתי הפקות גדולות של תלמידים - "מפצח האגוזים" ו"קוקיית השעון". בתחילת שנות השמונים כבר גדל דור תלמידים מתקדמים יותר והם הקימו להקה צעירה. התכנית כללה את "אטיודים לבאך" (כוריאוגרפיה של אדם) ואת "עונות השנה" (כוריאוגרפיה של אילנה). ב-1989 יצאו עם תלמידיהם אירית אלמוג ואלי לאורוב לתחרות בינלאומית בגיאקסון, מיסיסיפי. אלמוג, שהיתה צעירת המשתתפות, קיבלה את פרס התנחומים של הקהל. לאורוב נשאר בניו יורק ואלמוג חזרה לארץ ועברה ללהקת בת-דור.

אילנה: "היה קשה לאבד את הטובים שברקדנים שלנו, אבל היינו צריכים להמשיך והעלינו את הבאלט 'בוטיק פנטסטיק' שמתאים לרקדנים צעירים". קרן תרבות חיפה נתנה כסף כדי לרכוש תאורה ללהקה. כשהחלה בתחילת שנות התשעים העלייה גדולה מברית המועצות לשעבר, היה נדמה שהנה מתגשם החלום של להקה מקצועית. הם אספו רקדנים וייטפלו בהם. הם היו בני בית אצלנו. האכלנו אותם, דאגנו להם לדירה, הסענו אותם. מה לא עשינו". כוכבת הלהקה היתה גאינה שקריאן. הם הוסיפו לפרטואר הלהקה את המחול "בעין דור" (כוריאוגרפיה: אדם פסטרנק) ואחר כך את "כרמן" שהיתה הטובה בעבודות שיצר. ב"כרמן", נראה היה שחלום להקת באלט בחיפה אולי מתחיל לקרום עור וגידים.

אילנה: "משרד החינוך והתרבות היה מוכן לתת ללהקה שני שקלים על כל שקל שתון

עיריית חיפה. נתנו לנו להבין שנקבל עזרה והשקענו כסף רב. בסוף קיבלנו תמיכה מזעירית עבור להקת באלט - כ 35,000 ש"ח ומשרד החינוך הוסיף 70,000 ש"ח. בתקציב של 100,000 שקל לשנה אי אפשר לשלם משכורות לרקדנים ובודאי שאי אפשר להרים הפקה. המשכנו להשקיע עוד כספים שלנו, עד שאי אפשר היה יותר. אם היינו ממשיכים היינו מסכנים את ביה"ס שממנו אנו מתפרנסים".

פסטרנק התחיל להשתעל. עשו צילומי רנטגן וגילו כתם בריאות. ההלם היה טוטלי. "הוא היה צמחוני, שמר על חיים נכונים. עשה מדיטציה. כתב שירים והיה כל חייו טיפוס כל כך אופטימי". הוא עבר את כל הטיפולים, אבל הגידול המשיך להתפתח וגרם לו לחנק.

אילנה טוענת שאדם עשה את מה שהיה חייב לעצמו לנסות לעשות. "זאת היתה דרך החיים שלו. הוא תמיד אמר לי שאנשים לא נולדו רק לאכול וכדי לישון אלא גם לתרום משהו לאנושות. לא נשבר. נמשיך לרקוד וללמד ריקוד. נשאר פה בחיפה, למרות כל הקשיים".

**אילנה טוענת שאדם עשה את מה שהיה חייב לעצמו לנסות לעשות. "זאת היתה דרך החיים שלו. הוא תמיד אמר לי שאנשים לא נולדו רק לאכול וכדי לישון אלא גם לתרום משהו לאנושות. לא נשבר. נמשיך לרקוד וללמד ריקוד. נשאר פה בחיפה, למרות כל הקשיים".**



"קוקיית השעון", רקדן: גנדי בבצק  
DANCER: GENADY BABEZEK

# בית-שאן - האולפן למחול

בהנהלת שאול גלעד

מנהל מוזיקלי - דוד עורי

## המורים:

גלית בלחסן  
אליזבט גולדווין  
אורה גלמן  
שאול גלעד  
שרה וייסנברג  
אפרת לינצקי  
חיותה עזגד  
רותי פרץ  
טובי פרת  
ענת צוק  
גלינה צירניאק  
רימונה קורן  
נורית שטרן

זוגות

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  
בי"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  
06-6588343 פקס. 06-6587847

החברה למתנ"סים  
מרכזים קהילתיים  
matan  
מפעל תרבות ואמנות לנוער  
Arts & Culture Project For Youth  
ישראל

בשיתוף עם המרכז למחול ביכורי העיתים ועיריית תל-אביב יפו

## השתלמות מורים למחול

תשנ"ט 9/1998

- בלט קלאסי
- מחול מודרני
- ג'אז
- סדנאות
- רפרטואר מודרני

ההשתלמות תתקיים במרכז למחול ביכורי העיתים  
תל אביב, מדי יום שלישי בין השעות 10:00 - 13:15

תאריך התחלה: 13/10/98

תאריך סיום: 11/5/99

לפרטים: המרכז למחול ביכורי העיתים: 03-6919457  
מתא"ן 03-6241001, עיריית תל-אביב יפו 03-5218131

להרשמה:

משרד ראשי: תד. 9583, ירושלים 91090, טל': 02-6759890

# בית שאן

רבעון לענייני מחול

צלצל ואתה מנוי לשנה

טל': 04-8344051

מנוי לשנה במחיר של 90 ש"ח בלבד!



ללא הפקות



**חסיה**  
**לוי אגדון**  
**כלת**  
פרס ישראל במחול

מאת רות אשל

פעילותה של חסיה נמשכת לאורך חמישים שנות מחול בישראל -

כרקדנית, מורה וכוריאוגרפית. גולת הכותרת היא הקמת ביה"ס למחול באקדמיה למוזיקה ומחול ע"ש רובין בירושלים. בקורס קיץ באקדמיה סיפרה דוסטורבסקי, מי שהיתה מנהלת האקדמיה: "כאשר חסיה רוצה משהו אי אפשר לעמוד בפניה. היא משיגה ממני כל מה שהיא רוצה". וכך קם ביה"ס למחול שכולל כיום את הקונסרבטוריון, המגמה למחול בביה"ס למחול בתיכון, החוג למחול ותנועה באקדמיה.

את חסיה פגשתי לראשונה כשנרשמתי לאקדמיה למוזיקה ומחול ב-1960 ללימודי פסנתר אצל חיים אלכסנדר. אי אפשר היה שלא להבחין בה, כי היא היתה כל כך שונה מכל הסביבה. דמותה התמירה, אחזקת הגוף השלה, השיער השחור האסוף אחורנית, הבגדים הצבעוניים, נעלי העקב הגבוהות, התכשיטים, הצעיף הקשור למפרק היד. היא נראתה כמו נסיכה אקזוטית מהמזרח הרחוק שנחתה בעיר הקודש. לקחתי שעורי מחול באקדמיה בחוג למחול שרק נולד, לא העזתי להתקרב אליה או לשוחח עימה, רק התבוננתי מרחוק בהשתאות.

ושוב פגשתי בה כאשר ב-1967 הצגתי בפניה עבודות ביכורים שלי עם קבוצת רקדנים חיפאית ונוכחתי עד כמה היא מעודדת אנשים צעירים. חסיה היתה היועצת לענייני המחול של תכנית הטלוויזיה "עלם ועלמה", והבמאי גיקי גורן ביקש את חוות דעתה. בסטודיו בתל אביב הראיתי לה את המחולות הקצצרים. היא לא יצאה מגידרה אבל טפחה על שכמה באהדה. "אני שומעת מתלמידותי באקדמיה שאין היכן לרקוד והן כל הזמן מתלוננות, מחכות שמישהו יעסיק אותן. את יוזמת, וזו הדרך". בתחילת שנות התשעים ראינתי אותה מספר פעמים בהקשר לספר "לרקוד עם החלום" - ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964, ונפרשה בפני היריעה הגדולה של עשייתה במהלך השנים. עכשיו כמו אז, מאד איכפת לה מכל מה שקורה.

חסיה היא בת לדור שביעי בארץ. היא החלה את לימודי המחול שלה בתחילת שנות השלושים בחוג למחול שארגן ביה"ס "למל" בירושלים. המורה היתה רקדנית צעירה תל אביבית מפורסמת, בשם שושנה אורנשטיין (אמה של הבמאית ומבקרת המחול גבי אלדור). חסיה: "שושנה נתנה המון מבחינה יצירתית. אלתורים על נושאים ספרותיים, מוזיקליים ונושאים הקשורים בנו. השיעור היה מתחיל בהתקדמות במקצבים שונים (מעין ריתמיקה) ומסתיים ביצירה". אחרי חמש שנים חדלה שושנה להגיע לירושלים וחסיה למדה תנועה אצל יהודית פרידל מלקוף ואצל עידית שנירמן שלימדו תנועה בהשראת מה שנחשב אז למחול מודרני. חסיה: "הקנאה

אכלה אותי כי בתל אביב לימדו מורות/רקדניות ידועות שהגיעו לאחרונה מאירופה" (הכוונה לגרטורד קראוס, תהילה רסלר, פאולה פאדאני ואחרות).

ב-1938 הגיעה לירושלים אלזה דובלון, מי שהיתה רקדנית בלהקתה של מרי וייגמן בגרמניה, אבל משום מה הילדה חסיה בת ה-13 לא נרשמה "כי השם שלה לא מצא חן בעיני". על פגישתה הראשונה עם דובלון: "הלכתי לראות את גרטורד קראוס רוקדת באולם "אדיסון" בירושלים והאולם היה מלא. בהפסקה ראיתי מקום פנוי ורצתי לעברו ואשה אחת אמרה לי "שבי פה" וישבתי. אחרי כמה שבועות בכל זאת המודעות של המורה דובלון סיקרנו אותי. הלכתי ופתחה לי את הדלת אישה קטנה שאמרה: "ידעתי שתבואי". מסתבר שזו היתה אותה אישה שהזמינה אותי לשבת על ידי. אחר כך הייתי במשך שנים בת בית אצלה" (ראיון עם אשל 1989). לדברי חסיה השיעורים היו מקסימים, דובלון הביאה איתה ידע רב והעניקה גם יסודות טכניים לבניית הכלי.

דובלון היתה רקדנית ידועה שהופיעה בתכניות סולו, כשהיא שרה ורוקדת והעלתה תכניות עם התלמידים המתקדמים. החלום של חסיה להיות רקדנית נתקל בקשיים במשפחתה והיא מספרת: "בשנים ההם להיות בירושלים בת למשפחה טובה וגם רקדנית היה מאד לא רגיל. דודי כתב מכתב בעניין זה לאבי שצריך להפסיק את לימודי המחול ובמקום זה ללמד את הילדה אנגלית". מדי פעם ביקרה אלזה את חברתה הרקדנית ירדנה כהן בחיפה ולקחה עימה את תלמידתה. חסיה גם לקחה שעורים אצל גרטורד קראוס ועל ייחוד כל אחת מהן היא מסכמת במילים ספורות: "גרטורד נתנה השראה, דובלון נתנה יותר כלים וכהן היתה סמל לאוטנטיות ארצישראלית".

ב-1944, בלחץ המשפחה, למדה בסמינר למורים כלליים כדי "שאבי יוכל לספר לידידיו שבתו היא מורה. הרכבתי לי תכנית לימודים שכללה שעורי ציור של י. ארדון, פיסול בהנחייתו של בן-צבי ונגינה אצל ע. פרידמן, ג. ירצקי" (אשל, 1989).

בתחילת שנות הארבעים החלה חסיה להופיע בקטעים משלה בתכניות משולבות בשם "ערבי אמנות ותרבות" - מוזיקה, מחול ושירה - שאותם ארגן האימפרסריו משה ואלין. כמותה השתתפו בתכנית זו רקדניות צעירות, שהחלו להיות מוכרות ובהן נעמי אלסקובסקי וזמירה גון. בתכניות אלה השתתפו אמנים שהיו לימים מוכרים ובהם הפסנתרנית פנינה זלצמן והשחקן רפאל קלצ'קין.

לצד המופעים הראשונים החלה גם לעסוק בהוראה ולימדה בחוגים במחול בבתי ספר יסודיים ובהם גם כפר הנוער בן-שמן, שם

עבדה עם ילדים מוכי הלם מניצולי השואה, יחד עם הפסיכולוג ד"ר מרצבך.

ב-1947 הופיעה חסיה בערב מלא משלה בשם "מחול - ניב" לקריאה של מרגלית לאופר, כשליד הפסנתר אריה זקס. כך מתאר את התכנית המבקר בכתב העת "הגלגל": "התכנית עמדה בסימן המזרח והיתה מורכבת משלושה חלקים: קדם, נוף (מזרחי) וארץ. הנושאים של המחולות בחלק הראשון "קדם" היו: על נהרות בבל, מחול וקריאה, אבישג השונמית מאת א. פינקרפלד, עלבון תמר בת דוד ("היה זה ביצוע של דרמה קטנה, בלהט ובכוח של תנועות, ריתמיות ודינמיות, מלא ביטוי ויפה בקוויו"), ושיר השירים, קריאה וריקוד. הנושאים בחלק "נוף" היו צבר, הזרעים בלילות לש. שלום ("בריקודים אלה שהם נאים במבנה הכוריאוגרפי שלהם וטובים מבחינת ביצועם, הובלט שוב הצד הדיקוני, כלומר, של הדמות המומחשת על ידי קווי-משחק") ושבתי מלכה לד. שמעונוביץ. החלק השלישי "ארץ" היה על נושאים שברובם היו לקוחים מן התנ"ך" (ג. אריסון, הגלגל, 7.4.47).

עוד באותה שנה נסעה לארה"ב ללימודים והופעות ובכך הקדימה את גל ההשתלמויות של רקדניות ישראליות שיתפשו תאוצה בסוף שנות החמישים. המחלקה למחול בגיוליארד עדיין לא נפתחה וחסיה לקחה שעורים אצל הניה הולם, מרתה גרהאם ופרל פרימוס והיתה התלמידה הראשונה שלהן מ"פלשתיין". הרקדנית הצעירה ערכה סיור מופעים בארה"ב מטעם אגודת מזרח ומערב, שבראשה עמדה הסופרת פרל בק. המפגש של הרקדנית שגדלה על ברכי מחול ההבעה עם המחול המודרני האמריקני שינה את טעמה האמנותי והיא אומרת: "שנאתי את מה שרקדתי כי אז כבר למדתי אצל גרהאם ולא אהבתי את מה שעשיתי אבל הייתי צריכה להתפרנס" (אשל, 1989).

עם פרוץ מלחמת השחרור חזרה לארץ, ואחר כך יצאה מספר פעמים להופיע במחנות הפליטים באיטליה מטעם הגיוינט.

חסיה גם היתה חלוצת הרקדניות הישראליות במזרח הרחוק. ב-1950, יצאה לסיור הופעות ולימודים למזרח הרחוק שכלל את הודו, תאילנד, הודו-סין, הונג-קונג, איי הפיליפינים. כשחזרה וביקשה להופיע בתל אביב נתקלה בבעיות הכל כך מוכרות היטב לרקדנים. בכתבה בעיתון העולם הזה נכתב: "כשהתעניינה חסיה להופיע בתל אביב אמר לה המומחה: 'אם האולם יהיה מלא עד אפס מקום, תפסידי רק 150 לירות'. מכיוון שלחסייה לא היה חשק להפסיד 150 לירות, היא ויתרה על ההופעה והסתפקה בהופעה בירושלים" ("אין רקדן בארצו", העולם הזה, מס' 730). למרות הקשיים הרבה להופיע ולהעמיד פרוייקטים במחול ובהן תכניות מוזיקה ומחול

מודרני בשיטת גרהאם שהוזמנה כמורה ראשית. בנוסף לכוהנת הגדולה לימדו בקורס גם רקדנים ראשיים מלהקת גרהאם ובהם הלן מאגי וברטס רוס. ב-1960 ייסדה חסיה את המחלקה להכשרת רקדנים ומורים למחול במסגרת האקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין. ב-1968 ייסדה את המגמה למחול בביה"ס התיכון שליד האקדמיה. רק ב-1976 הכירה המועצה הציבורית להשכלה גבוהה במחלקה ומשך הלימודים בה הוארך משלוש שנים לארבע. כעבור שנתיים הוענק לה תואר פרופ' מן המניין. חסיה ניהלה את ביה"ס למחול באקדמיה עד 1990.

במקביל ייסדה וניהלה את להקת ירושלים למחול בין זמננו שהורכבה מ-10 רקדניות בוגרות האקדמיה שפעלה בין השנים 1962 עד 1977, הופיעה בארץ וגם עשתה מספר גיחות לחו"ל. בין הרקדניות היו ליאורה חכמי, מיכל שושני, רחל נול, עדינה בקר, פאני-כהן צדק וב-1993 ייסדה את להקת קרש קפיצה שמטרתה לתת לתלמידות האקדמיה ניסיון בימתי ולהכשיר אותן לקראת הבמה המקצועית. הלהקה ממומנת על ידי קרן גרטרוד קראוס וגרטל מילר והיא נדבך נוסף לזכרה של קראוס, נוסף לתרומות הכוריאוגרפיה השנתיות הנערכות באקדמיה זה קרוב לעשרים שנה.

ימים ספורים לפני הענקת פרס ישראל ביקשתי מחסיה לומר מספר מילים על מחול: "בדור מסוים קמים אמנים גדולים וזה קורה בו זמנית במספר שטחי אמנות - ציור, ריקוד, מוזיקה, תיאטרון - אחר כך יש תקופה של אתנחתא... אנשים מחפשים... מחפשים... ויום אחד אני מקווה שיימצאו. כל מה שאני רוצה הוא שלא נשכח מי אנחנו".



חסיה עם סטודנטיות האקדמיה  
HASIA WITH STUDENTS OF THE ACADEMY



אי אפשר היה  
שלא להבחין  
בה, כי היא  
היתה כל כך  
שונה מכל  
הסביבה. דמותה  
התמידה, אחזקת  
הגוף השלה,  
השיצר השחור  
האסוף אחורנית,  
הבגדים  
הצבועוניים,  
נצלי העקב  
הגבוהות,  
התכשיטים,  
הצציף הקשור  
למפרק היד. היא  
נראתה כמו  
נסיכה אקדוטיה  
מהמזרח הרחוק  
שנחתה בציר  
הקודש.

לנוער עם התזמורת הפילהרמונית, תזמורת באר שבע, תזמורת רשות השידור ואחרות. ב-1953 יצאה בתכנית ובה מחולות ששאבו את השראתם מהפואמה צפת מאת דוד שמעוני. שנה לאחר מכן, בעקבות צפייה בתערוכת הציור מאל-גרקו ועד פיקאסו, יצרה תכנית ובה ניסתה להחיות יצירות של ציירים נודעים בדרך של תנועה. את המוזיקה לריקודים חיבר יוחנן זראי. וכך כותב ג. בנאי: "חסיה הפגינה מידה מרובה של יכולת אמנותית וכושר הביצוע לפי הנתונים שלה שבהם היא משתמשת בתבונה, בעיקר בחלק העליון של גווה, בידיה ובזרועותיה המביעות רחשי-פנים, והן מותאמות לתנועות הראש והכתפיים בהרמוניה שלמה" (מבואות, 1.7.54). העורך המוזיקלי של התכנית היה אריה זאקס, נגן האורגן המלחין יוחנן זראי, והקריינית ראומה אלדר. רסיטל נוסף, בהשפעת ביקורה במזרח הרחוק, העלתה ב-1956, בעריכתו של יוחנן זראי.

בשנים אלה פרסמה מאמרים על נושאי מחול במבואות - ירחון לאמנות ישראל שעסקו בנושאים שהעסיקו לא רק את אמני המחול והם: האוניברסלי, הלוקאלי והאישי באמנות הישראלית. ניתן למצוא בירחון זה גם ביקורות מחול שכתבה ופרסומים בנושא התנייד ותלמוד במחול.

בתחילת שנות החמישים לימדה ילדים עיוורים. הקשר איתם נוצר במקרה. "פעם ישבתי בקונצרט. ישב לידי עיוור, שהתברר שהוא עיוור מלידה. הוא לא ריסן את תנועותיו. הוא נע כל הזמן בריתמוס מרתק. ואז אמרתי לעצמי, אלוהים אדירים, הרקדנים האמיתיים ביותר הם העיוורים מלידה, אשר אינם מבקרים את תנועותיהם. הם לא שואלים את עצמם אם הם נראים יפה או מתנועעים יפה. לקחתי על עצמי לחנך ילדים עיוורים. מצאתי שבכל זאת יש רשלנות בהופעתם, בתנועותיהם, שריהים רפויים. לראשונה לימדתי אותם להתנתק מן הקרקע בלא פחד" (לאישה, 11.1988). מאמר מרתק על דרך עבודתה עם העיוורים פורסם בשם "ילדות עיוורות לומדות מחול" (חסיה לוי-אגרון, דבר, 5.1.54).

הזרע שממנו ינבט מפעלה החשוב ביותר בתחום החינוך נזרע כשייסדה ב-1951 את המחלקה למחול בקונסרבטוריון הירושלמי החדש בהנהלתה של יוכבד דוסטובסקי-קופרניק בירושלים (אחר כך האקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין). היו אלה חוגים של אחר הצהריים ובהם רקדו משה אפרתי ויעקב שריר. ב-1956 הקימה כיתה מתקדמת למחול בתל אביב בה לימדו נועה אשכול, ד"ר פלדנקרייז וחסיה. ב-1958, שנתיים לאחר ביקור להקתה של מרתה גרהאם בארץ שהכה בתדהמה את עולם המחול כאן, התקיים באקדמיה בירושלים קורס קיץ למחול שהוקדש במלואו למחול



# הקמת

צילום: דוד עינב

## יהודית ארנון כלת פרס ישראל למחול

מאת גיורא מנור

לא תמיד אפשר להתלהב מבחירות של האנשים המחליטים על הענקת "פרס ישראל", שהוא היוקרתי שבין תוארי הכבוד שהמדינה מאצילה על אזרחיה המצטיינים. לפעמים אתה ממש תוהה, מה היו השיקולים הענייניים (או הבלתי ענייניים) שהביאו את המחליטים להחליט מה שהחליטו.

אבל דומני שלא יימצא השנה ולו איש מחול אחד, שלא ישמח וימחא כפיים ליהודית ארנון, ש"פרס ישראל" בתחום המחול הוענק לה ביום העצמאות ה-50.

יהודית ארנון נמנית עם אותן דמויות מרכזיות באמנות המחול, שתרומתם היא בגדר זרז, משמע קטליזטור, חומר כימי הגורם ליצירת תרכובות, מבלי שהוא עצמו משתתף בכך בפועל ממש, אבל הוא גורם הכרחי, שבלעדיו לא יתרחש התהליך. אמנם יהודית ארנון מיעטה בשנות כהונתה כמנהלת אמנותית של להקת המחול הקיבוצית, מאז 1973 ועד 1996, ליצור בעצמה כוריאוגרפיות, אבל עבודותיה זכורות לטוב. חשיבותה הגדולה היתה פעולה חינוכית, במובן הרחב ביותר של מושג זה, פעילות עיקשת, שהביאה להקמת מרכז מחול על רמה בינלאומית בפינה נידחת למדי של הגליל המערבי, בקיבוצה, געתון.

היא זו שגידלה רקדנים, והתמזל מזלה, שהיה בין חניכיה כוריאוגרף מהשורה הראשונה, שהיא טיפחה אותו ללא חשש מתחרות. רק מעטים האנשים הגדולים מסוגה, שדואגים במודע למחליפם, בבוא העת. ויהודית ארנון עשתה זאת. כי רמי באר החליף אותה כמנהל אמנותי בעונה הקודמת.

יהודית היא בעלת אישיות מורכבת. היא קטנת קומה וכאילו שבירה. הדמעות חונות בקצה עיניה הגדולות והערות, מוכנות להשפך ברגע של התרגשות. דרכיה דרכי נועם. יש לה יכולת שיחה עם כל אחד - רקדן במשבר ובהיסטוריה, כוריאוגרף מיואש כי אין לו זמן מספיק לחזרות, מורה ממורמר. אפילו עיתונאי, שבא, שואל שאלות מטופשות ויוצא כאוהד מושבע של הקיבוצית.

אבל תחת מעטה רך ונעים למגע זה יש גרעין של פלדה. אם היא החליטה שמשהו חיוני לעבודה, הכרחי לרמה האמנותית, אין רחמים. היא יודעת להיות נוקשה כרוך, ערמונית כשר-חוץ, נחושה כטייס קרבי - אם נחוץ. בזכות שניות זו של יחס אנושי והבנה לזולת היא שהעלתה את הלהקה החובבנית של ראשית שנות ה-70 לרמה בינלאומית של מחול מודרני.

בניגוד למה שנוהגים לכתוב (ונכתב גם בימים אלה עקב הענקת הפרס), יהודית לא היתה המייסדת של להקת המחול הקיבוצית. מה

בפניהם במחול, איך סירבה, ונענשה. היה עליה לעמוד לילה שלם ברגליים יחפות בשלג לפני מגורי הקלגסים.

זה היה סיפור מרגש ביותר. השתדלתי לכתוב אותו כמיטב יכולתי. חשבתי שהכתבה יצאה טוב. שמסרתי את הדברים ללא רגשות, אבל עם כל האמפתיה שחשתי אני כלפיה.

אבל יהודית צלצלה אלי, ואמרה: "איך העזת לכתוב את הסיפור הזה, שאני לא מספרת אף פעם?" ושמעתי בקולה דמעות.

הייתי קצת המום. הרי באתי לראיין אותה, רשמתי הכל לעיניה. ומדוע בכלל להסתיר סיפור מרגש כזה?

כי יהודית ארנון היא לא רק מנהלת להקה ומורה מעולה - היא נשארה תמיד אדם פגיע, שאינו מסתיר את הסתירות שבאופיו, אמן אמיתי שיש בו הצורך להצליח, להתפרסם, לזכות במחמאות ובתשואות הקהל, אבל הוא עצמו אינו שלם עם כך. כי יש בו בו-בזמן גם רתיעה מפני החדירה לעולמו הפרטי, צורך עמוק בפרטיות, צניעות אמיתית.

יהודית ארנון קיבלה את פרס ישראל, וזה משמח, ואני, לעזאזל, כותב כמעט הספד... אז מספיק עם הסנטימנטליות והרגשנות. הפרס מונח יפה על כתפיה של יהודית הקטנה-הגדולה. ומה שנותר לעשות הוא רק להעניק לה תשואות, למחוא כף ונשיקות.

בעולם הרחב, גם בשל יחסם ליהודית ארנון. היא קולגית וידידה אישית ממש ליירי קיליאן, מנהלו המופלא של "הנדרלנדס דנס תיאטר", של סוזנה לינקה, מנהלת להקת התיאטרון המחול של העיר ברמן, של מאץ אק, נצר לבית קולברג, שכבר הוזכר, ושל יוצרים גדולים רבים אחרים. לא פחות דאגה ליוצרים ישראלים. עבודותיהם הראשונות של רבים מאלה נעשו בגעתון.

פרק מיוחד במינו היא הסדנה שהקימה באולפנה האזורית. זו חממה של ממש לכשרונות מחוליים, ומקום גידול לאמני מחול של המחר.

החיים לא הקלו עליה. גם לא חברי קיבוצה ועסקני התרבות של התנועה הקיבוצית. אבל אין בה מרידות, היא לא מצטנעת שלא לצורך. יש לה יחס דו-ערכי לעיתונאים ומבקרים, סוכני התהילה החולפת, כפי שחשתי לא פעם אישית.

