

# בשר ואכל

לונט, יחסינות, אונט

גיליון מספר 2, ספטמבר 1993  
מחיר 15 ש"ח



ISRAEL  
DANCE

No 2. September 1993

ISRAEL DANCE QUARTERLY



# האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין

THE JERUSALEM RUBIN ACADEMY OF MUSIC AND DANCE



## בית הספר למחול

מייסדת בית הספר למחול –  
פרופ' חסיה לוי-אגרון  
ראש בית הספר למחול ודיקאן  
הפקולטה למחול –  
הגב' רינה גלוק  
הפקולטה למחול

מגמת המחול של ביה"ס התיכון  
כתות המחול בקונסרבטוריון

### הפקולטה למחול

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

#### החוג למחול – מרכזת החוג: הגב' בתיה כהן

החוג מכשיר רקדנים ומורים למחול, תוך התנסות במחול מודרני ובבלט קלאסי. בשנה השלישית והרביעית ללימודיהם מתמחים הסטודנטים בהוראת בלט קלאסי או מחול מודרני.

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

#### החוג לתנועה וכתב תנועה – ראש החוג: פרופ' עמוס חץ

החוג מכשיר רקדנים ומורים לתנועה תוך התנסות תנועתית רחבה וידע בכתב תנועה אשכול-וכמן. הלימודים כוללים: קריאה וביצוע מהכתב, רישום ושימור תהליכי תנועה, חיבור ריקודים וביצועם, הרחבת הדימיון התנועתי של הרוקד ואפשרויות התנועה שלו, ההיסטוריה של כתבי תנועה, כתב לבן, כתב בנש, הכרת עקרונות התנועה בשיטות שונות של "שיכלול היכולת" (פלדנקרייז, אידוקינזיס, ב. במברידג', כהן ואחרים) ויישומם בסגנונות ריקוד של המאה ה-20.

בשני החוגים נלמדים מקצועות אקדמיים כאנטומיה, תולדות המחול, יסודות המוסיקה והאזנה, מחול במאה העשרים, הערכת יצירות ושימוש בכלי נגינה.

קורסים עיוניים והכשרה להוראה ניתנים כחלק מהלימודים הכלליים בפקולטה למחול.

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

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

### המגמה למחול של ביה"ס התיכון שליד האקדמיה

מרכזת המגמה: הגב' טליה פרלשטיין

ביה"ס התיכון שליד האקדמיה היה הראשון בארץ, שקיבל אישור להגיש את התלמידים במגמה למחול לבחינות בגרות במקצוע.

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

סדנת הבלט הקלאסי של ביה"ס התיכון הוקמה ב-1992.

הסדנא מנוהלת ע"י הגב' נינה טימופייבה, לשעבר פרימה בלרינה של הבולשוי בלט ומופיעה באקדמיה ומחוצה לה.

### המחול בקונסרבטוריון שליד האקדמיה

ניהול אמנותי: פרופ' חסיה לוי-אגרון מרכזת: הגב' בינה שילוח. מטרת לימודי המחול בקונסרבטוריון היא לתת חינוך ריקודי-אמנותי לתלמידים מגיל חמש ואילך, עפ"י תכנית לימודים מוגדרת מראש, ולהכשיר ללימודים במגמת המחול של ביה"ס התיכון שליד האקדמיה. מדי שנה מתקבלים לפקולטה למחול באקדמיה תלמידים, אשר עברו את מסלול הקונסרבטוריון וביה"ס התיכון.

### קורסי קיץ

מיסודה של פרופ' חסיה לוי-אגרון

מנהלת אמנותית: הגב' רינה גלוק מרכזת: הגב' טליה פרלשטיין השנה, לראשונה, מקיימת האקדמיה, בשיתוף המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, שני קורסים במקביל:

**קורס למחול**, המתקיים משנת 1959 וכולל שעורי מחול לסגנונותיו וסדנאות.

קורס הקיץ הראשון זכה להדרכתה של האמנית הדגולה מרתה גראהם, ובין האמנים בעלי השם שהדריכו בו מאז היו מרתה היל, מקס קנינגהם, אנה סוקולוב, ג'יין דדלי, נטשה קלפובסקה, וולטר ניקס ועוד.

כמו כן, יתקיים **קורס לתנועה וכתב תנועה אשכול-וכמן**.

קורסי הקיץ באקדמיה זכו למוניטין בינלאומי ומיועדים לרקדנים ולתלמידים מתקדמים.

הקורסים מתקיימים בחודש יולי במשך שבועיים עד שלושה.

"קרש קפיצה" 1993 קבוצת המחול שליד האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין.





# המחלקה לתרבות ולאמנות המדורים

אביקובי  
אלקוב



## המפעל לריקודי עדות ואמנויות אתניות

גוף ארצי, משותף למשרד החינוך והתרבות ולמרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות הכללית.



### מוסדות המפעל:

## הנהלה

מועצה ציבורית

וועדה מקצועית מייעצת

ועדה לאישור נסיעת להקות מחול אתני לחו"ל.

## תחומי פעילות:

- טיפול בנושאי מורשת עדות בישראל, איסוף ותיעוד.
  - קידום להקות מחול אתני.
  - יזום וארגון אירועים אמנותיים לשם חשיפה והכרות הדדית
  - עריכת ימי עיון והשתלמויות
  - עריכת כנסים איזוריים וארציים.
  - מתן ייעוץ למורים ולתלמידים.
- המפעל הוא מרכז מידע, הכוונה וקישור.
- הנהלת המפעל מקציבה מענקי תמיכה ללהקות מהול אתני.

## רינה מאיר

מנהלת המדור לריקודי עם ומנהלת המפעל לריקודי עדות

טלפון: 03-6921897/798

ד"ר יצחק אטנלוב

רכז עדות

6921493 :ןלפ

## המדור לריקודי עם

המדור לריקודי עם במרכז לתרבות ולחינוך, החל פעולותיו לפני למעלה מארבעים שנה. הוא זה שהיה בית ליוצרי המחול הראשונים בתחום העממי, דאג לחנך דור שלם של מדריכים, והפיץ, בעזרתם, את ריקודי העם שהפכו, במרוצת השנים, לנכסי צאן ברזל של ריקודי העם שלנו.

כיום משתף המדור לריקודי עם, פעולה, עם גופים ציבוריים ופרטיים בארץ ומחוצה לה, דואג לשימור ולטיפוח ריקודי העם והפצתם בציבור הרחב.

בפעילות עניפה של מתנדבים וועדות נקבעת מדיניות מקצועית, ניתנים הכוונה וסיוע מקצועיים ואמנותיים ליחידים וללהקות.

**פעילות עיקרית נעשית בתחומי הלמידה וההשתלמות.**

## אולפנים להכשרת מדריכים לריקודי עם

אולפנים דו שנתיים שבמסגרתם לומדים המדריכים לעתיד, ריקודי עם, הדרכה, מוסיקה, תנועה וסגנון, תרבות עדות ישראל, ריקודי עם לבמה, לטקס, לגילאים השונים, תולדות המחול בארץ וכמובן התנסות מעשית בהדרכה.

האולפנים מקנים תעודת מדריך מוסמך והם מתקיימים: בת"א, בחיפה, בירושלים, בבאר-שבע, במכללת וינגייט ובמכללת גבעת וושינגטון.

משרד החינוך והתרבות, האגף לתרבות ולאמנות שותף  
לאולפנים בפיקוח על החומר הנלמד ובמתן תעודות ואישורים.

## השתלמויות

- א. השתלמויות ארציות להקנייה ולליטוש ריקודי העם.
- ב. השתלמויות ארציות ואזוריות לבוגרי אולפנים בנושאים משלימים.
- ג. השתלמויות למדריכי הלהקות לריקודי עם.
- ד. סדנאות וימי עיון לצוותי הדרכה בכירים.
- ה. שיתוף פעולה עם גורמים ציבוריים כגון: "בית הספר הרוקד" בארגון השתלמויות למורים כלליים.
- ו. הכוונה מקצועית לתלמידים במגמות המחול השונות.

## אירועים

- א. עריכת אירועים מרכזיים ואזוריים.  
ב. שיתוף פעולה בפסטיבלי מחול בארץ ובחו"ל.

## פרסומים

- א. הוצאה לאור של חוברות וקלטות לריקודי עם.  
ב. הוצאה לאור של ספרים הקשורים בנושאים הנלמדים וכן סיוע בהפצת חומר, רלבנטי כתוב.

**להקות**

- א. הכוונה, ייעוץ, וייסות - להקנות לפסטיבלים בארץ ובחו"ל במסגרת וועדה בינמשרדית - וועדת ייסות.
- ב. חילופי להקות ואירוח להקות מחו"ל.



# קורא יקר!



## צילום השער:

טכס הפתיחה של פסטיבל ישראל; להקת

בת-שבע; כוריאוגרפיה: אוהד נהרין; תלבושות: רקפת לוי; רקדנים: חנה ויסמן, יוסי יוינגרמן; צלם: גדי דגון

## קוראים רוקדים רוקדים כותבים

כמורה למחול - שנים רבות במקצוע - שמחתי לפגוש ב"רבעון למחול בישראל" במתכונתו החדשה, ומצאתי אותו מעניין. חסרה לי אינפורמציה על קורסים שונים הנערכים במקומות שונים בעולם ופסטיבל מחול שונים. אולי תוכלו להשיג אינפורמציה זו לפני קיומם של ארועים כאלה.

אשמח, אם תמשיכו לפרסם כתבות על להקות שונות ויוצרים שונים בעולם, וכתבה על מחול הבוטו בפרט.

ועוד רעיון שאינו קשור ישירות להוצאת החוברת - חסר בארץ קורס מסודר למורים בתחום ההסטוריה של המחול. האם יש באפשרותכם לפעול בעניין?

בברכה,  
ליאורה פרייס  
מושב יודפת

זכינו לתגובות חיוביות רבות ולהערות ביקורתיות ומועילות על הגליון הראשון של "הרבעון למחול בישראל". החלו להגיע למערכת מכתבי-קוראים, שאנו שמחים לקבלם. נשתדל ללמוד ממכתביכם ולתקן מה שניתן.

למשל, למכתב המתפרסם בגליון זה, בו מבקשת הכותבת אינפורמציה על פסטיבלים וקורסים בעולם, יש כבר תשובה מעשית במדור החדשות. היות ורוב המפגשים הבינלאומיים מתקיימים בקיץ, עיקר המידע יבוא בגליון האביב של השנה הבאה.

מספר נושאים במרכזו של הגליון הנוכחי: "ריקוד כבד" - מחול של מפגרים, תופעה ישראלית מבורכת שיש לה, מסתבר, גם דוגמאות בארצות אחרות.

השימוש בוידאו במחול הולך ומתפשט. תיעוד מדעי, צילום וקביע יצירות בימתיות, וכוריאוגרפיה מיוחדת עבור המצלמה הן תופעות, שמספר רשימות עליהן מתפרסמות כאן.

בתחום הדיווח מארצות העולם, הדגש הפעם הוא על גרמניה.

במלאת 30 שנה למותו של אחד היוצרים המקוריים ביותר, זאב חבצלת, מוקדשות לו שתי רשימות.

אנחות, דמעות, כעס, התלהבות, יאוש ואושר הם מנת חלקו של כל מי שחי את המחול. כרקדן, כמורה, כהורה או ככוריאוגרף.

יש בדעתנו לכלול ב"רבעון למחול בישראל" מדור, שיעסוק בהבטים הפסיכולוגיים של הרקדן ואמנות המחול. הד"ר יוסי זיידר הסכים לכתוב מדור זה. על מנת שהחומר יהיה אקטואלי ומציאותי, אנו מזמינים יוצרים, מורים ומבצעים להציע את הבעיות המעסיקות אותם לדיון, גם מבלי לחשוף את זהותו של ה"אובייקט".

וכמובן יש חדשות, מהעולם ומהנעשה אצלנו. גם בתחום זה אנו מזמינים להקות, יוצרים ומורים לשלוח אלינו חומר (כולל תצלומים) על מעשיהם ותכניותיהם, על מנת שה"רבעון למחול בישראל" יהיה אמין ואקטואלי.

תודתנו לנחום שחר על עזרתו בהגהת החלק האנגלי של הרבעון.

העורך

עורך: גיורא מנור  
כתובת העורך: משמר העמק 19236  
טל: 04-893493 פקס: 04-896888

## מו"ל: זום הפקות

מנכ"ל: ליאור ויינטראוב  
רח' שוהם 39, חיפה 34679  
טל: 04-344051, 254990  
פקס: 04-344051  
מחלקת מנויים: 04-344051  
מחלקת מודעות: 04-344990  
עריכה גראפית: הפקות  
עיצוב גרפי: תמר פלנר  
עיצוב מודעות: דליה רפאלי

## משתתפי הגליון:

איציק ויינגרטן, גדעון דיאנש, גיורא מנור, גל אלסטר, הניה רוטנברג, יעל אפרתי, משה קדם, נפתלי עירוני, צחי רייך, ראדו קלאפר, רות אשל, רעיה ספיבק, צבי פרידהבר

ISSN - 0334-2301

מחיר הגליון: 15 ש"ח.

תודה על מכתבך  
העורך

תודה ליהודית ארנון ולגלית חממי על עזרתם בצילומים לכתבה שהתפרסמה ב"הד הקריות",

בתודה,  
ליאור ויינטראוב





# מה העניינים

7

## לרקוד לפי החליל הנאצי

תערוכה באקדמיה לאומנויות בברלין

10

ג'ורא מנור

## מבידוד לפתיחות

מה מתרחש במחול בגרמניה המזרחית לשעבר

13

## אשמת גרמניה

התיאטרון הכוראוגרפי הפוליטי של הנס קרסניק בעיר ברמן

16

ג'ורא מנור

## חדשות - חדשות - חדשות

בנימין צמח - יקיר אמ"י

לחשוב מחול בניו-יורק מאת **רות אשל**

בית המחול של סטוקהולם

ביער ביער, לרקוד לרקוד - לזכרו של שלום חרמון

25

## ריקוד כבד

לרקוד עם אבא - מונדרמה מאת **איציק ויינגרטן**

פרחים ולבבות - מחול של מפגרים מאת **רעיה ספיבק**

30

## מחול בהונג-קונג

הניה רוטנברג

32

## גוונים במחול

34

## ספרים מרקדים

35

## ברגליים יחפות

סרט על אודות שרה לוי-תנאי

36

## לידתה של משוגעת

מיה פליסצקה בתפקיד "המשוגעת משאיו" בצרפת

37

## תנועה בזמן אמיתי

תערוכת צילומי של **אלדד ברוך** בתיאטרון ירושלים

**נפתלי עירוני, צחי רייך**

40

## זאב חבצלת

"אשכולית הכסף" - מחול מאת זיו פרנקל ב"להקת המחול הקיבוצית"

כמעין המפכה - דמותו של זאב חבצלת מאת **משה קדם**

45

## T.V. מחול

"T.V. מחול" - תופעה מתפתחת מאת **ז'אן בטי לואיס**

התחרות החמישית לז'אן-מחול - **גידעון דיאנש**

50

## שיבחי האוניסונו וסכנותיו

גל אלסטר

52

## כתפיים רוקדות

מחולות העדה האתיופית בישראל

**רות אשל**

57

## יוליה של רומאו בת 80

ג'ורא מנור

58

## המחול העממי בין מחול-עם לבידור

צבי פרידהבר





# מועצה אזורית בקעת שאן - האולפן למחול

בהנהלת שאול גלעד  
מנהל מוזיקלי- דוד עורי

## מורים:

אליזבט גולדוין  
שרית גורדון  
שאול גלעד  
שרה וייסנברג  
אפרת לינצקי  
שירלי נובק  
חיותה עז-גד  
דניס פרי  
רותי פרץ  
טובי פרת  
ענת צוק  
נורית שטרן

מבוא למחול  
בלט קלאסי  
מחול מודרני  
ג'אז  
יצירה  
תוכניות העשרה  
עבודות גמר לבגרות במחול  
מופעי תלמידים  
מפגשי תנועה להורים וילדים  
ארוח כנסים ארציים

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  
10800, טל. 06-588343

אולפן



ביושר את

רבעון לעיוני מחול

# הכל מחול

בהנהלת

**סילביה דוראן**

בהמלצת

**שגרירות ספרד בישראל**

ובחסותו של

**אנטוניו - גדול רקדני ספרד**

קורסים:

לילדים,  
למבוגרים -  
למתחילים ולמתקדמים

בן יהודה 53, תל אביב טל. 03-5233805

להופעות:

הלהקה של סילביה דוראן טל/פקס 03-5233805

המרכז למחול ספרדי ופלמנקו





# לרקוד לפי

# הנאצי

**המחול המודרני תחת השלטון הנאצי:** יש היסטוריונים הסבורים, שללא המצאת הרדיו

והמיקרופון, אדולף היטלר לא יכול היה להוליך את העולם אל התהום הנוראה של מלחמת העולם השנייה

והשוואה. בעזרת שידורי הרדיו הוא היפנט את אירופה בנאומיו ההיסטוריים וקולו הצורמני **הגיע** לביתם של

כל האזרחים. הם האזינו, אחוזי פלצות, לאיומיו על מתנגדיו הפוליטיים מבית ועל המדינות השכנות -

אוסטריה, צ'כיה, פולין - משותקים **מפחד**, כאותה ארנבת מול נחש-הבריה.

היטלר לא היה רק הדיקטטור המודרני הראשון, שידע לנצל את המדיום

החדש - שידורי הרדיו - למטרותיו, אלא גם מי שרתם בהצלחה רבה

את **האמנות** למרכבתו הדורסנית. עצרות ענקיות, מפקדים

של אלפי אנשי ס.ס. וס.א. במדים, וים **דגלים** וסמלים,

כמו אלה של לגיונות רומא העתיקה בידיהם, היוו **סמל**

מוחשי לכוחו העולה. ומעל ההמונים, העומדים שורות

שורות בגושים של **צבע**, לפידים בוערים בידיהם

ובשמיים כיפה ענקית, כשל כנסיה, של אלומות-אור,

כמין **ברכת האלים**, כביכול. כיפה שנוצרה

בעזרת זרקאורים ענקיים, המשמשים בדרך כלל לגילוי

מטוסי אויב **בשמיים**.

מרי ויגמן במחול הסולו "הקריאה", 1938  
Mary Wigman in her solo "The Cry"  
1938

**מאת גיורא מנור**







"גרמניה החדשה" - תמונה מתוך מופע לכבוד 700 שנים לעיר ברלין, 1937  
"New Germany" - a scene from the pageant "Seven Centuries of Berlin", 1937

זה, בו נטלה להקתה חלק פעיל, בסוף שנות ה-20.

המזיגה בין ניגודים לכאורה - בין אינדיבידואליזם אקספרסיוניסטי מצד אחד ושימוש באמנות חדשנית כאמצעי חברתי ופוליטי מצד שני, ניכרת בעבודתו של פון לאבאן.

הוא היה אחד הראשונים שביקשו ליצור כתב-תנועה מדעי, המהווה למעשה ניתוח אובייקטיבי של המחול. בעזרת כתב-תנועה זה שלו ניסה ליצור מחולות המונים אמנותיים. חלומו היה יצירת מחול בן מאות משתתפים, חובבים, בלתי מיומנים, בצורות ביטוי ברמה אמנותית-כוריאוגרפית גבוהה. הוא שלח למהלי קבוצות הרקדנים בסניפי איגודי הספורט שפעלו בערים השונות את תפקידיהם כתובים צעד צעד, והצליח בנסיונו לאחד את הקבוצות השונות במשך חזרה כללית אחת למפגן מחולי מרשים.

## המחול המודרני היה בגדר "ישום האימפרסיוניזם והאקספרסיוניזם בתחום אמנותי נוסף"

בארץ-ישראל ניתן היה לעקוב אחרי השפעת גישתו ביצירת מסכתות-החג בהתיישבות העובדת בשנות ה-40.

פון לאבאן ותלמידתו הגדולה מרי ויגמאן עמדו גם בראש אלה, שאירגנו בשנת 1928 בעיר מגדבורג ושנתיים אחר כך, ב-1930, השנה בה זכו לראשונה הנאצים בנחונות בבחירות לבית-הנבחרים, הוא "הרייכסטאג", כנסים גדולים של כל אנשי המחול, בהם נטלו חלק כמעט כל האמנים החשובים של אותם ימים, כנסים שהיו מעין אולימפיאדות של מחול.

הכנסים הללו היו תופעה מיוחדת במינה. לא התקיימו כמותם בשום ארץ אחרת. פון לאבאן ומרי ויגמאן, תלמידתו, שהיתה רקדנית גדולה מאוד, פעלו לאירגון "הסתדרות מקצועית" של כל העוסקים באמנות הריקוד. דרך ההשתלטות על איגוד זה שמו הנאצים, ברגע שהגיעו לשלטון, את ידם הכבדה על אמנות המחול המודרני, ואילצו את אלה שדגלו בהבעה אישית, חופשית ובלתי תלויה לשמש

## המחול המודרני הוא המחול הגרמני

על מנת להבין את תהליך השתלטות הנאציזם על אמנות המחול עם עלייתו של היטלר לשלטון, נחוץ לתאר את מצבו של המחול המודרני בשנות ה-20 במרכז אירופה.

הסנוניות הראשונות של המודרניזם במחול, והרקדנים החדשנים, אשר מרדו במוסכמות הבאלט הקלאסי הגיעו לאירופה מאמריקה בעשור הראשון של המאה ה-20. היו אלה איזאדורה דונקאן, הרקדנית שהשליכה מעל רגליה היחפות את נעלי-הבהונות הצרים; לואי פוללר, האשפית הראשונה של התאורה החשמלית, שהפכה בעזרת הזרקורים שהציבה - לא רק מעל לבימה, אלא אפילו ברצפתה - בדים גדולים, שקופים למחצה, לתצוגה מרהיבה של תנועה וצבעים משתנים; מוד אלן, שגרמה להרבה סקנדאלים בשל מחול "שלומית" התנכ"י שלה, בו הופיעה כמעט עירומה - הן שהביאו את בשורת המחול המודרני לאירופה. כולן זכו להצלחה בלונדון, פריז וברלין, שעה שבמולדתן איש כמעט לא שם לבו אליהן.

כי באירופה כבש לו המודרניזם בצורה, במוסיקה ובספרות מכבר את מקומו. המחול המודרני היה בגדר יישום האימפרסיוניזם והאקספרסיוניזם בתחום אמנותי נוסף.

דווקא בגרמניה מעולם לא תפס הבאלט הקלאסי מקום מרכזי. רקדני להקות הבאלט של בתי-האופרה הרבים נחשבו למעין ניצבים הכרחיים ותו לא. ואילו המחול המודרני חרת על דגלו את הביטוי האישי - "האני הרוקד" - כחזות הכל.