לפני עשרים שנה קבעתי איתה לערוך ראיון ארוך וממצה עליה ב"חותם" (השבועון של "על המשמר", עליו השלום). סוף סוף, אחרי הפצרות, הסכימה בפעם זאת לדבר לא רק על הלהקה והרקדנים, אלא על עצמה.

ישבנו במשרד הקטנטן שלה, המלא ספרים ותצלומים, פלקטים ושמונצטס (שהיא מאוד אוהבת), ולראשונה נודע לי סיפור חייה. איך הגיעה למחנה הריכוז, איך נודע לשומרים שהיא רקדנית, איך ניסו להכריח אותה להופיע

שהיא ייסדה היתה להקה איזורית של הגליל המערבי כמה שנים לפני שמספר כוריאוגרפיות ורקדנים חברי קיבוץ חברו יחד בראשית שנות ה-70, על מנת ליצור כלי ליצירתם, במסגרת התנועה הקיבוצית. יהודית היתה אחת מאלה. ומשהתברר, שנחוץ בסיס ויש להלחם עם המימסד הקיבוצי על תנאי עבודה, ימי עבודה וכספים, היא היתה זו שהציעה את האולפן שלה כבסיס, וקיבלה על עצמה להיות האחראית. היא התגלמות החלום האמיתי, כפי שנאמר ב"פרקי אבות": במקום שאין איש, היה איש.

אמר לי פעם מאץ אק, כוריאוגרף שוודי בעל מוניטין בינלאומי: "פגשתי את יהודית אחרי מופע שלי בעיר ורונה, באיטליה. ניגשה אלי אשה קטנה, סיפרה מיה. דיברה על קיבוץ ועל הלהקה. לא היה לי מושג על מה היא בעצם מדברת. אבל ראיתי את המספר, שהוטבע על זרועה במחנה הריכוז".

לא רק מאץ אק השתכנע להגיע לגעתון. והמספר הזה, המייחד את אלה שהנאצים חרטו את גורלם על גופם, והם מעין מסדר של אבירי התקופה הנוראה ההיא, היה רק סמל לנחישותה של יהודית. למיוחד שבה. לכך, שהיא לא מוותרת על האמנות, כשם שאז, בימי הזוועות, לא ויתרה על כבודה - ועל חייה.

יחסה של יהודית ארנון לרקדנים, מורים-אורחים ויוצרים שעובדים עם הלהקה עזרו לה להתגבר שוב ושוב על תנאים פיזיים קשים, על תשלומים זעירים, הרבה מתחת למקובל

**בת-דור**  
באר-שבע

מרכז עירוני לאמנות המחול

**BAT-DOR Beer-Sheva**  
MUNICIPAL DANCE CENTER

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

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

**לרקוד עם החלום**

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 בכליון 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" - מרופ' חסיה לוי-ארגון

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

**מזדירה**

רבעון מוזיקה רב תחומי

צלצל ואתה מנוי לשנה

טל': 04-8344051

מנוי לשנה במחיר של 90 ש"ח בלבד!

הבלט חיפה

# המרכז למחול

ע"ש אדם פסטרנק ז"ל

בהנהלת אילנה ושירלי פסטרנק

**נמשכת ההרשמה  
לשנת הלימודים 98-99**

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

המורים  
ומקצועות המחול

**בלט קלאסי**

אילנה פסטרנק, וורוניקה שטיינגרדט  
(בליווי פסנתרנית)

**קפוארה**

גיל נקר

**סטפס**

אבי מילר

**מחול ספרדי - פלמנקו**

סילביה ברוא ורפאל גראו  
(בליווי גיטריסט ספרדי)

**מחול מודרני**

אילנה קליף  
(בליווי פסנתרנית או מתופף)

**מחול ג'אז**

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

**יוגה ומדיטציה**

פסי פייג

צוות מורים מובחר ובעל מוניטין

• מסלול מקצועי, מסלול משובח לחובבים

• סדנאות מחול ומופעים

• מחירים סבירים

• **מלגות למצטיינים**

**מטעם קרן NEW-YORK למחול**

**לפרטים והרשמה טל. 04-8344662**

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

סניף אחוזה: פיק"א 5, טל. 04-8342439

מבצע לסטודנטים  
הנחה לסטודנטים עם  
הצגת תעודת הסטודנט

לחם הפירות

## כשרונות מלבבים

יש אמנים שמגיעה להם תשומת לב.  
או שהם מאש בראשית דרנם  
ומראים ניצני הבטחה גדולה לעתיד,  
או שהם נבר ביססו את הקריירה  
האמנותית שלהם, ובצעם נאילו לא  
שמו לב אליהם. הנוריאוגרף זונה  
להרבה יותר תשומת לב  
מהרקדן/ית המבצע.  
דיוקן שיאיר בגל נעם רקדן  
אחר, ויצייד אותו או  
אותה באלומות הזרקורים.

### מאת ירון מרגולין

רשימה זו היא ראשיתה של סדרת  
כתבות על אמני מחול צעירים מכל  
להקות המחול ובתי המחול בארץ.

אורנה קוגל, סולנית להקת הבאלט הישראלי,  
רקדנית מופלאה שיש לה יכולת לתאר רגשות  
גם ברגעי האקרובטיקה הקשים. בתנועתה  
רכות נשית מיוחדת במינה. מעצבת תפקידי  
סולו לעומקם וזאת מבלי לוותר על הדיוק  
ההכרחי של הצעדים המסורתיים. עבודת כף  
ידה מעודנת ולכפות רגליה עדינות נשית  
והיכולת להוציא לאור נבכי נפש עמוקים.

רקדנית גדולה, שעלתה ארצה בגיל 15 והחלה  
את לימודי הבאלט אצל ברטה ימפולסקי, שיש  
בכוחותיה להוביל יותר רקדניות למצות את  
כשרונן ולהגיע לצמרת, מכל מורה אחר בתחום  
הבאלט הקלאסי בארץ. בין תלמידותיה  
הבולטות גם הרקדנית יעל וכסלר, אף היא  
סולנית להקת הבאלט הישראלי. ברטה מעצבת  
את אישיות הרוקדת, ולא רק את יכולתה  
הגופנית, הגם שזו מגיעה לדרגה של  
וירטואוזיות מרשימה ולכריזמה בימתית  
יוצאת דופן.

ערב יציאת להקת הבאלט הישראלי למסע  
הופעות בסין פגש כתבנו את הרקדנית אורנה  
קוגל.

אורנה נולדה בארה"ב בברוקלין, באזור שכיום  
מתגוררים בו בעיקר שחורים. היא החלה  
לרקוד בגיל 6. אמה, רחל, עובדת בחברת יבוא  
ואביה אברהם עצמאי - איש עסקים. לאורנה  
אחות ושני אחים: דלית, ששבה לארה"ב, אלון  
שהיה דייל באל-על וסיים בימים אלו את  
לימודי הכלכלה שלו באוניברסיטה. ניב, האח  
הצעיר עדיין תלמיד.



להקת  
בת-שבע

# סאבונד ביז'י

מאת אוהד נהר"ן

תיאטרון הסינרמה תל אביב  
4-5 בדצמבר

מרכז הקונגרסים חיפה  
8 בדצמבר

תיאטרון ירושלים  
12-13 בדצמבר

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

כרטיסים - תל-אביב: הפצת כרטיסים ראשית ומרכז הזמנות טלפוניות באשראי: "הדרן", אבן גבירול  
90 תל-אביב טלי 03-5279797. חיפה: הפצת כרטיסים ראשית "גרבר" מרכז הכרמל חיפה טלי  
04-8384777. ירושלים: כרטיסים "בימות" טלי 02-6240896, "קלעים" טלי 02-6256869.

מדין ישראלי צילום: גדי דגון

עכש

ישראל כרטיס MasterCard



צבע עיניים: ירוק. גובה: 168 ס"מ. משקל: 52 ק"ג. צבע שער: חום-אדמוני. גוון עור: בהיר. צורת שיער בחי היום-יום: כדורית "בלגן". צורת השיער בשעת הריקוד: אסוף למעלה, עם סיכה גדולה.

המורים המאמנים כיום את אורנה קוגל בבאלט הישראלי הם: ברטה ימפולסקי, וונדי לאקינג-שפירא וקורה בנדור שהייתה המורה של להקת הבאלט של האופרה בברלין. לקחה חלק בבאלטים: "סינדרלה", "היפיפיה הנרדמת", "מפצח האגוזים", "ילס מפיסטון", "גורי לידר", "מנדלסון" מאת ברטה ימפולסקי, ובאלטים של באלאנשין: קונצרטו בארוקו, סרנדה, וריאציה סימפונית, סקוור-דנס ועוד ועוד.

לצפות באורנה קוגל בשעת חזרה זו חוויה בפני עצמה. קסם של נשיות רכה ועדינה מרחפת לפניך בהחלטיות יוצאת דופן. היא רוקדת ללא הפסקה ורק לאחר שנגמר הקטע עליו היא עובדת, אתה חש על פי נשימתה המואצת את גודל המאמץ שגופה עבר. נדמה שהיא יודעת בדיוק מה היא מחפשת וכשאתה רואה אותה על הבמה אתה מגלה שהיא גם נועזת די כדי למצוא זאת.



## היכן נפגשת עם בעלך?

במסיבה. משרד פרסום "פוגל" ערך מסיבה, אני הוזמנתי ע"י ידיד שעבד במשרד ואלי פשוט היה בעברו חלק ממשרד זה. עינינו נפגשו ובמהלך הערב התחלנו לדבר.

## אפשר לומר שזו הייתה אהבה ממבט ראשון?

כן.

## מה את הכי אוהבת אצל גבר?

גבריות ושיחה רהוטה, דיבור יפה.

## מה את הכי אוהבת אצל הבעל שלך?

את הקול שלו.

## מה הכי אהבת במקום שבו נולדת ומה היה בעיניך ממש גרוע שם?

אפשר לאהוב את ניו-יורק בגלל שפע המופעים והחיים ללא הפסקה, הכי גרוע היו הקור והפשע.

## מה בעיניך הכי ישראלי?

החוצפה.

## מה בעיניך הכי אמריקאי?

הצביעות. הם פשוט לא כנים, לא אמיתיים.

ללמוד באלט אצל מורים כאלו וזה נורא. אני ממליצה לחפש מורה טובה. זה הדבר הכי חשוב, מורה טוב באמת. מעבר לעניין, זה חשוב גם להנות מהריקוד ולא רק לרקוד, כי אמא אמרה...

## מוטו בחיים?

הכל במידה הנכונה.

התפקיד הגדול הראשון של אורנה קוגל בבאלט הישראלי היה בגיל 17 לצד ארז דרור ומרשה זוסמן ב"פה דה טרואה" מאת באלאנשין. התפקיד, שעליו היא עובדת כעת הוא מחול חדש, בסגנון ניאו קלאסי, שטרם הוחלט על שמו, לצלילי כלי הקשה.

## מה הדבר שהכי רצית ושאת יודעת שלעולם לא יתגשם?

פסיכולוגיה. הייתי רוצה להתפנות ללמוד ולעסוק בזה, אבל גם זה מקצוע שדורש כל כך הרבה מסירות, זמן, עבודה. אני לא חושבת שאמצא אי פעם את הזמן הדרוש לכך.

המזל האסטרולוגי של אורנה קוגל הוא מאזניים. של החבר הראשון שלה היה מזל דלי, וגם מזל ההורוסקופ של בעלה, אלי שמש, הוא דלי.

בעלה של אורנה, אלי שמש, אוהב להתלבש, כמובן מכנסי גיינס וחולצה, היא אומרת בחזק. גובהו 180 ס"מ. צבע שיערו שחור, מקצועו מפיק סרטים ופרסומות.



מתוך ההצגה "מלאכים באמריקה" -תיאטרון חיפה. שחקן: משה בקר צילם: איתן שוקר

ליאם הפקות

# התניאורון

ובעון לתיאטרון עכשווי

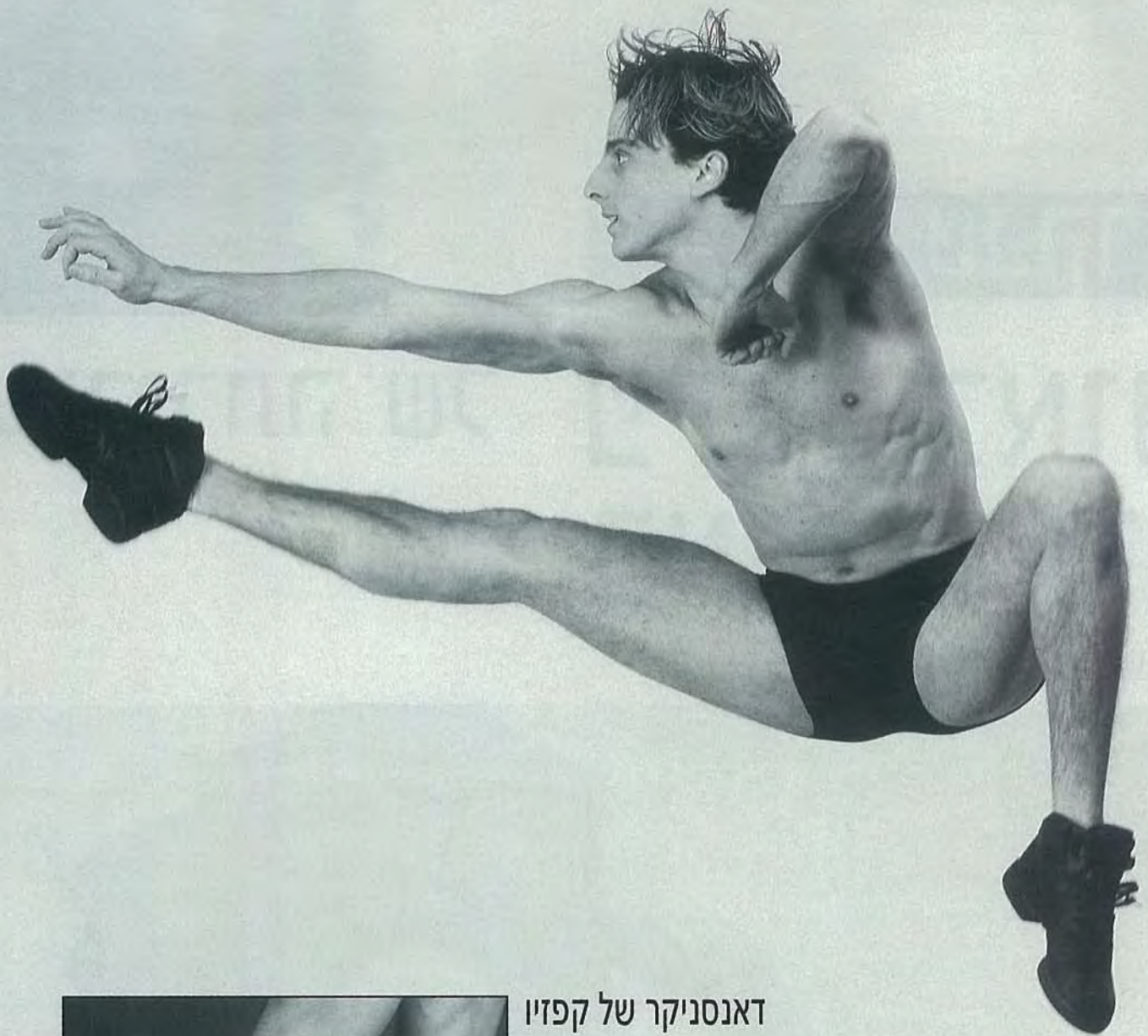
צלצל ואתה מנוי לשנה

טל': 04-8344051

מנוי לשנה במחיר של 90 ש"ח בלבד!

**D**ansneaker™  
capezio®

הפקות



דאנסניקר של קפזיו

"הנוחות של נעל התעמלות הביצוע של נעל מחול"

13' רחמי

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' ז'בוטינסקי 36, טל. 03-9658132;  
רעננה, רח' אחוזה 146, רחבת המשביר, טל. 09-7430095  
ובחנויות ספורט מובחרות • ישראלדנס עודפים - רח' לישינסקי 8 א.ת. ראשל"צ, טל. 03-9616916

מריל טנקרד



Meryl Tankard

# שגרירתה של פינה באוש באוסטרליה

מאת אורה ברפמן

"פריזוסי", כור: מריל טנקרד

"FURIOSO", CHOR.: MERYL TANKARD



שבניגוד לעבודה על הרצפה, שם למרבית התנועות יש בסיס מוכר יותר של מילון התנועות המייחד לרקדן מיקום וכיוון על הרצפה, לעבודה באוויר יש כללים חדשים, תנועות אחרות, שאין להם שם במילון.

הרקדן, יותר מתמיד, צריך לפתח זיכרון תנועתי בשרירי הגוף יחד עם ראייה מרחבית תלת מימדית. לא פשוט.

"פוריוסו" לצלילי המוזיקה של הנריק גורצקי, הפכה לאחת העבודות היותר מצליחות של הלהקה מאז 1993, כאשר קיבלה מריל טנקרד על עצמה את ניהולה.

טנקרד לא הסתפקה בשפה שספגה אצל באוש, אם כי תוך שיחה היא לא מתקשה להודות בהשפעה החשובה של שפת תיאטרון המחול של פינה באוש עליה. "מאז חזרתי לאוסטרליה, אני מאד מושפעת מהנוף המקומי, שהוא כל כך שונה מזה של אירופה. המרחקים העצומים, המרחבים הפתוחים, הים מסביב, הסערות".

מריל טנקרד נולדה בדרווין, האזור היותר טרופי בצפון אוסטרליה. אביה, איש חיל האוויר, הוצב במקומות שונים וכך נדדה המשפחה לשנים אחדות לבפנאנג - אחד מאיי מלזיה, בסידני, ניוקסל (ניו סאות' וולס) ומלבורן. בגיל שמונה החלה טנקרד ללמוד באלט ובתקופת שהייה במלבורן סיימה את בית הספר לבאלט שליד להקת ה"באלט האוסטרלי" (להקת הבאלט החשובה ביותר באוסטרליה) והספיקה לרקוד בה ארבע שנים.

בשנים הראשונות היא הייתה אחת מהקור דה בלט. מנהלת הלהקה, אן ווליאמס (Anne Woolliams) איתרה בה כשרון של כוריאוגרף יוצר. היא יצרה ללהקה עבודה בשם "ציפורים מאחורי הסוגר", שלגלה על הבאלט הקלאסי והמחול המודרני כאחד. אחד ממבקרי המחול במלבורן כתב אז: "המחול מתאר את מה שעשוי היה לקרות, אילו שני תרגולים נקלעו למופע של 'אגם הברבורים', שהופק על ידי יושבי בית זונות ברזילאיים".

כך או כך, בעזרת התשלום שקיבלה, ארזה את עצמה ונסעה לאירופה. לא במטרה מגובשת במיוחד, אלא למסע הכרות והתודעות למה שמרחש. מבחינה זו, יש דמיון בין היבשת שם למטה לבין ישראל. לאמנים יש תחושה של מחנק מסוים בתוך הביצה המקומית ורבים בודקים "מה הם שווים" בחוץ, קודם שירגישו שלוששים המקומיים ולקהל המקומי יש, מבחינתם, יותר משמעות מששעירו.

ב-78, היה השם הכי חם באירופה של פינה באוש, שישבה בוופרטל (גרמניה). היה מי שהמליץ לטנקרד לראות על מה מדברים שם. מריל: "הייתי אז די מאוכזבת מהבאלט, הבטתי בכמה מהרקדנים וחשבת: ככה אני לא רוצה להמשיך. אהבתי לשחק דמויות ובאירופה ראיתי מה שעושה פינה. צחקתי ובכיתי. אמרתי, זה מה שתיאטרון ומחול צריכים להיות".

ואכן, טנקרד התייצבה לאודישן אצל באוש. הכימיה ביניהן הייתה מיידית. מריל טנקרד נשארה לעבוד עם להקתה של פינה באוש

בנחישותה היא אכן יצרה ופיתחה במהלך שנים אחדות שפה אישית ומאד מגוונת משלה. לפני חמש שנים קיבלה על עצמה לשקם את להקת "תיאטרון המחול האוסטרלי" באדלייד, בתנאי "שטיח אדום", שסופקו לה על ידי העיר והמדינה. היום, יחד עם הלהקה המחודשת - "מריל טנקרד - תיאטרון המחול האוסטרלי", היא נחשבת לאחת מנושאות הדגל של המחול באוסטרליה ולהקתה מבוקשת בפסטיבלים בינלאומיים ומצליחה יותר מכל להקה אחרת בארצה.

בסתיו ביקרתי אצלה באדלייד, עיר מחוז אוסטרלית, הנמצאת במרחק של כ-800 קילומטר ממלבורן, בדרום אוסטרליה, ממש לחוף מפרץ וינסנט. השלווה, המראות הפסטורליים, התנועה הדלילה ברחוב הראשי, שוק הירקות הפתוח המבהיק מניקיון אינם מכינים אותך למכת האנרגיה שאתה סופג בחזרה הראשונה של הרקדנים, על כמה מהסצנות היותר מסובכות, מבחינה טכנית, ב"פוריוסו", העבודה שמביאה להקת מריל טנקרד לארץ, במסגרת סידרת המחול במשכן לאמנויות.

תוך דקות נקשרים כמה מהרקדנים הוותיקים ושניים מהחדשים, שמחליפים רקדנים שעזבו, ברטמות חבלים וקרסי מתכת, שבאמצעותם יוכלו להינתק מהקרקע. והם עפים. צורת חיבור הגוף אל מתקני התלייה מספקת לרקדן מידת חופש לא מבוטלת ובתמורה הם נדרשים לפתח חוש התמצאות במרחב במהירויות שלא הכירו קודם. מושגי ההיפוך החדשים של מעלה ומטה, הופכים להם את הקרביים, שלא לדבר על הכאבים במפשעה, שם חוצות הרצועות המרופדות את אזור המושב. ב"פוריוסו" נקשרות הרקדניות לרתמות והן טסות באוויר. לפעמים זו טיסה של התמסרות חושנית, איטית, מלטפת ולעיתים של כעס וחימה. התיאום ביניהן חייב להיות מושלם, אחרת יתנגשו בכוח אדיר זו בזו. הסכנה הפיזית, שבעבודה, הדרישה לוירטואוזיות אקרובטית, מוסיפה הרבה אדרנלין לעבודה. מעניין לזכור,

את האשה הקטנה שחורת השיער, בעלת העיניים הבעורות, אפשר היה לראות בכל העבודות של פינה באוש בשנים שבלהקתה קרו הדברים הכי מעניינים. ראינו אותה בתפקידי סולנית וגם כמובילה בהרבה מן ה"התלוכות", אותן שורות רקדנים, שבאוש הפכה לסימן היכר שלה. רבים זוכרים את מריל טנקרד מהתפקידים הראשיים שגילמה ב"קפה מילר", "קונטקטהוף", "אריאן", "1980" ו"ואלסים".

באוש ראתה בה אחת מקבוצת רקדנים-סולנים, שהיו גם שותפים לחלקים משמעותיים ביצירה עצמה, באמצעות החומרים האישיים שהביאו. באמצע שנות השמונים היתה טנקרד דמות מאד מוכרת באירופה. במולדתה, אוסטרליה, קצת פחות. אך אז החליטה מריל לסגור את הפרק האירופי בקריירה שלה, כדי לחזור לאוסטרליה ולבסס לה מקום במולדתה.

בנחישותה היא אכן יצרה ופיתחה במהלך שנים אחדות שפה אישית ומאד מגוונת משלה. לפני חמש שנים קיבלה על עצמה לשקם את להקת "תיאטרון המחול האוסטרלי" באדלייד, בתנאי "שטיח אדום", שסופקו לה על ידי העיר והמדינה. היום, יחד עם הלהקה המחודשת - "מריל טנקרד - תיאטרון המחול האוסטרלי", היא נחשבת לאחת מנושאות הדגל של המחול באוסטרליה ולהקתה מבוקשת בפסטיבלים בינלאומיים ומצליחה יותר מכל להקה אחרת בארצה.

מסביב. הייתי מוכרחה להתאהב במי שיכול לגרום לי להראות כל כך טוב".

מאז היא ורזי חיים ועובדים יחד. הוא התחיל כצלם הלהקה ובמהלך הזמן, נעשה מעורב בעיצוב הבמה ובתכנון התאורה. הוא עושה שימוש רב בהקרנת צילומים ושותף להחלטות אמנותיות, כולל בחירת המוזיקה, ולעריכת תחקירי רקע לעבודות.

הגעגועים למשפחה ולאור של אוסטרליה עזרו מעט והקלו על המעבר והשינוי המקצועי. באירופה, היו לה הצעות ליצור ולהופיע כאמנית עצמאית, דבר שהבטיח את קיומה. גישושי ההתאקלמות הראשונים לא עלו יפה. בתחילת שנות השמונים, רבים באוסטרליה עדיין לא ידעו כלל מי זאת פינה באוש. קולגות שלה מ"הבאלט האוסטרלי", שהמשיכו בדרך הקלאסית, היו זרים לה בתפיסתם האמנותית. "לא התאמתי למה שנעשה באותן שנים באוסטרליה. לא התאמתי לתבניות".

אחרי פרוייקט שעשתה לטלוויזיה, שמחה טנקרד לחזור ללהקה של באוש כאורחת של כבוד, עד שתתעשת. אז התגבשה בה ההחלטה, שהיא חייבת ליצור, אם כי מבחינת אמצעי הביטוי בו היא עשויה לבטא את עצמה, היא



בשנים '78-84 וגם אחר כך עוד השתתפה ברבים מסיוורי הלהקה כרקדנית אורחת.

"פינה אמרה לי, שיש לי כשרון לביים, משום שאני אדם עם מזג טוב. נו, היא כנראה לא ממש הכירה אותי. היא אמרה שלצורה, אלוהים לא נתן לה את מתת ההומור, אבל גם היא לפעמים הייתה יכולה להיות מאד מצחיקה. נכון שבעבודות שלה זה כמעט ולא בא לידי ביטוי. שם רואים בעיקר עצב ובדידות".

שאלתי אותה מה הביא אותה לעזוב אחרי שש שנים את הלהקה הכי מדוברת באירופה. טנקרד עונה: "אחרי שש שנים צריך הפסקה. אוף, כל יום עבדנו שעות ארוכות, עד מאוחר בלילה. חוץ מזה, מי שרגיל לאקלים באוסטרליה, קשה לו לשאת את השמיים האפורים תמיד של אירופה. הדבר שהכי היה חסר לי זה שמיים".

ב-8.4.1984 ביקרה במולדתה, והכירה את רזי לאנסק (Regis Lansac), צלם ממוצא צרפתי, שצילם אותה בסידני עבור מסע יחסי ציבור לעבודה בשם "אקו פוינט". מריל: "הצעתי לו לרדת לחוף בונדי והוא צילם אותי בשמלה מדהימה על הסלעים, כשהגלים מתנפצים

"פוריוסו", כור: מריל טנקרד

תיאטרון המחול האוסטרלי של מריל טנקרד

"FURIOSO", CHOR.: MERYL TANKARD

MERYL TANKARD AUSTRALIAN DANCE THEATRE



# צריך לזכור שיוצרת זו מצאה לעצמה שדה פעולה משלה במסגרת מה שמכונה מחול בן זמננו, ולא נתפסה למסגרת הז'אנרית של "תיאטרון המחול", במובן המרכז אירופאי שלו. בין הקריירה כבלרינה לבין מקומה כסולנית פינה-באושית, היא כמעט והייתה לפנטומימאית מבית מדרשו של ז'ק לקוק, אלא שנחלצה בעוד מועד.

מאבדת שליטה גם כשמהלכים לא היו חלקים.  
במסעדה שמול לסטודיו, על כוס יין, בחברת  
רזי, היא מאד ידידותית.

יש לי הרושם, שהיא מצפה שיפרגנו לה יותר  
מבית. בחוץ, אין לה בעיות, כי הביקורות בנו-  
יורק, המבורג וערים אחרות היו מאד מפרגנות.  
בעוד שבפסטיבל בהמבורג קיבלה הלהקה פרס  
ראשון, באוסטרליה, לא הצליחה הלהקה  
בשנה האחרונה להיכלל בתכנית המנויים  
הארצית, שמופקת על ידי מנהלי האולמות.  
היא טוענת שהם שמרנים להחריד. "אני זוכרת  
איך בוופרטל, אצל פינה, היו בהתחלה הופעות  
עם שלושים איש באולם. כל פעם שהייתה  
מעלה עבודה חדשה, היו אנשים שעזבו וטרקו  
את הדלתות באמצע. לפעמים היו זורקים  
עלינו תפוזים. אין מה לומר, הקהל שם הגיב  
בחיוב רק אחרי שפינה זכתה להכרה העולם.  
רק אז התחילו להעריך אותה בארצה.  
באוסטרליה הקהל מוחא כפיים בסיגנון  
האנגלי. לא מראים רגשות, במיוחד לא  
מפרגנים ללהקות מקומיות, לא רק לנו קשה".

אולי המרחבים של אוסטרליה, המרחקים  
עצומים בין עיר לעיר, הגיוון הנופי, יחד עם  
האושר הרגשי והסקרנות שלה, השפיעו על  
טנקרד, שעבודתה מתפרסת על פני תחום  
סיגנוני כמעט בלתי מוגבל. היא מאותם  
יוצרים שלא מפחדים לפתוח דלתות סגורות  
ולהפתיע את עצמם, וגם את הקהל. מי שראה  
עבודה אחת שלה, אל לו להסיק מכך לגבי  
עבודותיה האחרות.

צריך לזכור שיוצרת זו מצאה לעצמה שדה  
פעולה משלה במסגרת מה שמכונה מחול בן  
זמננו, ולא נתפסה למסגרת הז'אנרית של  
"תיאטרון המחול", במובן המרכז אירופאי  
שלו. בין הקריירה כבלרינה לבין מקומה  
כסולנית פינה-באושית, היא כמעט והייתה  
לפנטומימאית מבית מדרשו של ז'ק לקוק,  
אלא שנחלצה בזעוד מועד. היא פלירטה עם  
תיאטרון המחול של לינדי קמפ, עם קולנוע  
ווידאו, ומאד מעניין אותה לביים. ברור לה,  
שאם יציעו לה לשחק, היא לא תגיד לא.

בין עבודותיה הידועות:  
"שתי רגליים" (1988), המשלב באלט קלאסי  
וטיורף מודרני עם משחק לכל דבר.  
"שירים של מרה" (1992), עבודה המלווה  
בשירה בסיגנון הבולגרית של כל הרקדניות,  
שלצורך המופע השתלמו בטכניקה ווקאלית  
מיוחדת זו. כמעט כל הריקוד הדרמטי החשוך,  
נעשה בישיבה, כאשר רגלי הרקדניות  
משכשכות בבריכת מים זעירה בגודל של 50  
ס"מ על 50 ס"מ.  
"אורורה" (1994) שלה היא פארסה פראית,  
המבוססת על "היפיפיה הנמה" - המתרחשת  
בגן הירק.  
"אורפיאוס ויורדיס" (1993) עבור האופרה  
האוסטרלית. עם קירות מסתובבים,  
ופירוטכניקה.

בעבודות נוספות מצויים דימויים מתרבויות  
שונות, כמו ב-"Possessed" שבו שותפים  
רקדנית הודית, כלי פולחן ואש.

ולרשותה עמדו תקציבים יותר גדולים, היא  
ביקשה וקיבלה בריכה על הבמה. "הרקדנים  
קפצו למים. נפלא כשיש כסף".

לאחרונה היא עמדה בפני פיתוי חומרי ואתגר  
בזכות עצמו. במלבורן (אוסטרליה) אושר  
מהלך די מפתיע, שעל פיו הוקמה להקת מחול  
בת-זמננו, כהצנחה מלמעלה, על ידי החלטה  
של מנגנון בירוקרטי כמקובל במשטרים  
ריכוזיים יתר על המידה, בניגוד לשיטה  
הרצויה, שבה מקציבים כספים רק כאשר נוצר  
לחץ מלמטה, מהשטח, של יוצר אשר בונה את  
עצמו לאט ומצליח להגיע להכרה ולהוקרה  
שתעמיד אותו בעמדת מיקוח מול המנגנון  
השולט על כספי הציבור.

מאז נפלה ההחלטה על ידי שר האמנויות, ג'ף  
קנט (Jeff Kennett) לפני כמה חודשים, יצאו  
מכרזים להקמת להקת המחול החדשה  
ויוצרים הוזמנו לגשת ולהציע את עצמם.

אפשר היה לחשוב, שמדובר בהקמת אולם.  
מסתבר שהיוצרים התבקשו להציע תכנית  
להקמת הלהקה שכוללת בסיס כלכלי ומבני  
והתוכן האמנותי נדחק למקום משני. בין  
שלושת המתחרים הראשיים היתה גם מריל  
טנקרד (Meryl Tankard) שנתבקשה להגיש  
הצעה משלה, וכן הכוריאוגרף הצעיר גדעון  
אוברזנק (Gideon Oberzanek), יוצר שעבד  
בארץ עם להקת המחול הקיבוצית. אוברזנק  
ניהל בסידי להקה לא גדולה של שישה  
רקדנים בשם "צ'נקי מובז" (Chunky Moves)  
שהצליחה למדי. מריל אמרה, אחרי  
שראתה את כל סעיפי המכרז והבינה את  
משמעותם, שהיא אמנית ולא יום כלכלי  
והסירה את מועמדותה. מאחר והיא ביססה  
את הלהקה שלה באדלייד רק לפני שנים  
ספורות, ושם היא מקבלת תמיכה נאה וגיבוי  
מהשלטון והקהל המקומי, היא העדיפה לשמור  
על הטריטוריה שלה, מה גם שתכנית הסיורים  
הבינלאומית של להקתה סגורה לשנתיים  
הקרובות.

הזוכה, אם כך, הוא אוברזנק. עכשיו הוא  
והקבוצה שלו יעברו למלבורן וייהנו  
מתקציבים שיאפשרו לו להגשים כמה חלומות.

בקרב אנשי מחול היא נחשבת קשוחה, משולה  
לאגוז עם קליפה קשה. קשה להבחין בכך  
בביקור מזדמן. היא קשובה לרקדנים, יעילה  
מאד בחזרות. לא ראתי אותה נלחצת או

הייתה פתוחה להצעות. בשלב בדיקת  
האופציות היא נתפסה את ההזדמנות שנקרתה  
בדרכה והייתה מעורבת בהכנת סרט קצר בשם  
"סידני על הופר", שניסה להעביר נופים  
ואימאזיים אוסטרלים על הנופים האורבנים  
לאורכו של נהר הופר, החוצה את העיר  
וופרטל (גרמניה). הסרט זכה בפרס בפסטיבל  
הסרטים בברלין. אבל הכיוון נקבע סופית  
כאשר היא קיבלה תקציבים לפרוייקטים  
כוריאוגרפיים באוסטרליה ואז גם פיתחה את  
אחת העבודות הראשונות שלה שזכו להערכה  
מתמשכת - סולו בשם "שתי רגליים" שבמרכזו,  
דמותה של בלרינה רוסית, שאמרו עליה שהיא  
מטורפת ונעלו אותה בבית חולים לחולי רוח.

על עבודה זו היא אומרת: "הראיתי את שני  
הצדדים באישיותה של הבלרינה. אני,  
כרקדנית בת זמננו, חווה את הטיורף של  
רקדנית קלאסית, שמבקשת את השלמות  
וכמה להיטמע במהות דמותה של הבלרינה.  
היה בעבודה זו הכל, מקווה מים, ועלי-ורדים".  
ראיתי את העבודה בווידאו. זה סולו מורכב  
ומרתק, מרגש ומצחיק כאחד. התאפשר  
לטנקרד להתבטא גם דרך כתיבת טקסט וכן  
בביצועו. אין ספק, זו עבודה טובה. היום היא  
שוקלת לחדש אותה, אבל היא תצטרך למצוא  
רקדנית מודרנית, שתוכל להרגיש טוב על  
פוינט. בגילה, טנקרד כבר אינה רואה את  
עצמה חוזרת לביצוע מסוג זה.

תקופה מסוימת עבדה טנקרד עם קבוצה של  
חמש נשים בלבד בקנברה, בירת היבשת. לא  
מתוך אידיאולוגיה פמיניסטית אלא ככורח  
המציאות. גם באוסטרליה יש יותר רקדניות  
טובות מרקדנים. "האילוץ", אומרת טנקרד,  
"היה ניסיון חשוב. יש סוג אחר של חופש  
כשעובדת קבוצת נשים סגורה". היא אינה  
מצטערת על ההזדמנות שניתנה לה בעקבות  
ההצעה לבוא לאדלייד ללהקה בת 10 רקדנים,  
מהם חמישה גברים. בעיר מושבם יש קהל,  
שעל פי רוב ימלא את אולם הבית שלהם, בן  
600 מקומות. חברי הדירקטוריון דורשים  
עבודות חדשות כל שנה, אם כי היא הייתה  
מעדיפה להשקיע יותר זמן בבדיקה מחודשת  
של דברים לפני שמורידים אותם מהבמה.  
התקציב השנתי של הערייה עומד על כ-3  
מיליון שקלים לשנה, סכום שאמור להספיק  
למשכורות, שכר דירה למבנה המשרדים  
ואולמות החזרה. לא נותר הרבה להפקה.  
חוסכים, כי אין ברירה. באחת הפעמים  
שהוזמנה להכין עבודה ל"באלט האוסטרלי"





סטיפן פטרוניו  
צילום: ביאטריז שילר  
STEPHEN PETRONIO  
PHOTO: BEATRIZ SCHILLER

# לונדון

## כולם תחת מטריה אחת

מאת הניה רוטנברג

שתי מטרות עמדו בפני המימסד הבריטי, שעה שנוסד "פסטיבל המטריה", בשנת 1977. ראשית, שמה לעצמה למטרה המועצה לאמנות, לתת חשיפה ובמה לאמני מחול מקומיים, לפסטיבל שיצא לדרך בשנת 1978. שנית, הבאת להקות מחוץ לבריטניה על מנת לאפשר לאמני המחול המודרני הבריטי חשיפה לנעשה במחול ולהתפתחויותיו, מחוץ לבריטניה. כל זאת מכיוון שהמחול המודרני החל לפרוח בבריטניה רק באמצע שנות השישים, עם הקמת "London Contemporary Dance Theater" בשנת 1969. באלט ראמבר, להקת הבאלט הוותיקה ביותר בבריטניה, הפכה בשנת 1966 מלהקת באלט ללהקה המציגה יצירות בסיגנון המחול המודרני.

ברשימת האמנים שהופיעו השנה, אפשר להבחין שעם השנים השתנו הקריטריונים של הפסטיבל. ראשית, קיים חוסר איזון בין מספר הלהקות המקומיות, שלוש בלבד, לבין אחת-עשרה קבוצות שהגיעו מחוץ לבריטניה. בחינת שמות האמנים הבריטים המופיעים השנה בפסטיבל מגלה שהשנה הכוריאוגרפים המשתתפים בפסטיבל הם אמנים ותיקים ומוכרים בעולם המחול, מארק בולדווין (Mark Baldwin), רוזמרי בוטצ'ר (Rosemary Butcher) ושיוון דיוויס (Siobhan Davies). לכל אחד מאמנים אלה יש קהל מוגדר וסיגנון מאוד ברור של אסכולת תנועה. לעומת זאת, רשימת האמנים שהגיעו לפסטיבל מחוץ לבריטניה היתה מגוונת. אם בתחילת דרכו של הפסטיבל הושם דגש רב יותר על הבאת להקות מארה"ב, שם למחול המודרני היתה מסורת ארוכת שנים, אפשר לראות השנה מספר לא מבוטל של אמנים מאירופה. אמנים ששםם הולך לפנייהם, שהופיעו השנה בפסטיבל, הם סטיבן פטרוניו



להקתה של מאגי מארין  
צילום: קולט מאסון  
"WATERZOOI", MAGUY MARIN  
PHOTO: COLETTE MASSON



יותר, המשתנה מריקוד לריקוד, מתזמר פטרוניו את הריקוד. הלהקה הופיעה גם ב"ריקוד 4" (1996), לארבעה רקדנים כולל פטרוניו עצמו, ו-Lareigne (1995).

שיוון דיוויס, החוגגת השנה 25 שנות יצירה בבריטניה, החלה את פעילותה במחול בלהקת LCDT, שעמה רקדה ועבורה יצרה עד שנות ה-80. כילדה, רקדה באלט קלאסי, ועם הצטרפותה ל-LCDT התוודעה לסיגנון המחול של גרהאם, ומאוחר יותר לעבודתו של קנינגהאם. את להקתה העצמאית ייסדה בשנת 1988, ותכניתה הראשונה מומנה על ידי פסטיבל המטריה.

הריקודים של דיוויס מופשטים, במובן שנקודת המוצא שלהם היא התנועה עצמה, אם כי הם מעוררים אצל הצופה תחושות ורגשות שונים. בעבודותיה גם לשאר מרכיבי הריקוד, המוזיקה, התפאורה והתאורה יש חשיבות ותרומה למבנה המחול. הריקוד הראשון בתכנית היה White Man Sleep (1988), אחת מעבודותיה המוקדמות, שבה בוחנת דיוויס תנועות קטנות ואינטימיות במרחב קרוב מאוד לגוף הרקדנים. הרקדנים נוגעים, מלטפים את הלחי, המצח או את החלק הפנימי של הזרוע וחושפים פרטים קטנים מאוד של תנועה. המוזיקה של Kevin Volans נוגנה על ידי קבוצת נגנים על הבמה, התאורה של Peter Mumford, ועיצוב הבמה נעשה על ידי David Buckland, שהוא גם בעלה של הכוריאוגרפית. Bank (1997) היא יצירה יפהפיה ומורכבת, אותה יצרה דיוויס במיוחד לעונה זאת. אם בריקוד הקודם עיצוב המרחב בריקוד היה פשוט, הרי הפעם הוא מורכב, הן מבחינת המשפטים התנועתיים והן בשימוש במרחב. תבניות תנועה פשוטות שיוצרת דיוויס מוגברות ומועצמות על ידי העברתן לחלקי גוף שונים ולכיוונים שונים בחלל. המוזיקה לריקוד זה הולחנה על ידי Matteo Fargion והיא מורכבת מכלי הקשה: גיטרה באס, הרמוניקה, תוף וקופסאות קרטון. עבודה זאת דורשת מהצופה רמת ריכוז גבוהה על מנת שיוכל להבחין בשכבות הרבות שמרכיבה דיוויס בעבודתה. זו על גבי זו. היצירה האחרונה בתכנית, The Art of Touch (1995) למוזיקה של סקרלטי, זכתה

(Stephen Petronio) האמריקאי, ומאג' מאריין (Maguy Marin) הצרפתייה. כמו כן ונדי הוסטון (Wendy Huston) ו-חאבייה דה פרוטוס (Javier De Frutos), שהם שמות מוכרים.

חשיפה ניתנה בפסטיבל ל-Vincente Saez ולהקת Lanonima Imperial מספרד (שהופיעה בארץ לפני כשנתיים), Cas Public ממונטריאול, קנדה, Compagnie Tandem מבלגיה, האמנית Eva Karczag האוסטרלית, והיוצרים האמריקאים Sara Pearson, Patrik Widrig ולהקתם.

להקת סטיבן פטרוניו, שנוסדה בשנת 1984, פתחה השנה את הפסטיבל. הלהקה הופיעה זאת הפעם השביעית במסגרת זאת, אולם דבר זה לא פגע בפופולריות שלה. הריקוד שפתח את התכנית, ReBourne (1997), הוא שם בעל זהות כפולה. בפרושו המילולי הוא "נולד מחדש", אך הוא מורכב גם משמה של המנהלת האמנותית של הפסטיבל, ואל בורן (Val Bourne), שלה גם הקדיש פטרוניו את הריקוד. בורן מנהלת את "המטריה" מאז שנת 1980, והיא שתמכה ועודדה את פטרוניו מראשית דרכו האמנותית. בשיחה עם הקהל לאחר ההופעה אמר פטרוניו, שבעבר רקד עם סטיב פאקסטון וטרישה בראון, שהריקוד החדש שלו הוא סגירת מעגל, המהווה חזרה למקום שממנו הוא החל לרקוד. פטרוניו אמנם משתמש בתנועה פשוטה, כאילו יום יומית, כמעשי רבותיו הפוסט-מודרניים, כבסיס לריקוד, אולם בהחלט יש לו שפת תנועה ייחודית משלו. כמו קנינגהאם, גם הוא מתעניין בריקוד הפורמלי, אולם בניגוד לו, הריקוד של פטרוניו מורכב מתנועה אנרגטית ללא הפסקה.

הריקוד מחולק לשני חלקים. החלק הראשון מבוסס על מקצבים מהמוזיקה של ה-Beastie Boys, ואילו החלק השני, החסר את היסוד הריתמי, מבוצע למוזיקה של Sheila Chandra. למרות ניגוד לכאורה זה, משתמש פטרוניו בשני החלקים בחומר תנועתי זהה. פטרוניו מספר, שהוא יוצר את ריקודיו תחילה ללא מוזיקה. ראשית לומדים הרקדנים משפטים ריתמיים מדויקים, ורק בשלב מאוחר

## שתי מטרות עמדו בפני המיסד הבריטי לתת חשיפה ובמה לאמני מחול מקומיים, ולהביא להקות מחול לבריטניה על מנת לאפשר לאמני המחול המודרני הבריטי חשיפה לנעשה במחול ולהתפתחויותיו מחול לבריטניה.

בפרס אוליבייה עבור הישגים יוצאי דופן בריקוד בשנת 1996. ריקוד זה מתחיל בתנועה צפופה וסבוכה ההולכת ומתפזרת, כמו תהליך התרת קשרים, עד סוף הריקוד.

גולת הכותרת של "המטריה" השנה היתה הופעתה של להקת מאג' מארין מצרפת, שזה לה ביקורה הראשון בלונדון. מארין, שהיא בוגרת בית-הספר "Mudra" שבבריסל, החלה את הקריירה שלה כרקדנית באלט, בלהקתו של מוריס בזיאר. היא שינתה כיוון, כאשר החלה, בשנות השבעים, ליצור בסיגנון המודרני. Waterzooi (1993) שלה הוא תיאטרון-מחול של ערב שלם, שבו שלושה עשר הרקדנים ורקדנים, משחקים ומנגנים, לסירוגין. בריקוד הנקרא על שמו של תבשיל בלגי, על גבי במה ריקה, מציגים הרקדנים תבשיל-ריקוד העשוי מרגשות אנוש: התרגשות, כעס, אהבה, שנאה, שמחה, עצב וחבורות. Denis Marietta הלחין מוזיקה לכלי נגינה פשוטים כמו משרוקית, הרמוניקה או תוף, והביצוע של הרקדנים יוצר מנגינה. גם התנועה של מארין פשוטה ומורכבת מתנועות יומיומיות ומבוססת על הליכה רגילה. מארין מתארת את הרגשות, לפעמים מראה זאת כמו במשחק ילדים. וכמו בבישול, גם כשהיא עוברת לרגש אחר, עדיין אפשר לחוש בטעמו של הרגש הקודם. השימוש שלה בקבוצה מזכיר את משמעת ואחידות התנועה של הקור דה באלט. בעבודה זאת משתמשת מארין גם בטקסט, וקטעי הקריינות משמשים כמעברים אינטגרליים בין החלקים בעלי האופי השונה בריקוד, ומקנים לו מרקם של אחידות. ריקוד שנון ומלא הומור זה נוגע ברגשות אנושיים, שכל אחד מאיתנו יודע ומכיר.

## גולת הכותרת של "המטריה" השנה היתה הופעתה של להקת מאג' מארין מצרפת.



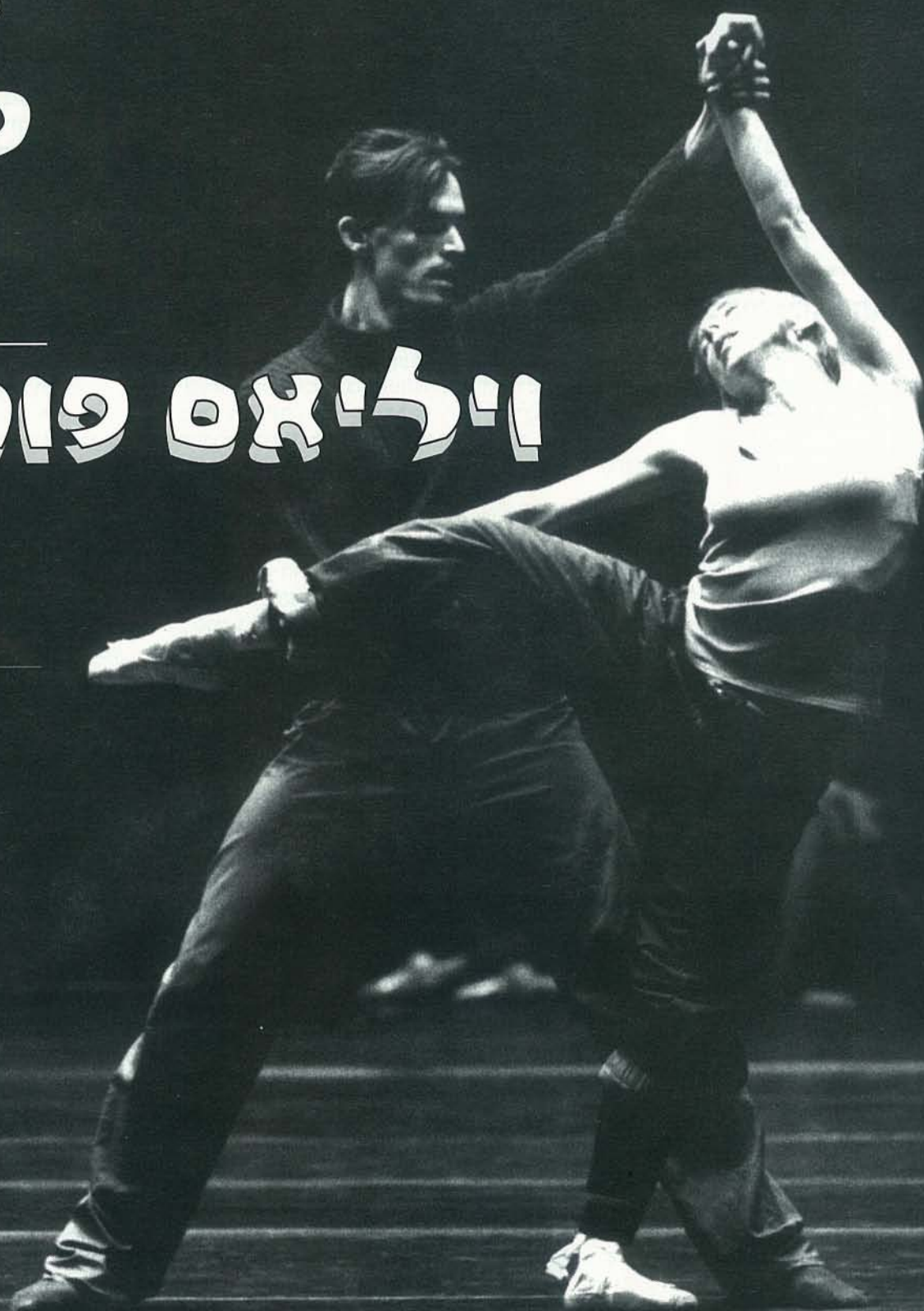
להקתה של מאג' מארין  
צילום: קולט מאסון  
MAGUY MARIN  
PHOTO: COLETTE MASSON

בכורה  
של  
יצירות  
טריות  
מאת

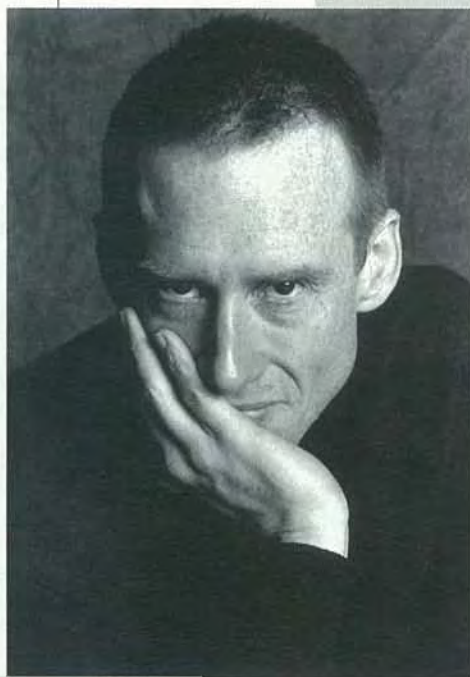
# ויליאם פורסיית

מאת הלמוט שיי

"חלל קטן", באלט פרנקפור  
כור: ויליאם פורסיית  
צלם: דומיניק מנצו  
"MALL VOID", BALLET FRANKFURT  
CHOR.: WILLIAM FORSYTHE  
PHOTO: DOMINIK MENTZOS



המבצעים לעולם אגם  
נפגשים, שוב ושוב נפסק  
שטף התנועה ומתחיל  
מחדש. דואטים  
ושלישיות נעצרים  
לפתע, ונמשכים  
לכיוונים שונים. זוהי  
קוריאוגרפיה שאינה  
מבקשת "לומר" דבר,  
ובכל זאת אתה חש  
באווירה מליאת איום,  
היורדת על הרקדנים, אי-  
ודאות הרומזת אל  
העתיד הבלתי ידוע



באביב שנת 1982 התקיים מופע- בכורה של "תיאטרון המחול הנדרלנדי" בהאג, שגרם לאוהבי הבאלט הלם ממש, אבל גם עיצבן לא מעט חובבי מחול מודרני. היצירה נשאה את השם "הליכות" (Gange), מאת הכוריאוגרף בילי פורסיית, שהיה אז בן 32 שנה. מה שכנע את מנהל בית-האופרה של פרנקפורט, למנות את פורסיית שנתיים אחר כך, ב-1984, למנהל להקת הבאלט שם? בלי ספק היתה זו חדשנותו, וכן הצורות והתהליכים דרכם הגיע פורסיית לניתוח הבאלט הקלאסי והניאו-קלאסי ושינה בכך את פני אמנות המחול בימינו.

אחרי המהפכה של "הליכות", ששמה שונה מאוחר יותר ל"Going", המשיך פורסיית ללבן, לשנות ולעצב את סיגנונו באסתטיקה חדשה, וליצור אמנות במה מולטימדיאלית, בה חברו יחדיו מחול, מוזיקה, חזות ושפה, תוך שימוש בהישגי הטכניקה העכשווית, של העידן האלקטרוני - של האלקטרוניקה והמחשב - ליצירת שינוי כביר במופעי "באלט פרנקפורט".