מכאן השייכות המובנת מאליה של ראשוני היוצרים של המחול המודרני, שאגב נקרא בימים ההם עדיין "המחול הגרמני", לחוגים המתקדמים, על פי רוב לא רק במובן הצורני-אמנותי, אלא גם מבחינת השייכות הפוליטית והתודעה החברתית.

למשל, רודולף פון לאבאן, מהנדס שהפך לרקדן וכוריאוגרף, היה גם הבמאי של התהלוכות השנתיות של האיגודים המקצועיים בווינה, בירת אוסטריה. אגב, גרטרוד קראוס שימשה לא אחת אסיסטנטית שלו במפגן-כוח

הבמאי של מפגנים המוניים תיאטראליים אלה ויוצר סגנון חדש בתאורה היה האדריכל הצעיר אלברט שפרה, מי שהיה עתיד להתמנות שר-החמוש של היטלר בשלבים האחרונים של מלחמת העולם השנייה.

## בין מעצבי ומבצעי החגיגה הכוריאוגרפית הענקית היו ראשי המחול המודרני

שיא מפגני הראווה של הנאצים, ואולי הנסיון האחרון שלהם להוכיח לעולם שהם, בעצם, מנהיגיו של עם תרבותי, עם של שוחרי אמנות, של מוסיקאים, מלחינים ואמני הריקוד, היה מופע הפתיחה של המשחקים האולימפיים, שהתקיימו בברלין בקיץ שנת 1936. יותר מאלפיים נערות ונערים רוקדים, אלפי מתעמלים, נושאי דגלים בגושי-אדם מתנועעים מילאו את דשא האצטדיון, שהוקם במיוחד למטרה זו.

בין מעצבי ומבצעי החגיגה הכוריאוגרפית הענקית היו ראשי המחול המודרני, כגון רודולף פון לאבאן, מרי ויגמאן, גרט פאלוקה, הארלד קרויצברג ורבים וטובים נוספים. כולם אמנים שחידשו את פני המחול העולמי בראשית המאה, מהפכנים אמיתיים ביצירתם, שחרתו על דיגלם את הביטוי העצמי, את חופש היצירה, את השאיפה להומניזם אמיתי.

איך הצליח שר-התעמולה הנאצי, הדייר יוזף גבלס, לגייס למטרותיו את האמנים הגדולים הללו? כיצד נבלע המחול המודרני הגרמני תוך שנים מעטות במנגנון התעמולה הנאצי, ויוצרו הסתגלו לשלטון החדש, שאסר כל ביקורת וביקש להכתיב את הסגנון האמנותי מלמעלה, על ידי צווים והוראות?

תערוכה גדולה, המתקיימת בימים אלה בבנין "האקדמיה לאמנויות" של ברלין (המערבית לשעבר) מנסה לתת תשובה לשאלה זו, שעד כה רק מעטים התייחסו אליה.

## הנסיון האחרון של הנאצים להוכיח לעולם שהם, בעצם, מנהיגיו של עם תרבותי, עם של שוחרי אמנות, של מוסיקאים, מלחינים ואמני הריקוד, היה מופע הפתיחה של המשחקים האולימפיים

מעצבי התערוכה המיוחדת מאוד הן שתיים: הדייר הדוויג מילר, היסטוריונית המתמחה בתולדות המחול האקספרסיוניסטי ופטרסיה שטקלמאן, עיתונאית ומבקרת מחול. הדרך בה בחרו השניים יש בה ייחוד. לפני בואי לברלין לפתיחת התערוכה, ציפיתי להגדלות ענקיות של צלומים וגראפיקה חדישה, שתציג את התופעה. אבל הן החליטו לא ללכת על פי השגרה, ולהשתמש רק בתצלומים מקוריים משנות העשרים והשלשים. על כן מוצגים מאות תצלומים, רובם זעירים, בפורמאטים שהיו נהוגים בזמן ההוא, ועליך להתקרב על מנת להבחין בפרטים ובדמויות הרוקדות. בכל קיר וקיר משוקעים מרקעי-טלוויזיה, ועליהם מוצגים קטעי סרטים אותנטיים של מחולות הזמן ההוא. וכך נוצרת סיתזה מיוחדת בין תיעוד מהימן ותיאור תנועתי של יצירות התקופה.

ואולי חשוב מהתערוכה עצמה הקטלוג בן 225 העמודים, ובו חומר עשיר, המהווה תעודה היסטורית בפני עצמה.



את מטרות הדיקטטורה החומה.

אופייני למהפך זה גורלו של אחד האישים המרכזיים בתחום המחול המודרני לגרמניה של שנות ה-20, מיסדו ועורכו של הירחון "DER TANZ", משמע "המחול", העיתונאי והמבקר היהודי יוסף לויטן. לויטן היה שותף פעיל בכנסים הגדולים שהוזכרו ואישיות מרכזית במפעלים בינלאומיים, כגון התחרות הראשונה למחול מודרני, שנערכה בקיץ שנת 1933 בווארשה, בה נטלו חלק 125 אמנים מכל אירופה (ראה מאמרי ב"רבעון למחול בישראל" מס' 1).

את הפרס הראשון בווארשה קיבלה הרקדנית הראשית של באלט האופרה של ברלין, רות סורל-אברמוביץ'. למרבה האירוניה המרה, היא זכתה לקבל את הפרס מידי של השגריר הגרמני, אבל לא יכלה עוד לשוב לברלין, כי היהודים פוטרו מעבודתה באופרה.

יוסף לויטן, שהיה אחד מחברי-השופטים של אותה תחרות, אומנם שב לברלין. אבל כבר בחוברת יולי של ירחונו, התפרסמה בעמודו הראשון הודעה, שמחמת היותה אופיינית כל כך, מובא להלן תרגום קטעים ממנה:

## הודעה חשובה!

המהפכים שאירעו בתקופה האחרונה לא יכלו שלא לתת את אותותיהם גם בכתב העת שלנו. במהלך העיצוב הכללי מחדש [משמע: סילוק היהודים מכל משרה] פורש עם גליון זה מייסדו, עורכו הראשי והמו"ל של "DER TANZ", יוסף לויטן, מעבודתו בו.

מחליפו, מר קונראד נהבה, יעשה כל מאמץ לשמור על מקומו המרכזי של הירחון בעולם אמנות המחול.

[...] ההנהלה החדשה של כתב-העת מבקשת מכל הקוראים והידידים שלו לשמור לו אמונים; כי רק בעזרת תמיכה רוחנית חזקה ביותר ניתן יהיה לבצע את התפקיד האחראי של התאמת אמנות המחול למשטר המדיני החדש ולתרבות שהממשל החדש משתתף בהכוונתה.

זמן קצר אחר כך יצא לויטן, כאינטלקטואלים יהודים רבים, לארה"ב, וחי ופעל שם עד מותו בסוף שנות ה-70. העיתון שיסד, ששימש שופר לקידמה ולאמנות חדשה, הפך לכלי-תעמולה נאצי, שפיאר את "המורשת הארית" ואת מחול-העם הגרמני...

רבים מאמני המחול המודרני לא הבינו את המתרחש סביבם. רק קורט יוס אסף את להקתו, ובה יהודים לא מעטים, והם יצאו לצרפת ומשם לאנגליה, מקום שם המשיך לפעול עד סוף מלחמת העולם השנייה, כשהתאפשרה חזרתו לגרמניה. יוס עשה את הצעד המכריע הזה בעקבות רמז מצד אחד מידידיו, שהוא עומד להאסר בשל דיעותיו השמאליות וההשקפות החברתיות שלו.

רודולף פון לאבאן ומרי ויגמן - המנהיגים הבילתי מעוררים של המחול המודרני בגרמניה - ניסו תחילה להתעלם מהשינויים שחלו. התקציבים והתמיכה הממשלתית היוו פיתוי לא קטן לאמנים, שתמיד התלבטו במציאת כספים להפקותיהם. הם גם לא תפסו, שהמנגנון הנאצי השתלט על האיגוד המקצועי שהם הקימו והפך אותם למשרתיו של היטלר, מבלי שהתכוונו לכך.

מרי ויגמן המשיכה לנהל את בית-הספר שלה, כאילו לא אירע דבר, אפילו עד ימי מלחמת העולם ה-2. רק שעה שנצטוותה לצר מחול

מיוחד לכבוד יום-הולדתו של הפיהרר בעצם ימי המלחמה, היא סרבה לציית. התגובה המיידית היתה סגירת בית-הספר שלה בדורדן והטלת איסור מוחלט על הופעתה על הבימה.

## הפיתוי הגדול - המשחקים האולימפיים של שנת 1936

על קיום האולימפיאדה של 1936 בברלין הוחלט בוועד האולימפי העולמי זמן רב לפני שהיטלר היה לקאנצלר. הוא ושר-התעמולה שלו, הדייר גבלס, האינטלקטואל היחיד כמעט בחבורתו של היטלר, ראו בקיום המשחקים האולימפיים הזדמנות פז להוכיח לעולם, שהיטלר אינו מפלצת ברברית, אלא איש תרבותי, ולא רק דיקטטור חסר רחמים. הם היו מוכנים אפילו להשעות את החוקים הגזעניים, "חוקי נירנברג", לתקופת האולימפיאדה.

כמובן, היטלר לא יכול היה לדעת, שהגיבור הראשי של המשחקים יהיה הרץ הכושי ג'סי אוואנס, המנצח בריצות הקצרות והקפיצה לרוחק, ולא איזה צעיר בולנדי, נציג הגזע העליון, ושהוא יצטרך ללחוץ את ידו של המנצח שחור-העור.

מופע הפתיחה נועד להיות חגיגה לעיניים והוכחה לעליונות התרבות הגרמנית. לצורך זה רתמו גבלס ומי שהיה ממונה מטעמו על המחול את מיטב אמני המחול המודרני למרכבת התעמולה שלהם.

פון לאבאן - שניתן לו לבצע את אחד מחלומותיו הגדולים של ריקוד המוני אמנותי, לצידו האראלד קרויצברג, אחד הרקדנים האקספרסיביים הגדולים של דורו, וכן מרי ויגמן, הכוהנת הגדולה של המחול המודרני, כולם השתתפו ואף הופיעו אישית במופעי האולימפיאדה. אותה אולימפיאדה שלני ריפנשטאל הנציחה בסרטו המפורסם, המפאר את גוף האדם המתנועע.

כאמור, זה היה למעשה סיום תקופה עבור אמנות המחול החדש בגרמניה. קרויצברג עבר להתגורר בשווייץ, פון לאבאן יסד את בית-ספרו בדארטינגהול שבאנגליה, ורק מרי ויגמן, וגרט פאלוקה, שהמשיכה ללמוד בגרמניה עד מותה השנה, נשארו בגרמניה תחת השלטון הנאצי.

על גבי הספר המתעד את התערוכה המתקיימת עכשיו בברלין מתנוסס פסוק מאת מרי ויגמן: "כל אדם הוא רקדן". זה אולי נכון, אבל ממעשיה ומנכונותם של עמיתיה להרתם לעגלת התעמולה הנאצית ניתן להסיק, שלא כל רקדן הוא גם אדם חופשי ומודע למצבו.

המבקר הורסט קגלר מסיים את ספרו "בצל צלב-הקרס" (על אודות המחול בגרמניה, שיצא בסידרה "DANCE PERSPECTIVES" בניו-יורק בשנת 1974) כך:

"שעה שלאבאן צפה באותם עשרת אלפים אנשים נעים ורוקדים [בטקס הפתיחה של האולימפיאדה, שהוא עיצב] בודאי חש כאותו שוליה של הקוסם אצל המשורר גתה. הוא התכוון שזו תהיה חגיגה אצילית של האדם המשוחרר ממגבלות, מרדיפות ודיכוי, שתהיה פועמת במקצב הצוהל של היקום כולו. והוא נוכח, שכוונה זו הושחתה והפכה לתצוגה מכוונת מלמעלה של המונים שסורסו מבחינה פוליטית. לאבאן הסיק את המסקנה, וברח מגרמניה.

"הוא הוחלף ככוריאוגרף ראשי על ידי היטלר, שעיצב את ההתכנסויות השנתיות הענקיות של המפלגה הנאצית בנירנברג.

"בעת קיום האולימפיאדה כבר איבד המחול את תפקידו העצמאי והפך לחלק בלתי נפרד של טקס-המצעדים של המנגנון המפלגתי. וההמונים צעדו במקצב המחרד, שהוליד אותם ללא יכולת לעצור אל תוך התהום הנוראה של מלחמת העולם השנייה."



תמונת הסיום מ"מקהלת העמל" - להקת איגוד הפועלים מהעיר האנובר  
Final scene of "Work Choir" performed by the Movement Group of the Workers of Hannover



# מבידוד לפתיחות

מה

מתרחש  
בלהקות  
הבאלט

של

גרמניה

המזרחית  
לשעבר

פן אופייני נוסף - שניכר בכל מדינות הגוש המזרחי - הוא

חינוך מאורגן

היטב של

כוריאוגרפים

צעירים. אי

אפשר ללמד

יצירותיות, אבל

אפשר להעניק

לכוריאוגרפים

צעירים

כלי-עבודה.

בעשור האחרון

התקיים במכללה

לתיאטרון

בלייפציג קורס

חמש-שנתי

לכוריאוגרפים. בוגרי

המחזורים נשלחו

לעבוד בשטח, אבל

התוצאות היו

מאכזבות.

העדר

מיומנות

ויכולת

טכנית

מנעה

התפתחות

אמנותית בתחום

הבאלט. למשל,

הייצור הממלכתי

הריכוזי של

נעלי-באלט גרם

למחסור בנעלי-ריקוד אפילו בלהקות הגדולות.

בניגוד לבאלט, התיאטרון הדראמאטי מצא

דרכים לנסיגות בימתיים חדשניים ואילתור

בתוך המסגרות המוכתבות על ידי השלטונות.

אף על פי כן, זכו להקות הבאלט לקהל הולך

וגדל של צופים. אולי משום שההפקות של

באלט קלאסי היו נתונות פחות להכוונה על

ידי השלטון מהתיאטרון הדראמאטי, שאת

הטקסטים שלו אפשר היה לצנזר ביתר קלות.

להקות המחול זכו שוב ושוב לביקורת-מטעם,

בשל העדר קו פוליטי ברור מספיק ביצירות

שהועלו.

**הבאלט במזרח גרמניה היה מקובע  
בתחום הבאלט הקלאסי. איש לא  
הכיר את שיטות המחול המודרני**

אמנות המחול נראתה חשודה בעיני המנהיגים עד ימיה האחרונים של מזרח-גרמניה, אולי משום שהם לא הצליחו, בעצם, להשפיע עליה כפי שביקשו. אפילו "להקת הבאלט הצבאית

משותפת זו איפשרה לרקדנים צעירים להשתלב בלהקות ללא קושי מיוחד.

דבר זה גרם ללהקות להיות הומוגניות. הכל היה תלוי ביכולתם האישית של האמנים ובכשרונם ליישם את השיטות שלמדו בצורה מושלמת ככל האפשר. יתרון זה של אחידות סגנונית היה מלווה בחסרון ניכר, בהעדר מקוריות, חיכוך מפרה ומגע עם סגנונות אחרים. מכאן נבעה השיגרה שניכרה בבאלט המזרח-גרמני והשמרנות המעייפת שלו.

הבאלט במזרח גרמניה היה מקובע בתחום הבאלט הקלאסי. איש לא הכיר את שיטות המחול המודרני, מגראהם ועד לגיז, ולא התקיים כל דו-שיח עם מה שהתחדש בעולם המערבי.

היו למעשה רק שני יוצאי-דופן באחידות זו. מצד אחד בית-הספר של ה"KOMISCHE OPER" בברלין, שטיפח סגנון ריאליסטי, ובית ספרה של גרט פאלוקה בדרזדן. (פאלוקה, מראשוני יוצרי המחול האקספרסיוניסטי הגרמני בשנות ה-20 וה-30, נפטרה לא מכבר. ראה רשימה על אודותיה בעמ' 16).

**מופעים כאלה לא סיפקו לרקדנים  
אתגר אמנותי של ממש. קבוצות  
אחרות בכל זאת הופיעו בצורה  
עצמאית, אבל מופעים אלה לא  
סיפקו את הקהל ולא היוו גירוי  
אמנותי לחובבי אמנות המחול**

בבית-הספר של פאלוקה לימדו, בצד הבאלט, גם מחול מודרני וגיז. בדרזדן וכן בברלין התקיימו מדי שנה קורסי-קיי, בהם לימדו נציגים של אסכולות מערביות ומורים מבית-מדרשם של מרתה גראהם, חוסה לימון ולסטר הורטון. אבל השפעתם של מורים-אורחים אלה על הנעשה בלהקות המרכזיות היתה מזערית. כי הרקדנים, ועוד יותר הכוריאוגרפים, לא חשו בנוח בסגנונות אלה.

התוצאה היתה, העדר סגנון מקורי. כל הלהקות התרכזו בהעלאה מחדש של יצירות מהרפרטואר הקלאסי. רק ההבדלים בין יוצרים שונים איפשרו להבחין בין גרסאות שונות של "הנערה שלא נשמרה היטב", "רומיאו ויוליה" או "הכובע משולש הקצוות", ואפילו הפקות של "בולרו", "פולצ'ינלה" או "ציפור האש" ו"פולחן האביב", שהופיעו שוב ושוב ברפרטואר הלהקות הבאלט.

גישה חדשנית ואישית כמעט ולא נכרה בעבודות אלה, על אף המאמץ הרב שהושקע בעיצוב דראמאטורגיה הגיונית והתייחסות מודרנית לנושאים השונים.

הבאלט במה שהיה עד לפני שלוש שנים גרמניה המזרחית, היה מסוגר ומנוע מפיתוח קשרים של ממש עם יתר העולם עד לנפילת חומת ברלין והמשטר הקומוניסטי. הלהקות לא יצאו לסיורים במערב, ומה שאכן הוצג מעבר לגבולות המדינה, לא היה מקורי או חדשני. אחרי נפילת המשטר, להקות רבות התפזרו וכוריאוגרפים רבים איבדו את המסגרת בה נהגו ליצור. התוצאה: מבוכה ואבדן לשון הביטוי.

אמני המחול של גרמניה המזרחית הופתעו מהשינויים המפליגים שחלו, ממש כעמיתיהם בתחומי האומנות, המדע והחינוך. מה היה המצב שם לפני המהפך?

**אחרי נפילת המשטר, להקות רבות  
התפזרו וכוריאוגרפים רבים איבדו  
את המסגרת בה נהגו ליצור.  
התוצאה: מבוכה ואבדן לשון הביטוי**

בגרמניה המזרחית ניכרה היטב המסורת הגרמנית העתיקה של נסיכויות קטנות רבות, כשלכל שליש תיאטרון משלו, והעיריות של ערים רבות מקיימות תיאטרון עירוני, הכולל מנגנון הפקה של דראמה, אופרה ובאלט. בתיאטראות עירוניים ואיזוריים אלה התקיימו במה שהיה גרמניה המזרחית - 40 להקות באלט.

לצד הלהקות הגדולות בערים הראשיות (ברלין, לייפציג ודרזדן) ולהקות שהתמחו בהפקת אופרטות ומחזמרים פעלו שבע להקות-באלט בגודל בינוני, וכן כ-25 קבוצות קטנות עד זעירות.

קבוצות אלה היו מורכבות מחמישה או שישה רקדנים בלבד, ולא היה ביכולתן להפיק מופעי מחול עצמאיים. הן השתתפו במופעי אופרה, אופרטה או מחזמר, ומופעים כאלה לא סיפקו לרקדנים אתגר אמנותי של ממש. קבוצות אחרות בכל זאת הופיעו בצורה עצמאית, אבל מופעים אלה לא סיפקו את הקהל ולא היוו גירוי אמנותי לחובבי אמנות המחול.

נוסף לכך, ממשלת המדינה הקומוניסטית דגלה בכללים, שהקשו עוד יותר על להקות הבאלט. למשל, השאיפה לאוטרכיה, משמע "משק סגור", מדיניות שמנעה מהלהקות לצרף לשורותיהן אמנים שהתחנכו מחוץ לגבולות המדינה. מלבד רקדנים בודדים מיתר המדינות הסוציאליסטיות של אירופה המזרחית, רקדני הלהקות הממלכתיות היו כולם בוגרי שלוש האקדמיות הממשלתיות - בברלין, דרזדן ולייפציג.

במוסדות אקדמיים אלה הוכשרו הרקדנים בשיטות הקלאסיות הסובייטיות, ולשון



שיתוק החברה, בשל תחושת אי-הבטחון שהורגש אחרי האיחוד, נמשך כשנה. האמנות איבדה לפתע את תפקידה ככלי ביקורתי וביטוי לאי-נחת, וטרם מצאה מטרה חדשה לעצמה.

## פתיחת החומה היתה לה השפעה הרסנית על להקות המחול. הלהקות איבדו מספר ניכר של אמנים, שניסו את מזלם במערב

הגימלאה הממלכתית של הרקדנים שצויינה תמיד כהישג חברתי חשוב בגרמניה המזרחית שגם גרמה להסתאבות, כי סיפקה הכנסה קבועה ומובטחת ללא קשר לרמת הביצוע - נעלמה. העדר תקציבי הפקה של התיאטרות שיתק את היוצרים. האיום בפיטורין - שלא היה קיים עד אז - ריחף כסכנה מאיימת מעל לראשי האמנים.

ואז החל מסע של "טיהורים", של סילוק מי שהיו מזוהים עם השילטון הקודם. דווקא בתחום הבאלט רק מעטים פוטרו בשל תפקידיהם במשטר הקומוניסטי. אחדים ממנהלי התיאטרון החדשים הביאו עימם את הכוריאוגרפים שהורגלו לעבוד איתם במערב. למרות כל הסבל האנושי שנגרם על ידי המהפך, ניתנה הזדמנות דווקא ללהקות הזעירות למצוא את דרכן אל המחול המודרני ואל הניסיונות. המחול המזרח-גרמני, שהיה במשך עשרות שנים נתון בסד ההכוונה המרכזית ומוגן מהשפעות וקשיים כלכליים, נפתח לקראת האמנות החדשה, הבינלאומית.

תקציר מאמרו של VOLKMAR DRAEGER שהופיע בפרסום: "MUSIC IN GERMANY 1993" הוצא לאור על ידי INTER NATIONES, בון.



המרכזית" בברלין (שאינה קיימת עוד) ניסתה מספר פעמים, עוד טרם נפתחו הגבולות, לחרוג מתפקידה "לחזק את המוראל הצבאי" ולעסוק באמנות.

הקהל הגיב בהתלהבות לכל רמז של ביקורת על הקפאון האינטלקטואלי, העדר חופש הביטוי או הדיקטטורה של המיעוט. האמנים והצופים היו שותפים להסכמה שבשתיקה באשר לביקורת המשטר. הביטוי הלא-מילולי של המחול איפשר להביע דברים, שנמנעו בתיאטרון המדבר.