עד היום מהווים המושגים "ניתוח", "חקירה" ו"work in progress" את בסיס יצירתו. מומחים ומבקרים מרבים לציין לאחרונה, שדרך זו לדה-קונסטרוקציה מוליכה לרחוב ללא מוצא. האם הבכורה השניה של העונה החולפת, שהתקיימה בסוף ינואר השנה, תיתן מענה לחששות אלה?

המופע נפתח ב-"Hypothetical Stream 2", למוזיקה מאת Stuart Dempster ומאת Ingram Marshall. שוב עוסקת היצירה בדה-קונסטרוקציה של הבאלט והאסתטיקה שלו. החומר התנועתי "הישן" זוכה בעזרת תנועות פיתול ועיוותים וירטואליים למשמעויות חדשות. זאת בעזרת ארגון בלתי שיגרתי של הבימה וצורות מיזאנסצינות יוצאות דופן. המבצעים לעולם אינם נפגשים, שוב ושוב נפסק שטף התנועה ומתחיל מחדש. דואטים ושלישיות נעצרים לפתע, ונמשכים לכיוונים שונים. זוהי כוריאוגרפיה שאינה מבקשת "לומר" דבר, ובכל זאת אתה חש באווירה מליאת איום, היורדת על הרקדנים, אי-ודאות הרומזת אל העתיד הבלתי ידוע.

בעקבות יצירה זו הגיע תורו של המחול "small void" (ללא אות גדולה בראש המילה), שנקד, בניגוד לראשון שפתח את הערב, על בהונות. השפה התנועית של הבאלט המסורתי וזה של באלנשין זוכה לטיפול עכשווי. רביעיית נגני כלי-מיתר מלווה בנגינה חיה (המוזיקה מאת המלחין Thom Willens, שמרבה לשתף פעולה עם פורסיית), את הרקדנים. זהו מחול אסתטי ויפה, אילו לא הוכנסו בסדר שלו מיני גורמים מרגיזים, המפריעים למבנה המסודר, האסתטי, ואי-סדר זה מצביע על חוסר אונים, שהוא סימפטום מובהק של זמננו.

שיאו של המופע היתה היצירה "op.31", שגם בה יש תשובה משכנעת לשאלה, האם אין הדה-קונסטרוקציה מוליכה למבוי סתום. הבסיס לעבודה זו הן "הווריאציות אופוס 31" מאת ארנולד שנברג, משנת 1928. ביצירה זו ניסה המלחין החדשני ליישם לראשונה את שיטת ההלחנה שלו - את 12 הטונים שלו - עם



אדוס: טלוס, באלט פרנקפורט  
כור: ויליאם פורסיית, צלם: דומיניק מנצוס  
BALLET FRANKFURT EIDOS: TELOS  
CHOR: WILLIAM FORSYTHE, PHOTO: DOMINIK MENTZOS

"חלל קטן", באלט פרנקפורט, כור: ויליאם פורסיית  
צלם: דומיניק מנצוס  
"SMALL VOID", BALLET FRANKFURT, CHOR.: WILLIAM FORSYTHE  
PHOTO: DOMINIK MENTZOS



**מה שפורסיית עושה למעשה הוא להעניק לרקדן עצמיות, כן שהוא שווה בין שווים. כן נוצרת שליחות חדשה, השונה מקודמתה באיכות הפראדיגמות שלה**

# מאז 1982 ועד היום לא הובן פורסיית המהפכן כראוי. "אופוס 31" שלו מוכיח בכוח אדיר, שהוא היוצר העכשווי שהשפיע יותר מכל אחר על התפתחות אמנות המחול בימינו.

נוצרת שלימות חדשה, השונה מקודמתה  
באיכות הפראדיגמות שלה.

העדר שיווי המשקל יוצר אי-שקט.  
הסינכרוניות של התנועה הקיבוצית מופרעת  
על ידי כך, שחלק מן הקבוצה נע בקצב שונה  
מעט מהכלל, שעה שקבוצה זו מתחילה לבצע  
ואריאציה. המבנה הכוריאוגרפי אינו מפסיד  
את הצורניות והאחדות הפנימית שלו, אבל  
זוכה למתח ואופי.

מאז 1982 ועד היום לא הובן פורסיית המהפכן  
כראוי. "אופוס 31" שלו מוכיח בכוח אדיר,  
שהוא היוצר העכשווי שהשפיע יותר מכל אחר  
על התפתחות אמנות המחול בימינו.



"אדוס: טלוס", באלט פרנקפורט  
כור: וויליאם פורסיית, צלם: דומיניק מנצוס  
BALLET FRANKFURT "EIDOS: TELOS"  
CHOR: WILLIAM FORSYTHE, PHOTO: DOMINIK MENTZOS

תזמורת גדולה. שיטתו הרחיבה בצורה ניכרת  
את מגוון הצלילים. שנברג שאף גם לשינויים  
מהותיים באסתטיקה המוזיקלית. שנברג דגל  
בשוויון בערכם של כל הצלילים, ופורסיית  
מגשים גישה זו על ידי יחס שווה לחלוטין לכל  
רקדן ורקדן. המבצעים "מתנפלים" בלהיטות  
על התנועות ומטביעים את הצופה בזרם אדיר  
של רגשות מתחלפים. מנעד הרשמים נע  
מעצבנות מרגיזה ועד להדגשות זוהרות ממש.

הם מבשרים את המחול העכשווי, איש לא  
יצליח להתעלות מעליהם. לא מדובר בסתם  
זיקוקי דינור - כפי שמתברר מניתוח שכלתני  
של מה שיצר הכוריאוגרף.

מעיד שנברג על יצירתו, שבה "כל צליל,  
שמצרפים לו צליל התחלתי שונה, הופך אותו  
לבעל משמעות מפקפקת. בדרך זו נוצר מצב  
של אי-שקט, אי-שווי משקל... השיטה,  
שבעזרתה נוצר מחדש שיווי-המשקל נראית לי  
כרעיון המרכזי של החיבור כולו".

פורסיית מגשים תיזה זו בתנועה. הוא מעמת  
את שיטת 12 הטונים עם תנועות הבאלט  
הקלאסי והניאו-קלאסי, שאחר מקורותיהם  
הוא מתחקה. הערך השווה של כל הצלילים  
בשיטת 12 הטונים מקביל אצל פורסיית  
לתפקיד שמעניק הרקדן כפרט לתנועה באופן  
אישי. הוא מוותר על כל קישוט, והמחול אינו  
מתפקד עוד על בסיס מערכת חוקים  
אובייקטיבית כלשהי.

מה שפורסיית עושה למעשה הוא להעניק  
לרקדן עצמיות, כך שהוא שווה בין שווים. כך

## חובכן חיזורי למחול - מתנ"ס מטה אשר MATCH ASHER CENTER OF THE PERFORMING ARTS



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 • אוריס ברסלב, חנקה פראן, עינב לוי, מיכל חסון
- מחול מודרני • עדה אורני, אורלי בן-בסט, מיכל חסון, רחל שפירא
- פרח גבעתי, אביטל כהן
- מחול ג'אז • אוריס 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
- פסנתרניות • באלין זינה, בלומנטל נטשה, גורדון פולה, קנ גלינה

### 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

## בית שרואל

רבעון לענייני מחול



צלצל ואתה  
מנוי לשנה

טל': 04-8344051

מנוי לשנה במחיר של 90 ש"ח בלבד!

# ספרים מרקדים

לב איאנוב -הגאון הנשכח  
The Life and Ballets of Lev Ivanov  
מאת  
Roland John Wiley  
בהוצאה  
Oxford Uni.Press  
1997

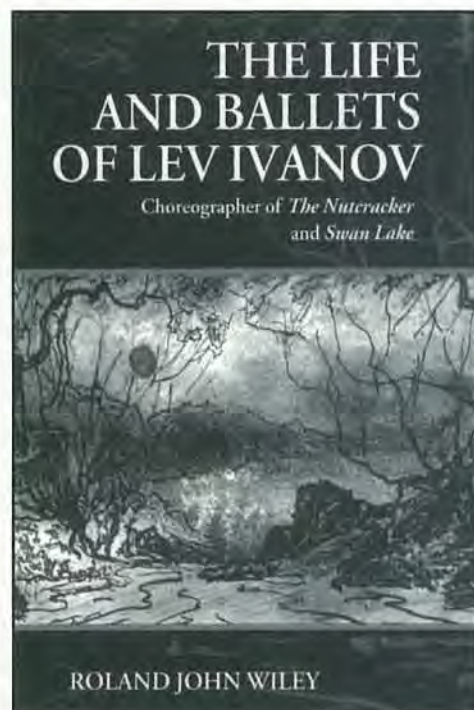
אם ישאלו מומחה או הדיוט בענייני באלט, מיהו היוצר החשוב ביותר של באלט קלאסי במאה ה-19, שיצר את היצירות המוכרות ביותר גם בזמננו, כגון "אגם הברבורים", "היפיפיה הנמה" ו"מפצח האגוזים", מופעים שמספקים את ההכנסות הדרושות לקיומן של להקות הבאלט בימינו, סביר להניח, שאיש מהנשאלים לא יענה: לב איאנוב.

אלה הבקאים בתולדות הבאלט יאמרו בודאי מריוס פטיפה. וחלקית זו תשובה נכונה, כי איאנוב עבד רוב ימיו כ"באלטמייסטר שני", משמע מעין סגנו של פטיפה, "הבאלטמייסטר הראשון" של תיאטרון מארינסקי בסנט פטרבורג. מה שהיקנה ליצירות אלה חיי-מדף ארוכים כל כך, של מאה שנים ויותר, היה דווקא מאת הסגן הצנוע איאנוב.

לדוגמא: ריקוד "פיתית השלג" המפורסם מ"המפצח", באלט שרובו פנטומימה בלתי מעניינת, המשתנה מגירסה לגירסה, ורוב ריקודי המערכה השניה; איאנוב הוא שעיצב את "היפיפיה הנמה" והוא הכוריאוגרפיה של שתי המערכות "הלבנות", המערכות השניה וזו האחרונה של "אגם הברבורים". שתייהן פרי דמיונו היוצר של איאנוב....

איך קרה, שלמרות כל אלה נותר איאנוב במעין אלמוניות תמוהה? פטיפה היה כוכב אגוצנטרי, ואילו איאנוב איש צנוע, "אפור" יחסית לאמן ידוע, הסגן - מספר 2 - הקלאסי, שעושה את העבודה, שעה שהכוכב קוטף את התהילה.

מעטים התעניינו בו ובתולדות חייו. אפילו "זיכרונות", שכתב בשנת 1899, המצויים בארכיון ברוסיה, אינם מגלים לקורא את צפונותיו. הזיכרונות שלו הם מעין דו"ח רשמי



צילומי באלט "מבפנים"  
Dance and Dancers  
Stuttgart Ballet  
מאת  
Felipe J. Alcoceba  
בהוצאת  
Edition Braus

צלמי מחול נחלקים לשני סוגים: כאלה שבאים אל עולם המחול מתחומים אחרים, מבחוץ, בלתי מקולקלים כביכול, ולעומתם כאלה שהיו פעם רקדנים, והם מכירים את סודות המקצוע הנפלא והמקולל כאחד.

פליפה אלקוסיבה הוא צלם, שמאחוריו קריירה מגוונת של מחול, בעיקר בלהקות באלט מרכז-אירופאיות. הוא נולד בספרד, ב-1959, למד באלט קלאסי והשתלם בניו-יורק. כפי שהוא מעיד על עצמו, מעולם לא היה רקדן ממושמע, ולכן נדד בחיפוש אחרי עצמו ומקומו מלהקה ללהקה. זמן רב ביותר בילה בבאלט שטוטגארט, ורוב תמונות הספר מוקדשות לעמיתיו לשעבר ולידידיו האישיים גם כיום בלהקה זו.

עבודתו כצלם החלה בשנת 1987, כאשר נאלץ לצאת לחופשה ממושכת מהלהקה בשל פציעה. אישתו, פאולה, נתנה לו מצלמה במתנה, וכך החלה קריירה שניה שלו. כיום הוא מתפרנס בעיקר מצילומי נוף עבור כתבי-עת. גם בארץ היה כבר מספר פעמים.

FELIPE J. ALCOCEBA



DANCE & DANCERS  
STUTTGART BALLET

יבש מאוד. בארכיוני הבאלט החצרונים הרוסי נשמרו תיקים מסכמים הנוגעים לעבודתו של איאנוב, אבל רוב הניירות הללו עוסקים בבקשות חוזרות ונישנות של איאנוב למקדמות ולהעלות משכורתו, ולהלוואות שלהן הוא נזקק בשל מצוקה כלכלית. חייו הפרטיים לא היו מאושרים ביותר, אישתו הראשונה נפטרה בדמי ימיה, אחדים מילדיו סבלו מליקויים קשים, והטיפול בהם דרש כסף רב, שהיה מעבר למשכורתו הממשלתית של רקדן מהשורה ואפילו סולן.

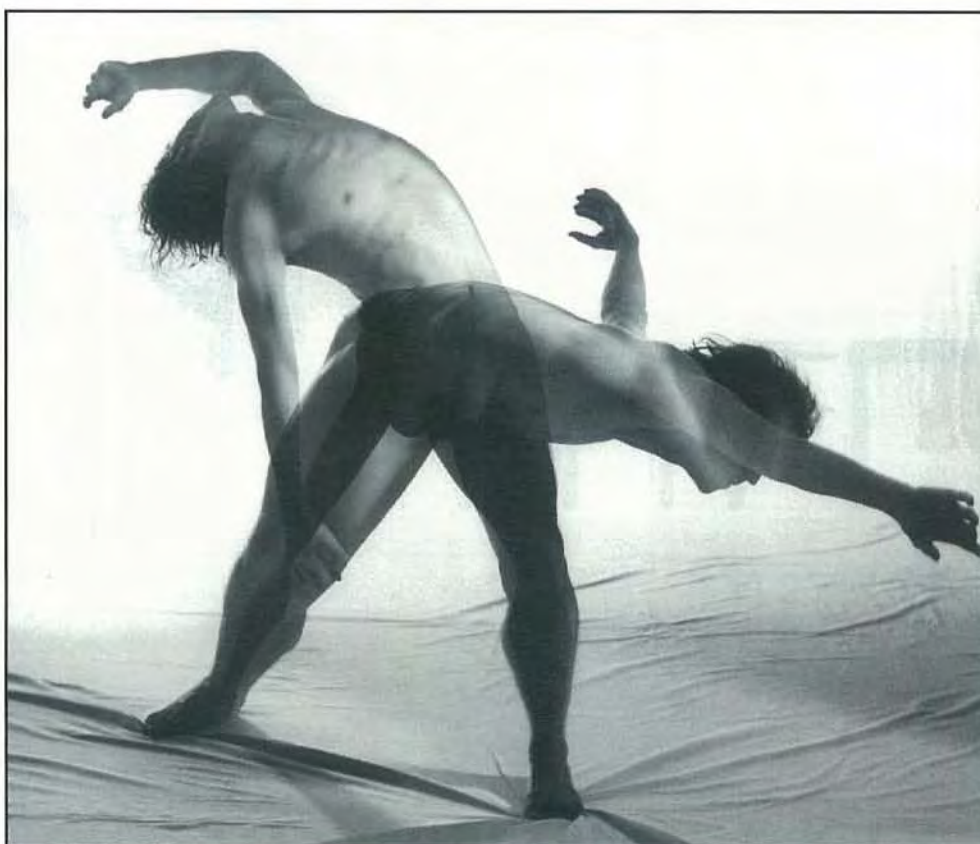
הבקשות שלו לא נענו כלל או הושבו בשלילה. רק לעיתים רחוקות זכה לבונוס. איאנוב היה חייל ממושמע בשדה הבאלט החצרוני, ההיררכי והנוקשה מאוד. לא פלא הוא, שנתן בכוס עינו והוודקה שימשה אותו להקל על תחושת חיי הקשה. היסטוריונים סובייטים נהגו לנמק את שתינותו בקשיי הקריירה שלו.

הפרופסור האמריקאי, שחיבר גם ספר על אודות הבאלטים של צ'ייקובסקי (שיצא לאור בשנת 1985), חקר ביסודיות את כל החומר הרב המצוי ברוסיה. הוא מביא אין ספור ציטוטים מביקורות ומסמכים על עבודתו של איאנוב, שפע תאריכים ועובדות, ולא מעט תצלומים. אבל גם הוא עצמו מודה, בסיום ספרו, שלא הצליח לפצח את חידת היוצר הנשכח הזה.

הוא מציין - בצדק גמור - שהשפעתו של איאנוב על התפתחות הבאלט המודרני של מיכאיל פוקין, ניכרת. מי שרואה את הגירסה המקורית של תמונת הסיום של "אגם הברבורים", ימצא שם, גלויה לעין, את התבנית בה יצק פוקין את "הברבור הגווע" שלו.

חוקרים רוסיים עסקו לא מעט באיאנוב הכוריאוגרף המצויין, האפור כל כך כאדם. וויילי מביא את גישותיהם של אלה, שבכתבתם ניכר שהכוונה "האידיאולוגית", "הסובייטית" מנעה מהם הערכה אובייקטיבית של העובדות, כנדרש מחוקרים המתיימרים להיות מדענים.

עכשיו לרשותנו כל העובדות, אבל החידה ושמה לב איאנוב לא נפתרה.



בספר - שרוב תצלומיו מוצגים גם בתערוכה הנערכת בשטוטגארט, בספריה הממלכתית של וירטמברג - ניכר היחס האינטימי לרקדנים. אין זה צילום דוקומנטרי, אלא חדירה עמוקה לעולם הפנימי של הרקדן. ואלקוסיבה מרשה לעצמו להרכיב תצלום על תצלום, להשתמש בצורה חופשית בצבעים ובתנועות.

הספר הוא, למעשה, קטלוג התערוכה הנערכת באולמי הספריה, שהאוצרת שלה היא ורה טרוסט (Vera Trost).

**"כיום אני לא רואה אפשרות לחבר ריקוד ללא כתב תנועה את כל מנגנוני התנועה רכשו בגיל בו התבונה שלנו מאד מוגבלת. אני לא רואה את עצמי מכל וכל מחבר קטע תנועתי הלקוח מהדרך בה אנ מתנועע ביום-יום. יש פה עניין מרכזי של עקיפת ההרגלים. אני שייך לסוג הרקדנים שבחרים תנועה שתזרוק אותם מההרגלים שלהם. אני עיוור, עיוור עם א"ב" (עמוס חץ)**

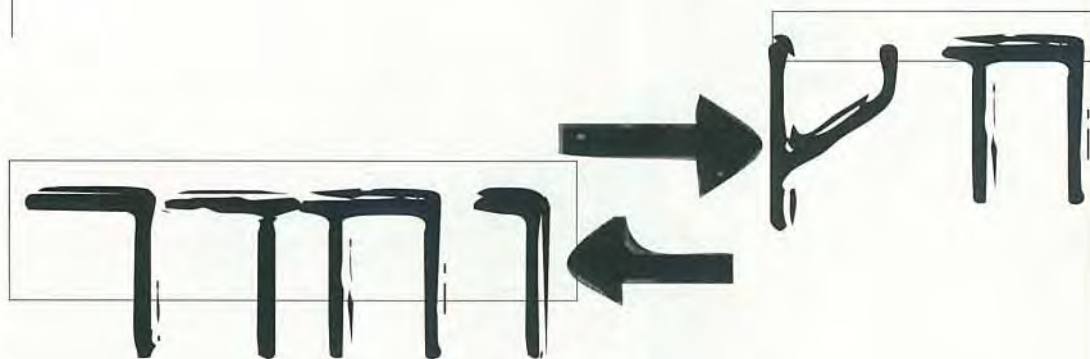


האירוע המרכזי של ריקודי חדר 97 - הפסטיבל התשיעי לריקודי חדר, היה "גלגל המזלות" בו הופיעו ארבעה עשר רקדנים ומוזיקאים. כל כוריאוגרף ומוזיקאי חיברו לפי המזל האישי שלהם פרגמנט בן שבע דקות, לעיתים מחובר מראש לעיתים מאולתר.

הריקוד חובר ללא מוזיקה והמוזיקה ללא ריקוד, כשהמטרה היתה לצרף יחדיו את החוליות בזמן הביצוע עצמו. סדר הריקודים נקבע על פי סדר חודשי השנה וכל רקדן לפי סדר תאריך הולדתו. מזל קשת - ירכיז, מפרקי הירך, השראה. אש, סתיו, אוניברסלי אובייקטיבי.

את הנתונים האלו צירף חץ להזמנה למשתתפי גלגל המזלות והם הוצגו כדימויים שהם בבחינת הצעה לרקדנים לעבוד על פיהם ולבנות בעזרתם ריקוד או אימפרוביזציה. "אם אין הדימוי האסטרולוגי מדבר אליכם, חברו ריקוד שהוא פורטרט עצמי או קטע שאתם מבקשים לייצג ולהציג את עצמכם באמצעותו, כשאתם זוכרים שהוא חלק מרצף ריקודי גדול שצריך הרבה אור גם למזלות אחרים" כתב חץ.

מבחינת חץ, מזל ההולדת הוא סוג של גירוי, ומתפקד כפרט מרכזי בחייו של הרקדן.



**מאת שי סטיינברג**



מלקולם גולדשטיין, מוזיקאי, מלחין וכנר העובד זה שנים על במה בשיתוף עם רקדנים.

חץ יצר פיסת מחול בשם "לסירוגין" שנעה במקביל ליצירה המוזיקלית "Cheap Imitations" של ג'ון קייג'י, אחד המוזיקאים המשפיעים בכל מה שקשור למוזיקה אקספרימנטלית בת-זמננו. בשנות ה-50 ינק חץ מחוקרת המחול והפדגוגית הגרמניה אלה גינדלר שעשתה ניסויים רבים בתחום התפישה החושית של האדם ובפיתוח ניצול המירב מן הגוף בכל מה שקשור לתנועה.

אלו הפכו לעקרונות בסיס לאנסמבל "תנועות" שעתיד היה חץ להקים 14 שנים מאוחר יותר, בשנת 1972. את שיטתו הרחיב חץ תוך כדי לימוד של שיטת אלכסנדר, שיטת פלדנקרייז וכאמור כתב התנועה של נעה אשכול ואברהם וכמן. המוטו שהוליד את חץ היה לכבד את הגוף באופן כזה, שהרקדן לא יצטרך ליצור ריקוד, כלומר אימאגיים ויזואלים, אלא תנועה אישית וחקרנית.

הלימוד איך להביא את גופו בחזרה לפוזיציות שיוצרות אצלו תחושות פשוטות וברורות היה בשביל חץ תהליך חשוב ותרפויטי.

למחקר התנועתי של חץ קדמו חוקרים גרמניים בשנות העשרים. באותה תקופה ניסו בגרמניה לחפש ולהגדיר את מה שהוגדר אז: "הטבעי". בתחום החינוך חיפש את הטבעי החוקר החשוב, רודולף שטיינר, ובתחום המחול היה זה רודולף פון לאבאן. באותו חיפוש היתה מטרה מובהקת: "להפוך את הגוף

החוקים לפיהם מתנועע הגוף האנושי לעומת שפה אמנותית ספציפית. ניסתה לנסח חוקים אוניברסליים של תנועת גוף האדם. חץ: "ברגע שאתה יוצא מנקודת הנחה שיש מערכת של חוקים שהגוף נשמע להם. זה משפיע על הבחירות האסתטיות שלך".

כחוקר תנועה, ככוריאוגרף ורקדן, מושפע חץ מיוצרים רבים, לא כולם מתחום התנועה. בבסיס המחקר שלו הסתמך חץ על לימודי הציור והמוזיקה. הוא מצייר הרבה, מושפע מן המסורת של הציור האקספרסיוניסטי הגרמני ומקשיב למוזיקה קלאסית ואקספרימנטלית. לפסטיבל האחרון של ריקודי החדר הזמין את

## מבחינת חץ. מזל ההולדת הוא סוג של גירוי.

### ומתפקד כפרט מרכזי

### בחיייו של הרקדן. ההופעה

### המאולתרת עם מוזיקאי

### תפקידה לפתוח צדדים

### אישיותיים של הרקדן

### ולחשוף אותם באופן

### ראשוני לנגד עיני הצופה

ההופעה המאולתרת עם מוזיקאי תפקידה לפתוח צדדים אישיותיים של הרקדן ולחשוף אותם באופן ראשוני לנגד עיני הצופה. דרך החשיפה העצמית והדואט עם המוזיקאי אמורה להיווצר נגיעה בין היוצרים ובין הקהל. המחול התייחס רק לשמונה מתוך כלל המזלות. בהמשך הערב נרקדו דואטים של רקדנים שמזלותיהם נמצאו 180 מעלות מולם לפי המפה האסטרולוגית וגם קטעי טריו של מזלות האש והמים, האויר והאדמה. כמנהל אמנותי, חץ מודע לכך, שלצופים קשה מאד עם זה, אך הוא לא מוכן לוותר. מבחינתו זו הצעה ליברלית, הצעה שיש בה אלמנט של חזרה עם נוכחות של קהל.

אין זה ביצוע מול קהל (Performance) אלא ביצוע לצד הקהל.

בדרכו האמנותית, מבטא חץ קוטב קיצוני במחול המפריד בין הגוף לבין הריקוד.

בשנת '58 פגש עמוס חץ את נעה אשכול, שנים מעטות לאחר שפיתחה את כתב התנועה המפורסם שלה יחד עם תלמידה אברהם וכמן. שיטת אשכול-וכמן יצאה מתוך הנחה אוניברסלית, לפיה יש מערכת של חוקים תנועתיים שהגוף נשמע להם ופועל על פיהם. החוקים התנועתיים היסודיים הללו שהיו מבוססים על הנחות אנטומיות צריכים להשפיע ולנווט את יצירתו של הכוריאוגרף ואת עבודתו של הרקדן.

נעה אשכול החלה ללמד תנועה מששבה מלימודיה לארץ מלונדון. היא לימדה את

# כחוקר תנועה, ככוריאוגרף וכרקדן. מושפע חץ מיוצרים רבים, לא כולם מתחום התנועה. בבסיס המחקר שלו הסתמך חץ על לימודי הציור והמוזיקה. הוא מצייר הרבה, מושפע מן המסורת של הציור האקספרסיוניסטי הגרמני

"דואטים", כור: עמוס חץ, רקדנים: עמוס חץ ותומר אינבנדר

צילום: בנימין יגנדורף

"DUETS", CHOR.: AMOS HETZ, DANCERS: AMOS HETZ AND TOMER EINBINDER

PHOTO: BINYAMIN YAGENDORF



ג'יימס סאunders

JAMES SAUNDERS

למושא המחקר" אומר חץ. האידאה של ריקודי  
 חדר צמחה רק מאוחר יותר באנגליה  
 בדארטינגטון, שם נלקחה האימפרוביזציה  
 בתוך האינטימיות של מעבדת החדר הפשוט,  
 ברצינות אדירה. באותו זמן, בארצות הברית,  
 פיתחה מרי פולקסון סגנון תנועה מקורי  
 בשם: "Release Technique". טכניקה  
 לעמידה בריקוד שעיקרה דימויים אנטומיים.  
 גם הכוריאוגרפית האמריקאית אליזבת מייבל  
 טוד התעסקה ביישום התנועתי של הרקדן  
 לידיעותיו באנטומיה של הגוף. טוד ניסתה  
 לשפר דרך התנועה את המיומנות התנועתית  
 של האדם, ותוך כדי כך להרחיב את מגוון  
 אפשרויות התנועה שלו עד קצה גבול יכולתו.  
 חץ הושפע מאד מאסכולת ריקודי החדר  
 שצמחה בדארטינגטון וגם מאמנים אמריקאים  
 רבים שעסקו בכך בשנות ה-50 וה-60 ביניהם:  
 לוסידנה צ'יילדס, סטיב פקסטון, סימון פורטי  
 וטרישה בראון. באותה תקופה הבין חץ שחלק  
 מעולם המחול שבו בדפוס תנועה ובאידאליס  
 גופניים מסוימים.

"כל ה-Corps De Ballet במהותו מחפש את  
 הביטחון, ובתוכה את הגיטה הפיזית  
 המורכבת שמטרתה לעשות צדק לרקדן  
 הווירטואוז ולזכות אותו בהערכה מצד הצופים  
 היושבים בדרך כלל די רחוק ממנו, רחוקים  
 מלחוש אותו" (עמוס חץ).

חץ סבור, שהתפישה הגרהאמית השלטת  
 בעולם המחול כרוכה בעבודה מאומצת של  
 השרירים הגדולים. לעומת זאת השרירים הבין  
 חולייתיים והבעת הפנים נשארים רב הזמן  
 משותקים. על מנת לקנות מיומנות גופנית  
 אמיתית על הרקדן לחזק את כל גופו, לעבוד  
 על כל מגוון התנועות ולחזק בו-זמנית את כל  
 צדדי אישיותו ולא רק לעבוד באופן מכאני  
 וכוחני.

כשהתוודע לכתב התנועה של נעה אשכול היה  
 חץ מהופנט, "קודם הרגשתי שכל מה שאני  
 עושה מבחינה תנועתית לחלוטין לא קשור  
 למה שנמצא סביבי. מיד רציתי לנכס לעצמי  
 את כתב התנועה ולעבוד לפיו כאשר התחלתי  
 עם חזרות פתוחות. זה עורר הרבה אי שקט  
 סביבי, שלא פרשתיו כדבר חיובי. חלק גדול בי  
 דחה את כתב התנועה מכל וכל". בסוף שנות  
 ה-60, לאחר ביקורים בארצות הברית  
 ואירופה, הבין חץ שהוא לא לבד. באמצע שנות  
 ה-70 הוא החליט על צעד שהיה מבחינתו  
 בלתי הפיך.

פיצול האקדמיה למחול ע"ש רובין בירושלים  
 לשתי מגמות: חוג למיומנות הריקוד, שחץ  
 קורא לו חוג לריקוד של להקות, ומטרתו  
 להכין את הרקדן הצעיר ליסודות הדרושים  
 כיום כדי להתקבל ללהקות המחול בנות זמנו,  
 וחוג לתנועה, אותו ריכז חץ.

ההבדלים בין החוגים יצרו חץ באקדמיה בין  
 המחול והתנועה, בין הלהקות ובין  
 התראפיסטים. הזרם המרכזי, כמובן, אליו  
 רוצים להשתייך רוב התלמידים, הוא של  
 לימוד המחול. מעטים לומדים וממשיכים  
 לאורך שנים בלימודי התנועה.

האתגר הגופני והנפשי וההילה של להקה  
 חשובה ומצליחה כמו להקת "בת-שבע"

מעניינת הרבה יותר צעירים מאשר ריקודי החדר הריק, הדורשני והשולי מבחינה מסוימת, במפת המחול בארץ.

"הרקדנים של להקות המחול הממוסדות לא יכולים לטפל בנפש דרך כוריאוגרפיה שחברה פיזית ונפשית על ידי משהו אחר. ולכן הם זורקים את הנפש אלינו אל ה-Dance therapists" (עמוס חץ).

התפישה השונה כל-כך של חץ מעמידה את פסטיבל ריקודי החדר בקצה השוליים של המחול בארץ. הפרינג' בתחום המחול בארץ מוגדר יותר באופן כלכלי: למשל ההרכבים והלהקות שהופיעו "בהרמת מסך". לטענת חץ זהו אינו פרינג' מבחינה רעיונית, כי הבסיס האמנותי מהם ניזונים הכוריאוגרפים הפועלים כביכול בפרינג' יוצא מתוך אותן מיומנויות קלאסיות, מודרניות ובנות זמננו הנעים על ציר השפעה של אותם כוהני מחול חשובים, ציר גרהאם-קנינגהאם-באוש.

את השונות הבסיסית בתפישה של חץ אפשר להסביר באופן בראשיתי בהגדרה של חץ את המחול. ריקוד מתחולל במקום ובזמן שבני אדם חווים שינוי דרך התנועה. עבור חץ, באופן הכי עמוק: ריקוד הוא אמנות של השינוי ואחת ההזדמנויות לערוך לאדם עימות עם השינוי. אולי בשל כך מצפה עמוס חץ מכל אחד שמגלה עניין בתנועה לבוא להופעה. הצופה האידאלי מבחינתו אמור לדעת שעל מנת "להיכנס להופעה" צריך לעבור תהליך כמו ביחסים בין בני אדם.

את פסטיבל ריקודי החדר החל חץ ב-1989, כשמהות המרכזית של הפסטיבל היתה מפגש בין יוצר וצופה ותהליך העובר מן הרקדן אל הצופים. הוויכוח השולט בעולם המחול הוא זה המחפש את היפה, את המתוחכם ואת הביטחנות. הוא לא היחיד באמנות ואת זאת ביקש חץ להבהיר בעשייה הכוריאוגרפית.

דרך אמצעי הבעה דלים במתכוון, ודרך ביטחנות שונה כל-כך, מנסה חץ להעביר את תנועות הרקדן כתהליך של תרפייה דו כיוונית, רקדן-צופה. הדלות הניכרת בהכוון של החדרים מאופיינת מן היסודות האלמנטריים ביותר. החדר הוא חדר חזרות רגיל, הצופים יושבים בהגבהה קטנה יחסית מעל ריצפת האולם. אין תפאורה, התאורה פשוטה, לא אקספרסיבית, כמעט ובלתי משתנה לאורך כל הקטע התנועתי.

אין תלבושות, כל רקדן רוקד עם הבגדים הנוחים לו. וכדי להשלים את תהליך הניכור הברכטיאני שכופה חץ על הצופה, יש קיטוע מכוון בין תמונות המחול השונות. הקיטועים הם שרירותיים. למשל, העובדה שכל ריקוד הוא באורך שבע דקות וסדר הופעת הרקדנים הוא לפי תאריך הולדתם. יתר על כן, מתקבל הרושם שבמכוון קטעי המחול אינם מלווים בבחירה תנועתית רעיונית או תמטית כלשהי. גלגל המזלות על פי חץ אינו מתיימר ליצור ריקוד סיפורי וגם לא ריקוד סביב רגשות ספציפיים, כמקובל במחול בן זמננו. נושא היצירות הוא תנועה מסוימת, מוטיב תנועתי החוזר שוב ושוב כגון סיבוב, קפיצה או תנועת מפרק כלשהו. "אינני יודע מדוע רוב היוצרים

במחול זקוקים למסגרת סיפורית כלשהי. ייתכן שלא מצאו כיצד להשחיל את כל החרוזים של התנועות לשרשרת אחת. אני מרגיש שאני יכול וצריך ליצור רצף תנועתי שיעמוד בפני עצמו. לתנועות יש כוח אדיר והן מכתובות מתוך עצמן את ההמשך".

**איזו השפעה יש לכתב התנועה אשכול-וכמן על הבחירה התנועתית שלך?**

"מכיון שאני עובד תמיד עם כתב תנועה, מבחינתי אין לכתב ולתנועה קיום לחוד. הכתב הוא אינסופי. האגדה על כמות הזרעונים המוכפלת בכל משבצת נוספת של לוח השחמט היא אנלוגיה נכונה לאינסופיותו של כתב התנועה. אך ישנן המון אפשרויות במודל התיאורטי-מתימטי של כתב התנועה, שהגוף לא מסוגל לבצע. לכן אני רואה בתהליך היצירה דו-שיח בין המערכת האנושית המשוכללת של כתב התנועה לבין הגוף האנושי המשוכלל. הכתב נותן לנו אפשרות לחבר

**עבור חץ. באופן הכי עמוק: ריקוד הוא אמנות של השינוי ואחת ההזדמנויות לערוך לאדם עימות עם השינוי. אולי בשל כך מצפה עמוס חץ מכל אחד שמגלה עניין בתנועה לבוא להופעה**

ולצרף ארגונים גופניים שלא למדנו ולא התנסו בהם ובכך מועשר הדמיון התנועתי".

**לעיתים נראה הריקוד שלך כמו ציור או פיסול בתנועה. האם גם אתה רואה זאת כך?**

"לפעמים ההגדרה הזו מתאימה לי. בסך הכל אני רואה קירבה מאד גדולה בין העבודה שלי לבין עבודתם של אמנים פלסטיים. מבחינתי, הרנסנס הגדול של אסכולת האקספרסיוניזם המופשט המפורסם היווה צעד חשוב, שהוביל לפיתוחים תנועתיים רבים ולכתיבה של פרטיטורות רבות השראה. פולק, רותקו וראושנברג פתחו הרבה דלתות. עבודתם נתנה כח לרקדנים לחפש מהו החומר של הריקוד".

**רבים יאמרו, לאחר צפייה במופע שלך, שזוהי תראפיה דרך מחול ולא מופע מחול אמנותי לשמו.**

"יש דעות קדומות רבות לגבי רקדנים לגבי וכיצד אמור להראות גוף הרקדן. רובם לא מודעים לעובדה שהם שבוים בדפוסים באיזשהו אידאל גופני ורבים לא עושים אבחנה בין גוף ובין ריקוד. כל מה שקורה בריקוד הוא דל יותר, מצמצמים מאד את השפה התנועתית. כמנהל אמנותי אני מודע לכך שרוב הצופים לא רגילים לזה. יש לי הצעה אחרת, ליברלית שיש בה היבטים שונים. והיא באה מתוך מחקר גופני רב שנים ומתוך גישה כנה שכיוון חשיבתי אחד לא יכול להאיר את העולם".

**למה אתה מצפה מהקהל הצופה בהופעות שלך?**

"קורה שאנשים משתעממים ולא נהנים מהריקודים. ופה יש עניין של הפרדה בין אמנות ובידור וחוסר האבחנה ביניהם הוא משהו שמאד קשה לי. לא מספיק ברור

לאנשים שמוצרים אמנותיים דורשים השקעה על מנת להבין אותם, וברגע שאנשים רואים משהו לא מוכר וזר הם דוחים אותו מכל וכל. מטרת האמנות היא לשאוב את הצופה פנימה, להגדיל את עולמו. התהליך צריך להימשך אחרי ההופעה, אולי יותר מאשר בשעת ההופעה".

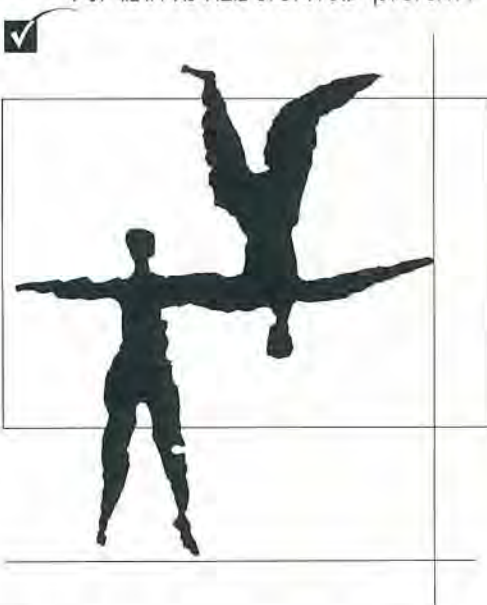
**אולי בגלל שהעבודות מאד דורשניות ולא לכל צופה מחול יש מספיק סבלנות.**

"ב-96 עשיתי את Vexations בעיר קלן. במחול השתתפו 19 רקדנים מכל העולם, והמחול נמשך 12 שעות. היו אנשים שניגשו אלי בסוף ההופעה ואמרו לי שהתרגשו באופן יוצא מגדר הרגיל. גם המפגש של גלגל המזלות לא היה רק מפגש של 14 מוזיקאים ורקדנים. לנו קרה משהו במשך ההופעות הללו, ואני יודע, לפי התגובות של הצופים, שגם הם עברו חוויות חזקות".

**לעיתים ההופעה נראית, איך לומר ההיפך מבימתית? אולי חזרתית?**

"יש בהחלט חד-פעמיות מסוימת בהופעות. כלומר כל פעם מתהווה משהו חדש. לעולם לא אצליח לשחזר את המופע הטוב של אתמול. בכל יום הרקדנים מביאים איתם משהו אחר והקהל שונה. ריקוד חדר הוא לא רק אכסניה לריקוד אישי, אלא אוסף של מצבים שרקדנים הופכים אותם לפרויקט משותף. המימד החזרתי הופך שקוף וערום יותר באינטימיות של החדר, וזה מה שאני מחפש. בחזרה יש משהו ראשוני מאד, התחלת, בתולי. מאד חשוב לי להגיע למצבים הללו בזמן ההופעה".

"כשאתה מתיחס למחול יש כמה רמות של התרשמות. הצפייה בטלוויזיה, למשל, מבקשת גירוי וסיפוק מידיים. התנועה כאמנות לא שונה הרבה מפילוסופיה. הכרחית מבחינה רוחנית אך לא חיונית מבחינה חומרית".



# כחוקר תנועה, ככוריאוגרף וכרקדן. מושפע חץ מיוצרים רבים, לא כולם מתחום התנועה. בבסיס המחקר שלו הסתמך חץ על לימודי הציור והמוזיקה. הוא מצייר הרבה, מושפע מן המסורת של הציור האקספרסיוניסטי הגרמני

"דואטים", כור: עמוס חץ, רקדנים: עמוס חץ ותומר אינבנדר

צילום: בנימין יגנדורף

"DUETS", CHOR.: AMOS HETZ, DANCERS: AMOS HETZ AND TOMER EINBINDER

PHOTO: BINYAMIN YAGENDORF



ג'יימס סונדרס

JAMES SAUNDERS

למושא המחקר" אומר חץ. האידאה של ריקודי  
חדר צמחה רק מאוחר יותר באנגליה  
בדארטינגטון, שם נלקחה האימפרוביזציה  
בתוך האינטימיות של מעבדת החדר הפשוט,  
ברצינות אדירה. באותו זמן, בארצות הברית,  
פיתחה מרי פולקסון סגנון תנועה מקורי  
בשם: "Release Technique". טכניקה  
לעמידה בריקוד שעיקרה דימויים אנטומיים.  
גם הכוריאוגרפית האמריקאית אליזבת מייבל  
טוד התעסקה ביישום התנועתי של הרקדן  
לידיעותיו באנטומיה של הגוף. טוד ניסתה  
לשפר דרך התנועה את המיומנות התנועתית  
של האדם, ותוך כדי כך להרחיב את מגוון  
אפשרויות התנועה שלו עד קצה גבול יכולתו.  
חץ הושפע מאד מאסכולת ריקודי החדר  
שצמחה בדארטינגטון וגם מאמנים אמריקאים  
רבים שעסקו בכך בשנות ה-50 וה-60 ביניהם:  
לוסינדה צ'יילדס, סטיב פקסטון, סימון פורטי  
וטרישה בראון. באותה תקופה הבין חץ שחלק  
מעולם המחול שבו בדפוס תנועה ובאידאליס  
גופניים מסוימים.

"כל ה-Corps De Ballet במהותו מחפש את  
הבימתיות, ובתוכה את הגיסטה הפיזית  
המורכבת שמטרתה לעשות צדק לרקדן  
הווירטואוז ולזכות אותו בהערכה מצד הצופים  
היושבים בדרך כלל די רחוק ממנו, רחוקים  
מלחוש אותו" (עמוס חץ).

חץ סבור, שהתפישה הגרהאמית השלטת  
בעולם המחול כרוכה בעבודה מאומצת של  
השרירים הגדולים. לעומת זאת השרירים הבין  
חולייתיים והבעת הפנים נשארים רב הזמן  
משותקים. על מנת לקנות מיומנות גופנית  
אמיתית על הרקדן לחזק את כל גופו, לעבוד  
על כל מגוון התנועות ולחזק בו-זמנית את כל  
צדדי אישיותו ולא רק לעבוד באופן מכאני  
וכוחני.

כשהתוודע לכתב התנועה של נעה אשכול היה  
חץ מהופנט, "קודם הרגשתי שכל מה שאני  
עושה מבחינה תנועתית לחלוטין לא קשור  
למה שנמצא סביבי. מיד רציתי לנכס לעצמי  
את כתב התנועה ולעבוד לפיו כאשר התחלתי  
עם חזרות פתוחות. זה עורר הרבה אי שקט  
סביבי, שלא פרשתיו כדבר חיובי. חלק גדול בי  
דחה את כתב התנועה מכל וכל". בסוף שנות  
ה-60, לאחר ביקורים בארצות הברית  
ואירופה, הבין חץ שהוא לא לבד. באמצע שנות  
ה-70 הוא החליט על צעד שהיה מבחינתו  
בלתי הפיך.

פיצול האקדמיה למחול ע"ש רובין בירושלים  
לשתי מגמות: חוג למיומנות הריקוד, שחץ  
קורא לו חוג לריקוד של להקות, ומטרתו  
להכין את הרקדן הצעיר ליסודות הדרושים  
כיום כדי להתקבל ללהקות המחול בנות זמנו,  
וחוג לתנועה, אותו ריכז חץ.

ההבדלים בין החוגים יצרו חץ באקדמיה בין  
המחול והתנועה, בין הלהקות ובין  
התראפיסטים. הזרם המרכזי, כמובן, אליו  
רוצים להשתייך רוב התלמידים, הוא של  
לימוד המחול. מעטים לומדים וממשיכים  
לאורך שנים בלימודי התנועה.

האתגר הגופני והנפשי וההילה של להקה  
חשובה ומצליחה כמו להקת "בת-שבע"

מעניינת הרבה יותר צעירים מאשר ריקודי החדר הריק, הדורשני והשולי מבחינה מסוימת, במפת המחול בארץ.

"הרקדנים של להקות המחול הממוסדות לא יכולים לטפל בנפש דרך כוריאוגרפיה שחברה פיזית ונפשית על ידי מישוה אחר. ולכן הם זורקים את הנפש אלינו אל ה-Dance therapists" (עמוס חץ).

התפישה השונה כל-כך של חץ מעמידה את פסטיבל ריקודי החדר בקצה השוליים של המחול בארץ. הפרינג' בתחום המחול בארץ מוגדר יותר באופן כלכלי: למשל ההרכבים והלהקות שהופיעו "בהרמת מסך". לטענת חץ זהו אינו פרינג' מבחינה רעיונית, כי הבסיס האמנותי מהם ניוונים הכוריאוגרפים הפועלים כביכול בפרינג' יוצא מתוך אותן מיומנויות קלאסיות, מודרניות ובנות זמננו הנעים על ציר השפעה של אותם כוהני מחול חשובים, ציר גרהאם-קנינגהאם-באוש.

את השונות הבסיסית בתפישה של חץ אפשר להסביר באופן בראשיתי בהגדרה של חץ את המחול. ריקוד מתחולל במקום ובזמן שבני אדם חווים שינוי דרך התנועה. עבור חץ, באופן הכי עמוק: ריקוד הוא אמנות של השינוי ואחת ההזדמנויות לערוך לאדם עימות עם השינוי. אולי בשל כך מצפה עמוס חץ מכל אחד שמגלה עניין בתנועה לבוא להופעה. הצופה האידיאלי מבחינתו אמור לדעת שעל מנת "להיכנס להופעה" צריך לעבור תהליך כמו ביחסים בין בני אדם.

את פסטיבל ריקודי החדר החל חץ ב-1989, כשמהות המרכזית של הפסטיבל היתה מפגש בין יוצר וצופה ותהליך העובר מן הרקדן אל הצופים. הוויכוח השולט בעולם המחול הוא זה המחפש את היפה, את המתוחכם ואת הבימתיקות. הוא לא היחיד באמנות ואת זאת ביקש חץ להבהיר בעשייה הכוריאוגרפית.

דרך אמצעי הבעה דלים במתכוון, ודרך בימתיות שונה כל-כך, מנסה חץ להעביר את תנועות הרקדן כתהליך של תרפייה דו כיוונית, רקדן-צופה. הדלות הניכרת בהכוון של החדרים מאופיינת מן היסודות האלמנטריים ביותר. החדר הוא חדר חזרות רגיל, הצופים יושבים בהגבהה קטנה יחסית מעל ריצפת האולם. אין תפאורה, התאורה פשוטה, לא אקספרסיבית, כמעט ובלתי משתנה לאורך כל הקטע התנועתי.

אין תלבושות, כל רקדן רוקד עם הבגדים הנוחים לו. וכדי להשלים את תהליך הניכור הברכטיאני שכופה חץ על הצופה, יש קיטוע מכוון בין תמונות המחול השונות. הקיטועים הם שרירותיים. למשל, העובדה שכל ריקוד הוא באורך שבע דקות וסדר הופעת הרקדנים הוא לפי תאריך הולדתם. יתר על כן, מתקבל הרושם שבמכוון קטעי המחול אינם מלווים בבחירה תנועתית רעיונית או תמטית כלשהי. גלגל המזלות על פי חץ אינו מתיימר ליצור ריקוד סיפורי וגם לא ריקוד סביב רגשות ספציפיים, כמקובל במחול בן זמננו. נושא היצירות הוא תנועה מסוימת, מוטיב תנועתי החוזר שוב ושוב כגון סיבוב, קפיצה או תנועת מפרק כלשהו. "אינני יודע מדוע רוב היוצרים

במחול זקוקים למסגרת סיפורית כלשהי. ייתכן שלא מצאו כיצד להשחיל את כל החרוזים של התנועות לשרשרת אחת. אני מרגיש שאני יכול וצריך ליצור רצף תנועתי שיעמוד בפני עצמו. לתנועות יש כוח אדיר והן מכתיבות מתוך עצמן את ההמשך".

**איזו השפעה יש לכתב התנועה אשכול-וכמן על הבחירה התנועתית שלך?**

"מכיון שאני עובד תמיד עם כתב תנועה, מבחינתי אין לכתב ולתנועה קיום לחוד. הכתב הוא אינסופי. האגדה על כמות הזרעונים המוכפלת בכל משבצת נוספת של לוח השחמט היא אנלוגיה נכונה לאינסופיותו של כתב התנועה. אך ישנן המון אפשרויות במודל התיאורטי-מתימטי של כתב התנועה, שהגוף לא מסוגל לבצע. לכן אני רואה בתהליך היצירה דו-שיח בין המערכת האנושית המשוכללת של כתב התנועה לבין הגוף האנושי המשוכלל. הכתב נותן לנו אפשרות לחבר

**עבור חץ, באופן הכי עמוק: ריקוד הוא אמנות של השינוי ואחת ההזדמנויות לערוך לאדם עימות עם השינוי. אולי בשל כך מצפה עמוס חץ מכל אחד שמגלה עניין בתנועה לבוא להופעה**

ולצרף ארגונים גופניים שלא למדנו ולא התנסו בהם ובכך מועשר הדמיון התנועתי".

**לעיתים נראה הריקוד שלך כמו ציור או פיסול בתנועה. האם גם אתה רואה זאת כך?**

"לפעמים ההגדרה הזו מתאימה לי. בסך הכל אני רואה קירבה מאד גדולה בין העבודה שלי לבין עבודתם של אמנים פלסטיים. מבחינתי, הרנסנס הגדול של אסכולת האקספרסיוניזם המופשט המפורסם היווה צעד חשוב, שהוביל לפיתוחים תנועתיים רבים ולכתיבה של פרטיטורות רבות השראה. פולוק, רותקו וראושנברג פתחו הרבה דלתות. עבודתם נתנה כח לרקדנים לחפש מהו החומר של הריקוד".

**רבים יאמרו, לאחר צפייה במופע שלך, שזוהי תראפיה דרך מחול ולא מופע מחול אמנותי לשמו.**

"יש דעות קדומות רבות לגבי רקדנים לגבי וכיצד אמור להראות גוף הרקדן. רובם לא מודעים לעובדה שהם שבויים בדפוסים באיזשהו אידאל גופני ורבים לא עושים אבחנה בין גוף ובין ריקוד. כל מה שקורה בריקוד הוא דל יותר, מצמצמים מאד את השפה התנועתית. כמנהל אמנותי אני מודע לכך שרוב הצופים לא רגילים לזה. יש לי הצעה אחרת, ליברלית שיש בה היבטים שונים. והיא באה מתוך מחקר גופני רב שנים ומתוך גישה כנה שכיוון חשיבתי אחד לא יכול להאיר את העולם".

**למה אתה מצפה מהקהל הצופה בהופעות שלך?**

"קורה שאנשים משתעממים ולא נהנים מהריקודים. ופה יש עניין של הפרדה בין אמנות ובידור וחוסר האבחנה ביניהם הוא משהו שמאד קשה לי. לא מספיק ברור

לאנשים שמוצרים אמנותיים דורשים השקעה על מנת להבין אותם, וברגע שאנשים רואים משהו לא מוכר וזר הם דוחים אותו מכל וכל. מטרת האמנות היא לשאוב את הצופה פנימה, להגדיל את עולמו. התהליך צריך להימשך אחרי ההופעה, אולי יותר מאשר בשעת ההופעה".

**אולי בגלל שהעבודות מאד דורשניות ולא לכל צופה מחול יש מספיק סבלנות.**

"ב-96 עשיתי את VeXATIONS בעיר קלן. במחול השתתפו 19 רקדנים מכל העולם, והמחול נמשך 12 שעות. היו אנשים שניגשו אלי בסוף ההופעה ואמרו לי שהתרגשו באופן יוצא מגדר הרגיל. גם המפגש של גלגל המזלות לא היה רק מפגש של 14 מוזיקאים ורקדנים. לנו קרה משהו במשך ההופעות הללו, ואני יודע, לפי התגובות של הצופים, שגם הם עברו חוויות חזקות".

**לעיתים ההופעה נראית, איך לומר ההיפך מבימתית? אולי חזרתית?**

"יש בהחלט חד-פעמיות מסוימת בהופעות. כלומר כל פעם מתהווה משהו חדש. לעולם לא אצליח לשחזר את המופע הטוב של אתמול. בכל יום הרקדנים מביאים איתם משהו אחר והקהל שונה. ריקוד חדר הוא לא רק אכסניה לריקוד אישי, אלא אוסף של מצבים שרקדנים הופכים אותם לפרויקט משותף. המימד החזרתי הופך שקוף וערום יותר באינטימיות של החדר, וזה מה שאני מחפש. בחזרה יש משהו ראשוני מאד, התחלתי, בתולי. מאד חשוב לי להגיע למצבים הללו בזמן ההופעה".

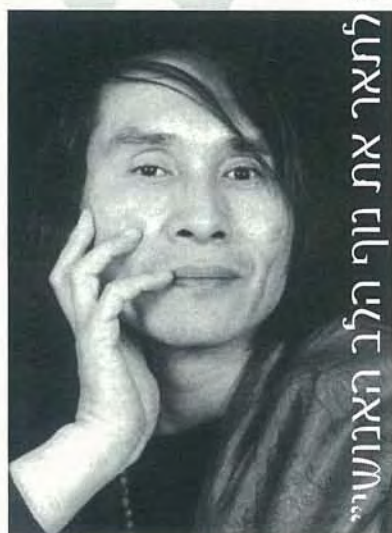
"כשאתה מתייחס למחול יש כמה רמות של התרשמות. הצפייה בטלוויזיה, למשל, מבקשת גירוי וסיפוק מידיים. התנועה כאמנות לא שונה הרבה מפילוסופיה. הכרחית מבחינה רוחנית אך לא חיונית מבחינה חומרית".