ברגע בו חדלה גרמניה המזרחית להתקיים, איבדו גם הפקות ביקורתיות אלה את משמעותן. מחולות שהתייחסו למציאות הסוציאליסטית הפכו לאנאכרוניזם. למשל, מחול הסולו של הנה ואנדקה (HANNE WA-NDTKE), "אי-שקט מעל לפסגות", משהוצג באקדמיה לאמנויות בברלין המערבית בשנת 1991 איבד כל משמעות עכשווית. כל מה שנותר בו היה מעין הד כמעט נוסטלגי לסבל, לזעם ולדיכוי של ימי המשטר הישן, שהפך כבר להיסטוריה.

פתיחת החומה היתה לה השפעה הרסנית על להקות המחול. הלהקות איבדו מספר ניכר של אמנים, שניסו את מזלם במערב. לפתע עמדה בפני האמנים ברירה, שנמנעה מהם עד אז. מופעיהן של להקות, שאיבדו כמעט מחצית מרקדניהן, ממש התפוררו.

נעשו נסיונות לאחד להקות שכנות. אבל צעד הגיוני כזה נכשל, בשל רצונם של פקידים הממונים על האמנויות לשמור על השפעתם המקומית.

חלה ירידה ניכרת במספר קוני-הכרטיסים למופעים. מחירם הזול של הכרטיסים המסובסדים עלה בשל הרפורמה בכלכלה והנהגת המרק המערבי כאמצעי-תשלום. המשכורות ההולכות ומצטמצמות הפנו את הצופים מהתיאטרון אל הטלוויזיה, שהצפיה בה אינה עולה כסף.



"קופליה או הנערה בעלת עיני הזוגיות" הוא באלט מסורתי, רומנטי, מהמאה ה-19. מנהל להקת הבאלט של לייפציג, אווה שולץ יצר לו נוסח חדש "Coppelia", in new choreography by Uwe Schulz, the artistic director of the Leipzig Opera Ballet.



# הבלט חיפה

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

להקת בלט מקצועית

קורסי קיץ

ועוד

הנהלה אומנותית:

אילנה ואדם פסטרנק



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

קורסי קיץ

ב"ה"ס למקצועות המחול

להקת הבלט חיפה

להקת בלט  
מקצועית  
המופיעה במגוון  
סגנונות מחול  
ביצירות מקוריות  
ומתוך הרפרטואר  
הבינלאומי

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

|                            |                                                      |
|----------------------------|------------------------------------------------------|
| בלט קלאסי<br>בכל הרמות     | אילנה פסטרנק, אדם פסטרנק<br>גאינה שקריאן, אורלי בבלי |
| מחול<br>ג'אז               | שמעון בראון, רינה ולך,<br>אילנה קרופניק, סמדר פרץ    |
| מחול מודרני                | עדה אורני                                            |
| מחול ספרדי<br>פלמנקו       | בהנהלת סילביה דוראן                                  |
| ריקוד אופי                 | בלה אוז'וגוב                                         |
| קורסי בוקר<br>למורים למחול | מרכזת: עדה אורני, צוות המורים                        |

סדנאות מחול – להקת ג'אז

כוללים את כל  
מקצועות המחול  
בכל הרמות  
וע"י מבחר מורים  
מהשורה הראשונה

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



# אשמת גרמניה

התיאטרון הכוריאוגרפי הפוליטי של הנס קרסניק בברמן

הנס קרסניק  
הוא מאותם אנשים,  
שאינם סובלים  
אי-צדק ואכזריות  
ללא תגובה.  
הוא כועס  
על החברה המודרנית,  
ובפרט על הנעשה  
בארץ בה הוא חי ויוצר  
- גרמניה

## מאת גיורא מנור

הוא נולד בשנת 1939 באוסטריה, ממש על הגבול עם סלובניה השכנה. כשהיה בן שלוש, באו פרטיזנים יוגוסלבים לכפר, תפסו את אביו, שהיה אז חייל ב"ורמאכט" הגרמני, וירו בו לעיני הילד. כך החלו חייו של הנס קרסניק, אחד היוצרים החשובים ביותר בתיאטרון-המחול הגרמני החדש, הידוע בעולם אולי פחות מפינה באוש או ריינהילד הופמן, אבל אינו נופל מהן במקוריותו ועוצמת יצירותיו.

עשרים וחמש שנים אחרי התחלת עבודתו, הוא עדיין איש שנוי במחלוקת. כל פרמיירה שלו מעוררת הדים חזקים, כי הוא אדם מודע מאוד לפוליטיקה, והתיאטרון התנועתי שלו חריף וקיצוני היום, ממש כפי שהיה בימי נעוריו

שעה שיצר את הכוריאוגרפיה הראשונה שלו, בשנת 1967, קרא לסגנון שיצר "תיאטרון כוריאוגרפי", להבדיל אותו מ"תיאטרון המחול". מנהלו של התיאטרון העירוני בעיר ברמן הזמין את הנס קרסניק לעבוד אצלו, ושם הוא נשאר עשר שנים, עד שעבר להיידלברג, ורק לפני שנתיים שב לברמן.

גם כיום, עשרים וחמש שנים אחרי התחלת עבודתו, הוא עדיין איש שנוי במחלוקת. כל פרמיירה שלו מעוררת הדים חזקים, כי הוא אדם מודע מאוד לפוליטיקה, והתיאטרון התנועתי שלו חריף וקיצוני היום, ממש כפי שהיה בימי נעוריו.

נושא הבכורה שלו בעונה שעברה היה הטרוויסטית אולריקה מיינהוף, מ"קבוצת באדר-מיינהוף", הידועה לשימצה. היא התאבדה בכלא, ויש הסבורים שפשוט חיסלו



"אולריקה מיינהוף", כוריאוגרף: הנס קרסניק  
"Ulrike Meinhof", choreog.: Hans Kresnik



אותה שם.

מכל מקום, קרסניק אינו מתעניין במותה, אלא עוסק בשאלה המסקרנת, איך הפכה אשה משכילה, עיתונאית מוכשרת ומצליחה, לשותפתם של טרוריסטים אכזרים, שהטפו אנשים והרגו אותם ללא רחמים. והוא מגיע למסקנה, שהאשם האמיתי היא גרמניה של היום, השמנה והשבעה, שאינה מסוגלת להתמודד התמודדות אמיתית עם עברה הנאצי.

"אולריקה מיינהוף" של קרסניק הוא מופע מדהים, מזעזע, עצוב מאוד - ובכל זאת מריע הקהל הצעיר מאוד הממלא את אולם התיאטרון העירוני של ברמן ומוחא כפיים עשרים דקות אחרי הסיום. כי מה שקרסניק עושה טוב מכל עמיתיו, הוא לגעת בעצבים הרגישים של הקהל שלו, ולא לעטוף את מה שיש לו לומר במחלצות של כוריאוגרפיה לשמה. סמליו של קרסניק אינם אפופים בסודיות ודימויים "פרטיים". הוא פועל ישירות על עצבי הצופים שלו, לעתים באכזריות.

בפעם הראשונה נתקלתי בעבודתו בשנת 1973 בווינה, שעה שבוצע שם באלט משעשע מאוד שלו. (בעיני, מכל מקום, הוא הרגיו מאוד את עמיתי למקצוע, שראו בו ממש פגיעה במלכות...). קרסניק הוזמן להכין שם את גירסתו שלו ל"אגם הברבורים" עמוס המסורת, שהפך אצלו ל"אגם הברבורים בעימי".

בתמונה הפותחת, המתארת את יום-הולדתו ה-21 של הנסיך, בהתאם לליברט המקובל, מקבל הנסיך במתנה טנק-צעצוע, המופעל בשלט רחוק, ומתפתח מחול-לשניים בין הנסיך והטנק. אני ראיתי רעיון זה כמבריק וחצוף. בגירסה המקורית, על הנסיך שהגיע לפרקו לבחור לו, סוף סוף, נסיכה, אותה יישא לאשה. אבל הנסיך פוסל את כל המועמדות. אצל קרסניק, כל נסיכה שנפסלה, פשוט נזרקת על

ממש כמו בשיחותינו הקודמות, חזר לאשמתה של גרמניה מימי מלחמת העולם השנייה. למרות שהיה באותם ימים פעוט, ואיבד את אביו (לאחר המלחמה זוכה האב רטרופקטיבית מכל אשמה של השתייכות למפלגה הנאצית), הוא לקח ממני לבסוף את תיק החומר שקיבלתי על תיאטרון, שלף עט וכתב על העטיפה: "אני מתבייש עד עצם היום הזה..."

אשמת-גרמניה היא הנושא החוזר ומפיע בעבודות רבות שלו, כגון ב"דו-שיח משפחתי" ("Familiendialog"), שראיתי בשעתו בהיידלברג. שם, במסיבת חתונת-הזהב של הוריהם, מביאים האח והאחות לשולחן הסעודה מתנה מזוויעה: את מדי ה-S.S. הישנים של האב, שהיו חבויים בעליית-הגג.

**הוא לקח ממני לבסוף את תיק החומר שקיבלתי על תיאטרון, שלף עט וכתב על העטיפה: "אני מתבייש עד עצם היום הזה..."**

קרסניק, הגוי הגמור, ביקר כבר יותר מפעם בארץ, ומתעניין בנעשה אצלו. הוא לא מאמין שיצליח להביא את להקתו לסיום-מופעם בישראל, כי "משרד החוץ בבון תמיד מצליח למנוע את הייצוא הזה...", הוא אומר.

## אשפה ואכזריות

מרבית לכתוב כיום על מהומות גלוחי-הראש במזרח גרמניה לשעבר והתנפלויותיהם על זרים. איני סבור, שיש באמת סכנה כלשהי לתחיית הנאציזם או הלאומנות הגרמנית. איחוד שתי הגרמניות, לא רק שאינו מגביר את סכנת שאיפות ההשתלטות על אירופה מצד יורשי הרייך השלישי, אלא אף מפרק את אחד ממוקדי המרירות והתסכול, שעלולים היו להוות דלקת ממאירה בגוף המדינה הגרמנית.

המופע הטרי ביותר של קרסניק עוסק ישירות במצב החדש שנוצר. יש בו ניתוח מרתק של "המצב הגרמני" כיום.

## "תזזית המפנה" - "WEDEWUT"

בשנת 1990 יצא לאור ספרון דק מאת גינטר גאוס, מי שהיה - בהעדר גרירות רשמיות של גרמניה המערבית - "הנציג הקבוע" של בון בברלין המזרחית, מעברה השני של החומה. כבר כיום נשמעים כל התארים הללו, "גרמניה המזרחית" ו"חומת-ברלין" כאנכרוניזמים מלפני המבול. ספרו של גאוס אינו התקפה פרועה נגד המשטר הקודם במה שהיה גרמניה הקומוניסטית, אלא זכרונות אישיים, אפילו אינטימיים.

דווקא פרא-האדם קרסניק, ה"צעיר הזועם" הנצחי בן ה-53, מצא בספרון חומר לעבודתו החדשה, שבכורתה התקיימה בינואר השנה. כדרכו, המופע שלו מלא סצינות שנועדו לזעזע. למשל, באחת הסצינות מופיע מי

ערימת גופות של נסיכות לא-ראויות... והנסיך מעדיף את חברת חבריו ויוצא איתם לצייד, כמו במקור הרוסי המוכר.

האגם מופיע אצלו על רקע ארובות בתי-חרושת עשנות. ולבסוף, במקום הפי-אגד שמיימי ורומנטי, נופלים הכל אל דות התזמורת, שגם ממנו עולה עשן הזיהום הסביבתי.

קרסניק היה אז בראשית דרכו, בן-איכרים שהגיע אל התיאטרון כמעט במקרה, כסטטיסט ואחר כך כרקדן מן השורה בבאלט. עבודתו על "אגם הברבורים" היתה אולי הניסיון האישי שלו למרוד במסורת הבאלט, יותר מאשר הגד פוליטי ממש.

**תפקידו של ה"אינטנדנט" בגרמניה, תוארו של מנהל תיאטרון, המקביל לתואר מנכ"ל, אינו אדמיניסטרטיבי בעיקרו, כמו אצלו**

אבל כבר בשנת 1968 יצר את המופע שלו "גן-עדן", שעסק בהתנקשות במנהיג הסטודנטים רודי דוטשקה.

תפקידו של ה"אינטנדנט" בגרמניה, תוארו של מנהל תיאטרון, המקביל לתואר מנכ"ל, אינו אדמיניסטרטיבי בעיקרו, כמו אצלו. וכשם שהוזמן קרסניק לברמן על ידי אינטנדנט מרחיק ראות, כך עבר ב-1978, עם המנהל הכללי פטר שטולצנברג, להיידלברג, שם פיתח את "התיאטרון הכוריאוגרפי" שלו.

**"אני מתבייש עד היום"**

לאחר המופע בברמן, ישבנו בקנטינה של התיאטרון, וקרסניק שתה בירה ודיבר, ושוב,



הרקדנית לילאנה סאלדאנה בתפקיד אולריקה מיינהוף  
Dancer Liliana Saldana in the role of Ulrike Meinhof





מתוך "אולריקה מיינהוף" בתיאטרון העיר ברמן  
"Ulrike Meinhof", the Bremen Municipal Theatre

שהיה ראש המשטר הקומוניסטי, אריך הונקר (שהורשה לאחרונה להגר לדרום-אמריקה, משהופסק משפטו מסיבות גיל ובריאות לקויה). מולו ניצב קצין-S.S. במדים שחורים, קורע מגופו של המנהיג את בגדיו, דוחף לו בלי רחמים ביצים אמיתיות, בלתי מבושלות, לתחתוניו ומועד אותן.

**מולו ניצב קצין-S.S. במדים שחורים, קורע מגופו של המנהיג את בגדיו, דוחף לו בלי רחמים ביצים אמיתיות, בלתי מבושלות, לתחתוניו ומועד אותן**

התרחשויות אלימות שכאלה כמוכן שאינן בנמצא בספרו של הדיפלומט גאוס... רקדניו של קרסניק לועסים ויורקים תפוחי-עץ. תפוחי-אדמה מתגלגלים על הבימה. והחומה נופלת, "מערביים" פולשים אל התזמורת. ומתגלים גלוחי-הראש, אנשי בגדי העור, ומתנפלים על אשה, המואשמת בתמיכה במשטר הישן. על גופה הנאה, העירום, הם כותבים את ראשי-התיבות של המפלגה הקומוניסטית ואת שמה של מדינה שכבר איננה עוד, "D.D.R."

במופע "אולריקה מיינהוף" מטפל קרסניק בתקופה אחרת, הנראית כיום רחוקה. המאורעות ההיסטוריים האדירים, להם היינו עדים בשנתיים-שלוש האחרונות, קדמו להם ימים אחרים.

## טרוריזם וזלילה

גבוה מעל לקהל יושבת לה אולריקה (שלוש רקדניות מתחלפות ומגלמות אותה במשך המופע), וכותבת על מכונת-הכתיבה את מאמריה. במשך המופע היא שבה ומעיפה את הכרזים שלה, בדמות ציפורי-נייר או גליונות משוכפלים, מעל לראשי הצופים, והמנשרים הללו נוחתים בחיקם. כך הצליח קרסניק להפוך פעולה "בלתי נראית" כעיסוק בכתיבה עיתונאית, למחווה בימתית מובהקת - ובכגון אלה כוחו רב.

**גם שונאיו - הרבים למדי - וגם תומכיו הנלהבים מאוחדים בדעה, שהוא יוצר רגיש, שאינו מרחם על הצופים, או על הרקדנים שלו**

וכשאולריקה (שנייה) צועדת דרך הקהל אל הבימה, והמסך - שהקרנה הפכה אותו לדגל גרמני ענק - נפתח, אנו רואים על הבימה את הלהקה כולה עסוקה בזלילה חולנית של המבורגרים בלחמניות, מתוך קופסאות קל-קר אופייניות. הגברים והנשים הלבושים היטב לועסים, יורקים וזוללים, מקיאים וזוללים שוב את הגיאנק-פוד האמריקאי, עד שהבימה כולה הופכת לערימת-אשפה.

המודעות לשמירת הסביבה חזקה כיום מאוד באירופה. עברה חלפה תקופת "תרבות האריזה" הפזרנית; כיום, אם לא תדרוש זאת במפורש, לא יעטפו לך דבר בחנות ולא יכניסו הכל לשקית פלסטיק, מבלי שתשלם כמה פרוטות נוספות עבור האריזה. ערימת אשפת-השפע שאצל קרסניק היא כבר בגדר הגד חברתי עכשווי. ואז נכנסים לבימה כמה "מפגינים", בדמות שונאי הזרים החדשים, הנושאים שלטים שעליהם נכתב "גרמניה לגרמנים". השלטים הופכים למטאטאים,

שבעזרתם מטאטאים המשתתפים במופע את האשפה שנותרה אחרי הזלילה ישר לעבר הצופים, והשרידים המגעילים של ההמבורגרים נופלים מן הבימה אל רגליהם של היושבים בשורה הראשונה.

תולדות חייה של אולריקה מיינהוף הם רק בגדר סיפור-מסגרת, שהיוצר מניח שהוא מוכר לצופים. כך, למשל, היא זונחת בסצינה מזעזעת את שני ילדיה: לבימה מוכנסת קופסת קרטון, שאליה קשורים שני בלונים, ועליהם מצויירים פני ילדים. הרקדנית השלישית, המופיעה כאולריקה, נכנסת לבימה, קרבה אל הבלונים ומאמצת אותם אל לבה בכוח רב, עד שהם מתפוצצים מרוב אהבה... זהו רגע מזעזע יותר מכל מלה מושמעת.

לבסוף, כשאולריקה מוכנסת לבית-הסוהר, נכנסים לבימה מספר אנשים לבושים בבגדי-מגן ועל ראשיהם מסכות בעלות חלון אפל במרכזן, בדומה למסיכות שבשימוש רתכים במסגריה. אלא שבידיהם לא מכשירי-ריתוך, אלא מרססים ידניים. ליד הקיר האחורי מעמידים את האסירים, עירומים, והשומרים במסכות האימתניות מתיזים על גבותיהם החשופים את נוזל החיטוי. רגע אכזרי, בימתי מאוד.

**התיאטרון הכוריאוגרפי של הנס קרסניק הוא תיאטרון חזותי אמיתי. יצירותיו הן מהסוג שאי אפשר להשאר אדיש כלפיהן**

אחרי המקלחת הזאת מוכנסת אולריקה בדמות נערה זעירה ועירומה לבימה, ושני שומרים תולים אותה על גבי ווים על מסגרות ברזל היודרות ממעל, כאילו היתה בהמה שחוטה באיטליז. כמוכן לא יכולתי שלא לחשוב על ווי-הקצבים, עליהם הוצאו להורג הקושרים נגד היטלר, בחודשים האחרונים של מלחמת העולם השנייה.

אפשר כמוכן להמשיך ולתאר עוד ועוד סצינות מזעזעות מתוך המופע, שיש בו באמת מהקאתרזיס, אותו מירוק וזיקוק הנשמה, שהתיאטריקנים של התיאטרון כה מרבים לדבר על אודותיו, אבל רק לעיתים רחוקות ביותר אתה חש בו באמת בשעת מופע.

התיאטרון הכוריאוגרפי של הנס קרסניק הוא תיאטרון חזותי אמיתי. יצירותיו הן מהסוג שאי אפשר להשאר אדיש כלפיהן. גם שונאיו - הרבים למדי - וגם תומכיו הנלהבים מאוחדים בדעה, שהוא יוצר רגיש, שאינו מרחם על הצופים, או על הרקדנים שלו. ואולי יש גם בנחרצות וקיצוניות זאת משהו מאותו "אופי גרמני", שגרם בעבר סבל כה רב לאנושות.



יוהאן קרסניק Johann Kresnik



# דשות ✓ חדשות ✓ חדשות ✓ חדשות ✓

ב-19 ביוני השנה.  
בראשית השנה שעברה הופיעה להקה הבאלט של בון בתיאטרון טאגאנקה במסקוה ב"שלוש אחיות". גאלינה פאנוב מגלמת ביצירה זו את אחד התפקידים הראשיים.

✓ **פנטומימה ותיאטרון מחול**  
פסטיבל בינלאומי לפנטומימה ותיאטרון מחול הגדול ביותר מסוגו מתקיים גם השנה בעיר פריגו (PERIGUEUX) שבצרפת. המופעים והשיעורים התקיימו בין ה-2 ל-10 באוגוסט. כתובת למידע:

FESTIVAL INTERNATIONAL DU MIME  
MAISON DU MIME  
RUE LITRE - 24000 PERIGUEUX, FRANCE  
TEL: (33) 55 53 55 17  
FAX: (33) 53 04 30 84

✓ **"שבועות המחול של וינה" בפעם העשירית**

מדי שנה מתקיימים בווינה, בירת אוסטריה, מפגשים הכוללים מופעים, הרצאות ושיעורים במחול מודרני. השנה הוגגים "השבועות" יום הולדת עשירי. האירוע מתקיים בין ה-25 ביולי ל-15 באוגוסט. שמות המופיעים והמורים כוללים את כל המפורסמים: סוזנה לינקה, קארלוטה איקדה (בוטו), רגין שופינו, דאג אלקנס, יורמה אוטינו, סטיבן פטרוניו, טרישה בראון, ז'אן-קלוד גאלוטה, וים ואנדקיבוס ורבים אחרים.

לקבלת מידע אפשר להתקשר ל:

INTERNATIONALE TANZWOCHEN  
A-1091 WIEN, POSTFACH 155  
TEL: (43) 1 93 16 54  
FAX: (43) 1 93 16 839

✓ **גרט פאלוקה - מאחרוני חלוצי המחול המודרני נפטרה בגיל 91**

בעיר דרזדן, גרמניה, נפטרה לא מכבר אחת הרקדניות הבולטות ביותר מבין חלוצי המחול האקספרסיוניסטי המודרני, גרט פאלוקה (Gret Palucca). היא היתה האחרונה בשורת היוצרים הגדולים של ראשית המאה, שנתרו בחיים עד ימינו, והמשיכה גם בגילה הגבוה ללמד בבית-סיפורה, אותו פתחה מחדש בתום מלחמת העולם השנייה, בעיר דרזדן. בית-הספר שלה נסגר בשנת 1939 בפקודת השלטון הנאצי, כי אמנותה הוגדרה על ידם כ"זרה ומנוגת".

היא נולדה במינכן, ובגיל צעיר חלמה על קאריירה של מחליקה בסקטים. כשביקשה ללמוד מחול אצל היינריך קרלר באופרה של העיר דרזדן, זכתה לתשובה מוחצת: "אין לך כשרון. הפסיקי לרקוד". - פסק המנהל קרלר. והיא, עקשנית ואדם העומד על דעתו, לא פסקה מלרקוד מאז ועד גיל 90.

מרי ויגמן ראתה בה כשרון גדול, והפכה אותה לתלמידתה המצטיינת. פאלוקה, הנערה קטנת הקומה והרזה, היתה בעיני מרי ויגמן "בעלת מזג נהדר, אופי רבוגני וכשרון, שטרם פגשתי כמותם".

כל זה היה בשנות ה-20, בשיא הפריחה של המודרניזם, ופאלוקה עבדה אז בשיתוף פעולה עם הצירים קנדינסקי, פול קליי וגדולי החדשנים של ה"באוהאוס". היא הרבתה להופיע במחולות סולו משלה, כפי שעשו רבות מבנות דורה. התלבשוות שתכננה לריקודיה היו אף הן

בפאריז, בהענקת ששה פרסים, בקטגוריות השונות.

גמר ההרשמה ומשלוח החומר: 31 באוקטובר '93. את פרטי תנאי ההשתתפות וטופסי ההרשמה ניתן להשיג ב"ספריה למחול", בית-אריאלה, תל-אביב.



אבי קייזר ב"פרידה ממרסיי"  
Avi Keiser in his solo "Le Depart de Marseille"

✓ **ימי מחול בברן, שווייץ**

זו השנה השביעית מתקיימים ימי המחול של העיר ברן (BERNER TANZTAGE), הכוללים מופעי מחול חדשני מכל הסוגים. השנה בין ה-27 באוגוסט ל-11 בספטמבר.

בין הלהקות המשתתפות - "באלט העיר אולם" בעבודות של הכוריאוגרף הצעיר JOACHIM SCHLOMER; הלהקה השווייצית BUISSONIERE ולהקתה של אמנדה מילר מפראנקפורט, בעלת השם המקורי "PRETTY UGLY DANCE COMPANY", משמע "להקת הבאלט היפה המכוערת למדי".

המבקר והסופר המכובד, ואלטר סורל, ירצה. היוצרת הצרפתייה אנט לדאי (ANNETTE LEDAY) תביא את רקדניה, המשתמשים בצורה חדישה ומודרנית במחול הודי מסורתי, הוא הקאטאקאלי.

מלבד כל אלה תתקיימנה הקרנות של סרטי מחול, מאלה שזכו השנה בפרסים במסגרת ה-DANCE SCREEN, וכן תצוגות של צילומי מחול.

מידע והזמנת כרטיסים:

BERNER TANZTAGE,  
P.O.B 440  
CH-3000 BERN 5, SWITZERLAND  
TEL: 41 31 26 48 40  
FAX: 41 31 26 47 40

✓ **"שלוש אחיות" לפי צ'כוב מאת ואלרי פאנוב בון**

ואלרי פאנוב, המנהל האמנותי של באלט האופרה של בון, גרמניה, מעלה שוב את יצירתו, אותה הוא מגדיר כ"פאנטזיה על נושא מאת צ'כוב", שיצר לפני שנים אחדות עבור באלט האופרה של ברלין. הבכורה התקיימה

✓ **"בוגר הוראה" לסמינר הקיבוצים**

המועצה להשכלה גבוהה הסמיכה את המכון לתנועה ומחול של סמינר הקיבוצים בתל-אביב להעניק את התואר האקדמי "בוגר הוראה" [B.Ed.] לחניכים שסיימו את לימודיהם במכון. החלטה זו היא במסגרת כוונת משרד החינוך, שכל המורים למחול, או לפחות אלה המלמדים בחטיבות הביניים ומעלה, יהיו בעלי תואר אקדמי ראשון.

החל בשנת הלימודים תשנ"ד יעבור המסלול למחול ותנועה של סמינר הקיבוצים, שבראשו נעמי בהט, למסגרת ארבע-שנתית. מסיימי שלוש שנות הלימוד הראשונות יוכלו לקבל תעודת-הוראה של מורה מוסמך-בכיר, או להמשיך שנה נוספת ולהגיע, אחרי שסיימו את לימודיהם בהצלחה, כולל כתיבת עבודה, לתואר "בוגר-הוראה".

✓ **אבי קייזר בערב סולו**

אבי קייזר, רקדן בוגר "בת-דור", שחי כבר שנים ארוכות בבריסל, בלגיה, שהופיע לפני שנה במסגרת פסטיבל ישראל עם להקתה של סוזנה לינקה, מופיע בימים אלה בערב סולו, שהכין יחד עם רונית לנד, המלמדת בעיר רמשייד, גרמניה.

מחול סולו בן 70 דקות אינו משימה קלה, לכל הדיעות. כותרתו "פרידה ממרסיי" ("LE DEPART DE MARSEILLE"), ולדברי המבקרים, הוא מתאר את דרכו של פליט. שרידי אניה ישנה מחלידים על הבימה, והיא משמשת לקייזר אביזר מרכזי. מבקרת העיתון "Suddeutsche Zeitung", מגלה ביצירה סמלים המזכירים לה את השואה ואת הגורל היהודי. לדעתה, אבי קייזר הוא ממש "בגדר תגלית". המוסיקה היא של המלחין דניאל של (עם שיר אחד מאת ריכרד שטראוס). את התפאורה עיצבה אנגילה ב. קלמנט, מעצבת שעבדה גם עם פינה באוש.



מתוך "שלוש אחיות"; כוריאוגרפיה: ואלרי פאנוב, באלט האופרה של העיר בון  
From Valery Panov's "Three Sisters"; "Bonn Municipal Opera Ballet"

✓ **התחרות העולמית השישית לוידיאו-מחול**

התחרות העולמית השישית לוידיאו-מחול לשנת 1993 תסתיים בחודש דצמבר השנה



### בנימין צמח - יקיר אמ"י

חלומי של נחום צמח היה לייד תיאטרון עברי. רעיון יוצא-דופן לכשעצמו, כי מעולם לא התקיים תיאטרון בשפה העברית. הקבוצה שאסף סביבו צמח היתה, כמוכן, חבורת המייסדים של "הבימה".

כשבנימין היה רק בן ארבע, נפטר אביו. אחיו הבוגר נחום שימש לו כתחליף-אב. הם הגיעו למוסקבה, כשבנימין היה בן 16. הוא היה "הילד של התיאטרון", נוכח בעת החזרות וההצגות הראשונות של "הבימה", כגון "הדיבוק". שעה שהתיאטרון החל נודד בעולם, הגיע בנימין צמח לניו-יורק. שם התפלגה "הבימה", כי נחום צמח לא הסכים לנסוע לארץ-ישראל ולהתיישב בתל-אביב, כפי שהחליטו ועשו רוב שחקני הקבוצה, בשנת 1927. גם בנימין נשאר באמריקה. הוא למד מחול מודרני, והחל ליצור כוריאוגרפיה והופיע בריקודים משלו, שהתבססו על פי רוב על חומר יהודי, תנ"כי, ספרותי ופולקלוריסטי מעובד.

בנימין היה תמיד בעל מודעות חברתית ופוליטית. בשנות ה-30, כשהמחול המודרני באמריקה - בעיקר בניו-יורק - נוצר על ידי כוריאוגרפים בעלי השקפות שמאליות ומתקדמות, גם הוא יצר ריקודים של מחאה נגד הפאשיזם, שפשט אז בעולם, מחולות של מחאה על אי-צדק חברתי. המשבר הכלכלי היה בעיצומו, ואבטלה היתה, כמוכן, אחד הנושאים הבעריים, בהם טיפלו יוצרי המחול המודרני האמריקני.

שיא יצירתו של בנימין צמח נקבע, שעה שהוזמן על ידי גדול הבמאים של ימיו, מקס ריינהרד, שנאלץ להגר מגרמניה לארה"ב עם עלות היטלר לשלטון, ליצור את התנועה למופע ענק שביים, "הדרך הנצחית" (1936). למעשה זה היה נסיון יומרני לתאר על הבימה את התנ"ך וההיסטוריה של עם ישראל - מבצע בלתי אפשרי בעליל.

כבר בשנת 1932 הוזמן בנימין, שהתגורר ועבד אז בלוס-אנג'לס, להשתתף ולהופיע בעצמו בשבוע של מופעים אמנותיים לכבוד המשחקים האולימפיים, שהתקיימו בקאליפורניה.

באמפיתיאטרון הענקי "HOLLYWOOD BOWL" ביים בנימין צמח (בשנת 1935) מופע תנועתי רב משתתפים, בשם "נשף הנצחון", שזכה לתגובות נלהבות. ריינהרד ראה מופע זה ועל סמך עבודה זו החליט להזמין את בנימין להיות הכוריאוגרף של "הדרך הנצחית". הכוריאוגרפיה של מופע זה זכתה בשבחים רבים.

אולי בהשפעת עבודתו התנועתית והגופנית כל כך של יבגני ואכטאנגוב על "הדיבוק", תמיד כך בנימין משחק ומחול, תיאטרון וכוריאוגרפיה אלה באלה.

משעלה ארצה לפני כמעט עשרים שנה, היה כבר בגיל, בו אנשים נוהגים לפרוש לגמלאות. אבל לא בנימין צמח, הצעיר הניצחי. הוא יושב בירושלים, ובמשך השנים עבד כמורה למשחק ב"סמינר הקיבוצים" ובתי-ספר אחרים, ביים ויצר תנועה בימתית למופעים רבים בישראל, ואף שיחק בעצמו, למשל את המשרת פירס במחזה "גן הדובדבנים" אשר העלה ב"הבימה".

השנה זכה בנימין לקבל את התואר "יקיר אמ"י" (אמ"י, ארגון אמני ישראל).

ברכות לבביות לאמן הצעיר גם בגיל 90! ✓

### קורס קיץ לכוריאוגרפים

קורס הקיץ לכוריאוגרפים צעירים התקיים השנה בחודש יולי, בהדרכתו של זיוף נאדג', הכוריאוגרף הצרפתי ממוצא יוגוסלאבי. השתתפו בקורס בן השבועיים איריס גורן, נועה דר, מרתה חן-ענבר, ענבל פינטו, איריס לנה, יסמין ורדימון, ענת גיל-רפאל, זיו פרנקל ונועה ורטהיים.

שיטת עבודתו של נאדג' היתה שונה מזו של המנהלים האמנותיים של הקורסים שהתקיימו בשנים קודמות. הנושא המרכזי של הקורס היה המחזה "וויצק" מאת המחזאי הגרמני בן המאה ה-19, גיאורג ביכנר. כל אחד מהמשתתפים בחר לעצמו קטע או שניים, ונאדג', שגם נתן שני שיעורים מדי יום, עבר



רוברט פומפר, עליו השלום  
The Late dancer Robert Pomper, Formerly of "Batsheva" Dance Company

מקבוצה לקבוצה, הנחה את הכוריאוגרפים הצעירים וניתח את עבודתם. כל אחד מהמשתתפים הביא לקורס, שהתקיים השנה בעמק בית-שאן, בחסות אולפן המחול האזורי, שמנהלו הוא שאול גלעד, ארבעה רקדנים, ששימשו כ"שפני נסיון". הקורס תועד כולו בוידאו על ידי עידן לוי, שגם שימש כמתורגמן.

### בית ספר לכוריאוגרפים

בברלין, ב"אקדמיה ע"ש ארנסט בוש", ממשיך דיטמאר סייפרט לנהל בית-ספר לכוריאוגרפים. תנאי הקבלה לקורס הוא תעודת גמר במחול ממוסד אקדמי מוכר. רוב התלמידים ממשיכים במקביל ללימודיהם לרקוד בלהקות שונות. תכנית הלימודים כוללת מקצועות כתאורה, דראמטורגיה ומוסיקה. בין המורים בשנה הקרובה יהיו הבמאית רות ברגלאס והרקדן פטר שאופוס. גם הנס קרסניק לימד בשנה שעברה במוסד זה. החל משנת 1994 תלמד פינה באוש כוריאוגרפיה במסגרת הקורס.

### חזרה חדש

ויליאם פורסייט, מנהלו האמנותי של "באלט פראנקפורט", חתם על חוזה חדש, ועל כן ימשיך כמנהל להקה זו עד שנת 1999. מרטין שטיינהוף, המשמש יחד עמו כמנכ"ל, ימשיך אף הוא בתפקידו.

יוצאות דופן. את מוצארט רקדה בשמלה בצבע כסף, את גלוק בסגול, ואת שופן בירוק איזמרגד על גבי רקע שחור. את דביסי וראוול בצבעים האהובים על האימפרסיוניסטים - כחול ואדום עמוק.

בחום המלחמה, בעיר דרזדן, שנהרסה כולה בהפצצות ודליקות, היא פנתה למפקד הסובייטי ואמרה לו בפשטות: "אני רוצה לרקוד". הקצין הרוסי הבין לרוחה. הוא נתן לה במתנה זוג אופניים - עליהם שמרה עד מותה.

בימי השלטון הקומוניסטי במזרח-גרמניה היה בית-ספרה למוסד ממלכתי. אבל גם במשך תקופה קשה זו היא שמרה על עצמאותה האמנותית.

### רוברט פומפר

רוברט פומפר, מי שהיה מרקדני "בת-שבע", ואחריו שעזב את הארץ הרבה לעבוד באיטליה, נרצח בחודש מאי השנה על ידי מתנקש בלתי ידוע. פומפר היה בן 43 במותו. הוא השתתף בסרטי קולנוע רבים, כגון ב"שומר הלילה", עם אמאדו אמודיו, מנהלה האמנותי של להקת "ATERBALLETTO" האיטלקית, שעימו עבד פעמים רבות. רוברט פומפר גם שלח ידו בכוריאוגרפיה ונהג ללמד בעת חופשותיו בארץ. הוא הובא לקבורה בפריז, מקום שם חיה משפחתו הענפה.



זיוף נאדג' עם איריס לנה בקורס לכוריאוגרפים צעירים  
Joseph Nadg, with one of the students of the course for young choreographers, held at Beit-Shean.



# דשות ✓ חדשות ✓ חדשות ✓ חדשות ✓

## ✓ גירסה חדשה

רג'ין שופינו, (REGINE CHOPINOT), הכוריאוגרפית הצרפתית, יצרה גירסה משלה ל"FACADE", מחול המבוסס על שירי המשוררת האנגלית אדית סיטוול ועל המוסיקה שנכתבה לשירים מיוחדים אלה על ידי ויליאם וולטון, שבוצעה לראשונה בלונדון בשנת 1931 על ידי להקתה של מרי רומבר.

## ✓ שלוש בכורות

"הבאלט הלאומי" של הולנד עומד לצאת בעונה הקרובה בשלוש בכורות: עבודה חדשה מאת הכוריאוגרפית הבריטית לורי בות, ובזו של הכוריאוגרף הפורטוגזי לואי דאמאס. מנהלו האמנותי של "הבאלט הלאומי", ויין איגלינג, מכין עבודה חדשה משלו, שכותרתה "פראנקשטיין - הפרומתיאוס המודרני".

## ✓ מפגש פנטומימאים

במשך שנים רבות ניהל אמן הפנטומימה הסלובאקי מילן סלאדק מפגש שנתי של פנטומימאים בעיר קלן. לפני כשלוש שנים נפסק המפגש השנתי המרכזי הזה, הנושא את השם "GAUKLER", מחמת קשיים תקציביים ועייפותו של סלאדק, שנאלץ להלחם על קיומו מדי שנה. המפגש עומד להתחדש בשנת 1994 בקלן, והוא יימשך כשלושה שבועות. במקביל הוא יתקיים גם בבראטיסלאבה, בירת סלובקיה, מאחר וסלאדק חזר לא מכבר לעבוד במולדתו. לפרטים והרשמה יש לפנות ל:

MILAN SLADEK  
BRUSSELER PLATZ 24  
D-5000 KOLN 1  
GERMANY  
TEL: (49) 221-52 02 12  
FAX: (49) 221-52 60 96

## ✓ כוריאוגרף בן 20 עובד עבור "הבאלט המלכותי של בירמינגהם"

מה שהיה "באלט סאדלרס וולס", הבריטי והפך לפני שנים מעטות לבאלט המלכותי, שמושביו בעיר הצפונית בירמינגהם, יצא הארט (Matthew Hart). הבלט שמו "רחוב". המוסיקה היא מאת מלחין הגיאז ויליאם רוס, שנכתבה בשנת 1976. את התפאורה, הבנויה מפיגום של מוטות מתכת, עיצב פיטר פארמר. כותבת המבקרת ג'אן פארי: "הארט, שזה עתה מלאו לו עשרים, השתמש בעבודותיו הגזיות, העירוניות, של אלון איילי כדוגמה. הוא מצרף גור רוטט עם תנועות אקרובטיות וצעדי באלט. על אף שצירוף זה אינו תמיד משכנע, הוא מצליח להראות את רקדניו כיצורים סקסיים וספונטאניים. עמדו לרשותו מיטב רקדני ה"בירמינגהם רויאל באלט", ובראשם מוניקה זאמורה הלוהטת. "בקטע 'הסייטה' היא נתלית בפיגומי

# לחשוב מחול

## חדשות מניו יורק

### מאת רות אשל

בתחילת יוני התקיימו בלינקולן סנטר בניו יורק מספר כנסים במחול. החשוב בהם היה הכנס המשותף של CONGRESS ON RESEARCH של IN DANCE SOCIETY OF DANCE HISTORY ו-SCHOLARS, שתי אגודות מובילות בתחום חקר המחול. הכנסים הוקדמים שלהם עסקו, למשל, בבאלט הרוסי, במחול בתרבויות הספרדיות ובמחול האמריקני בחו"ל. נושא המפגש הבא, שיתקיים בפברואר '94, יהיה: RETOOLING THE DISCIPLINE: RESEARCH AND TEACHING FOR THE 21st CENTURY, משמע מחקר והוראה במאה הבאה.

השנה עמד הכנס בסימן "המחול של על ידי ולמען העם", משמע מחול אתני ופוליטי. המשתתפים היו אנשים שחושבים מחול, נציגי האקדמיה.

במשך שלושה ימים התנהל בקדחתנות מרתון הרצאות, בשני אולמות בו-זמנית. לכל מרצה הוקצבו 20 דקות להעלאת עיקרי המחקר שלו. בין המרצים היו דמויות ידועות כמו דבורה גיוביט, לין גראפולה ולינדה טומקו.

ברברה ספארטי הרצתה על מעמד המחול בחצרות איטליה במאה ה-15. לטענתה, ערבי המחול היו בעצם תצוגות אופנה, שנועדו להפגין את התלבושות המפוארות שהוכנו במיוחד לכך, והדבר בא לידי ביטוי במשכורת הירודה של כוריאוגרף-החצר, לעומת זו של החייט.

ג'ודי ברין-אינגבר, המוכרת בזכות המחקרים על מחול יהודי, הרצתה הפעם על גטרוד ליפנקוט, חלוצת המחול המודרני ממניאפוליס, גיאניס רוס הרצתה על "תרבות יהודית ברוסיה" והתמקדה בכוריאוגרף

ליאונד יעקובסון. קרולינה ורגה נתנה הרצאה מאלפת על מחולות בקרב שבטי הברברים במרוקו. נושא הרצאתי היה מחול העדה האתיופית בישראל.

ההרצאה המרתקת ביותר, בעיני, התייחסה בין היתר לנקודה היהודית, והיא בודאי תפרנס בעתיד מאמרים רבים. החוקרת השוודית ליליאן קארניה גילתה בארכיון הרפובליקה הדמוקרטית הגרמנית לשעבר חבילה ובה 350 מכתבים, שהוחלפו בין

שר-התעמולה הנאצי יוזף גבלס לאמנים בכירים בגרמניה, ערב מלחמת העולם השנייה. באחת השקופיות שהוקרנו נראה מכתב בחתימתו של רודולף פון לאבאן, המודיע לשלטונות כי סילק את כל הילדים היהודים מבית-ספרו, לרבות אלה, שרק 25 אחוזים מהדם הזורם בעורקיהם יהודי. מרי ויגמן הודיעה בכתב לשלטונות, כי גירשה רקדנית יהודייה, ש"הציונים מימנו את לימודיה", ובתי-הספר שלימדו מחול בשיטת איזאדורה דאנקן שלחו מכתבי התרפסות מעוררי צמרמורת, שהיו שירי הלל לתורת הגזע - וכל זאת שנתיים לפני פירסום החוקים הנאציים שהיתה להם נגיעה ללימודיהם של יהודים. מחקרה של

קארניה יראה אור בספר בשנה הבאה, והוא גדוש מסמכים המגלים פן אפל בדמותם של אחדים מחלוצי המחול המודרני האירופי.

אין זה מקרה, שהכנס השנה התמקד במחול האתני. המחול האמנותי בארה"ב שרוי במשבר של אובדן דרך. הלהקות הממוסדות, המודרניות והקלאסיות כאחת, אמנם מקבלות תקציבים, למרות הקיצוץ הרציני במשאבים המיועדים לענפי האמנות השונים. ועל המצוינות הטכנית של חבריהן אין עוררין. אבל גם שם אין רענונות ויצירתיות, והמבט הוא אחורה, מבט נוסטלגי. גם המחול החוץ-מימסדי, שידע עשרות שנים של פעילות נועזת, נמצא בדעיכה. הוא הגיע, כך נראה, לנקודה שבה אינו יודע לאן לפנות, ומאחר שהתקציב בתחום זה הוא לפי פרויקטים, המצב שם קשה במיוחד.

כספים שבעבר הופנו לתמיכה בקבוצות מחול אמנותי חוץ-מימסדי, מועברים כיום ברובם לטיפוח מחול אתני בשכונות. אני צופה, שבעתיד נראה מופעים שהם שילוב של נושא אתני וגישה אמנותית פוסט-פוסט-מודרנית.

כנס נוסף שהשתתפתי בו היה של איגוד מבקרי המחול. חלק ניכר מהזמן הוקדש לנושא "רקדנים כותבים", בעקבות העלייה הגדולה במספר של אלה. מסתבר, שהסיבה

פיבי נוויל "בשירי האמונות", לשירי עם נורווגיים מימי הביניים Phoebe Neville in "Amazon Songs", set to medieval Norwegian folk songs





# חדשות ✓ חדשות ✓ חדשות ✓ חדשות ✓



רקדני "הבאלט הישראלי" בעת סיורם בבודפשט  
Dancers of the "Israel Ballet" during their recent tour in Budapest

המתכת, מגרה, אבל בלתי ניתנת להשגה, מעבר למגע ידם של הגברים שסביבה. שלא כמו ב"בולרו" של מוריס ביזאר, היא לא ניצבת על גבי שולחן אלא מתגרה בבחורים, עד שגיוסף ציפולה מצליח להשיג אותה. הדואט של שניהם מלא רקיעות של פלאמנקו וכפיפות לווטות - קלישאות משומשות, שהשניים מצליחים בכל זאת לבצע במיומנות. "הארט כבר סומן ככוריאוגרף עולה - ציפיה שתמיד צופנת סכנות ליוצר צעיר. ירחובי היא עבודה מוקדמת, מוקדמת מכדי לאשר סופית את התקוות שתולים בו, אבל זו התחלה טובה. מה שנחוץ לו הם הדרכה וטיפוח, ולא עודף חשיפה".