# שער העננים המוליך למחול מודרני סיני

מאת ג'ורא מנור

לין הוואי מין: "אני רוצה יצא לי לאט ולטוב את כל מה שיש לי"



"תשעה שירים", תיאטרון המחול "שער העננים", טיוואן  
כור: ליין הוואי מין, צלם: יו האוי-האנג  
"NINE SONGS", "CLOUD GATE" DANCE THEATRE  
CHOR.: LIN HWAI-MIN, PHOTO: YU HUI-HUNG

היה ממש מסוכן להחזיק  
באלבום המשפחתי  
תצלומים מהתקופה של  
שלטון יפני, כי מי שהתגלה  
באלבום המשפחתי קרוב  
לבוש בסיגנון יפני, הואשם  
בבגידה, ולעיתים נגמר  
הדבר במאסר או  
ב"היעלמות", שאין ממנה  
חזרה אל החיים הביתיים.

"המחול שלי אמור להיות 90 דקות של  
מדיטציה. ללא סיפור עלילה, ללא הצורך  
להסיק ממנו מסקנות או לדלות ממנו רעיונות.  
כל מה שיש בו היא תחושה של רוגע" - קובע  
לין הוואי-מין. לדבריו, השפיעה עליו שהות בת  
מספר חודשים בהודו, במנזר בודהיסטי, וזו  
באה לידי ביטוי ב"שירים".

אבל בדרך כלל אין יצירותיו שלווות כלל. הוא  
יוצר סמלים חזותיים פיוטיים ומדהימים דרך  
התנועה, ובעזרת אביזרים פשוטים. למשל,  
ב"תשעה שירים", שכולו מיסטיקה ופולחן,  
מבצעים רקדניו טכסים מדהימים ביופיים. לא  
נחוץ "להאמין" באלים אלה, כדי ליהנות הנאה  
אסתטית גדולה מחבורה זו של גברים כמעט  
עירומים ונשים בכלי לבן, ומהביצוע  
הוורטואוזי הנפלא שלהם.

"תשעה שירים" מתחיל מברכה לאלים,  
עובר למחווה לאל השמש, ולאל הגורל.  
חלקו השני של המחול פותח בפולחן לכבוד



"שירי הנוודים", כור: ליין הוואי מין, צלם: יו האוי-האנג  
"SONGS OF WANDERERS", CHOR.: LIN HWAI-MIN, PHOTO: YU HUI-HUNG

"תשעה שירים", כור: ליין הוואי מין, צלם: יו האוי-האנג  
"NINE SONGS", CHOR.: LIN HWAI-MIN, PHOTO: YU HUI-HUNG



להקת המחול "תיאטרון שער העננים"  
(Cloud Gate Dance Theatre),  
שמושבה בעיר הבירה, של טיוואן,  
טייפה, היא יוצר מיוחד במינו: להקת מחול  
מודרנית לכל דבר, שבכל זאת שפת התנועה  
שלה סינית מובהקת.

מי שמגלם מיזוג ייחודי זה הוא ליין הוואי-מין  
(Lin Hwai-min), איש נפלא, מוכשר בתחומי  
יצירה רבים, שהתמזל מזלו, שנועד למשפחה  
סינית בעלת אמצעים רבים, ושספריו, רומנים  
וספרי שירה, הם רבי-מכר באי, שאנשים  
ברחוב מברכים אותו לשלום, כאילו היה כוכב  
רוק או בדרן פופולרי, ולא משורר וכוריאוגרף  
מצויין.

בקיץ שעבר הופיעה בפסטיבל כרמיאל להקת  
מחול מודרני מעולה מהונג-קונג, שבראשה וילי  
טסאו (Willi Tsao), דמות של עוד יוצר סיני,  
שבזכות אמידות הוריו, יכול לעזור במימון  
להקה משלו. והדמיון בינו לבין ליין הוואי-מין  
לא מסתיים בכך. שניהם הגיעו לניו-יורק, ליין  
הוואי-מין בשנות ה-70, וילי בשנות ה-80,  
ונשבו בקסמי המחול המודרני. שניהם שבו  
לארצותיהם, ומנסים - בהצלחה רבה - לשלב  
מסורת של תיאטרון סיני עם טכניקה וגישה  
מודרנית.

יש בצירוף זה של ישן וחדש יתרון עצום.  
הבסיס העתיק של תנועה בימתית סינית,  
בייחוד זו של "האופרה של בייג'ינג", אבל גם  
סוגים אחרים של תיאטרון סיני עתיק,  
מעניקה ליוצרים אלה ועמיתיהם יתרון. כי  
אין הם חייבים ליצור במעין חלל ריק של  
מחול מודרני ללא נקודת התייחסות מסורתית.  
התיאטרון הסיני מתאים במיוחד לשימוש  
במסגרת כוריאוגרפיה עכשווית, כי התנועה,  
לרוב אקרוטית מאוד, היתה מאז ומעולם  
אחת הטכניקות, שלמדו ילדים בסין,  
שאמורים היו להיות זמרים-שחקני-רקדנים.

מי שראה את הסרט הנפלא "שלום לפילגש"  
אינו יכול לשכוח את בית-הספר האכזרי  
לפרחי תיאטרון, בו לומדים שני הגיבורים  
הראשיים של הסרט. שיטות ההוראה שם  
איומות, הילדים סופגים מלקות כל העת,  
אבל אין ספק שיוצאים משנות לימוד כאלה  
מבצעים נהדרים.

על פגישה עם "תיאטרון המחול של שער  
העננים" מטיוואן התפרסמו רשימות מקיפות  
בגליון מס' 5 של "מחול בישראל". מאז  
הופיעה פעמים אחדות להקתו של ליין הוואי-  
מין בהצלחה גדולה באמריקה ובאירופה.  
הפיוט המיוחד שבמחולות שהוא יוצר כבש  
את לב הקהל המערבי. כי לא נחוץ להיות  
סיני, על מנת להזדהות עם הנעשה על  
הבימה.

"שירי הנוודים" שלו יש בהם משהו מתרבות  
הזן. תחילה ניצב במרכז הבימה מעין נזיר,  
הנושא את זרועותיו בתפילה. וממעל נשפכים  
עליו, לאט לאט, גרגירי אורז זהובים, כמין  
גשם מיסטי של ברכה. שלושה וחצי טון אורז  
נדרשים לביצוע המחול. כשנכנסים לבימה  
עוד רקדנים, ומקלות מסוקסים בידיהם,  
מתגבר גשם האורז והופך את הבימה לגן  
"יפני".



”המחול שלי אמור להיות  
90 דקות של מדיטציה. ללא  
סיפור עלילה, ללא הצורך  
להסיק ממנו מסקנות או  
לדלות ממנו רעיונות. כל  
מה שיש בו היא תחושה של  
רוגע” – קובע לין הוואי –  
מין. לדבריו, השפיעה עליו  
שהות בת מספר חודשים  
בהודו, במנזר בודהיסטי, וזו  
באה לידי ביטוי ב”שירים”

אל נהר שיאנג, אחר כך מגיע תורו של אל  
העננים ופניה לרוחם של ההרים. והיצירה  
מסתיימת במעין רקוויאם, במחווה לנופלים  
והמתים בכלל.

העבר הוא הנושא הבסיסי של היצירה  
”תמונות משפחתיות”. זו יצירה הנעזרת  
בהקרנות, ובה מנסה הכוריאוגרף לבדוק את  
יחסינו עם הדורות הקודמים לנו.

מאחורי המחול ”תמונות משפחתיות” מסתתר  
סיפור טיוואני מיוחד במינו. בשנת 1895 עם  
סיום מלחמת יפן בסין, עברה טיוואן לשלטון  
יפני. השליטים הכובשים ניסו להכריח את  
תושביו הסיניים של האי לדבר יפנית, להתלבש  
כיפנים ואפילו לשנות את שמותיהם לשמות  
יפניים.

בסוף מלחמת העולם השנייה, עבר האי שנית  
לשלטון סיני, הפעם של הלאומנים הסיניים.  
אחרי שחיטה נוראה של אנשי האינטליגנציה  
והמנהיגות הפוליטית, הוכרז על משטר חירום  
צבאי, מצב שנמשך 40 שנה.

היה ממש מסוכן להחזיק באלבום המשפחתי  
תצלומים מהתקופה של שלטון יפני, כי מי  
שהתגלה באלבומו המשפחתי קרוב לבוש  
בסיגנון יפני, הואשם בבגידה, ולעיתים נגמר  
הדבר במאסר או ב”היעלמות”, שאין ממנה  
חזרה אל החיים הביתיים.

משבטל המשטר הדיקטטורי הצבאי בשנת  
1987, הועלו שוב התצלומים הישנים מן  
המסתור. האנשים יכלו לשוב ולהתוודע  
לקרוביהם מהדורות הקודמים, והיה צורך  
לנסח מחדש את ההיסטוריה של טיוואן.

לין הוואי-מין חווה רגשות קשים, כשלראשונה  
ראה את תמונות הסבים והסבתות שלו,  
שנחשפו שוב. הוא החל מסע לחיפוש השורשים  
שלו. מתוך כ-2000 תצלומים הוא בחר מאות  
אחדות, שישמשו רקע ליצירתו.

בצורה האופיינית לעבודותיו, שוב בולט  
השימוש בתנועה הבימתית המסורתית הסינית  
עם הטכניקה המודרנית, ואפילו של הבאלט  
הקלאסי, כששוב משמשים אותו אפילו  
הערבסק או האטיטיד, מבלי שהעירוב הזה בין  
מערבי למזרחי, בין אירופאי וסיני, ייצור  
אקורדים צורמניים.



”תמונות משפחתיות”

כור: לין הוואי מין

צלם: ליאו צן האונג

”PORTRAIT OF THE FAMILIES”

CHOR.: LIN HWAI-MIN

PHOTO: LIU CHEN-HSIANG

סלים דאו-שחקן, איפור-שרון קדם.



איל לנדסמן - צלם

צילומי מחול, שחקנים  
סוכניות, תיאטרון ופרסומות  
052-611870, 03-6951670

# מפנקס

## של מבקר

מאת ג'ורא מנור

### קיסם לשיניים מן הצפון הרחוק

הקיסם, המאפשר לנו להקל על תחושה בלתי נעימה בפה אחרי ארוחה דשנה, כששיירי מזון תקועים בין השיניים, הוא כלי קטן אבל מועיל. זה השם בו בחר הרקדן הפיני טרו סארינן, שכבר הפך לחלק מן הנוף המחולי של ישראל, מאז הופיע לא אחת עם רינה שיינפלד, עבד עם בת-שבע בהגיעו עם חברו הישראלי יובל פיק להופיע בשנה שעברה ושב, הפעם בהרכב מורחב, לרקוד אצלנו. "מכשיר קטן, מועיל אבל גם חד ואולי אפילו מסוכן" - כך רואה סארינן את הקיסם שלו.

שני מחולות סולו מדהימים בוצעו בתכנית "B12" מאת יורמה אויטינן, מנהלו האמנותי של הבאלט הלאומי הפיני, שמכבר הפך לסמל מסחרי של סארינן. זהו ריקוד עצוב מאוד, מעין "הברבור הגוויע" בסיגנון בוטו, מלא רטט ורעידות, הדורש וירטואוזיות רגיש. זהו צמד מושגים סותרים כביכול. אבל ייחודו של סארינן הוא בדיוק הצירוף המדהים בין יכולת תנועתית מבריקה ומלהיבה עם רגישות אנושית. יצא לי לראות פנינה זעירה וזהרת זו פעמים רבות, אבל זה סולו שלא נמאס ולא נשחק בראיה חוזרת.

גם הסולו של אוהד נהרין, "Pas de Die" (עוד שם חידתי של נהרין), שהוא הכין עבור יובל פיק, הוא מעין חידה זעירה. עבור ביצועו זכה פיק בפרס הראשון בתחרות בינלאומית בפאריז בשנה שעברה (כפי שכבר התפרסם ברבעון שלנו). א-סימטריה ורעידות מוזרות, תפניות מפתיעות, עצירות "בלתי אפשריות" - מה אין במיניאטורה הנהרנית הזאת, שיובל פיק מעניק לה ברק ואמת פנימית.

התכנית נפתחה בעבודה של יובל פיק, "כבדים" שמה, שהיא טריו בו משתתפים, מלבד הכוריאוגרף, עוד שניים מרקדני בת-שבע לשעבר, חופש שכטר ונועה צוק (אגב, הנציגה הנשית היחידה במופע גברי זה, הנערך יחד עם זאת, מציואיזם).

הכבדים הללו דווקא קלי תנועה מאוד. השלושה לבושים תלבושת אחידה בצבע בז',

ולצלילי פס-קול שיצרו יובל פיק וצחי פטיש, שניהם אנשי מקצב בולטים, נערכת אינטרקציה בין השלושה, הכוריאוגרפיה מתהפכת ומשתנה כאילו הועברו יסודות תנועתיים לא רבים בקליידוסקופ, וכך נוצר מרקם עשיר עשוי מחומרים בסיסיים.

המופע הסתיים ב-"Westward Ho!", עוד טריו, בו השתתף גם רקדן הבאלט הפיני הלאומי, הנריקי הייקילה. עבודה זו של טרו סארינן ארכנית, המוזיקה חוזרת על עצמה פעמים רבות, והנריקי הייקילה נעדר אותה כריזמה, המאפיינת את יובל ואת טרו.

הנה נוצרה עוד "מושבת מחול" ישראלית בחו"ל. אחרי ניו-יורק (צבי גוטהיינר, נטע פולברמאכר, יגאל פרי), הולנד (איציק גלילי) והקהילה הישראלית של להקת קולברג השוודית, גם בפינלנד יש להקנות ישראלית. במשך דורות, נדדו רקדנים ויוצרי מחול על פני בירות העולם, רחוקים מכור מחצבתם, וזו היתה אחת הדרכים להעשיר את עולם המחול. פטיפה ובורנונוויל הצרפתים, הם שתרמו לבאלט הרוסי והדני, באלאנשין לזה האמריקני, והרשימה אינה שלמה. כנראה שקוסמופוליטיות זו היא תופעה אימננטית של אמנות המחול. וטוב שנציגים אלה שבים מדי פעם, אחדים בכל עונה, להופיע גם "בבית".

### סמטת החיים האפורים והלבבות האדומים

במסגרת פסטיבל עכו לתיאטרון אחר של 1997, נערכה הבכורה של יצירתם המשותפת של גבי אלדור ויגאל עזרתי. אין זו הפעם הראשונה, שהשניים משתפים פעולה, והתוצאה מצויינת. "הערב רוקדים" שלהם תיארה - דרך התפתחות המחול החברתי - את תולדותיו של בית-קפה ארץ-ישראלי. "סמטת הכסאות הלבנים" הוא סיפורו של בית ביפו, והתהפוכות המדיניות ששינו את הרכב דייריו.

המניע העלילתי, המשמש מסגרת, הוא שובו של טאהר, כיום תושב ירדן (סוהיל חדד), השחקן המצויין, שגם יודע להתנועע כהלכה, לביקור ביפו, בבית בו נולד וחי כילד.

אבל אין כאן איזו זעקה על אי-צדק וגזילה. יש אצל טאהר השלמה בוגרת עם תהפוכות גורל העמים שהביאו אותו לירדן. הרי זו באמת האמת הבסיסית ביחסים שבין הישראלים, בעלי הבית העכשוויים, לפלשתינאים, שגורשו או בחרו לעבור למדינות אחרות. אני, אישית, מסוגל לחוש את הסקרנות שלו, וגם את ההשלמה שלו עם המצב במקום בו נולד, כי גם לי, כמו לישראלים רבים, בני דורי, יש "בית" או "חנות" בארץ אחרת... במקרה שלי, בפראג, היפה בערים. וגם אני חיפשתי בביקורי שם את פרטי ילדותי.

בסיום המופע, בו יש באמת שיווי-זכויות לתנועה, למוזיקה ולמילה המושמעת והמושרת, מוצא טאהר את הקופסא המוכספת, בה שמורים אולי אוצרות ילדותו. הוא פותח אותה במפתח שהביא אחרי עשרות השנים שעברו, ומוצא בה "אוצר" מימי ילדותו: הגולות בהן שיחק...

יש אימהות, יש ילדים, אבל משום מה, אין בבית זה אבות... מרקם החיים עשיר, אוצר הצלילים והתנועות הוא הפך החזק במופע. אריס שביט, בתפקיד אשת דייג מוסלמית, מצטיינת בקטעי הטקסט שלה, ואילו ניב שיינפלד, מי שרוקד שנים לא מעטות בלהקתם של ליאת דרור וניר בן-גל, מצליח להכניס לתנועה המסוכנת שלו לא רק יכולת טכנית, אלא נשמה. הוא בא "מבית מחולי טוב".

### נוצצים, נוצות וניצוץ

איזהו חלוץ? מי שלא רק נאה מדבר, אלא מקיים בעצמו את מה שהוא מטיף לו. לא חדלים אצלנו להרצות על הצורך בתשומת לב לתרבות המזרחית של האזור בו אנו חיים. על פי רוב אלה סתם קישקושי פוליטיקאים לצורך בניית תדמיתם הציבורית.

אבל ירון מרגולין, איש המחול הירושלמי, לקח את המחול המזרחי ברצינות, ולא כמצוות אנשים מלומדה, אלא כאמצעי צורני של הכוריאוגרפיה שלו. להקתו הקטנה - ובה שתי רקדניות מעולות, גל חן ויעל הרמתי, ובחור בשם איתן צירניס - מופיעים בתכנית ושמה "פנטזיה איסלמית", וחלקים נכבדים מתכניתם בנויים במתכונת המחול המזרחי.

ההשתעשעות בתלבושות נוצצות, בשמלות מקושטות בנוצות, מקשרת מחולות אלה לקברטים של סוף המאה הקודמת. בתחום עיצוב התלבושות צועד ירון על חבל דק המתוח בין ברק בימתי ים-תיכוני להזממה.

למעשה, היה ניצול סיגנונות מזרחיים לאמנות חדישה בת-זמננו שייך בשנות ה-30 וה-40 לרעיונות בהם דגלו יוצרים ישראלים רציניים בתחום המוזיקה, כגון פאול בן-חיים או עדן פרטוש ובוסקוביץ'. יש במופע שילוב של מוזיקה אירופית (של ביזה ואונסקו) וצלילים מזרחיים אמיתיים. אין ספק, שבמופע שנערך באודיטוריום של עכו, למשל, התלהב הקהל בעיקר מהסולו של גל חן "נר אל רירה", מחול של קינאה לצלילי זימרתה של זמרת אלז'יראית, בו מפליאה גל לא רק בחושניות "מחול הבטן" (שם טיפשי לסיגנון שהוא הרבה מעבר לבידור של מועדון לילה).

מה שמעלה את הכוריאוגרפיה לרמה גבוהה הוא השימוש של מרגולין במורכבות הכרומאטית של התנועה, שהיא מסימני יצירתו, כגון מבנים של ניגודים ותנועה וירטואוזית החושפת רגשות ודקויות, מהסוג שאין רואים במחול מודרני אלא לעיתים רחוקות.

גם הסולו של יעל הרמתי, "מחמד לבבי", למוזיקה מאת שרה לוי-תנאי בביצוע שושנה דמארי, תלבושת מאת מעצב מצרי ידוע, עבדול עבד אל-ג'אפאר, היה מלהיב. יעל גם ביצעה סולו שהיא עצמה יצרה, למוזיקה מאת קלוד דביסי.

"בדד", הסולו שביצע ירון מרגולין בעצמו ובכבודו, לפי שיר מאת זוהר ארגוב, הוכיח שגם כיום הוא מסוגל להתנועע בצורה מעוררת התלהבות.

כיוון חדש זה בעבודתו של מרגולין פותח לפני המחול המודרני בישראל אופקים חדשים - ומבטיחים.

## נא להביא את התוכן מהבית

מופעי "הרמת מסך", שהתקיימו במרכז סוזן דלל בחודש נובמבר, הביאו שפע מחול עכשווי מעולה. אחדים מהכוריאוגרפים הצעירים כאילו בגרו, ועבודתם נעשתה שלמה יותר.

בין אלה בלטו, קודם כל, נעה דר וענת דניאל. עידו תדמור - שמכבר הוכיח את יכולתו, ולהקתו הפכה למרכיב מוכר של הנוף המחולי שלנו - הביא הפעם עבודה חדשה, "אורנאנוס" שמה. המופע שלו התחיל בצורה פיוטית ומשכנעת, כשהרקדנים נעים בתוך מיני כילות או אם תרצה ארובות מבד חצי-שקוף. העירום הוא מרכיב קבוע בעבודתו של תדמור. אבל מדוע להוריד את האור ברגעים כאלה? ממש כפי שעשתה סוניה די'אורלינס-זייסטובן זוגה ארי פסטן בדואט שלה, שהחל מכך שהשניים השילו מעליהם בגדים, שנתרו תלויים בחלל הבימה, ושעליהם ירד לבסוף שלג צה, שעה שהשניים נותרו עירומים. אבל אז יורד האור למינימום, ובמקום הנאה משני גופים יפים, הפכה העלטה את המחול למציצנות, המאמצת את העיניים, על ידי הסתרת העירום בחושך אופנתי.

תמר בורר עשתה הפעם צעד קדימה. היא עיצבה מחול לחמישה רקדנים, "כדי", והסתפקה בכך, שהיא עצמה פתחה וסיימה את המחול בוחילה בין רקדניה. היה במחול זה משהו פיוטי, עצוב וכן. ניכר בעבודה זו, שתמר בורר עוסקת הרבה במחול "בוטוי", ממנו שאלה

איטיות ותחושת סכנה, שבא לידי ביטוי בחרסים השבורים, המסכנים את רגלי הרקדנים, שעל ריצפת הבימה.

אורי איבגי הביא גירסה חדשה לגמרי לעבודתו "פצע פתוח", שעולה בהרבה על הנוסח שהציג בעונה הקודמת. המקרר שממנו יוצאות דמויות שהופך, לבסוף, לארון מתים, ושקי האיגרוף הלבנים, התלויים על שרשראות ממעל, נוצלו כראוי. ולשמחתי נעלם השוטר המשונה, שגם הוא היה בעבר במקרר...

אין זו הפעם הראשונה, שאחרי הבכורה מתפנה אורי סוף סוף לגזום את התנועה לפי הנדרש על ידי המבנה האמנותי. הוא בהחלט כוריאוגרף מוכשר - אבל מוטב לעשות את שיעורי-הבית לפני שמזמינים את הצופים והמבקרים.

התופעה שיצרה מכנה משותף למרבית העבודות השונות, היתה שפע הסמלים המופשטים. כמעט כל העבודות היו עמוסות "משמעויות" חידתיות. מחול אינו חייב להיות ומוטב שלא יהיה: - חד-משמעות. אבל למרות זאת, סמלים שהצופה מתבקש, כאילו, לפענח עלולים להסתיר כביכול את היצירה עצמה.

בלטו בהעדרם (כפי שנהגים כתבי הרכילות לציין) מחול של תנועה לכשעצמה וכן כל דבר השייך לבאלט הקלאסי. זה היה מפגן של יכולת ריקודית וטכניקה מצוינת, של כוריאוגרפיה מופשטת אבל מאוד תיאטרלית.

עבודתו החדשה של ברק מארשל, "חתונתה של אמה גולדמן" היתה, עבורי, אכזבה. כי הוא מראה סימנים של כישרון יצירתי, אבל אינו לומד משגיאותיו. ראשית, אוצר התנועות שלו

דל מאוד. ושנית, יש בזה חוצפה לא קטנה להשתמש בשמה של דמות היסטורית, ולהפוך את העבודה למשהו מסתם חתונה יהודית-אמריקנית. לוחמת הקידמה אמה גולדן ראויה לתשומת לב רבה יותר, כי השם והנושא מחייבים.

והגיע הזמן, שברק ישתחרר מסינורה העשיר של אימו, מרגלית עובד. זו הופיעה שוב ללא כל קשר נראה לעין או סיבה הגיונית באמצע העבודה האמריקאית בקטע מהמם של הקראת פרק מספר שמואל.

מופע מיוחד במינו ומלהיב שהיה "שקט-תק" (שרק באותיות הלועזיות מתגלה כמבריק וקצבי - כמו המופע עצמו - Shakatak). צחי פטיש וגנני "נקמת הטרקטור", הזכורים לטוב משיתוף הפעולה שלהם עם אוהד נהרין ובת-שבע, חברו מופע של מקצבים, רקיעות, בריק-דנס ו-stomp מלהיב ומהנה ביותר.

הכל הופך אצלם לכלי נגינה, גופם, כלי בית, ומכונה כשל הצייר טאנגלי, מייצרים מקצבים, ההופכים לתנועה. יופי של דבר. רק חבל, שהבגדים היו גם הם חסרי גווני חזקים, ונבלעו באווירה התעשייתית הכללית. כמה כתמי צבע היו מוסיפים הרבה למופע המעולה הזה.

לציון מיוחד לשבח ראוייה ענבל פינטו. הפעם היא יצרה דואט לעצמה ולרקדנית מספרד, ורוניקה סנדויה, שתי "עלמות כבודות", במחול קליל, משעשע ומבריק בהמצאותיו ובתנועה. אין ספק, שענבל פינטו גם היא אחד הכוחות היוצרים המרכזיים של הדור הצעיר של כוריאוגרפים. ולגלות כשרונות כאלה הלא היא מטרתו האמיתית של מבצע כמו "הרמת מסך".



"רומיאו ויוליה", אנגלין פרלז'קאז', איור: שמואל כץ

"ROMEO AND JULIET", ANGELIN PRELIJOC, ILLUS.: SHMUEL KATZ

## השפעת הירח על ענת דניאלי

יוצרת נוספת, שעברה הפעם את מבחן העצמאות האמנותית היא ענת דניאלי. עבודתה הטריה, "לונה", בה הופיעה במסגרת "הרמת מסך" עם רקדניה הנאמנים (איריס ארז, גלית נמירובסקי, קובי תמיר ורותם תש"ח) כולה בסימן מצב-הרוח הלילי, של הירח (לונה).

בכלל, דניאלי תנועה מלאת רגישות ורגשות, מסוננים היטב דרך מסננת האסתטיקה.

גם עבודה זו יש בה חידתיות. אבל הסמליות אינה מהסוג הדורש פתרון כביכול. היצירה אינה בנויה לפי נוסחה נוקשה. זהו נוקטורנו עדין. מופע להקתה של ענת דניאלי שייך למיטב, שהובא במסגרת "הרמת מסך".

יש לקוות, שלמרות כל הקשיים שיש בקיומה של להקה עצמאית קטנה, קבוצה זו, בדומה לאלה של נועה דר, אמיר קולבן, ורטיגו ודומיהן, המגוונות את הנוף המחולי שלנו, ימצאו את מקורות המימון לפעולתן. להקות צעירות וזעירות אלה הן התופעה החיובית ביותר בתחום המחול הישראלי בשנתיים האחרונות.

## שגעון אחד גדול

המופע שיצר אוהד נהרין עבור להקתו, בת-שבע, הנושא את השם "סאבוטאז' בייבי", הוא משהו לא לגמרי מהעולם הזה. שמו, אגב, חסר משמעות, ולו החסירו ממנו "י" אחת, הוא היה הופך להגדרה פוליטית משמעותית בנושא המדובר לאחרונה יותר מכל, ראש-ממשלתנו, ביבי.