✓ **תכניותיו של הבאלט המלכותי הדני**  
הרפרטואר של "הבאלט המלכותי הדני" לעונה הבאה כולל מספר עבודות חדשות, ביניהן באלט חדש מאת היוצרת האמריקנית לאורה דין (Laura Dean) שבכורתו תתקיים באפריל

ההנחיות. הכוריאוגרפית בלונדל קאמינג קראה שיר וביקשה שיחברו לו משפטי תנועה. אחר כך התחלקנו לשתי קבוצות. קבוצה אחת הציגה את משפטי התנועה, והשנייה תיארה בכתב את התרשמותה, ואחר כך השוו את מה שחש המבקר הרוקד למה שהקולגה שלו ראה וכתב. בלט בהפעלה מספרם הרב של מבקרים, שיש להם רקע מעשי במחול, חלקם רקדנים ידועים בעבר. זו תופעה, שנעשתה רווחת בשנים האחרונות, הנובעת, לדעתי, מכך, שרבים מן הכותבים כיום הם בוגרי במגמות מחול באוניברסיטאות, שקיבלו הכשרה טכנית לצד כלים לחשוב, להבין ולהתנסח.

אגב, בולטים יחסי חברות חמים בין מבקרים לרקדנים. "ידידות לחוד וביקורת לחוד", הוא משפט, ששמעתי משני צידי המתרס.

בספריית האמנויות המבצעות שבלנינקולן סנטר, ובה ה-DANCE COLLECTION - הספרייה הגדולה בעולם למחול - הודגם שימוש בתכנה חדשה, ידידותית מאוד, המכילה את החומר השמור בספריית המחול. אפשר להשתמש בה בכל תואם IBM (640K). חסרונה היחיד הוא מחירה כ-1000 דולר. אפשר גם להתקשר לקטלוג הספרייה באמצעות TELETNET.

ומעולמם של אנשים שחושבים מחול לעולם המחול עצמו: בערבים אפשר היה לראות את הניו-יורק סיטי בלט, המעלה את כל עבודותיו של באלנשין, ואת הרקדנית הוטיקה PHOEBE NEVILLE, המגישה תכנית של עבודות סולו. אמנית חשובה עם איכות תנועה מאגית.

האירוע הגדול היה קונצרט גאלה, בו שוחזרו ריקודים שהועלו ב-NEW DANCE GROUP משנות ה-30 עד ה-70. הועלו שם עבודותיהם הראשונות של מרי אנטוני, טאלי ביטי, ואלרי בטיס, גיין דאדלי, גיין ארדמן, סופי מאסלו, דונלד מקיי, דניאל נאגרין, פרל פרימוס, אנה סוקולב, הדסה (הידועה בשמה הפרטי בלבד), צירלס וידמן ואחרים. בקהל היו כל המי ומי של ראשית המחול המודרני האמריקני, שעדיין בחיים, ואוירה מיוחדת שרתה במקום. באשר לריקודים, שבזמנם היו חדשניים, רובם נראים כיום מיושנים, מעין מוצג מוזיאוני מסקרן שערכו היסטורי בעיקר.

שאיפה לביקורת מסוג חדש: ביקורת שהיא בבואה של האנרגיות והמסר ששודרו על הבמה, ודו-שיח יצירתי בין המבקר והמבוקר. תגובה ישירה, יצירתית, נועזת, מטורפת של המבקר על המחול, שהיא גם בבחינת יצירה הקיימת בפני עצמה כמעשה אמנותי בלתי שגרתי, בתוכנו ובסגנונו.

העורכים גם מבקשים לעורר בקוראים סקרנות שתביא קהל רב יותר לאולמות, וגם לערוך כתב-עת שידע לשאול שאלות פרובוקטיביות. הם שולחים מבקר לכל מופע ומשתדלים לסקר את כל ההופעות, שרבות מהן מועלות לכל היותר פעמיים, מחוסר אמצעים. תפוצתם של כתבי-העת אינה גדולה בהשוואה לזו של DANCEMAGAZIN (הפופולארי יותר, תרתי משמע), והתמיכה הציבורית בהן, אם בכלל, היא מזערית. המדיניות של תשלום השכר לכתבים היא פשוטה: בסוף השנה, אם מסתבר שיש רווחים, הם מתחלקים בין הכתבים.

עוד הרבו לעסוק בכנס בסגירת הטורים העוסקים בעינייני מחול בעיתונים בארה"ב, כחלק מהמשבר הפוקד כיום גם את המעצמה השביעית. דובר על אבטלה בקרב כותבי מחול, ועל חוסר מוטיבציה הנובעת מכך, שירחונים לא משלמים לכותבים. קשה היה להאמין, שדברים קשים אלה נאמרו באמריקה.

חתם את הכנס שיעור אימפרוביזציה שבו רקדו, לשם שינוי, המבקרים. הרעיון היה לעמוד על ההבדלים בין הסתכלות במחול, והיכולת לתאר בכתב מה שרואים, לבין מה שהמבצע מרגיש וחושב. צעירים וותיקים כאחד, המבקרים הורידו נעליים, עלו על הבמה והחלו לנוע לפי

לכך שאמנים ויוצרים רבים החלו לכתוב, נעוצה באכזבה מאיכות הביקורת והכתיבה העיתונאית. מה שהחל כמחאה, הפך בהדרגה לדרך ביטוי נוספת.

טרישה בראון, שהיתה במשך 20 שנה סולנית בלהקת מרס קאנינגהם: "התחלתי לכתוב, כי ראיתי שהמבקרים כותבים מה שהם רוצים לראות. הם לא הבינו מה שהם רואים ומה שעשה קאנינגהם. זה הביא אותי לכתובת המאמר הראשון שלי, שנושאו היה 'השימוש במקריות'".

"גיין קייג' עודד אותי בכך, אך הכתיבה עדיין קשה לי. עברו 15 שנה, והספר על קאנינגהם עדיין לא נכתב, למרות שהוצאת הספרים שאיתה חתמתי על חוזה, ולא רק היא, לוחצת עלי. בסוף כמובן אעשה זאת, והזמן שעבר רק יוסיף מימד להתבוננות באותה תקופה".

דבורה היי, מהדמויות הבולטות במחול הפוסט-מודרני: "התחלתי לכתוב, כי לא הרגשתי טוב עם מה שכתבו עלי. תלמידים שאלו אותי שאלות והתחלתי להבהיר לעצמי את תהליך יצירת העבודות שלי באמצעות תיעודו. בהמשך, התיעוד בכתב הפך לחלק מהתהליך היצירתי, כי הכתיבה יצרה אצלי אסוציאציות מילוליות, שלא הייתי מגיעה אליהן דרך התנועה בלבד".

בהמשך הדיון, כשנשאה הביקורת על הביקורת אופי יותר ויותר תוקפני, כמה מרסייה סיגל, מבקרת המחול הוותיקה, להגן על כבודם האבוד של עמיתיה. היא אמרה, כי מה שמניע את המבקרים ושמושות להם ולאמנים עצמם, הוא אהבת המחול, וכי רבים מהמבקרים של היום הם אנשי מקצוע המשרתים נאמנה את התחום.

נושא אחר שהועלה, היה מדיניות עורכי ירחונים ורבעונים על מחול ובחירת נושאי הכתבות וסגנון. השתתפו בין השאר העורכים של LESS HOT AIR ON DANCE, DANCE INK, THE NEW DANCE REVIEW, PERFORMANCE JOURNAL, ATTITUDE ו-JOURNAL, הנחתה את הדיון אליזבת צימר, עורכת מדור המחול ב-VILLAGE VOICE. עורכי כתבי-העת למחול רובם אנשים צעירים, רציניים מאוד, משוגעים לדבר, הרואים בעיתונים במה לליבון רעיונות. היו שדיברו על



## DANCE ON DISC

The Complete Catalog of the Dance Collection of The New York Public Library  
ON CD-ROM

תוכנה המכילה את קטלוג החומר השמור בספריית המחול בלנינקולן סנטר



# דשות ✓ חדשות ✓ חדשות ✓ חדשות ✓

יחדש עבודה ישנה שלו, "יוליסס", שבוצעה שוב, על ידי ארבע רקדניות חדשות, במסגרת פסטיבל Chateauvallon בחודש יולי. בימים אלו עומד לצאת לאור ספר חדש, ובו ראיונות מאת ברנאר פראלי עם גאלוטה. כותרת הספר "העיניים הרוקדות" "Les Yeux qui dansent", בהוצאת "Acles-Sud", בצרפתית, כמובן.

## ✓ מפגשים, קורסים, תחרויות

כיוון ש"הרבעון למחול בישראל" יוצא לאור רק פעם בשלושה חודשים, לעיתים איננו מספיקים לפרסם בו מידע עדכני על מפגשים ופסטיבאלים בינלאומיים לפני שאלה מתקיימים. אבל, הואיל ומועדי האירועים חוזרים על עצמם מדי שנה, וכתובות ההנהלות אינן משתנות, אפשר להפוך אינפורמציה זו לשימושית לקראת השנה הבאה. נשתדל, כמובן, בעתיד להביא אינפורמציה זו מוקדם ככל האפשר, אבל הדבר אינו תלוי בנו, אלא בזרימית המידע מחו"ל.

✓ קונגרס מחול עולמי בסאן-פרנסיסקו עומד להתקיים בתאריכים 20-24 באוקטובר 1993. במפגש בינלאומי זה ישתתפו להקות רבות, ומלבד המופעים יתקיים בו דיון תחת הכותרת "Survival, Preservation and Future". מנהלו של הקונגרס הוא פרד טראגוט, המוכר כמארגן הסדנאות השנתיות בעיר בון, גרמניה. לפרטים אפשר לפנות ל:

International Dance Institute,  
1640 Holloway Ave.  
San Francisco, CA 94132, U.S.A;  
Tel: 451- 338 7603;  
Fax: 451- 338 6159

## ✓ האקדמיה למחול בעיר מארבורג

(גרמניה) תקיים קורס בתאריכים 1-21.8.1993. כוונת הקורס לכלול מתחילים ומתקדמים כאחד. השנה יורחבו מקצועות האקדמיה ויכללו טכניקה של מחול מודרני, אילתור בתנועה ובקול וכן תכנון ועיצוב מסכות והשימוש הבימתי בהן. לפרטים אפשר לפנות ל:

Kulturamt der Stadt Marburg;  
Markt 7; D-3550 Marburg; Germany  
Tel: (49) - 6421 - 201 - 402

## ✓ קורס קיץ אוניברסיטאי מתקיים

באמסטרדם, הולנד, מה-26 ביולי ועד ה-5 בספטמבר. סטודנטים מכל בעולם יפגשו מומחים מכל התחומים, יוצרים וחוקרים כאחד. במרכז הלימודים יעמדו השנה הנושאים: הסרטה, שפות וכוריאוגרפיה. כמו כן מלווה קורס-הקיץ האוניברסיטאי בתכנית מופעים עשירה. לפרטים יש לפנות ל:

P.O.B 53066 The Amsterdam Summer  
University  
1007 RB Amsterdam,  
The Netherlands  
Tel: (31) 20 62 00 225

## ✓ "שבוע של באלט-אימים"

התקיים לא מכבר בעיר האנגלית Derrgate המופע נוטף הדם המרכזי היה "דראקולה", מאת הכוריאוגראף סטוארט סבאסטיאן, שבוצע על ידי הלהקה האורחת מבליה, "הבאלט המלכותי של פלאנדריה". הקברן המקומי נאות לשלוח לנמל התעופה היתירו מכוניות שחורות של חברה-קדישא כדי לאסוף את הרקדנים עם הגיעם. השיירה כללה

יהיה להחליפו. המועמד המועדף על הנהלת הלהקה היה אוהד נהרין. אבל נהרין סירב להצעה המפתה, החליט להשאר בתל-אביב ולעבוד עם "בת-שבע".

לבסוף נמצא מי שיחליף את מאץ אק: הרקדנית והכוריאוגרפית האמריקנית קארולין קארלסון, שנולדה בשנת 1943, עבדה עם אליון ניקולאס ובמשך חמש שנים ניהלה את "קבוצת המחקר" החדשנית של באלט האופרה של פאריס. ב-1980 עברה לונציה, וניהלה קבוצת מחול עצמאית משלה. קארלסון הופיע לא אחת בארץ עם להקתה וכסולנית, בתכניתה "הגברת בכחול".

## ✓ "העיניים הרוקדות"

הכוריאוגראף הצרפתי ז'אן-קלוד גאלוטה שלהקתו "Groupe Emile Dubois" סיירה בעונה החולפת וביצעה את יצירתו "אגדת דון ז'ואן",

1994; גירסה מחודשת של "היפיפיה הנמה", שהלגי תומאססון, רקדן מאיסלנד המשמש כיום כמנהלו האמנותי של "באלט סאן-פראנסיסקו", מכין בעקבות מריוס פטיפה, בעזרת אירינה יעקובסון, ושתי עבודות מאת ג'ון נוימאייר, "קרן הפלא של הנער" ו"הסימפוזיאה החמישית", שתיהן למוסיקה מאת גוסטאב מאהלר. וכן באלט חדש מאת אנה לארקסון הדנית, שטרם נקבע שמו, שיבוצע בפברואר 1994.

## ✓ מנהל אמנותי חדש ל"באלט קולברג"

שעה שמאץ אק הודיע לפני מספר חודשים, שהוא מתכנן לקחת "פסק-זמן", וגמור עימו שלא להמשיך למלא את תפקיד המנהל האמנותי של להקתו, "באלט קולברג" השוודי, שהופיע לא מכבר בארץ במסגרת פסטיבל ישראל, החל חיפוש נמרץ אחרי מי שאמור



רקדניות "בת דור" באחת הסטודיות שעלו באש  
"Bat-Dor" dancers in one of their studios after fire damaged the building



# "בית המחול" של סולמס

ולחציג תנועה חולפת באוספים ותצוגות: באמת, מוסיאון המחול השוודי הוא מוסד יחיד במינו בעולם.

את הרעיון להקים מוסד כזה הגה שוודי עשיר וחובב מחול, שחי בפריס בשנות ה-20, רולף דה מארה (Rolf de Mare), שמו, שישד בעיר האורות את להקת "הבאלט השוודי", שפעלה בשנים 1920-1925, להקה שהיוותה גורם תחרותי מאץ לדיאגילוב ו"הבאלט הרוסי" שלו, בהיות להקתו של דה מארה חדשנית ואוואנגארדית במוצהר.

משחזר דה מארה למולדתו, הביא עימו את האוסף הגדול שלו, ובשנת 1950 פתח את המוסיאון למחול בבית-האופרה הממלכתי.

אחר כך עבר המוסיאון, שמהלך היה אז בנט הגר, יו"ר ועדת המחול של אונסקיי, לשכון בוילה באחד מפרברי סטוקהולם, ורק עכשיו, תחת שרביטו של המנהל הנוכחי, המבקר וההיסטוריון של המחול אריק נאסלונד (Erik Naslund), הגיע למקומו הסופי, ב"בית המחול".

היתרון הגדול של המוסיאון הוא עצם היותו ממוקם ממש בתיאטרון. בשעת ההפקות יכולים הצופים, שבאו לחזות במופעי מחול, להכנס ולהתבונן בתצוגות המתחלפות במוסיאון, ללא תשלום. גם "הקופסה הכחולה" מנוצלת לתערוכות, כשהאולם אינו תפוס על ידי מופעים קאמריים או נסיוניים.

הארכיונים, הספרייה ואוסף קלטות-הוידאו, שבקומה אחרת בבניין, אמורים לשמש מורים ותלמידים, חוקרים ויוצרים. גם אוסף המוסיאון, ובו תפאורות ותלבושות, כרזות וציולומים, עומד לרשות החוקרים.

כך משלב בית-מחול חי ופועל את העכשווי עם ההיסטוריה של אמנות המחול, בשילוב יחיד במינו.



מנהל המוסיאון למחול, אריק נאסלונד והרקדנית היהודית לילאואטלי מחזיקים דמויות של אדם וחווה, מתוך אוסף המוסיאון, ששימשו את להקת "הבאלט השוודי" במחול "בריאת העולם" מאת גדול הרקדנים השוודים של זמנו, ז'אן בורלין, למוסיקה מאת דריס מיי, בפריס, בשנת 1923.

המעצב של "בריאת העולם" היה הצייר פרנאנד לגיה (Fernand Leger).

Erik Naslund and the dancer Lilavati holding the cut-out figures of Adam and Eve from the ballet "The Creation of the World" to music by Darius Millo, choreographed in 1923 by Jean Borlin for the "Swedish Ballet" in Paris, now in the collection of the Dance Museum in Stockholm.

ממש בליבה של העיר סטוקהולם, במרכזו של רובע מסחרי, סמוך למדרחוב הומה, שוכן "בית-המחול".

הרעיון ליצור מתחם מיוחד לאמנות המחול על כל צורותיה היה, בעצם, של הכוריאוגרף השוודי איוו קראמר (Ivo Cramer). לפני שנתיים התגשמה הצעתו, שעה שהתיאטרון העירוני של סטוקהולם עבר למקום חדש, וסביב האולם הקיים, "התיאטרון הישן", שעבר שיפוץ יסודי והסבה, נבנו חללים נוספים המשמשים את "בית המחול", שמנהלו הוא יאן צטרברג (Yan Zetterberg).

האולם המרכזי, המגרש הביתי של "באלט קולברג", משמש גם להקות אורחות ומופעי מחול מכל הסוגים. יש בו 800 מקומות ישיבה, בימה שמפתח הפרוסצניום שלה 14 מ', עומקה 15 מ' ובה מנגנון טכני, הכולל מערך תאורה והגברה מודרני ומשוכלל. אבל בזה אין ל"בית המחול" ייחוד. אלא שלצד האולם המרכזי מצוי גם מתחם "הקופסה הכחולה", שהוא חלל שמימדיו 20.8 על 12.5 מטר, שניתן להקים בו מערך של מושבים מודולאריים, בן 170 כסאות על גבי מדרגות. משמע, מקום אידיאלי למופעי-סטודיו, מפגשים או תצוגות.

מעברו השני של פואייה רחב מידות ובו מזנון, מלתחה וחנות לספרי מחול, פוסטרים וכו', המשמש גם לתערוכות, חלל נוסף, בן שתי קומות, הוא האולם המשמש את "מוסיאון המחול" לתצוגות מתחלפות.

מוסיאון לאמנות המחול? כיצד ניתן לשמר



ארון מתים וכומר אמיתי - שמא יהיה צורך בגירוש-רוחות דחוף. התיאטרון בו התקיים המופע הציע הנחות מיוחדות לתורמי-דם לבנק הדם העירוני.

## ✓ תחרות הבאלט של מוסקבה

התחרות המוסקבאית השביעית לבאלט תתקיים השנה בתאריכים 19 בספטמבר ועד ה-2 באוקטובר 93. המתחרים ייבחנו בשלושה שלבים. למנצחים יוענקו פרסים כספיים וכמו כן האפשרות לרקוד כאמנים אורחים בלהקת הבאלט של הבולשוי במוסקבה. פרטים אצל: International Association of Choreography Workers, Intern. Ballet Competition, Gersten St. 14/2 Russia, Moscow 103009, Fax: (095) 2016956.

## ✓ "מפצח האגוזים"

נוסח חדש של "מפצח האגוזים" בוצע לראשונה בחודש פברואר השנה על ידי להקת הבאלט Ballet du Rhin בעיר סטראסבורג. הכוריאוגרפיה היא פרי עבודתם של רקדני "פילובולוס". זו הפעם הראשונה, שרקדני הלהקה, שביקרה לא מכבר בארץ, יוצרים במשותף עבור להקת באלט. אם כי אחד המייסדים של "פילובולוס", מוזס פנדלטון, כבר יצר לפני שנים אחדות כוריאוגרפיות עבור באלט האופרה של פריז ועבור להקת ג'ופרי בארה"ב.

## ✓ יום הולדתו ה-60

פסטיבל המחול האמריקני חוגג השנה את יום הולדתו ה-60. המפגש בן ששה השבועות, הכולל קורסים ומופעים, ששימש מאז הווסד בשנת 1934 מקום מפגש מרכזי של אמני המחול המודרני באמריקה, עבר בשנת 1978 ממכללת בנינגטון, ורמונט, לעיר הדרומית דורהם, שבקארוליינה הצפונית. בשעתו לימדו בו מרתה גראהם, דוריס האמפרי וכל יתר החלוצים הגדולים של המחול המודרני. כיום מנהלו הוא צ'ירלס ריינהארט. השנה התקיים הפסטיבל בין ה-11 ביוני ל-23 ביולי.

## ✓ להקת הותיקים

להקת הותיקים של ה"נדרלנדס דנס תיאטר", NDT 3, שהחלה את פעולתה בשנת 1991, מופיעה השנה בתכנית חדשה, הכוללת עבודות מאת מאץ אק, מאגי מארין, יירי קיליאן ואוהד נהרין. כן נכללה עבודתו של האנס ואן מאנן, "Evergreen", מתכניתם הראשונה. בעונה זו רוקדים בלהקת הותיקים ניקלאס אק (אחיו של מאץ), מרטין ואן האמל, סאבינה קופפרברג וג'רארד למייטר, שהיה מראשוני להקת ה"נדרלנדס דנס תיאטר".

## ✓ התפטר

נילס כריסטה התפטר ממשרתו כמנהל "באלט סקאפינו", הפועלת ברוטרדם, תפקיד שמילא מאז 1986. הכוריאוגרף אד וובה החליפו בתפקיד, לעת עתה כממלא מקום. שני הכוריאוגרפים ההולנדיים עבדו בעבר בארץ, עם "בת-דור" ועם "להקת המחול הקיבוצית".



# דשות ✓ חדשות ✓ חדשות ✓ חדשות ✓

## ביער ביער,

### מאת רות אשל

לפני שנה הלך לעולמו שלום חרמון, מעמודי התווך של החינוך הגופני ושל מחול העם הישראלי. בשנותיו האחרונות היה מורה דרך מוסמך, ולכן בחרו מוקיריו לציין את יום השנה לפטירתו בקריאת חניון על שמו. בחניון שלום שביער מעלה החמישה יש שולחנות לפיקניק, אזור משחק לילדים וגם משטח המיועד לנופשים שחשקה נפשם לרקוד ביער. ריקודי עם, כמובן.

שלום חרמון נולד ב-1920 בשלזיה העילית, למשפחה ציונית. בן 18 עלה לארץ והגיע למקווה ישראל. "ניגנו שם בגרמושקה ורקדו קראקוביאק, פולקה וצירקסיה", סיפר בראיון שנערך כשנה לפני מותו. במקווה-ישראל עסק בחקלאות, כי לא היתה אז מסגרת להכשרה בתחום החינוך הגופני, שאליו נמשך כבר אז.

זיקתו לריקודי עם ניצתה בקפריסין, שם הוצב אחרי שהתגייס לצבא הבריטי. לראשונה בחייו ראה ריקודי עם יווניים, והיה להוט ללמוד אותם.

ב-1944, כשהיה בדרכו לקיבוץ בית-אלפא באחת מחופשותיו, פגש בתחנה של רכבת העמק אשה, שפניה היו מועדות לחפציבה. הם הלכו ברגל כבדת דרך ביחד ושוחחו. וכששאל לבסוף לשמה ענתה: גרט קאופמן. בבית אלפא סיפרו לו, שהיא "אישיות חשובה מאד העוסקת בריקודי עם". כשכבר חזר לקפריסין נודע לו על כנס דליה הראשון, שהתקיים באותה שנה, והוא הבין כי אותה קאופמן לא היתה אלא גורית קדמן, ממניחי היסוד לריקודי העם הישראליים. הוא כתב לה וביקש להיפגש איתה, והציג עצמו במכתב כבחור שליווה אותה באותו טיול בעמק.

במסגרת הצבא הבריטי, בו שירת ביחידת תותחנים, נשלח מקפריסין למצרים, ואחר כך עשה את דרכו לאיטליה עם חבריו לבריגדה היהודית, ובידיו חוברת ריקודי העמים הראשונה שפירסמה קדמן. חוברת שכללה את הריקודים הארצישראלים הראשונים ושנאשה הקדשה אישית לחרמון - "לשמוש בגולה".

תחנתו הבאה היתה אנגליה. הוא השתתף בקורס קצינים, ובשעות הפנאי רקד, תמורת כרטיס-כניסה בסכום פעוט, באולמות שנועדו לכך. "בארץ רקדו ריקודים סלוניים רק בבתי קפה, ובקיבוצים - ריקודי עם. לראשונה צץ במרחיב הרעיון לארגן בארץ ערבי ריקודים, כדרך בילוי, לא של ריקודים סלוניים אלא של ריקודי עם ישראליים". באנגליה גם פנה אל חוקר ריקודי העם הידוע פרנסיס וייט וביקשו שילמד אותו ריקודי עמים. הלה שאל אותו אם הוא מצידו יכול ללמד אותו ריקודים "פלשטיניים", וכך החלה הקריירה שלי כמרקיד ומפיק מחול עם ישראלי. גם לימדתי הורה, קראקוביאק ועוד".

ב-1946, אחרי שחרורו מהצבא, חזר חרמון לארץ וספר לקדמן על שליטתו בכ-60 ריקודי

(חידוש ההפקה מלפני שבע שנים בכוריאוגרפיה של ברטה ימפולסקי). כן כלולה בתכנית עבודה חדשה, מצומצמת יותר, של המנהלת האמנותית של הבאלט הישראלי.

### ✓ להקת המחול הקיבוצית

להקת המחול הקיבוצית מופיעה בעבודה "עיר עירומה" של הכוריאוגרף רמי באר, זה מופע גדול מימדים, אולי היצירה המורכבת ביותר מבחינה בימתית, שהעלתה להקה מעודה.

הבכורה התקיימה בתיאטרון ירושלים המתאים לכך בשל מימדי בימתו הגדולים. המופע בוצע גם בוצע בכרמיאל והתברר שגם על בימה בגודל בינוני, הדבר אפשרי.

בראשית ספטמבר, אחרי חופשה, יוצאת "הקיבוצית" למרחקים: תחילה לסין, מקום שם מתקיים פסטיבאל בינלאומי, שהיה עד כה מוקדש ללהקות פולקלוריות, הלהקה הישראלית היא הלהקה האמנותית-מודרנית הראשונה שהוזמנה להשתתף בו. משם תגיע הלהקה לבירה בייג'ינג, ועם סיום הופעותיה שם תטוס לאוסטרליה, להופיע במסגרת פסטיבאל הקיץ של העיר מלבורן.

### ✓ קול דממה

את המחול החדש "מיטוס" מאת מנהל הלהקה משה אפרתי העלו רקדניה בתל-אביב ובכרמיאל בחודשי הקיץ. זמן קצר אחר כך טסה הלהקה לאיטליה, להופיע במסגרת ארבעה פסטיבאלים עירוניים, ביניהם זה של ונציה וטורינו. באיטליה הופיעה "קול דממה" ביצירתו של אפרתי "קאמינה א-טורנה".

עם שובה, מופיעה הלהקה בעבודה "לרקוד את אנדרסן", שמביים רמי דנון והיא מיועדת לבני ה-7 עד 10,

אומר משה אפרתי: לקראת העונה הקרובה מבקש אפרתי לפתוח את הלהקה לעבודה של יוצרים נוספים. עד כה, כל עבודות הלהקה היו פרי יצירתו שלו. הוא מתכוון לקחת בעונה הקרובה חופשה חלקית, וליצור גם בגרמניה, לשם הוזמן.

### ✓ תיאטרון מחול ענבל

עתידה של ענבל אינו ברור, אפילו לאחר שועדה שמונתה לצורך קביעת המלצות, הגישה את מסקנותיה. הומלץ על פיטורי המנכ"ל שי חורב והמנהלת האמנותית, רנה שרת. לא ברור, מי יחליף את השניים ואיך יתבצע שיקום הלהקה. הועדה אף המליצה על ביסוס עבודת ענבל על מסורת עדות ופולקלור. ובעיקר נותרה בעינה הבעיה, מה יהיה על אוצר עבודותיה של שרה לוי-טנאן, המייסדת וכוריאוגרפית הבית תיאטרון מחול ענבל.

רקדני ענבל עובדים עם יעקב שריר, לשעבר מרקדני בת-שבע, בשנים האחרונות מנהלה של להקה בטקסס, ארה"ב, יצירה המבוססת על ההשראה שקיבל מהצעדים התימניים המסורתיים.

לא ברור כלל גורלה של עבודה חדשה זו, ומהם הסיכויים שתועלה על הבמה, מכל מקום היא תצולם בוידאו, לקראת אפשרות חידושה בעתיד.



### ✓ "החתונה"

סרטם של זיואל בובייה ורגייס עובדיה "החתונה" (Le Noce), שנוצר בשנת 1990, זכה בפרס הראשון בפסטיבל הבינלאומי לאמנות הקולנוע הצרפתי לשנת 1993.

## קיץ בלהקות הישראליות

### מאת יעל אפרתי

לכל להקות המחול המקצועניות הישראליות היו השנה תכניות דומות לימי הקיץ. בחודש יולי כמעט כולן הופיעו במסגרת פסטיבאל כרמיאל. ארבע יצאו לספורים בחו"ל, להופעות או השתתפות בפסטיבאלים. כולן בחופש בחודש אוגוסט וחזרות על מנת להכין את מופעי העונה הבאה, עם תחילת שנת תשנ"ד.

### ✓ בת-שבע

העלתה שוב את עבודותיו המצליחות של אוהד נהרין "קיר" ו"מבול" בארץ ובאירופה. בכרמיאל ביצעו רקדני בת-שבע "ערב צרפתי", ובו "הסיפור המחליק" מאת ליאונל הוש (שבוצע בשעתו ב"סינרמה") ואת "ארבוס" מאת נהרין.

מיד אחר כך יצאה הלהקה לגרמניה לפסטיבאל האמבורג, שהיה תחנתה הראשונה ומשם לספרד, לברצלונה ובסוף השתתפה בפסטיבאל שאטוואלון בצרפת.

עם שובה לארץ יצאו רקדניה לחופשה השנתית ובראשית ספטמבר הם החלו להתכונן לבכורה המתוכננת ל-21 בספטמבר. לעבודה החדשה של נהרין טרם ניתן שם. כן תכלול התכנית עבודה של היוצר הצרפתי הרווה רוב, השייך לדור הצעיר, וכך תמשך "העונה הצרפתית" בבת-שבע. את המוסיקה כתב הפעם המוסיקאי הישראלי רמי פורטיס.

בת-שבע מתכננת את חגיגות שנת ה-30 לקיומה. הבכורה הראשונה של הלהקה שנוסדה על ידי בת-שבע דה רוטשילד התקיימה בתיאטרון "הבימה" בתל-אביב בדצמבר שנת 1964.

### ✓ בת-דור

הלהקה מתאוששת בקצב מרשים מנזקי השריפה הגדולה שפרצה בבניין ובו אולמה והסטודיות שלה. בראשית הקיץ העלתה בת-דור את "בתי הזכוכית" מאת היוצרת האמריקנית גינפר מילר וכן את "זמן נשכח" מאת המנהלת האמנותית של להקת אלווין איילי, גידיית גיימסון.

באולפני בת-דור התקיים קורס הקיץ השנתי שכבר היה למסורת, היו בו שני מסלולים והוא נמשך שלושה שבועות. הורו בו מורים מחו"ל ומהארץ.

במהלך חודש אוגוסט יצאה הלהקה לפראג ובספטמבר ישובו רקדניה לעבודה לקראת ביצוע עבודתו של הכוריאוגרף גייגי קאציליאנו ממוצא רומני, העובד שנים רבות בצרפת, והוא מנהלו האמנותי של באלט העיר רן (Rennes).

### ✓ הבאלט הישראלי

בראשית הקיץ יצא הבאלט הישראלי להופעות בבודפשט והעלה יצירות שונות מרפרטואר הלהקה. מיד עם שובם של רקדני הבאלט לארץ הם הופיעו במסגרת פסטיבאל כרמיאל. עם שובה מחופשה בספטמבר מתכננת ברטה ימפולסקי הפקה מלאה של "סינדרלה",



## לרקוד לרקוד



שלום חרמון 1920-1992

עמים. "את כל הריקודים שלך שים בכיס", ענתה, "עכשיו אנחנו רוקדים רק ריקודים ישראליים חדשים".

למרות שאיחר להירשם, התקבל חרמון, בהתערבותה של קדמן, לקורס הראשון למורים לחינוך גופני, ובו למד בין השאר בצורה שיטתית ריקודי עם ישראליים. בינתיים החל להגשים חלום שרקם באנגליה. "שלחתי מספר הזמנות לחברים קרובים ולאנשים שאהבו לרקוד ריקודי עם, להגיע ל'אולם', שהיה אולם ההתעמלות של גורית קדמן, בבית החינוך בתל-אביב ברח' בצלאל 35. ציפיתי שיגיעו שלושים איש, אבל הגיעו מאה, ושילמו דמי כניסה. את המפגש השני עשיתי ב'בית הפועל' והגיעו מאתיים איש. וכך זה הפך לאירוע חודשי של הרקדה".

בהרקדה הראשונה, ב-15.11.46, רקדו את "ימינה ימינה", "מחול עובדיה" (דבקה ירדנה), "פולקה ליטאית", "צירקסיה", "שועלים קטנים" ו"קראקוביאק" וקינחו ב"רונדו". חרמון היה למרקיד בהי הידיעה בארץ ולבן טיפוחיה של קדמן. הוא רקד בלהקת "הפועל תל-אביב", וסייע באירגון הכנסים בדליה.

חרמון עבר לחיפה והתחתן עם דבורה לבית בלום, גם היא מורה לחינוך גופני. במלחמת השחרור פיקד על גדוד תותחנים. בהפוגה השנייה ערך ערב ריקודים לגדוד, בסארפנד (כיום צריפין), שהיה עתיד להפוך למפגש שבועי של חוג לריקודי עם. רס"ן חרמון פינה מחסן תחמושת שהתהדר ברצפת עץ, ובעקבות

בקשתו הורה קצין תותחנים ראשי, שגם בנות תגענה להרקדות של יום שלישי. אחרון שפי, אז חיל, שחצוצרתו ליוותה את הריקודים, סיפר על הפגישה עם חרמון: "ראיתי מפקד בסוודר צבאי ונעלי ריקוד קשורות בסרט גומי. מאוד הפליא אותי לראות מפקד לבוש בצורה כזאת. תמיד היה מוקף בהרבה חיילים וחיילות וזה מאוד הרשים אותי. מוזר היה לראות מפקד, שהיה ידוע בפעולותיו הצבאיות, עוסק בשעות הפנאי בריקודי עם. זה עשה עלי רושם גדול מאוד". כך היה חרמון למגיד הראשון שהרקיד את גדודו ושיזם הפצה של ריקודי עם בקרב מסגרות צה"ליות. לאחר סיום מלחמת העצמאות נרתמה גם קדמן לנושא.

ב-1949 השתחרר מהצבא, ובנובמבר אותה שנה החל להדריך בקריית חיים קבוצה שאיתה נימנו דן רונן ויונתן גבאי. רקדו שם - ברמה גבוהה לדבריו - את "לבשו עוז", "במצילתיים ובתופים", "שישו ושחור", "דבקה רפיח", "הקוצרים", "דבקה משולשת", "עזי וזמרת יהי", "בוא דודי", "קול דודי", "אל גינת אגוז", "עם שחור", "פולקה ליטאית", "אנה הלך דודי", "מחול השניים", "יובנו בתיים" ו"אם הופלנו".

בתחילת שנות החמישים, בקורס מטעם ה"קורן הקיימת" בנושא החג, התוודע חרמון אל הרקדנים והכוריאוגרפית ירדנה כהן, שהיתה ידועה כמעצבת חגים לקיבוצים בעמק יזרעאל ובאזור מגידו, והיה לתלמיד שלה. "בשיעורים עשינו אימפרוביזציות וזו היתה החשיפה שלי למחול האמנותי".

### באנגליה גם פנה לחוקר ריקודי העם הידוע פרנסיס וייט וביקשו שילמד אותו ריקודי עמים. הלה שאל אותו אם הוא מצידו יכול ללמד אותו ריקודים "פלשתיניים"

בעידודה החל ליצור בעצמו ריקודים למסכתות בקיבוצים, וכך נולדו הריקוד "אל הכרמים" (1950, המוסיקה: אורי גבעון) והמסכת "בת יפתח" (1951, המוסיקה: אמיתי נאמן). במקור כללה המסכת ריקוד בנים (הגברים חוזרים מהקרב - דבקה), ריקוד בנות איטי (הבנות יוצאות לקראתם), וריקוד זוגות. "העם קבע, שהריקוד האחרון ייהפך לריקוד עם", "מזרה ישראלי" (1952) שנוצר למנגינה של נאמן, אז תלמיד סמינר למורים למוסיקה, שבעצם חיבר תרגיל, ובו שילוב המקצב האופייני הדווי (4/4) והמקצב הצירקסי (3/4).

שנתיים אחר כך יצר חרמון, גם הפעם עם אמיתי, מסכת לכפר יהושע, "אדם ואדמה". ריקוד הסיום שלה היה "בת הרים". ב-54 נרקדו לראשונה גם "לאור חיוכך" של השניים, שחובר לקראת מצעד המחולות החיפני, ו"מחול הנוער".

לרגל כינוס "הפועל" ב-56 יצר חרמון את "ריקוד פועלי הנמל" (לבנים), "ריקוד השוק" (שבו הופיעו בנות עם סלים), וריקוד זוגות. הראשון עבר מספר גלגולים, עד שהפך למה שמוכר כיום כ"דבקה הדייגים", אף על פי שכלל אינו דבקה.

ב-59 חיבר חרמון את "ענבלים", למנגינה של שרה לוי-תנאי, אבל הפרטנר העיקרי שלו היה אמיתי נאמן.

"אמיתי היה האקורדיוניסט שלי בהרקדות, ומכאן נבע הקשר ההדוק בינינו. באופן מקרי, הוא היה דווקא שם והלחין מנגינות שלהן חיברתי ריקודים. כנראה היתה התאמה, אחרת הייתי פונה למלחינים אחרים. היתה בינינו גם ידידות עמוקה". - דברי שלום חרמון. אחר כך היה אפי נצר האקורדיוניסט שלו.

מצעד המחולות הראשון בחיפה, שנעשה מודל לחיקוי, התקיים ב-1952. חרמון: "ההתחלה היתה מקרית לחלוטין. 'קול ישראל' הזמין שידור של ריקודי עם לבוקר יום העצמאות. השידור הועבר ברדיו בשעה אחת עשרה מ"בית הקרנות" שברחוב הרצל בחיפה. ארגנתי קבוצות של תלמידי בתי-הספר, וקבוצות מההתיישבות העובדת, כשבראשן אמיתי נאמן באקורדיון ואני בתוף. הלכנו, רקדנו ושרנו, ו'קול ישראל' תיאר את המצעד לכל עם ישראל מפי קריין ב-1954. 'מצעד המחולות' התמסד".

ב-1957 נסע שלום לאנגליה והשתתף בקורס לכוריאוגרפיה, שהעביר רודולף פון לאבאן, התיאורטיקן הגדול של המחול. "כשלאבאן נכנס לחדר, זה היה כמו לגעת באלוהים". הקשר של חרמון עם המחול האמנותי הלך והתהדק.

לקראת חגיגות ה-30 למדינה, יזם חרמון את המפעל "בית ספר רוקד". ביוזמתו החלו ללמד ריקודי עם בבתי-הספר ופעם בשבוע נערכו הרקדות. הוכנה חוברת ובה שלושים ריקודי עם מייצגים, מלווה בקלטת בעריכת אמיתי נאמן. ההצלחה היתה כה גדולה, עד שבשנה שלאחר מכן הוגדל מספר הריקודים המומלצים לשישים, ובשנת 88 נוספו עוד ארבעים. "אלה מאה הריקודים 'הבסיסיים'", אמר חרמון.

הוא לימד בסמינר "אורנים" ובמכון וינגייט, ניהל את המדור להדרכה ברשות הספורט, היה מפקח על החינוך הגופני (1975-1981) במשרד החינוך והתרבות, ועיבד תכניות לימודים בתחום זה. המחול הוסיף להיות אהבתו הגדולה. גם אחרי שיצא לגימלאות. הוא כיהן בהתנדבות כמפקח על המחול מטעם משרד החינוך והתרבות (1991-1981), ועשה רבות להכנסת המחול האמנותי לבתי הספר.

חרמון פירסם מאמרים רבים, כגון "המחול בתנ"ך" ("החינוך הגופני" מאי-יוני 1968) ו"מקומו של ריקוד העם בחינוך" ("נרקודה", יוני 1971). בשיטתיות יקית אסף וקיסלג כל נייר שתיעד את התפתחות מפעל ריקודי העם הישראליים. אחרי מותו העבירה אלמנתו את הארכיון ששכן בביתם שבירושלים לספריה למחול בבית אריאלה בתל-אביב.

ב-1980 חזר חרמון לאהבתו הישנה - טיול בארץ. הוא חבש את ספסל הלימודים ונעשה למורה-דרך מוסמך לתיירים. בשבת ה-7.6.1992, כשלא הגיע לחדר האוכל במלון "הגליל", עלו לחדרו ומצאו אותו מת. אבל את הריקודים האלה אי



# בית הספר למחול

וצ'אטרון מחול תה ש'נפ'ד

מחול מודרני, קלאסי ויצירה,  
השתלמויות וסדנאות

קבוצות נוער ומבוגרים:  
מתחילים, בינוניים, מתקדמים

השיעורים מתקיימים:  
ברח' הרב פרידמן 14, ת"א (סמטא מיהודה המכבי).  
טלי להרשמה: 03-5441390, 03-5177701, 6046745. פקס.

**רינה שחם**  
רקדנית, כוריאוגרפית, מורה למחול

**RINA SHAHAM**  
DANCER, CHOREOGRAPHER, DANCE TEACHER

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

רבעון לעיניני מחול

בשראנ

רבעון לעיניני מחול

בשראנ

רבעון לעיניני מחול

בשראנ

רבעון לעיניני מחול

בשראנ

מנוי לשנה נ - 44.90 ש"ח



עירית תל-אביב-יפו  
מינהל החינוך והתרבות

# המרכו למחול

הפסמן 6 ת"א טל. 03-6919457

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

בלט קלאסי \* מחול מודרני \* יצירתי \* ג'אז \* רפרטואר

- \* כיתת בנים \* מורים אורחים \* קורסי קיץ \* שיעורי בוקר לרקדנים מקצועיים
- \* להקת נוער "ביכורי מחול" בסגנון קלאסי ומודרני
- \* צוות מורים מקצועי ומיומן



# כבד

## ריקוד של אנשים "כבדים"

בשל הקושי העצום שלהם לבצע ולזכור את סדר התנועות, כל צעד וסיבוב שלהם מושקעים בו כוחות נפש עצומים. הנפת זרוע, החזקת ידי הפרנטנר, כל תנועה פשוטה הופכת אצלם לבעלת משמעות רגשית – בדיוק המרכיב, החסר כל כך בביצועם של רוב הרקדנים הבריאים

תופעה חדשה. מקרה קיצוני של יופי אנושי ואסתטי כאחד הוא, ללא ספק, המופע של תמר בורר, רקדנית ישראלית צעירה, שנפגעה בתאונת דרכים. היא משותקת בפלג-גופה התחתון, ולמרות זאת, אחרי החלמתה יצרה עבור עצמה מחול, בו היא נעה, נשענת על הליכון. היא אף הוזמנה לפסטיבל מונפלייה, צרפת, והופיעה שם בריקוד מיוחד במינו זה שלה.

רעיה ספיבק, מדריכה ותיקה לריקודי-עם, עוסקת שנים ארוכות בעבודה עם מפגרים. לפני שנתיים היא החלה, יחד עם עמיתה להדרכת המפגרים במעונות ובמועדונים השונים, להופיע עימם במופע ייחודי, "פרחים ולבבות" שמו.

שעה שרעיה ספיבק משכה אותי - כמעט בכוח - למופע "פרחים ולבבות" בפסטיבל כרמיאל, ציפתה לי הפתעה. כי המופע היה לא רק הישג טיפולי נכבד, אלא חוויה אסתטית של ממש.

ולזאת לא הייתי מוכן. שאלתי את עצמי, מדוע מחולם של המפגרים מרשים כל כך. הגעתי למסקנה, שבשל הקושי העצום שלהם לבצע ולזכור את סדר התנועות, כל צעד וסיבוב שלהם מושקעים בו כוחות נפש עצומים. הנפת זרוע, החזקת ידי הפרנטנר, כל תנועה פשוטה הופכת אצלם לבעלת משמעות רגשית – בדיוק המרכיב, החסר כל כך בביצועם של רוב הרקדנים הבריאים, ואפילו אצל המקצוענים המיומנים ביותר על בימת המחול האמנותי. הכוונה – במובן החסידי של מושג זה – מאצילה משמעות למחול המפגרים.

חוסר המיומנות הטכנית של המפגרים, הנלחמים על כל רגע במחול, ונהנים ממנו כהישג, מרתק יותר מברק טכני, שאין מאחוריו אלא שיגרה ומכאניות. המפגר הרוקד חוגג את נצחון האנושיות עם כל צעד נכון. היכן אפשר לחזות בתופעה כזאת על בימת המחול האמנותי?