זהו מופע מרעיש, צבעוני, מלא תנועה, מהמם, מרגש. הכל מתחיל במסך חצי פתוח, שם רוקד מעודנות, פניו מופנמות, שי טמיר. הקהל מתישב לו בנחת, ורק אז נפתח המסך לכל רוחב הבימה ומתחיל הרעש הנהדר שיוצרים שני אמני צליל הולנדיים - פטר זגפלד ועמיתו תיס פאן דר פול (Peter van der Poll, Thijs-Zegveld), הנראים כמו פועלי במה או חשמלאים. השניים מנגנים - אם מותר לכנות כך שימוש בריתוך, במכונות משונות ומיני דפיקות, שפשוטים, ציוצים וקולות של מי יודע מה - נגינה.

נוצר עולם צלילי משעשע, קסום, שבו משתלבים רקדני הלהקה ורקדני-החיזוק של האנסמבל שלה בסצנות שחלקן מושפעות מעולם התיאטרון והמחול היפני ובייחוד מתיאטרון הבובות, בו שלושה או ארבעה מפעילים "סמויים" מתפעלים בובה. במקרה זה רקדנית בשר-ודם, ודמויות מעוותות כמו מהבוטו או מ-"May B" של מאגי מארין.

הקרנות משעשעות, תפעול המנגנון הבימתי והמסך הקדמי, כפי שנוהג לפעמים לעשות עמיתו של נהרין, יירי קיליאן, מרקידות כביכול את הבימה עצמה.

לקראת חלקה השני של היצירה המעולה הזאת נכנסים לתמונה דמויות על קביים. תחילה סוניה ד'אורליאנס-גייסט, ולקראת הסיום

מרכיבים שחוזרים אצל נועה דר שוב ושוב, כגון המזוודה, ההופכת אדם לצב או האכילה, מרכיב מחולי בלתי שכיח. אני זוכר עשיית סלט ואכילת חסה כבר ב"שביר". גם בעבודתה החדשה, "לנשוך בקליפות" אוכלים. אולי כרוך יצר זה, רעב מתמיד, אף הוא בעולמה הפנימי.

אבל יצירתה זו עשירה בתנועה, יש בה התרחשויות בימתיות מרתקות והיא בוגרת ומעוצבת להפליא.

יש בימה קטנה על גבי הבימה הגדולה, ומעליה מרקם שלם של מתקנים וחבלים, מהם יורד בגד - שהוא מעין שריון, ועוד מכשירים המשמשים את הרקדנים.

המבצעים - ניר דה-וולף, איתמר שחר, רננה רז ומיכל הרמן - מהווים יחידה מלוכדת, כל אחד בגדר סולן, אבל כזה שאינו מתנשא מעל חבריו. כל אחד דמות מיוחדת, והכוריאוגרפית מנצלת היטב את איכות תנועתם ואת הבדלי הגובה שלהם.

הגירסה המחודשת של "ראשית בעשב" משנת 1994, מחול לשלושה רקדנים ושלושה כיסאות על דשא ירוק, אף היא נראית כיום מעוצבת היטב, מבוצעת להפליא.

המוזיקה של ישראל ברייט, מלחין שמרבה לעבוד עם רקדנים, בשתי העבודות, מוסיפה ותורמת לתנועה. וכן התלבושות שעיצבה עתליה בן-מנחם.

הנה, עוד קבוצה, שהגיעה לרמה של להקה עצמאית של ממש.

עוד מופע לשניים, שזכה לגירסה מחודשת היה "ערוץ אל קודס" של עמנואל גת והשחקן-הזמר מאריאנו ויינשטיין. גם הפעם לא תפשי - אולי באשמתי - את המסר הפוליטי כביכול, אבל עמנואל מתנועע בצורה מדהימה ועמיתו מגיש שירים וטקסטים באופן מקצועני מאוד. עוד "חידון", שאין בציודו פתרון. אבל גם ללא פרשנות רש"י זה מהנה.

"תיאטרון קליפה" של טולפנוב והרמן הביא שוב עבודה עשירה בתיאטרליות נהדרת. ימי הביניים סיפקו את הסמלים הנעים של חומות וקרבנות. עבודתם מלאת דמיון פרוץ אבל תמיד אסתטי מאוד. גם כאן היה שפע סמלים, של השד יודע מה.

בסך הכל תצוגה מרהיבה של כשרונות.

## נועה דר עלתה כיתה

הכרתי עם נועה דר מתחילה לפני שנים לא מעטות, כשהיא, בת קיבוץ מאוד "בעייתית", למדה מחול אצל ירון מרגולין. למרות דמותה הקטנה, תמיד היתה לה כריזמה גדולה על הבימה. המחול היה למעשה הקשר שלה לחיים.

מאז 1993 החלה ליצור. עבודותיה הראשונות, "שביר", "ראשית בעשב", "זנאנא", "אינו אלא" היה בהן תמיד משהו מסקרן. אבל הן לא היו שלמות.

הדמיון שלה שופע. הסמלים שהיא משתמשת בהם אישיים, פרטיים מאוד. אם כי יש כמה



"טרמולו, טרמולו", להקת בת-שבע  
צילום: גדי דגון  
"TREMOLLO TREMOLLO", BAT-SHEVA ENSEMBLE  
PHOTO: GADI DAGON

חבורה של שלושה ענקים, עם נוצות על ראשיהם, שהקביים הופכות אותם ל"מפלצות" נהדרות, מה שהזכיר לי דמויות משונות מהקומדיה דל ארטה.

לבסוף לובשים הכל מיני סינרים, שעה שהחלק האחורי של הגוף חשוף. לרקפת לוי מעצבת התלבושות יש דמיון פרוץ לא פחות מזה של אוהד נהרין. גם התאורה של במב, אלא מיו פלסטית מאוד. אבל חבל שפרטים רבים נעלמים מעיני הצופים בשל ההאפלה האופנתית שהוא נוהג במסגרת מבצע החיסכון בחשמל...

כל אלה, שהחליטו לאחרונה להספיד את נהרין, כמי שמיצה את עצמו, ייאלצו עכשיו לאכול, כפי שאומרים, את מלותיהם. "סאבוטאז' בייבי" יש בו שפע מרגש, אבל בנוי בקפידה, קטע שקט מתחלף בסצנה רועשת, ואינטימיות בהתרחשויות גדולות מימדים, כפי שצריך.

ולשבחו של המופע יש לציין, שיש הפסקה אחרי 50 דקות, כך שהצופים אינם חייבים להתגבר על משך תשומת-הלב הטבעי שלהם, ויכולים לשוב לאולם רעננים.

"בת-שבע" עשתה זאת שוב. ואוהד נהרין נשאר היוצר הבימתי מספר 1 של ישראל - ואולי גם למעלה מזה.

## חגיגה ב"ענבל"

הבכורה הטריה של "ענבל", שהתקיימה באולם סוזן דלל, היתה אירוע מרנין. זו היתה התגשמות התקוות, שתלו ידידיה ומעריציה של שרה לוי-תנאי במלאכת שיחזור יצירותיה הוותיקות, שנעלמו מהבימה כלא היו. ועכשיו, בזכות ותיקי הלהקה, כגון אילנה כהן ומוטי אברהמוב, אפשר לשוב ולראותן - ולהנות.

המיניאטורה, כצורה מזרחית אותנטית, היתה תמיד פן חזק מאוד בעבודתה של שרה. "הצורך", דואט מקסים, ובו תנועת ידיים פיוטית, הופך מלאכת אומנות לאמנות ממש. בביצוע שראינו הביא מוטי אברהמוב, שעם הגיל נוכחותו הבימתית ויכולתו הנפשית עוד העמיקו, את תפקיד הצורך לשיא חדש. כפות ידיו מתעופפות כיונים, אצבעותיו יוצרות כתר-זהב, והצורפות הופכת לצירוף אנושי של אהבה. ממש נפלא!

"אותיות פורחות" מאת שרה לוי-תנאי משנת 1986 הוא מחול קבוצתי, הבנוי לתלפיות. אין כשרה לבנות ניגודים של מוטיבים, של נושא ואריאציות. והבניין ניצב איתן על הבימה גם כיום. הפרוכת העשירה, התלויה תחילה כרקע, ודרכה מבצבצות כפות ידיים, משמשת למטרות שונות במחול זה על נושא כמעט דתי, של קדושת אותיות התורה. אין זה משנה שלדידך, זהו נושא קצת מלאכותי, מאולץ. המחול, תנועתו ובעיקר מבנהו יכולים לשמש מופת של מרקם כוריאוגרפי.

רחלי סלע הכינה מחול חדש, "רוח קדים" כותרתו, שכולו שלה. היא החתומה לא רק על הכוריאוגרפיה אלא גם על המוזיקה

והתלבושות. קבוצת המבצעים ניצבת במבנה קשיח ובלתי משתנה, סימטרי כמו גני ארמון ורסאי, והתנועה כשלעצמה מועטה בו, מדי לטעמי.

יש מרכיבים חזותיים נהדרים, למשל קערות נוצות, בהן משתקף האור. אבל זהו ריקוד שאינו זו, גם במובן התנועתי-הגופני וגם במובן הנפשי או אם תרצו הפילוסופי. זו תנוחה יפה, אבל לא ממש מחול.

הביצוע המחודש של "סגירה" (עץ בערבית) מאת אילנה כהן, דן באיזה שבט קמאי, שענפי עצים משמשים בחייו כמרכיב הכרחי של החיים במדבר המיוחד במינו הזה. המוזיקה החיה של שלמה בר ונגניו הוסיפה הרבה לכוריאוגרפיה המעולה, שאין בה רגע של שעמום, והיא בנויה בצורה עשירה ומרתקת.

גם הרקדנים, הצעירים והוותיקים כאחד, נראו חיוניים ומסקרנים. שנים רבות לא נראתה "ענבל" כה חיונית ומעוררת התפעלות. אני מקווה, שאין עוד איש המפקפק בכך, שאילנה כהן מן הדין שתעמוד בראש הלהקה, כיוצרת וכמי שמסוגלת לשמור על האוצר של עבודותיה של שרה לוי-תנאי.

## ערב נפלא של אנסמבל בת-שבע

בזמן האחרון משמש אנסמבל בת-שבע לא רק חממה לרקדני דור ההמשך של הלהקה-האם. יוצרים מחו"ל מגיעים ועובדים עם רקדני האנסמבל, ממש כמו עם להקה הקיימת בזכות עצמה. ובאמת, התכנית שבוצעה לראשונה בסוף דצמבר 97, ובה שלוש עבודות של יוצרים אורחים, היתה חוויה נהדרת.

"100 תנועות" מאת לינדה גודרו, העובדת בקנדה ובבלגיה, היא יצירה צורנית, המתחילה מתצוגה כמעט סטטית של חלקי גוף. הרקדנים חושפים בזה אחר זה זרוע ואפילו חלקים פחות "מתנועעים", כגון הבטן. האור מחלק את הבימה ואת הגוף הבודד וממדר אותו. המחול הוא כולו וריאציות, והפעם בוצע בדיוק ובמרץ. הקרירות הרגשית אינה פוגמת בהנאה. דווקא אצלנו, יש יחסית מעט יצירות מחול צורניות ולכן מאה התנועות הן רעננות למראה, משום שאין שייכות לקונצנזוס המציף את בימות המחול, הוא סוס המחול התיאטראלי הסמלי, שכולו סמלים ללא פשר.

בתור מנת-ביניים הגישו רקדני האנסמבל דואט של מדע דמיוני, בו שני חוקרים בחלוקים לבנים (במופע הבכורה ירון ברמי ופיוטר טורזאווה-ז'ירו), מסתבכים עם עצמם בצורה משעשעת מאוד. "קריסתה של התיאוריה", מאת פרדריק לסקיר הצרפתי היא מעין קריקטורה של מדענים, שהם כל כך מלומדים ומודעים לאמת הכאילו אוביקטיבית, עד שהם, בעצם, קרובים לטירוף.

בלט מאוד בכל שלושת ריקודי המופע ירון ברמי, רקדן צעיר, שהצליח במשך שתי עונות בלבד לבלוט תחילה, ב"ענבל" ואחר כך באנסמבל. הפעם הוא הגיע לרמה גבוהה של ביצוע לא רק בזכות יכולתו הפיזית, אלא בעיקר בזכות נוכחותו הבימתית החזקה

המבליטה את אישיותו. רקדן שכדאי לשים לב אליו, כי הוא יגיע, אני מרשה לעצמי לנחש, רחוק מאוד.

במחול השלישי שבתכנית יש לנו עסק עם תופעה, שכבר היתה למרכיב מיוחד של בת-שבע: השימוש בקולות גבריים גבוהים, מה שנקרא קונטרה-טנור, ובהקניית שיווי זכויות למוזיקה, שאינה רק משרתת של התנועה אלא מהווה שותפה ממשית ביצירה. כבר לפני שנים אחדות בלטו בלהקה רקדנים, שהשמיעו זימרה מצויינת בקולות גבריים גבוהים. הראשון היה פיטר ראמבוטס. אגב, נכחתי במופע שלו עם ג'ואקים סאבטה (Joaquim Sabate), הוא הכוריאוגרף של "טרמולו", טרמולו" הנוכחי של האנסמבל, בהולנד.

כשעזב פיטר ראמבוטס את "בת-שבע" ואת הארץ, נמצא לו מחליף בין רקדני הלהקה... בדמותו של ארנון זלוטיק, הרוקד עכשיו עם סאבטה. התברר, שאפשר ללמוד לשיר במנעד הקונטרה-טנור.

סאבטה היה, אחרי סיום לימודיו, רקדן בלהקה "לאנונימה אימפריאל" מברצלונה, שזכתה לשבחים רבים שעה שהופיעה אצלנו במסגרת התחרות הבינלאומית השנייה בכוריאוגרפיה במרכז סוזן דלל בשנה שעברה.

"טרמולו", טרמולו" יש בו, מלבד המוזיקה החיה, המופקת על ידי הרקדנים עצמם בעזרת גופותיהם, כלי נגינה, כגון אקורדיון, שימוש מלא דמיון בחבלים ואפילו ב"פומפוט", אותם גביעי גומי היוצרים תת-לחץ, שמנקים בעזרתם כיורים וביובים סתומים. זו יצירה מהסוג העשיר, שממש אי אפשר לזכור את כל פרטיה בראייה אחת. גם הפעם מצטיין ירון ברמי, הניצב במרכז ההתרחשויות המשעשעות והמדהימות שיצר הכוריאוגרף האורח. היכולת להפיח רוח חיים בחפצים יום-יומיים, הכשרון להפיק צלילים מחפצים (קצת כמו ב"סאבוטאז' בייבי" של נהרין) ומגרונות הרקדנים, מבלי שזה יישמע מאולץ, מזכים את סאבטה בשבח והוקרה מיוחדים.

## רומיאו והדיקטטורה

לא תישא את שמו של שייקספיר לשוא!

אנז'לין פרלזיוקאז' אינו פנים חדשות, והכל מכירים את כשרונותיו הגדולים כיוצר מחול מקורי. בביקור להקתו בארץ ביצעו רקדני (המצויינים!) את גירסתו שלו ל"רומיאו ויוליה" - לכאורה או כביכול על פי הטרגדיה מאת שייקספיר.

אין לי, עקרונית, דבר נגד עיבודים ושימוש בחומר ספרותי מוכר למטרות שלא לשמן נכתב. אבל הקשר בין המחזה על האוהבים מוורונה לבאלט של פרלזיוקאז' אינו מקרי בלבד, אלא ממש תמוה.

למעשה רק המוזיקה של פרוקופייב נותרה, בלתי שייכת וממש מיותרת, מהקונספציה ההיסטורית. כי יוליה זו (קלאודיה דה סמט - Claudia de Smet), היא כאן נצר למשפחה של שליטים אכזריים, המנהלים משטר של דיכוי בוורונה. בחצרה של מצודה מוקפת חומה

ועליה מטייל לו זקיף עם כלב, מוטלים להם כמה חסרי בית, שהשוטרים מתעמרים בהם.

ורומיאו, אצל שייקספיר הנער קל הדעת, המחליף את אהבתו לנערותו תוך מבט אחד להתמסרות שלמה ליוליה, הוא הפעם נציג המדוכאים, שנראה כבן 30+ מקריח, מנהיגם של ההומלסים, הזרקים בחצר המצודה העגולה שעל הבימה.

לתומי חשבתי, שהחומה תשמש לסצנת המרפסת, שהיא הסצנה החשובה ביותר במחזה. בה מתאווים האוהבים לגעת זה בזה, ואינם יכולים. אבל עד כמה שהבחנתי, לא היתה כלל פגישה לילית זו בין האוהבים במופע שראיתי.... בכלל, לא נעשה כל מאמץ להבהיר את העלילה ואת מניעי הדמויות.

התנועה היתה ברובה חדה ונוקשה. הרקדנים המצוינים ביצעו את תפקידיהם במסירות, אבל קור נשף מהבימה, ולא הצלחתי לגלות כל מסר אמיתי כביכול בטרגדיה זו. אומנתה של יוליה הפכה לשתי נערות במכנסיים רחבים, חצי לבן וחצי שחור. מרקוזייו נעלם בהמון. ורק טיבלט, הבריון האלים, פשוט שוכפל בעזרת גנטיקה כוריאוגרפית לכמה דמויות. כל יכולתם הטכנית הגדולה של רקדני הלהקה לא הצליחה - לדידי, מכל מקום - להפיח רוח חיים ורגשות אנושיים בכוריאוגרפיה המכאנית משהו, העקרה.

אי אפשר היה לחוש כל אמפתיה לדמויות. רוב התנועות היו בעלות אופי אחיד ו"מופשט", וקבוצות הרקדנים נעו בתצורות גאומטריות, בתבניות אחידות ונוקשות. זה לא היה משל מודרני על סיפור מהרנסאנס.

## לדבר בכל מיני לשונות

אצל הנוצרים יש מושג מוזר, "גלוסולליה" (Glosolalia), שפירושו "לדבר בלשונות מוזרות, שלא מהעולם הזה", שהוא אחד מסימני הקדושה. כל שחקן מכיר היטב את מושג הגיבריש, משמע השימוש בצלילים והברות, שאינן שייכות לכל לשון מוכרת, בתרגילי משחק, על מנת שרק הרגש ולא ההגיון יפעלו בשעת התרגיל.

בתכניתה החדשה של רינה שיינפלד, הנושאת את השם המשונה "אודימוניה", שאין לי מושג באיזו לשון פירושו "השד הטוב - האושר", ככתוב בתוכניה, נעשה שימוש רב בדיבור כזה, שאין לו משמעות לוגית. אין בכך כל רע, אבל מדוע להציג זאת כחידוש עולמי?

בכלל, השימוש בטקסטים לא רק שאינו בגדר חידוש, אלא שייך ממש לראשית הבאלט הקלאסי, כשהמופעים היו מעין מסכתות, משמע הושמעו טקסטים פיוטיים או מיתולוגיים, וביניהם קטעי מחול.

שבע רקדניות ושני בחורים משתתפים בעבודה חדשה זו, של שיינפלד, הנמשכת כ-50 דקות. הרקדניות מאומנות היטב, ואילו שני הבחורים נראים כחובבים ממש. פה ושם יש רעיונות תנועתיים נאים, אבל הפרטים לא הצטרפו - בראשי מכל מקום - למכלול משמעותי כלשהו. התלבושות היפות שעיצבה איילת יפה,

המסכות החצי שקופות היפות, התאורה המצויינת של שי יהודאי, כל אלה לא היה בכוחם להעניק קוהרנטיות לגיבוב התנועות ולטקסטים חסרי הפשר.

## סוד הקסם ההודי

במסגרת תכניות המחול של "תיאטרון הבמה" הירושלמי הופיעו ורה גולדמן (כמנחה), התלמיד שלה רפאל משילקאר, ששב לא מכבר משנת השתלמות בהודו, והרקדניות אלה שק יועל מואב בערב של מחול הודי למינהו.

במופע ניכר היחס הרציני והעמוק של כל המשתתפים לאמנות ההודית. אבל למרות זאת - אפילו התפילה המסורתית לאל גאנש, בעל ראש הפיל, פטרון המחול, לא עזרה - זה לא היה מופע מלהיב. מה שחסר, היא מידה של התלהבות ובימתינות של ממש.

רפאל משילקאר מתנועע טוב, נראה מצויין, יודע היטב לגלגל את העיניים ולהניע את הגבות, אבל הוא רוקד כאילו לעצמו, לא למען הצופים. גם התאורה האפלולית, הטון השקט מאוד והדיקטטי של דברי ההסבר, כל אלה עימעמו את המופע.

וזה חבל מאוד, כי אמנות המחול ההודי על סוגיו יכולה להיות מרהיבה ומלהיבה. טוב שניסו לקרב אותנו לשפת המודרות של הבהרט נטיאם על ידי השימוש בפסוקים מתוך שיר השירים ליצירת מעין מחול הודי. אבל גם קטע זה, שבא בסוף ולא בתחילת הערב, כפי שהיה נחוץ, כדי לפצח את שפת המחול ההודי בעיניים ישראליות, היה כאילו מבוייש.

מחולות מהמזרח הרחוק הם, על פי רוב, ריקודים שיש בהם יסוד סיפורי, דרמאטי. אלה רומנסות, תפילות או סיפורי גיבורים, לא תרגילים בתנועה מושטת. ללא ההזדהות עם התוכן הרגשי, הדרמאטי, מאבדים מחולות אלה מיכולת הקומוניקציה שלהם והופכים לאילוסטרציות, לאיורים, במקום לחוויה.

## באלט פרווה - כשר אבל לא מלהיב

להקת הבאלט הישראלי, שבהנהלת ברטה ימפולסקי, הציגה במשכן לאמנויות הבימה בתל-אביב יצירה חדשה שלה, "אקסטאזי" שמה. לצלילי כלי הקשה ושירת נשים נעים הרקדנים המצויינים של הלהקה, לבושים בשמלות קצרצרות בצבעי מתכת נוצצים והבנים במכנסיים כהים וחצי גוף חשוף או באפודה, בתנועות זזיות.

משום מה הייתי סבור, שאקסטאזה פירושה התלהבות, שכרון חושים. עכשיו נוכחתי שאצל ימפולסקי אקסטאזה היא משהו מכאני, ניטרלי, לא בשר ולא חלב. תופים ושאר כלי-הקשה אמורים להיות מושמעים במקצבים מעניינים. מי שראה את "סאבוטאז' בייבי" של בת-שבע, יודע מה אפשר לעשות ברעשים. בהעדר מנגינה וצלילים בגבהים שונים, הצבעוניות אמורה לנבוע ממגוון המקצבים. לא הפעם. זה היה מונוטוני, ובצדק לא נכתב בתכניה מיהם המנגנים, על מנת שלא לבייש אותם.

לברטה ימפולסקי, שיודעת "לגדל" רקדנים טובים, טכנית, יש חולשה לאוניסונו, משמע הכל עושים בו זמנית את אותה התנועה, ולסימטריה, שהמשורר היהודי-הפולני השנון יוליאן טובים כתב על אודותיה: "הסימטריה היא האסתטיקה של הטיפשים". היא כנראה עוד לא שמעה על קאנון, על רב-קוליות, על ניגודים בתנועה.

כי גם יצירתה לקונצ'רטו "שניים, שניים וכולם" מאת פליקס מנדלסון, שפתחה את הערב, היא בעיקר "כולם". זהו באלט ניאו-רומנטי, עם שמלות דקיקות ובחורים בטייטס בהירים. יש בו כל הקלישאות הבאלטיות הרכות, אבל אין בו טיפה של מקוריות או ככלל היגד כוריאוגרפי צורני אישי.

ולא נותר אלא לשוב ולומר בפעם המי-יודע-כמה, שמה שנוחץ ללהקה המסוגלת לבצע מחול טוב, הוא יוצר מעניין. נובר כתב בשעתו, לפני מאתיים שנה (בספרו "מכתבים על אודות הבאלט"), שיש שני סוגים של יוצרי באלט. את האחד הוא מכנה "מסדר צעדים" ואילו השני הוא אמן-יוצר. לצערי נמנית ימפולסקי עם מסדרי-הצעדים, החוזרים תנועות על חוט ספירת המוזיקה, מבלי להעניק להם משמעות.

רקדן: רפאל משילקאר  
צילום: אלדד ברון  
DANCER: RAPHAEL MASHILKAR  
PHOTO: ELDAD BARON



# התאמזרזון

רבעון לתיאטרון עכשווי

מתוך ההצגה "מלאכים באמריקה" - תיאטרון חיפה. שחקן: משה בקר. צילם: איתן שוקר

לום הפקות

צלצל ואתה  
מנדי לשנה

טל': 04-8344051

מנוי לשנה במחיר של 90 ש"ח בלבד!

# הרמת מסך 97

מאת גיורא מנור

מה נחשף בינלאומית כשהמסך הורם?



"שקט-תק", כור': צחי פטיש, צילום: גדי דגון

"SHKETAK", CHOR.: ZACHI PATISH

PHOTO: GADI DAGON



מופעי מצעד הכשרונות הכוריאוגרפיים, "הרמת מסך", שנכרך ב"חשיפה בינלאומית", המסגרת בה מנסה מרכז סוזן דלל למכור מחול ישראלי למנהלי פסטיבלים וקניינים מחו"ל (6-30 בנובמבר 1997), היו מרשימים מאוד.

השנה שונתה השיטה, ותחת מיני-פסטיבל אינטנסיבי של מספר ימים, בוצעו העבודות בסופי-שבוע לכל אורך חודש נובמבר. זהו, לדעתי, שיכלול חשוב, כי למי, מלבד מבקרים שאין להם ברירה, יש כוח וחשק לבלוע 4-5 מופעים ביום, ובשעות מוזרות, כשסיומו של מופע אחד דורך על קצות האצבעות של המופע הבא?

נבחרת הכוריאוגרפים המשתייכים לדור הצעיר (מושג גמיש למדי), שהביאו את פרי עבודתם לפני באי המפגשים, שמילאו את האולמות כמעט בכל המופעים, לא כללה אף שם ממש חדש. יוצרת שמצאה את עצמה, סוף סוף, היא נועה דר.

יוצרת לא חדשה, ששוב הבריקה, היתה ענבל פינטו. תמר בורר יצרה הפעם עבודה לחמישה רקדנים, הראויה לדיון מיוחד. צחי פטיש חבר ל"נקמת הטרקטור", והמופע שלהם "שקט-תק" (שרק באיות לועזי ניתן לפענוח - Shakatak) היה חזק ומרתק.



"לנשך בקליפות", קבוצת מחול נעה דר  
צילום: דן לב

NOA DAR DANCE COMPANY  
PHOTO: DAN LEV



דס"ר, כור: עידו תדמור  
גדי דגון  
"ORANUS", CHOR.: IDO  
PHOTO: GADI

עידו תדמור הביא בכורה חדשה של קבוצתו, "אוראנוס". כן עשו דימיטרי טופנוב ועידית הרמן ו"תיאטרון קליפה" הסוריאליסטי שלהם.

בלטו שתי תופעות: הרמה הטכנית המצויינת של כל המבצעים והעובדה, שכל העבודות שייכות למחול התיאטראלי. לא היתה ביניהן, ולו אחת, מופשטת של תנועה לשמה או משהו מהבאלט הקלאסי. האם קשור הדבר בכך, שהמנהל האמנותי השנה היה ערן בניאל, בעצמו איש תיאטרון, במאי ומנהל תיאטרון?

הוא מכחיש טענה זו. אבל בין העבודות שהוגשו לו היו גם כאלה המשתייכות לסיגנונות אחרים, מלבד תיאטרון-תנועה.