דומני שזהו שיעור מאלף לכל מי שעוסק באמנות המחול.

לכאורה מחול ומוגבלות – גופנית או מנטאלית – הם מושגים הסותרים זה את זה חזיתית. אבל מתברר, שלאחרונה מתהווה תופעה מרתקת, של מחול "כבד", אם להשתמש במושג שאול ממחזהו של איציק ויינגרטן, "לרקוד עם אבא".

כך מתאר שם הבחור המפגר בשכלו, בנו של רקדן וכוריאוגרף, את מה שהוא עצמו רוקד. הוא, לדבריו, "רקדן כבד". זו הצגה מרגשת.

מסתבר, שלא רק אצלנו גוברת ההתעניינות במחול של מוגבלים. בלונדון הופיעה לאחרונה קבוצה חדשה של רוקדים, הנקראת "CandoCo", ובה גם שלושה מחוללים משותקים, היושבים בכסא-גלגלים.

גיאן פארי, מבקרת המחול של ה-"Observer" הלונדוני, כותבת על כך: "המופע הראשון שלהם מנסה לצמצם ולא לנצל את הפער שבין גופות מוגבלים, כל אחד במידה שונה. העבודה הארוכה למדי, המלווה במוסיקה חדישה, זכתה לכוריאוגרפיה הרגישה לצרכים המיוחדים של המבצעים. למרות הכל, אפשרויות מרתקות המצפות לפיתוח, ניצנצו מהאפלה, לרגע בו הלהקה וקהל הצופים שלה יהיו מסוגלים לקבל את הקביעה ששוני מעניין ולא דוחה".

הנאורולוג אוליבר סאקס, בספרו "האיש שחשב שאישתו היא כובע", עוסק בבעיה זו של אמנות ומשמעויותיה בעולם של מפגרים.

"כוחה של המוסיקה רב, הן בצד התיאורטי והן המעשי [בטיפול במפגרים]. ניתן להבחין בכך אפילו במקרים של אידיויטים, שמנת-המשכל שלהם מתחת ל-20, הסובלים מהפרעות מוטוריות [תנועתיות] קיצוניות ומבלבול. תנועותיהם הגולמיות עשויות להעלים בין רגע, במחול לצלילי המוסיקה - לפתע, עם המוסיקה הם יודעים איך לנוע. ואנו נוכחים איך מפגרים, שאינם מסוגלים לבצע אפילו פעולות פשוטות יחסית, הדורשות רק ארבע או חמש תנועות ברצף מסויים, מבצעים תנועות אלה בצורה מושלמת, אם הדבר נעשה לצלילי מוסיקה".

מגבלות, ההופכות ליתרון בתחום המחול, הן



# לרקוד עם אבא

מונודרמה מאת איציק ויינגרטן

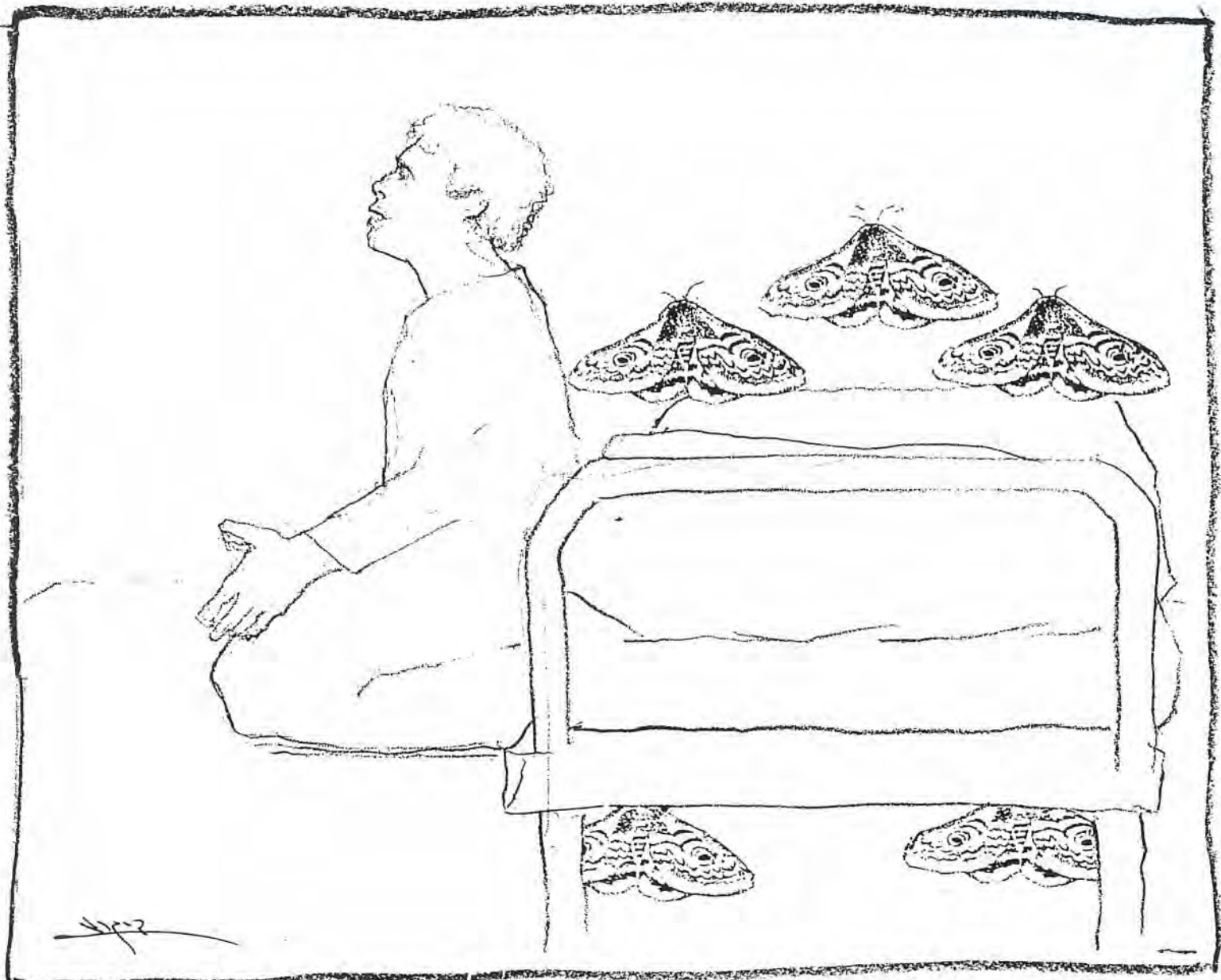
מוסיקה: אלברט עמר  
תפאורה: משה שטרנפלד  
איורים: אמיר דיקרמן

כשהאור נפתח. אנחנו נמצאים בסטודיו לרקוד.  
כשהאור מתמקד. אנחנו בחדר. על הקיר  
תלויים פרפרים מנייר. על השולחן - פרפר  
לילה גדול. לצווארו של הבחור - חבילה קטנה,  
עטופה בבדים. בכל פעם שהוא מתרגש, הוא  
קוטע את דבריו, ופונה לפרפר הלילה.

המחזה וההצגה של איציק ויינגרטן "לרקוד עם  
אבא" אינו מופע ששם לעצמו למטרה לדון  
באמנות המחול. זה סיפורו המרגש של ילד  
"כבד", כפי שהוא מכנה את עצמו, המפגר  
בשכלו, בנו של רקדן המגדל אותו בכוחות  
עצמו, ללא נוכחות האם.

אבל הריקוד אינו רק מטאפורה, אלא ראי, בו  
משתקפים חיי האב, הבן וידידיו של האב,  
שנפטר לבסוף ממחלת-לב. הריקוד, כפי  
שמתאר זאת הילד הכבד הוא מעין פיוט, ובו  
בזמן אישי, סודי וגם אמצעי תקשורת  
בינאישית.

ההערות של הילד, על האמנות של אביו  
הכוריאוגרף והרקדן חושפות תבונה עמוקה של  
איציק ויינגרטן באמנות הריקוד. התנועה  
"הכבדה" של המפגרים שימשה את השחקן -  
שהיה גם הבמאי של עצמו - כאמצעי בימתי





\* \* \*

יש דברים שהם כמו סוד, שצריך לספר אותם. בסטודיו אבא אמר לי, שלפעמים אפשר ממש לעוף. כמו ציפור. כמו שפירית. לא אומרים: עף כמו בן-אדם. אומרים: עף כמו פרפר. קופץ כמו צפרדע.

"אתה קופץ כמו נמר" אמרתי לאבא.

"ואתה, בן שלי, קופץ כמו..."

ואני אמרתי: "אני יודע, כמו דב".

"אבל יש דובים מכל הסוגים", אבא אמר, "יש גם דובים, שהם קלים כמו איילה".

"אני לא קופץ כמו איילה" אמרתי.

"אז מה?" אבא אמר. "אתה תקפוץ כמו דב - קל כמו איילה".

"הקרפדה שראינו", אמרתי לאבא, "היא צפרדע, שקופצת כמו דב".

ואבא אמר: "נעשה קונטקט?"

ועשינו.

רקוד קונטקט זה סוד.

אבא אמר "הקשר הוא הסוד".

(לפרפר): "איזה יופי".

\* \* \*

והרופא נתן לי חלוק ירוק. ועל הפנים שם לי בד ירוק, שאני אהיה סטרילי.

לפני שנכנסתי לחדר של אבא. עצרתי. ונשמתי נשימה עמוקה.

והרופא לחש: "אתה לא נכנס?"

ואמרתי בשקט: "כן, אני נכנס".

שיעור נוסף בסטודיו.

במדרגות אמרתי: "אבא, חלמתי חלום מיוחד. אני אספר לך אותו, ואתה תנסה לרקוד אותו".

ואבא אמר: "לא. אתה תרקוד אותו".

ואמרתי: "די אבא. אני לא רוקד".

בבית אבא אמר: "אל תחשוב ששכחתי. אנחנו רוקדים עכשיו".

ואמרתי: "אבא לא. אני הולך לחדר".

ואבא אמר: "עכשיו תנשום נשימה עמוקה.

שיהיה הרבה הרבה חמצן בריאות".

ואמרתי: "אבל אני לא רוקד אבא. אפילו לא לפניך".

ואבא אמר: "שנינו נרקוד עכשיו. בעיניים עצומות. נעצום את העיניים".

ואבא נשען עלי. ואני עליו. אבא קרא לזה קונטקט. ואני רכבתי על אבא והתגלגלתי, ואבא עלי, ותמיד נגענו אחד בשני.

בסוף אבא אמר: "עכשיו תפקח את העיניים".

והיינו מחובקים. לא הרגשנו. פנים מול פנים. והתחלנו לצחוק.

ושאלתי: "אבא, הייתי כבד מאד?"

ואבא אמר "כן. אז מה? זה לוקח זמן ללמוד לחלק משקל, ולסמוך על עצמך, ועל הפרטנר שלך. עכשיו תספר לי את החלום".

"זה זה", אמרתי, "חלמתי שאיש אחד כבד פתאום רקד".

(לפרפר): "איזה יופי".

(האור מתמקד)



להלן קטעים מתוך המחזה:

אבא כל הזמן רקד, ועשה חזרות ולימד רקד, ואותי הוא היה לוקח איתו, כמעט כל הזמן, מתי שרציתי.

כשנולדתי, אבא היה מאוד צעיר, וגם אמא. היא לא יכלה לגדל ילד, ובעיקר לא ילד כבד כל-כך. אז היא נסעה לארץ אחרת. ואבא אמר, שהוא יגדל אותי, למרות שהרופאים אמרו שזה יהיה מאוד קשה.

אבא היה אומר לפעמים: "זה ישעמם אותך לשבת בסטודיו, לבד כל הזמן".

ואני הייתי אומר לו, שריקוד זה לא משעמם, "יוחץ מזה, אני קרוב אליך כל הזמן".

בסטודיו אבא רקד את הריקוד.

הוא אמר שזה עוד לא גמור, וישבתי והסתכלתי.

אבא מאוד גבוה ושרירי, והתנועות שלו חזקות.

כשאבא גמר, הוא ניגש אלי, ושאל: "איך זה היה?"

ואמרתי: "הריקוד הזה כאילו נרקד מעצמו".

ואבא התישב לידי והחזיק לי את היד. ואמר: "זה נפלא מה שאמרתי. נרקד מעצמו, יש ריקודים שחייבים להרקד. לפעמים הם נמצאים בגוף הרבה זמן, ובסוף הם נרקדים מעצמם. אם הם ריקודים מהסוג הזה, לפעמים זה לוקח שנים. ולפעמים אפילו איש אחר רוקד אותם. ריקוד שצריך להרקד - לא הולך לאיבוד. אני באמת מאמין שזה ככה". אבא אמר, "כמו פסלים שנמצאים בסלע, והפסל רק משחרר אותם. או שירים, שמישהו בא, ופותח להם דלת, שיעופו מהכלוב".

וכשאבא דיבר, רקדניית רקדה. ושנינו הסתכלנו.

ואבא עשה בפנים: "איך היא?"

ואני עניתי בפנים: "ככה ככה".

ואז לחשתי: "זה, לא ריקוד שחייב להרקד".

ואבא כל-כך צחק.

\* \* \*

בערב אבא לקח אותי לסטודיו.

(האור נפתח)

ובסוף הרקוד, אבא הסתובב והסתובב והסתובב.

ואמרתי: "אבא, הכי יפה בעולם זה אנשים רוקדים".

ואבא עצר ואמר: "נסה להסביר לי למה, מה אתה מרגיש?"

ואמרתי: "הם נהיים הכל. כמו ים. כמו חיות. לא. לא הסברתי טוב. הם כאילו עפים".

ואבא חייך ואמר: "עכשיו נעוף מפה, כי יש





# פר

**"פרחים ולבבות". שני שמות, שני מושגים רווי סמליות, שמאחוריהם רגש ונתינה. כזה בדיוק הוא המופע השנתי של מחול, זמר ונגינה, המועלה על ידי חניכים מפגרים מכל הארץ בשם זה**

## מאת רעיה ספיבק

מדובר במופע, המשקף עבודה רחבת היקף, קשה ומאומצת עם אוכלוסיה שכולה אנשים המוגדרים בפי החברה כמפגרים. המופע מבוסס בעיקרו על מדיום המחול, במיגוון צורות ביטוי: מפולקלור ועד למחול מסוגנן. מזה שנים מספר, קיבלה התפיסה הרואה במחול כלי טפולי רב ערך תאוצה, וזכתה להכרה במסגרת התפיסה הכוללת, הרואה את מקצועות האמנות ככלי טפולי. הדרמה, הציור והמוסיקה הפכו מכבר לאתגר למורים רבים המטפלים במפגרים.

אמנות המחול היא הבעיתית מכולן, כי המחול מעצם מהותו, מציב דרישות מיוחדות, המהוות אתגר להתמודדות, שיש בה קושי רב לגבי אנשים מפגרים.

כי המחול הוא מדיום, הבנוי על כושר פעולה בו-זמנית, גופנית ותפיסיתית. לגבי המפגר זו בעיה, כאשר עליו לבצע את פעולת ההליכה ובמקביל לדעת לאן עליו ללכת. המחול דורש להכיר את הגוף ולהביע בו, להכיר את המרחב ולנוע בו, וזאת תוך תיאום עם מקצבים ושינויי דינמיקה.

מבע תנועתי פשוט הופך למשימה בלתי אפשרית לגבי חלק מהמפגרים, דבר המחייב עבודה רבה ושיטה ספציפית.

**מבע תנועתי פשוט הופך למשימה בלתי אפשרית לגבי חלק מהמפגרים, דבר המחייב עבודה רבה ושיטה ספציפית**

נוסף על כך, המחול אינו רק אמצעי הבעה אינדיבידואלי. המחול מבקש לו דיאלוג, מחפש עיברי, על ידי מספר משתתפים רב. הנוכחות המספרית מאפשרת את העצמת ההבעה, אך מצריכה תאום חברתי והבנה הדדית בתוך המהלך הריקודי. גם זו נקודת קושי לגבי המפגר, הסובל מבעיה מוחית, המחייבת עבודה מיוחדת.

לא כל שכן, אם המטרה אינה להשאר בשדה הטיפול בלבד.

דרך העבודה לקראת מופע "פרחים ולבבות" אפשרה לי להציב יעד של שבירת מוסכמות

(האב נפטר ממחלת הלב, וידידו גידי מנסה לטפל בילד).

אמרתי לגידי: "גידי, אתה יודע, אני לא חושב שצלמו את אבא בריקוד שלוי".

וגידי אמר: "כן. לא הספקנו".

"אתה יודע, גידי", אמרתי, "אני זוכר כמעט את כל הריקוד".

וגידי אמר: "באמת? אני לא ראיתי את אבא רוקד אותך. רק לך הוא הרשה להיות בחזרות".

"כן". אמרתי. "אני הייתי כמעט בכל החזרות של אבא".

ואז גידי אמר: "אם פעם תרצה, אני אשמה, שתראה לי את הריקוד".

ודינה אמרה: "גם אני".

ואמרתי: "טוב".

ואז גידי אמר: "הכל כאן שלך. ילד. הדירה. הדברים. מה שתראה נעשה". ושתקתי.

וגידי שאל: "למה אתה שותק?".

אז אמרתי: "כי נזכרתי. פתאום. נזכרתי בתנועה אחת, והרגשתי את אבא".

(לפרפר): "איזה יופי".



© כל הזכויות שמורות למחבר

והתקרבותי לאבא.

ואבא חייך. ואמר: "אתה נראה מצחיק עם המסיכה הירוקה".

והרופא אמר: "הוא בא להגיד לך לילה טוב".

ואמרתי: "ועוד דברים".

ואבא אמר: "תישן אצל גידי, או אצל דפנה?".

ואמרתי: "זה בסדר אבא. אני אישן בבית".

ואבא אמר: "טוב מאד, בן שלי".

ואמרתי: "אבא. אל תדאג בגלל הריקוד מחר".

ואבא אמר: "אתה צודק. ריקוד לא הולך לאבוד. ריקוד חייב..."

ואמרתי: "להרקד".

ואבא חייך.

והרופא אמר: "לילה טוב. אחנו חייבים לצאת. אבא מאוד חלש".

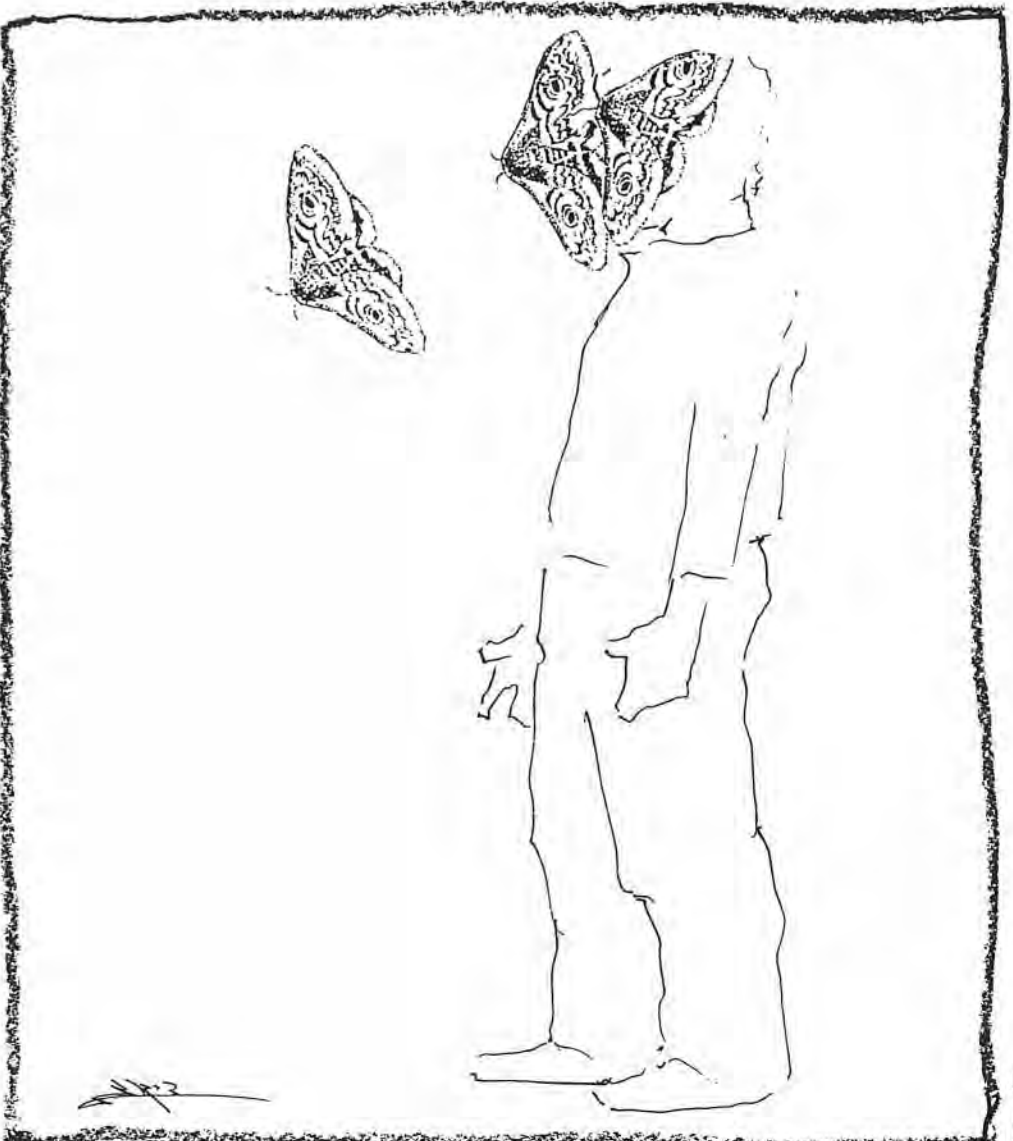
ואמרתי: "אבא. אתה חזק".

והרופא נגע לי בכתף ואמר: "בוא נצא".

ואמרתי: "רק רגע. אבא. אני רוצה להגיד לך משהו. אבא. אני רוצה שתדע, שגם אתה איש מיוחד".

והרופא אמר: "בוא. אסור לאבא להתרגש". כי אבא בכה.

(לפרפר): "איזה יופי".





# חיים ולבבות

משתתפים רבים, להעריך לכניסה וליציאה, לחוש תאורה והחשכה, לעלות ולרדת במדרגות. כל אלה אינם מן הדברים הקלים, לא לחניך ולא למדריך. שעות עבודה רבות מספור באות לידי ביטוי ב-4-5 דקות של מופע. מחיאות הכפים של הקהל הם הפיצוי הקטן על נוכחות מרשימה של חניכים מפגרים בתנועה ובמחול. מחיאות כף אלו, הנשמעות ברמה אחרי כל קטע, יש בהן מן הקריאה והציווי, שצריך להמשיך, שכדאי להמשיך ולא לוותר.