"כד", כור: תמר בורר  
צילום: גדי דגון

JAR: CHOR: TAMAR BORER  
PHOTO: GADI DAGON

**בלטו שתי תופעות:  
הרמה הטכנית המצויינת  
של כל המבצעים  
והעובדה, שכל העבודות  
שייכות למחול  
התיאטרלי. לא היתה  
בעיה, ולו אחת,  
מופשטת של תנועה  
לשמה או משהו  
מהבאלט הקלאסי. האם  
קשור הדבר בכך,  
שהמנהל האומנותי  
השנה היה ערן בניאל,  
בעצמו איש תיאטרון,  
במאי ומנהל תיאטרון?**

בין אנשי הפסטיבלים והקניינים מחו"ל שנכחו  
היו נציגים מקרואטיה, מצרפת, מגרמניה,  
מארגנטינה, מפולין, משוודיה ומאנגליה.

ההיצע האמנותי היה מלהיב. רבות מהעבודות  
ראויות לניתוח ולדיון מפורט (ראה את  
רשימתו של גיורא מנור, "משולחנו של מבקר  
מחול", בעמ' 64 של הגליון).



"לנשך בקליפות", קבוצת מחול נעה דר

צילום: דן לב

NOA DAR DANCE COMPANY

PHOTO: DAN LEV

Throughout the series, two characteristics were in evidence: first, the extremely high level of movement technique displayed by all the dancers and second, the fact that all works presented belong to theatrical dance as opposed to pure abstract movement, not to mention ballet.

Most choreographers used elaborate sets and props, which is a new trend. For a long period, costumes were (apart from lighting) the sole visual means employed by young dance creators - probably because of lack of funds. No more are there just empty space and simple tights. Costume and set designers have become an integral part of the team of the young generation of dance creators in Israel.

Perhaps the fact that the artistic director of this year's "Curtain Up" series, Eran Baniel, himself a stage director and former artistic director of theatres, has something to do with this theatrical trend. He denies this allegation but, in fact, there were works belonging to other dance styles, even ballet pieces offered - but were rejected.

Among the representatives and directors of festivals from abroad who attended the "International Exposure" part of the series were delegates from Croatia, France, Germany, Argentina, Poland, Sweden and Britain.

For a critical evaluation of the performances, see "From a Dance Critics' Desk", pp. 78 of this issue of I.D.Q.



# "CURTAIN UP"

## & "INTERNATIONAL EXPOSURE"

At the Suzanne Delall Center, 6-30 November 1997

By Giora Manor

"ימי הביניים", צילום: גדי דגון

"MEDIEVAL AGE", PHOTO: GADI DAGON



▶ This year's performances of the "Curtain Up" showcase series attended by the dance community of Israel, as well as foreign guests, mainly directors of dance festivals and other animators and buyers from abroad, were mostly quite interesting, often original in their concept and exceptionally well-danced.

The series (which takes place annually or every other year according to the number and artistic level of entries offered) was organized in a novel way. Instead of a few intensive hectic days with performances overlapping at impossible hours, the series was spread out throughout each weekend in November. This arrangement made it easier to choose, attend and enjoy the shows.

Among the up-and-coming choreographers (a somewhat loose definition), there were no entirely new names. But some, as for example Noa Dar, a promising choreographer, showed mature works on a high professional level. Likewise, Anat Danieli premiered a fascinating and accomplished new group work. Another by now quite well-known choreographer, Inbal Pinto, offered a witty duet; Tamar Borer premiered a dance for herself and her group, which deserves an analytical description. "Shakatak" was the title of a stomp-step-breakdance piece by Zahi Patish and the "Tractor's Revenge" Rock musicians - fascinating to watch and listen to...

Ido Tadmor, the "head and feet..." of his own group, presented his third creation, "Uranus," as did "Clipa Theatre" with their new piece, "Middle Age" (which I assume should be "Middle Ages" as it deals with medieval themes and symbols, not mid-life crisis.

WHAT WAS EXPOSED WHEN THE CURTAIN ROSE

from a year of studying in India. Yael Moav and Ela Shek also performed.

The artists all showed a very earnest regard for the intricate art of Indian dancing. But even the traditional evocation of the god Ganesh, the divine patron of dance, and the lighting of candles and incense did not help in turning the performance into something exciting.

Raphael Meshilkar moves well, has a beautiful body, knows how to move his eyebrows and his eloquent fingers, Indian fashion, but, somehow, seems not to be emotionally involved in the dancing. Perhaps he concentrated too much on technique and not enough on expression. Vera Goldman's explanations were rather didactic.

Even the very good idea of composing an Indian style dance to texts from the Song of Songs in order to make it closer to Israeli spectators didn't quite come off, as it was rather timid and lacked temperament.

Far Eastern dance is always dramatic and follows a storyline. It needs a much more theatrical approach to get to an audience used to Western dance.

## "PARVE BALLET" KOSHER BUT NOT EXCITING

"The Israel Ballet" premiered a new piece, choreographed by its artistic director, Berta Yampolsky, entitled "Ecstasy." To the sounds of mainly drums and other percussion instruments, incongruously intermixed with female (Bulgarian) singing, the very well-trained dancers moved in insipid patterns with the women wearing trendy miniskirts made of metallic material and the man in dark trousers with a bare torso and an occasional vest.

I always thought that ecstasy had something to do with excitement, the losing of control, possession by spirits and emotion. The drumming was lethargic, the movement sleep inducing.

Observant Jews are not supposed to mix meat with milk. But there is a third category of kosher food, neither meat nor milk but neutral and called "parve" ( a strange term of unknown etymology). Yampolsky's new piece is exactly that.

The company also presented another recent piece she had choreographed, "Two by Two and



Everyone," to Mendelssohn's "Concerto nr.2 for Piano and Orchestra". The excellent dancers, led by Nina Gershman, went through romantically-tinged pas-de-deux, ensembles and small scenes, the sort of ballet Yampolsky does best. It wasn't innovative, but allowed the dancers to present their best side.



רקדן: רפאל משיילקאר, צילום: אלדד ברון

DANCER: RAPHAEL MASHILKAR, PHOTO: ELDAD BARON



concerned with just movement is refreshing in the Tanztheater deluge flooding our stages.

As an antipasto, two men (Yaron Barami with Piotr Torzawa-Giro at the premiere and Matan Zamir and Nir Tamir in other performances) in white laboratory coats portray mad scientists busy with a faltering theory. "L'ecroulement de la theorie" by the French choreographer, Frederic Lescure is droll, entertaining and fresh (in both meanings of that term).

But the best piece, by far, was the world premiere of "Tremolo, Tremolo" by Joaquim Sabate, who also designed the music and stage set. Born in Spain, he works mainly in Holland and is an accomplished counter-tenor.

His nine dancers-musicians-singers make music by using among other instruments, an accordion and their own bodies as percussion pieces. The diversity of happenings, sheer

imagination in movement and sound is astounding. Sabate even choreographed a dance for that rubber cup on a stem used for unblocking washing basin plumbing. The real star of the evening was Yaron Barami, a very young dancer who ended up in "Tremolo Tremolo" with the sanitary vacuum tool sticking to his bare behind. Sabate is a man to watch.

## ROMEO, JULIET AND THE MILITARY DICTATORSHIP OF VERONA

Thou shall not use the name of Shakespeare in vain! Angelin Preljocaj, a gifted choreographer by any standard, brought his company to the Tel Aviv Performing Arts Center in January 1998 to perform his version of "Romeo and Juliet." At least that was what the program said. The music was the well-known one by Prokofiev. The designer built a sort of prison yard and

watchtower with an armed guard walking a dog to and fro on its ballustrade. On the ground, a bunch of homeless figures huddle at an opening in the fortress wall. Juliet (Claudia de Smet) turned out to be the daughter of some fascist dictator called Capulet, until now unknown to history or literature.

Apparently, Romeo is the head of the opposing Montagues. While Shakespeare's hero is a cheeky, unruly but likeable teenager, Sylvain Groud (no doubt a very good dancer) looks somewhat middle-aged and has thinning hair, which makes the star-crossed lovers incongruous.

I was sure the famous balcony scene would take place on the parapet where the guard and his dog promenade. But, I am sorry to state, as far as I was able to see, there was no balcony scene at all.

Altogether Preljocaj handled the the story in a cavalier manner. The very good dancers moved in a rather mechanical way, with very sharp angles. The Nurse became a pair of female clowns in white/black wide pantaloons. Only God (or perhaps M. Preljocaj) knows why.

Obviously, there was no connection to the music. Better to forget about it all and wait for another work by Preljocaj.

## TO TALK IN TONGUES

In Christian theology, there is a strange notion of holiness called "glasolalia," meaning "talking in strange tongues," what is known unto actors, as well as many others as gibberish. The early Christians regarded it as the language of the angels.

In Rina Schenfeld's recent program entitled "Eudaïmonia" - meaning a benevolent demon in old Greek - there are, according to the program, "monologues for movement and voice." In recent dance pieces, there is a lot of talking. So to present it as a novelty is preposterous. Rina has recently embarked on a new venture, that of writing poetry. But her literary talent isn't as spectacular as her dancing used to be.

The dancers wear translucent masks. But the movement language is neither original nor special. The set design is by Oren Pravda and the beautiful costumes by Ayelet Yaffe.

Seven female dancers and two male ones take part. The girls are well-trained, the boys look amateurish. The best component of the whole piece, which lasts about 50 minutes, is the imaginative lighting by Shai Yehudai.

## THE SECRETS OF INDIAN DANCING

In the framework of the Jerusalem "Bamah Theatre," Vera Goldman as narrator and MC presented her pupil, Raphael Mashilkar, an Israeli-born dancer whose parents came from India many years ago. He recently returned



"אוקטובר", לחקת ענת דניאלי

כוריא: ענת דניאלי, צילום: גדי דגון

"OCTOBER", CHOR.: ANAT DANIELI, PHOTO: GADI DAGON



and experience and imbues his role with real love. This is a small exquisite masterpiece.

Sara Levi-Tanai created her "Winged Letters" in 1986. It is a dance dealing with the written characters of holy scrolls. The letters of the Torah or of the mezzuzah (the small box a Jew affixes to each door of his abode) as containing godly holiness is traditional. The dance commences with a beautiful illuminated "parochet" - the curtain covering the niche holding the Torah scrolls in a synagogue. From it, extend the palms of the dancers' hands.

What commences is an example of fine choreographic structure, complete with movement motifs, with contrasting themes, variations and embellishments. It should be studied by choreographers as a textbook.

Both works were faithfully reconstructed by Ilana Cohen.

"Ruach Kadim" ("Hot Desert Wind" as called in everyday modern Hebrew "chamsin") by another veteran Inbal dancer, Racheli Sella, is based on Oriental Arab music and rhythms. She was responsible not only for the choreography but for the music and costumes as well. In this respect as well as in the use of Middle Eastern music, she is following a trend much in evidence in contemporary Israeli dance.

In her piece, the dancers are symmetrically distributed and never budge from their places. It is very decorative, but lacks motion and emotion. The vessels full of water which the dancers hold sparkle, but the piece is very static.

The company, comprised of older and younger dancers, was excellent. For a long time, Inbal hadn't looked as vigorous and well-trained as it does now.

#### A BRILLIANT PERFORMANCE BY THE "BATSHEVA ENSEMBLE"

Batsheva's young company, the "Ensemble," has become a company in its own right, not just a hothouse for grooming the next generation for the main company. Its premiere in December 1997 showed the young dancers to their best advantage. Alas, since then, due to financial difficulties, its activities have - temporarily, I hope - been suspended and its director, Naomi Perlov, dismissed. Quel damage.

The program consisted of three works by guest choreographers. "100 Movements" by Canadian Lynda Gaudreau is a formal, plotless piece that begins by eight dancers presenting diverse limbs, such as arms or legs and less attenuated ones, like bellies. The lighting isolates the body parts and the main compositional tools are variations on the theme of "pars pro toto".

For once, there were no symbols to decipher, no hidden agenda to discover. A dance

the ceramic shards of the broken jars scattered on the stage boards.

Barak Marshall presented a new piece, "Emma Goldman's Wedding." Goldman was a very courageous American Jewish suffragist and progressive left-wing agitator. She was imprisoned during World War I and went to Russia after the October Revolution. But unlike many other sympathizers of the Soviet regime, she returned to the USA in the mid-1920s, disappointed from what she saw there. She was altogether a remarkable person.

And a really fantastic theme. But what Barak Marshall did was a shallow parody on a Jewish wedding in a Catskill hotel. What a waste of material! . He also - again! - put his mother, Margalit Oved, on stage for no apparent reason except because of his being her doting son.

A very special work was "Shakatak," a percussion and street-dance show of great originality. Attempts at 'taming' wild break-dance, hip-hop and other such varieties and using them in a stage framework were, until now, always unsuccessful. Like deep-sea creatures that die when lifted from the deep, street-dances wither when adapted to art.

But former Batsheva dancer, Zachi Patish, and musicians from the "The Tractor's Revenge" rock band created a movement and sound show of great vitality, rhythmic richness and originality. Their bodies are also their musical instruments.

As are household utensils and mechanical devices, all are used to play with and on by the performers. The only criticism I have to offer is that their costumes are too drab and the lighting - as usual - too dim.

Another choreographer who deserves praise is Inbal Pinto. She presented a duet for herself and another dancer, which was funny as well as original.

The duo of Emanuel Gat and his partner, the musician-cum-actor Maryano Weinstein, showed a politically-concerned cabaret piece, in which dance and texts, all kinds of stagecraft but primarily their talents were employed in voicing their strong criticism of us Israelis. Since I wrote this review, they have continued working on their "Arutz Al-Kuds" show, and what was at the premiere was nicely entertaining but diffused, has since improved and its critical barbs have become honed to a fine point.

It was altogether a fantastic, multicoloured presentation by a young new generation of choreographers, looking for self-expression on a high artistic level. In this respect, the Suzanne Dellal showcase performances were on a high level with good dancing and an abundance of interesting choreography.

## NOA DAR ATTAINING MATURITY

I have known Noa Dar since she was, many years ago, a 'problematic' child from a kibbutz in the Jordan Valley, attending Yaron Margolin's dance school in Jerusalem. Dance was her tether to reality.

Since 1993, after she returned from studying in America, she began to choreograph. Her early works were always very personal, idiomatic to a degree of obscurity. She has a vivid imagination and a weakness (or fondness) for certain symbols which occur again and again in her dances, such as the suitcase with someone in it or lettuce leaves eaten on-stage.

All her ubiquitous symbols are part and parcel of her recent work, "To Bite The Rind." In this, she uses a sort of mast that turns a small podium into a ship, a suit of armor suspended from it into a flying machine or perhaps an iron suit of torture. The somewhat diffuse character of her movement has become clearer, more structured.

As in most of Noa Dar's work, the music is by Israel Breit.

Her four very good dancers - Nir de Wolf, Itamar Shachar, Renana Raz, Michal Herman - present their personal characteristics, which are used by the choreographer as components of the piece. This is another independent young group with a good potential for development.

## THE INFLUENCE OF MOONLIGHT ON ANAT DANIELI

Another young choreographer who, so to speak, attained artistic independence and maturity is Anat Danieli. Her newest work is called "Luna." Her four dancers - Iris Erez, Galit Nemirovsky, Koby Tamir and Rotem Tashach - danced her moody, delicate movements perfectly.

Like her former dances, "Luna" is poetic, with the symbolic language very personal and never over-defined, leaving the task of meaning to the spectator.

## A REALLY CRAZY PIECE

Ohad Naharin's "Sabotage Baby" (the titles of his works get "curiouser and curiouser" as Alice in Wonderland said), is fantasy incarnate, a really extraordinary work.

Full of colour and surprises, it starts even before it begins; the curtain is half open as the spectators file into their seats as a dancer (Shai Tamir) dances slowly, his mind seemingly looking inwards like in a dream, in a totally introverted dance.

But don't be fooled! As soon as all are seated, after about 15 minutes pandemonium starts (Israelis

are notorious late-comers, unconcerned by the inconvenience caused to all those who have to get up to let them pass to their seats. There seems to exist some international law, according to which those who have seats at the middle of the row, are always the very last to arrive).

The most striking feature of "Sabotage Baby" is the sound accompaniment of the dance. A group of two Dutch musicians and their two helpers make music with the help of machinery, a welding torch, a metal saw and other "what nots." "Concrete music" has been in existence since the 1940s, but what these musicians do is not just sound, but real music.

All kinds of amazing things happen: a girl is moved by black-masked (i.e., invisible) helpers, like in Japanese "Bunraku puppet-theatre", then later a dancer enters on stilts and in the final part, three men dance on even higher stilts in a marvelous finale, with everyone wearing aprons in front, but nothing behind.

There are clever projections, the curtain and, indeed, all the stage-machinery dances, participating in the piece. This mobilization of the whole theatrical apparatus as a component of the choreography was learned by Ohad from his friend and colleague, Jiri Kylian.

All those who have opined lately that Naharin has seemingly exhausted his sources of imagination and invention, now will have to eat their words. His new piece is full of inventions, very well built in which a quiet scene is followed by a turbulent one and, thank God, there is no fashionable murky darkness as the brilliant lighting is by - who else but - Bambi Avi-Yonah. There is even a welcome break after about 50 minutes and the second act is even better than the wonderful first one.

Naharin is still the most inventive and convincing choreographer in Israel - and beyond.

## INBAL AT A NEW PEAK

All those faithful followers of Sara Levi Tanai, the founder and creative spirit of Inbal for half a century, have finally proved to have been right all along.

This time around, there was a reconstruction of one of her "miniatures", namely the duet "The Silversmith" ("Hatzoref" - 1977) and her more recent "Winged Letters" ("Otiot Porchot").

Sara Levi-Tanai always insisted that her predilection for miniatures is part of her eastern Yemenite soul. In her "Silversmith," she makes the fingers of the jeweller become a crown, which he puts on the head of his beloved and the palms of his hands become the fluttering wings of a dove - his very soul. Motti Abramov, the veteran Inbal dancer, has improved with maturity

# FROM A DANCE CRITIC'S DESK

BY GIORA MANOR

---

## THE STATE OF THE NATION (DANCE)

---

In early spring, TV Channel 3 did a laudable thing: it devoted a whole evening, more than three hours, to a program about what is happening in Israeli dance.

The format was a panel discussion of experts with Arie Yass as moderator, interspersed with many film clips of recent as well as historical films and interviews with choreographers, to illustrate the argument. The overall impression was a rich tapestry of dance activities of all styles. The TV director Albert Gabai did a very good job of weaving all these materials together.

But the moderator began with a stupid question, asking his panelists whether, in their opinion, there was evidence of an Israeli style of dancing? So, apart of Dan Ronen and Yonatan Karmon — who spoke about Israeli folk dance — all those concerned with modern stage dance had to apologise for being unable to answer the misleading question in the affirmative. But is there a Dutch, French, Belgian, American or German national modern style? Should there be one in our global village? Are such choreographers as Jiri Kylian, Han van Manen, Krisztina de Chatelet "Dutch" artists?

Surprisingly enough, the Israel Ballet was hardly mentioned at all. Regardless of what one thinks about its artistic level and the choreographic talent of its chief creator, Berta Yampolsky, such an omission is an impossible, unjust distortion and insult. (Later, in a private conversation, it was explained to me that the artistic director of the Israel Ballet was invited to take part, but did not show up for the interview....) Nevertheless....

The most positive aspect of this composite portrait of our dance scene, were the many young choreographers who work for the established companies. Recently, there is very positive trend among them "to do their own thing", to found groups outside the establishment to create for. Some of these, such as Dror — Ben Gal or Ido Tadmor are successful, and making great efforts to overcome the huge financial problems involved in the running of an independent company.

With all its deficiencies, this was a fascinating program.

---

## A DEPRESSING EVENING

---

Amanda Miller, an American working mainly in Europe, is usually listed among the "important" choreographers. I fail to see why. Perhaps my old eyes are at fault, but she loves to let her dancers move in pitch darkness. And the movement one is able to observe through a glass darkly, does not gel into any discernable pattern — let alone meaning.

She was invited to work for Batsheva and her "Toy Artist" is no exception. It was the only really new work of Batsheva's "Premieres '97" program.

Ohad Naharin, a very creative choreographer, tends to change and make ever new variations on his already well-known works. He adapted his once brilliant dance "Black Milk" — originally produced in 1985 for five female dancers of the Kibbutz Company — into a sombre depressing work for five men. What was a fascinating, original, intriguing rite of cleansing of some ancient, remote tribe, became just obscure in its new version.

The third part of the program was Kylian's duet "No Sleep 'till Dawn of Day", already shown earlier in the season. This delicate dance for two mature women, to the sounds of a lullaby from the Salomon Islands, possesses a haunting beauty. But again, only Sonia d'Orelans-Juste had the mature authority it requires.

Did Batsheva need a premiere that desperately, that the program was put together so badly? It was a sad, disappointing evening.

---

## COHEN & COHEN AT "INBAL"

---

It is impossible to say that "Inbal" — which last season became an "Ethnic Arts Centre" — does not continue the Yemenite tradition it maintained for half a century.

Its present program of three new works was created by two choreographers of Yemenite

extraction, both bearing the family name Cohen. Ze'eva Cohen has lived and worked for about 30 years in New York; Han Cohen has danced and choreographed for Inbal all her life.

Ze'eva's "The Firstborn" is a dance for a man and four women, and is just one part of a whole program she presented in New York. It is danced to ancient Ladino songs from the 15th century. The male soloist was the brilliant Daniel Aklav, the scion of a dance artist dynasty from Tashkent, who is an accomplished performer. But the piece was very short, obviously just a fragment. It made one wish to see the whole piece.

Ze'eva Cohen has a penchant for nature, sand and water, forests and landscapes. Her "From Sand to Water", to music by Michael Keck (adapted by Bezalel Aloni) is a mood-piece, impressionistic in approach, full of drifting mists and shifting dunes. It isn't surprising that the overall impression is somewhat diffuse.

Hana Cohen's new large dance is entitled "Sajarra". It is danced to live music by Shlomo Bar and his band of oriental musicians. The stage set (by Talia Baron-Fried, who also designed the fine costumes) consists of a large three-dimensional dune or mound, over which the twelve dancers run, jump and cavort. They carry or wear bundles of sticks, apparently a central component of this tribe's culture, in a manner that reminds one of Kei Takei's work.

It is a new and personal variation on the traditional Inbal movement style, based on the choreographic principles of Sara Levi-Tanai.

But all the good works in this new Inbal program should not distract the administrative director Haim Shiran, who also serves as artistic director, from the cardinal reason for Inbal's continued existence: namely, further reconstructions of the works of Sara Levi-Tanai, who personally attended the premiere.

---

## FINALLY, THE REAL MCCOY KIROV

---

Since the demise of the Soviet empire, several "genuine" Russian ballet companies have visited Israel. "The Stars of...", "Soloist of Bolshoi", "Moscow City Ballet" all turned out to be ad hoc groups of soloists gathered together for profitable foreign touring. With the honourable exception of the Latvian ballet from Riga, they all were rather disappointing, even when occasionally brilliant dancers participated.

So many dance lovers in Israel were sceptical when the great Kirov was announced.

But the Israel Festival did build a very good stage and comfortable bleacher seating in the

# WHAT'S INSIDE

THE BODY REMEMEBRS Batsheva "Jubilee Scandal" in Jerusalem ● Gaby Aldor	6	LONDON UNDER THE DANCE UMBRELLA ● Henya Rottenberg	48
IN PRAISE OF PROPS ● by Ruth Eshel	8	NEW WORKS BY WILLIAM FORSYTHE ● Helmut Scheier	50
RAMI BE'ER'S DANCE PROPS ● by Henya Rottenberg	16	DANCING BOOKS	54
NEWS NEWS NEWS	22	AMOS HETS AND HIS CHAMBER DANCES ● Shai Steinberg	56
ISRAELIS DANCING IN LONDON ● by Henya Rottenberg	26	THE CLOUD-GATE LEADING TO MODERN DANCE Lin Hway-min's dance company of Taiwan ● Giora Manor	60
GRANDMA ALWAYS DANCED In memoriam Lotte Goslar ● Giora Manor	28	FROM A DANCE CRITIC'S DESK ● Giora Manor (in Hebrew)	64
LET TEACHER ADAM PASTERNAK PASSED AWAY ● by Ruth Eshel	30	"CURTAIN UP" INTERNATIONAL EXPOSURE at the Suzanne Dellal Center ● Giora Manor (in Hebrew)	70
THE ISRAEL PRIZE IN DANCE - HASSIA LEVI-AGRON ● Ruth Eshel	34	Articles in english	
THE ISRAEL PRIZE IN DANCE - YEHUDIT ARNON ● Giora Manor	37	"CURTAIN UP" INTERNATIONAL EXPOSURE at the Suzanne Dellal Center ● Giora Manor	73
FLOURISHING TALENT PORTAIT (1) Orna Kugel ● Yaron Margolin	40	FROM A DANCE CRITIC'S DESK ● Giora Manor	78
MERYL TANKARD a Bausch's Ambassador in Australia ● Ora Brafman	44	THE BAT SHEVA SCANDAL IN JERUSALEM ● Giora Manor	79

No. 13; November 1998

Authors in this issue:

Gaby Aldor, Ora Brafman, Ruth Eshel, Shmuel Katz, Giora Manor,  
Yaron Margolin, Henya Rottenberg, Helmut Scheier,  
Shai Steinberg  
ISSN-0334-2301

◆ Supported by the Dance Section of the National Council  
for the Arts

Price per copy: 30 Shekels

## ON THE COVER:

"SABOTAGE BABY"

BATSHEVA DANCE COMPANY

CHOR.: OHAD NAHARIN, 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 Weintraub

Marketing & Subscriptions Dept.:

04-8344051

Advertising: 04-8344051

Graphic Editing: ZOOM HAFKOT

Graphic Design: Ronit Goren

Graphic Production: Geula Archakov

Copy Editor (English): Cary Sperling





**BLOCH**  
FOR DANCERS

BALLET, POINTE  
JAZZ SHOES  
AND DANCEWEAR



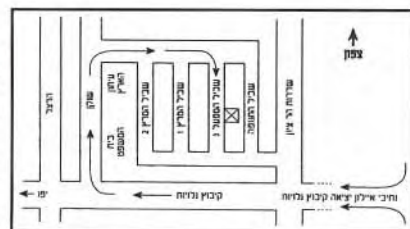
**PANTHER**

## פנתר טקסטילים בע"מ

היבואן הגדול בישראל לבגדי ונעלי מחול של החברות הטובות בעולם

ניתן לקנות במקום עודפים, סוג ב' החל מ-15 ש"ח וקולקציות קודמות במחירים מוזלים

כתובת: רח' שביל המפעל 3, תל אביב 66535, טל': 03-6817521, פקס': 03-6817423



# המהלך הבא שלך בתכנית המנויים:



## MG ספורט

על מכונית כזאת אפילו לא חלמת:

MGF ספורט, המכונית שמזרימה אדרנלין לדם של כל חובב הגה אמיתי, היא עכשיו הדובדבן של תכנית המנויים, במסגרת ההגרלה השבועית. היום אתה כבר יכול לחלום עליה. עוד השבוע היא יכולה להיות שלך.

## וגם מיליון וחצי ש"ח

גם הפרס הראשון צמח באופן משמעותי: מיליון וחצי ש"ח בכל שבוע. מהיום יש לך מזל הרבה יותר גדול בתכנית המנויים.

מחייגים ומצטרפים: 03-6940000, בימים א' עד ה', בין השעות 9:00 בבוקר עד 9:00 בערב.  
ביום ו' בין השעות 9:00 בבוקר עד 1:00 בצהריים.