מופע "פרחים ולבבות" מאפשר לכל מסגרת להתארגן ולנסות כוחה בגיבוש קבוצה ובהגשת קטע מחול. כיום, לאחר 13 שנות פעילות רצופה, קיימות בשטח 16 קבוצות, מדימונה בדרום ועד טבריה בצפון. קבוצות הכוללות גם את המגזר הערבי. החניכים מייצגים את חתך המסגרות שהן המעונות של האגף לשירותי טיפול במפגרי במשרד העבודה והרווחה, דרך מסגרות

ופריצת גבולות. למן תחילת העבודה הצבתי לי מטרה מוצהרת להביא חניכים מפגרים ליכולת ביטוי באמצעות שפת התנועה והמחול. ה"אני מאמין" שלי היה כל כך חזק, שהרשיתי לעצמי לחשוב לא רק על עבודה טיפולית לשמה, שנעשית במסגרת המקום בו נמצאים האנשים ומתיחסת לנוגעים בדבר בלבד.

החלטתי, במוצהר, לשאוף ולנסות להגיע ליכולת ולרמה, שתשנה את כללי המשחק, ותאפשר מפגש עם קהל במובן הרגיל של המילה. חשיפה במלוא העצמה, שתהיה בחזקת: והיו עניך רואות ולא מאמינות. חשיפה לקהל באמצעות מופע, הוה אומר, הכרת כל המרכיבים הבימתיים, בצד משמעת הבמה וחוקי הבימוי. עם העבודה על "פרחים ולבבות", הפכו שעות הטיפול התנועתי והריקודי לטעונות מבחינת האמביציה - הן של החניכים והן של המדריכים.

לדוגמא: סיבוב הוא לכאורה תנועה טבעית, אך לא במקרה שלנו. לגבי המפגר, סבוב זו משימה: מהיכן מתחילים, לאיזה צד וכמה זמן מתבצע הסבוב. מהו הציר שלו, היכן מסיימים, מה היה לפני ומה יש לבצע מיד אחרי כן? ואזכיר גם את המורכבות שקיימת בכל מה שקשור בכפוף הרגל או הפרק בכריעת ברך, לעומת ההזדקפות, ובכלל במצבי תנועה שיש בהם ניגוד, כגון תנועה ועצירה.

חלק נכבד מהקושי מהווה בעית הזכירה. זכרון של משפט תנועתי על כל מרכיביו, שהם: מאין, לאן, מתי, כמה ואיך, בו זמנית עם התנועה, לגבי המפגר אלו התמודדות ומאבק.



ציבוריות כמו מע"ש, מעונות פרטיים וכלה במועדונים של אגודת אק"ם. כל המערכת התלכדה סביב המטרה - מופע "פרחים ולבבות".

במהלך השנה נעשית העבודה המונחית והשוטפת בתוך המסגרת עצמה, ופעמיים בשנה נפגשות כל הלהקות לשני ערבי מופע, שהופכים למעין פסטיבל זוטא, שכולו התרגשות. כי יש לעמוד באתגר ובמשימות ולחוות את החוויה. מופע שמפגיש יחד כ-250 חניכים ומדריכים.

**לגבי המפגר, סבוב זו משימה: מהיכן מתחילים, לאיזה צד וכמה זמן מתבצע הסבוב. מהו הציר שלו, היכן מסיימים, מה היה לפני ומה יש לבצע מיד אחרי כן?**

ראוי לציין, שהמופע עצמו חושף את החניכים והמדריכים בשתי רמות אתגר: המישור האחד הוא זה המועלה על הבמה ומוגש לקהל שבאולם, אך בו זמנית מתרחשת מאחורי הקלעים התמודדות, במישור האחר, שאינה פחותה, הנובעת מהצורך לדעת ולזכור את המשימה הרקודית, להחליף תלבושת, להכנס לזהות אחרת, לעמוד בתנאי לחץ של





# מחול בהונג קונג

מאת הניה רוטנברג



גידיית הוב עם רקדני להקת "הבאלט של הונג קונג"  
Judith Howe and dancers of the "Hong Kong Ballet"

**בשנת 1964 החליט האגף  
לחנך ואמנות להקים את  
הפסטיבאל למחול הראשון  
לבתי-הספר, מתוך הכרה  
בחשיבות המחול. במציאות  
היתה זאת תחרות מחול בין  
בתי הספר**

הפופולריות של הפסטיבאל גרמה להווצרות מקומות רבים יותר ללמוד רקוד סיני בהונג קונג. רוב המורים המלמדים בבתי הספר מקבלים את הכשרתם המקצועית בסין. בשנים האחרונות מקבלים הרקדנים, נוסף לכך, גם הכשרה בתחום הבאלט. הדבר הביא לטכניקת תנועה רחבה יותר, והעלה את רמת ההוראה של המורים. שיטות הלימוד בסין אומצו על ידי המורים בהונג קונג. בתחילה מלמדים תנועות בסיסיות ומשפטי תנועה ולאחר מכן רקודים שלמים.

המחול הסיני מתחלק לשתי קטיגוריות. (א) מחול סיני קלאסי ורקודי החצר. (ב) רקודי פולקלור אתניים. מחול סיני קלאסי קיים כבר כ-4,500 שנה. אלה רקודים אתניים, שאורגנו וסודרו לצורה אומנותית ששמשה כבידור לקיסר ולאנשי חצרו. רקודי פולקלור נרקדו בעבר בחגיגות עונתיות.

להקות רקודי פולקלור מגיעות לפסטיבאל מכל רחבי היבשת, מאיים קטנים הפזורים בימים. כך מתאפשר לצבור הרחב לצפות בהם. לאחר מלחמת העולם השנייה קבלו מחולות הפולקלור הסיניים צורה אמנותית, במסגרת הפסטיבאלים והפכו לצורת בידור לצבור, במקום תפקידים הקודם לשמש את החגיגות העונתיות בככר הכפר.

בשנת 1981 הקים ממשל הונג קונג את "להקת המחול של הונג קונג". תפקיד הלהקה לקדם את אמנות הרקוד הסיני המסורתי, וכן להציג כוריאוגרפיות חדשות בנושאים סיניים הסטוריים ובנושאים בני זמננו, הקשורים בסין ובהונג קונג.

ציאנג צ'ינג, כוריאוגרפית סינית אמריקנית, היתה המנהלת האמנותית הראשונה של הלהקה, ותרמה רבות להתפתחותה. כיום הלהקה ברמה בינלאומית, ומונה 35 רקדנים. הרקדנים מקבלים אמונים קבועים, הכוללים מחול סיני קלאסי, רקוד פולקלור סיני, אקרובטיקה, תנועות אופרה, מחול מודרני ובאלט. הלהקה הופיעה בהונג קונג, אוסטרליה, יפן, בריטניה, קוריאה וסין. הלהקה נוהגת להופיע ולהרצות בבתי-הספר ובקהילה, על מנת להרחיב את קהל צופיה, ולקדם את מעמד הרקוד הסיני בחברה.

בשנת 1964 החליט האגף לחנך ואמנות להקים את הפסטיבאל למחול הראשון לבתי-הספר, מתוך הכרה בחשיבות המחול. במציאות היתה זאת תחרות מחול בין בתי הספר. בשנים הראשונות נכללו שתי קטיגוריות של מחול בפסטיבאל. האחת, רקודי פולקלור של המערב והשנייה רקודי פולקלור של המזרח.



להקת המחול הסיני של הונג קונג - "אהבת האבן הירוקה"  
Judith Howe and dancers of the "Hong Kong Ballet"

הונג קונג היא מושבה בריטית בת 6 מיליון תושבים, אי לחופה הדרומי של סין. בהונג קונג חיות שתי תרבויות זו לצד זו, תרבות סין ותרבות בריטניה. מזוג תרבויות זה בא לידי ביטוי במגוון להקות המחול המצויות. לצד נחול סיני, קימות להקות מחול מודרני ובלט.

למרות שהונג קונג היא חלק מסין מבחינה גיאוגרפית, הרי שמבחינה תרבותית והסטורית התפתחה באופן שונה. מאז מלחמת העולם השנייה עברה תהליכים רבים והפכה מסלע שומם לעיר הקוסמופוליטית והמתוחכמת ביותר באסיה. מאמצע שנות הארבעים החלו להגיע אליה גלי הגירה מסין, אנשים שנמלטו מתהפוכות המשטר שם. לאחר מלחמת העולם השנייה היתה הונג קונג מלאה פליטים, ביניהם אמנים מכל התחומים. לכשרונות אלו לא היה היכן להופיע, או מישהו, שיארגן עבורם הופעות וידאג להם למימון.

הרקוד נחשב בעיני הסינים רק כצורת בידור, שאינה עומדת בקטיגוריה אחת עם אמנות הקליגראפיה, השירה או הציור. זו אחת הסיבות שהרקוד סבל מאוד בתחילת התפתחותו. הורים לא הסכימו לשלוח את ילדיהם ללמוד רקוד מחשש להמיט קלון על המשפחה.

בשנות ה-60 החל הממשל הבריטי לשים דגש על האומנויות, וזאת משתי סיבות: אזורי הונג קונג חיים בצפיפות עירונית גדולה מאוד, מצב היוצר מתחים רבים.

רמת החיים עלתה, ואפשרה לאנשים יותר זמן פנוי וכסף. בשנים אלו החלו לארגן פסטיבלים וכן הוקמה על ידי הממשל "להקת אופרה סינית", שעסקה באופרה הקנטונית, על שמו של מחוז קנטון בדרום סין, מחוז מוצאם של רוב המהגרים להונג קונג. באמצע שנות ה-70 נוסד "הפסטיבאל לאמנויות אסיה", והוא אחד ההישגים החשובים של הונג קונג בתחום המחול.

מחולות סיניים קיימים באסיה באלפי ואריאציות, ובהונג קונג אפשר לראותם בכל הפסטיבאלים, ובמיוחד ב"פסטיבאל לאמנויות אסיה", שהוא בעל חשיבות מיוחדת בעולם הרקוד.



"האקדמיה של הונג קונג לאמנויות הבמה" נוסדה בשנת 1984, ומטרתה העיקרית להכשיר אנשים לאמנויות הבמה ולעיצוב בימתי. מתחילתה היתה האקדמיה מודעת למעמדה המיוחד בהונג קונג, כמתווכת בין תרבות המזרח לתרבות המערב. זה משתקף בארבעת המגמות שלה: מחול, דראמה, מוסיקה ועיצוב במה.

המגמה למחול, בנהולו של קרל וולץ האמריקני, עוסקת בשלושה סגנונות מחול: סיני, מודרני וקלאסי. צוות המורים באקדמיה מוצאו מהונג קונג, בריטניה, סין וארה"ב. המגמה היא להכשיר רקדנים מקצועיים ומורים למחול. כמו כן, מעודדים את הסטודנטים לפתח את יצירותיותם העצמאית.

האקדמיה מקיימת חילופי סטודנטים ומורים עם סין, ונותנת שיעורי מחול לילדים מוכשרים.

כמו כן, יזמה האקדמיה "פסטיבאל אקדמיית למחול", המפגיש סטודנטים למחול ממקומות שונים בעולם, נותן להם הזדמנות להכיר אחד את חברו, לקחת שיעורי מחול יחד, ולהופיע האחד בפני השני.

להקת הבאלט של הונג קונג נוסדה בשנת 1979. בראשית דרכה נקראה "להקת האקדמיה לבאלט". את שמה הנוכחי "להקת הבאלט של הונג קונג", קבלה בשנת 1983, ויש בה רקדנים מכל רחבי אסיה. במשך שנות קיומה העלתה הלהקה מספר באלטים באורך מלא: "אגם הברבורים", "מפצח האגוזים", "גיוזל", "לה סילפיד" ו"קופליה". כמו כן בצעה כוריאוגרפיות משל בלאנשין, פטיפה, ויסנט נברדה, אלונזו קינג, צ'ו סאן-גו, גארי טרינדר וברוס סטיבל.

ללהקה גם יחידה לחנוך נוער, המופיעה בבתי הספר ובקהילה, ומביאה אליהם את אמנות הבאלט.

הלהקה המקצועית היחידה בתחום המחול המודרני בהונג קונג היא "להקת המחול בן

זמננו", שהוקמה בסוף שנת 1979 על ידי וילי טסאו, יליד הונג קונג. את הכשרתו קיבל בארה"ב, וכיום הוא משמש כמנהל וכוריאוגרף הלהקה.

מאז הקמתה, העלתה הלהקה הפקות רבות של מחול, המזוהות עם התפתחותה המיוחדת של הונג קונג. כוריאוגרפים נוספים העובדים עם הלהקה הם הלן לאיי, סוני פאנג, קייקו טאקאה וג'ון מיד. רוב הרקדנים בלהקה הם ילידי הונג קונג וחלק מהם בוגרי האקדמיה למחול המקומות.

מלבד הופעות, עוסקת הלהקה גם בפעילות חינוכית, בהרצאות והדגמות בבתי-הספר ומתן שיעורי מחול לחובבים.

הלהקה הופיעה בהונג קונג, טאיוואן, סינגפור, סין, קנדה, קוריאה והפיליפינים.

מאז תחילת שנות הארבעים חלה התפתחות גדולה מאוד בתחום הרקוד בהונג קונג. הרקוד זוכה ליתר הכרה בקרב האוכלוסיה הסינית, יותר אנשים באים לצפות בהופעות מחול, ולוקחים חלק במערכת החנוך בבתי הספר.

למרות כל זאת, עדיין אין מספיק הזדמנויות תעסוקה לכל הרקדנים, ובשל בעית יוקר המחיה, נאלץ חלקם לשנות את מקצועו או להגר. התלמידים הסינים סובלים מחוסר זמן והתמדה בלמוד הרקוד, מכיון שהם משקיעים את רוב זמנם בלימודים עיוניים, כחלק מערכי החברה הסינית, הרואה בלמודים והשגת תעודה מטרות עליונה.

העדר היצירתיות נובע מחוסר עידוד של בטוי עצמי, אישי, בתרבות הסינית.

השאלה הגדולה היא מה תביא בכניפה לעולם המחול שנת 1997, השנה בה הונג קונג תשוב לשליטת פקין. חוסר ודאות וחששות קיימים בלב האנשים החיים בהונג קונג. בשנת 1997 חוזרת הונג קונג להיות טריטוריה סינית לאחר 100 שנות שלטון בריטי, ואיש אינו יודע האם תשמר ותפתח סין את השגיה של הונג קונג בתחום הרקוד. האם ישמר בה החופש האמנותי וחופש היצירה?



"מחול המניפה" בביצוע להקת תלמידים  
"Fan Dance" performed by students





(למעלה)  
 "עדשות מגע"; כוראוגרפיה: נעה ורטהיים (עם עדי שעל); צלום: אורה בקי  
 "Contact Lenses"; Choreography: Noa Wertheim (with Adi Sha'al); Photo: Ora Bakky



(למעלה)  
 "לפעמים אחד";  
 כוראוגרפיה: איריס  
 ראובני-עמר; צלם: גדי דגון  
 "Sometimes One";  
 Choreography: Iris  
 Reuveni-Omer; Photo:  
 Gadi Dagon

(מימין)  
 להקת מחול בת-שבע, "שבע  
 המילים האחרונות"  
 כוראוגרפיה: יוסי יונגמן;  
 צלם: גדי דגון  
 Batsheva D. Co.; "The  
 Last Seven Words";  
 Choreography: Yossi  
 Yungman; Photo: Gadi  
 Dagon







(משמאל)  
"מוסר אדונים"; כוראוגרפיה: יסמין  
ורדימון; צלם: גדי דגון  
"Moral of the Masters"; Choreography:  
Jasmin Vardimon; Photo: Gadi Dagon

(למטה משמאל)  
"ועידת פנים"; כוראוגרפיה: נמרוד  
פריד, צלם: יוסי צביק  
"Internal Congress"; Choreography:  
Nimrod Fried; Photo: Yossi Zvik

(מימין)  
"הנפשות הפועלות"; כוראוגרפיה: מרתה  
ענבר; צלם: גדי דגון  
"Dramatis Personae"; Choreography:  
Martha Inbar; Photo: Gadi Dagon

# גוונים במחול 93

15-12 מאי, מרכז סוזן דלל



מפגש "גוונים במחול 93" התקיים ב-12-15 במאי במרכז סוזן דלל. מכבר לא בלט מספר כה גדול של יוצרים צעירים מוכשרים, כמו במופעי "גוונים 93" השנה. בפרסומם הראשונים זכו נעה ורטהיים (עם עדי שעל) על עבודתם "עדשות מגע" וענבל פינטו על עבודתה "דיו-קאן". אבל גם בין העבודות שלא זכו לפרס היו אחדות, שהיו ראויים לו, כגון עבודתו של נמרוד פריד, "ועידת פנים".

The showcase performances of young choreographers, "Gevanim Bemachol" took place at the Suzanne Dellal Center in Tel-Aviv on the 12-15 May, 1993. At this year's "Gevanim" a remarkably large number of interesting works were presented. The two first prizes were awarded by the jury to Noa Wertheim (with Adi Sha'al) for "Contact Lenses", a dance incorporating video, and to Inbal Pinto for her "action-painting" choreography "Ink-Portrait".

Some of the other works, such as Nimrod Fried's "Internal Consress", were original and showed talent too.



# ספרים מרקדים

## מהפכה בצילום המחול

ספרה החדש של לואיס גרינפילד (LOIS GREENFIELD), שיצא לא מכבר בארה"ב, מהווה חידוש מהפכני בתחום צילום המחול. הצלמת הצליחה פרוץ את מגבלות ההקפאה של הרגע, האופיינית לאמנות הצילום, שהיא היפוכה הגמור של אמנות המחול, שכולה תנועה והשתנות מתמדת.

על כן כותרת הספר, "BREAKING BOUNDS", במשמעות פריצת המגבלות, הולמת ביותר את עבודתה של גרינפילד, כפי שמוכיחות הדוגמאות המובאות כאן. יש משהו כל כך דינאמי בעבודתה המתבצעת בסטודיו שלה, משהו שצלמים מצויינים אחרים לא השיגו מעולם.

ההקדמה לספר, המהווה מסה תיאורטית מעולה בפני עצמה, על יחסי הצילום והמחול, מאת ויליאם א. יואינג (WILLIAM A. EWING), היא מעין המשך לספרו של יואינג על תולדות צילום המחול, שיצא לאור בשנת 1987, "המחווה החומקת" ("THE FUGITIVE GESTURE"), בהוצאת THAMES & HUDSON בלונדון.

שני הספרים מהווים מרכיב הכרחי בספרייתו של מי שמתעניין באמנות המחול. את שניהם ניתן להשיג ב "DANCE BOOKS" (ראה כתובת למטה).



## שפתו של ויליאם פורסיית

אחד הכוריאוגרפים המעניינים ביותר, הפועלים בימינו הוא, בלי ספק, ויליאם פורסיית, מנהלו החדשני של "באלט פראנקפורט". עבודותיו המפתיעות נרקדות על ידי להקות שונות, וכבר בוצעו גם בארץ.

"WILLIAM FORSYTHE - TANZ UND SPRACHE" ("ויליאם פורסיית - מחול ושפה"), בשפה הגרמנית, הוא פרסום ראשון מסוגו, המנסה לפענח את יחסיו המורכבים של פורסיית לשפת הבאלט, ולשפה המדוברת, בה הוא מרבה להשתמש בעבודותיו.

הספר, שנערך על ידי גבי פון ראונר (GABY VON RAUNER), כולל מאמרים של מחברים שונים וראיון נדיר עם היוצר, המסרב בדרך כלל להתראיין. כן מתפרסמת רשימה מעודכנת של עבודותיו של פורסיית, בסדר כרונולוגי. בהוצאת: BRANDES & APSEL VERLAG ZEILWEG 20 D-6000 FRANKFURT AM MAIN, GERMANY



## הקשרים אמריקנים-ישראליים

נעימה פריווץ היא היסטוריונית של מחול, היושבת בקליפורניה. כפי ששמה מעיד, היא דוברת עברית. שניים מספריה מתארים מופעי מחול ותיאטרון תנועה המוני.

"לרקוד באור השמש - כוריאוגרפים בהוליווד, 1915-1937" (NAIMA PREVOTS: "DANCING IN THE SUN") באמפיתיאטרון הענקי ה-"HOLLYWOOD BOWL", ההקשר הישראלי הוא בדמותו של בנימין צמח, הבמאי והכוריאוגרף שתרם רבות למחול בעל המודעות החברתית באמריקה בשנות ה-30 וה-40. הוא נולד בשנת 1901 ברוסיה וחי בירושלים ועדיין פעיל.

השנה זכה בנימין צמח לפרס מטעם אמ"י על מפעל חייו. (הפרק על אודות צמח ראה אור בתרגום עברי בשנתון למחול בישראל" ב-1986).

ספרה השני של נעימה פריווץ עוסק בתופעה שנחשבה לישראלית מובהקת: "המסכת", אותה צורה תיאטרונית מיוחדת של חגי ההתיישבות בשנות ה-40 ואילך. המסכת היא תערובת של טקסטים, מוסיקה, מחול ותנועה של גושי אדם ותהלוכות. מספרה החדש של פריווץ, "AMERICAN PAGEANTRY", מסתבר שהמסכת, בה נטלו חלק יישובים שלמים, היתה צורה אמנותית נפוצה למדי בראשית המאה ה-20 בארה"ב. ההשוואה עם צורה אמנותית זו כפי שהיא מוכרת בישראל מאלפת.

שני הספרים יצאו לאור בהוצאה של אוניברסיטת ANIN ARBOR, מדינת מישיגן, ארה"ב. (UMI RESEARCH PRESS).



# ברגליים תפוח

סרט  
על  
אודות  
שרה  
לוי-  
תנאי

את אמני הפיסול -  
ויגידוכם:

מרתה גראהם, שפיסלה  
בגופות של רקדנים,  
קראה לספר הביוגרפיה  
שלה: "זכרון דמים". מתאים לה,  
לכהנת אולימפוס שכמותה.

נשוב אל ימי שלמה ואל אבן  
השמיר, שנוקקו לה בבנין  
המקדש. "רמב"ם אומר כי  
שמיר... נחש חופר אבנים ובו  
פתחו אורים ותומים ויהיה מצוי  
בזמן מן הזמנים". והזמנים  
נמשכים עד זמננו. אין ספק, מי  
שכתבו מדרשים אלה היו  
אמנים-נחשים-תולעים חזקים  
כשמיר, שהוא גם היהלום.

"ענבל" היא אותה רגל מדברית  
של בני תימן שעדיין שוקעת בחול  
ומבקשת לבנות את אבן הגזית  
שלה בהיכל-המחול הישראלי.  
ה"צעד התימני" נבלע במחול  
הישראלי העממי "כמו כלום",  
אוצר התנועה העצום שהתפתח  
ב"ענבל" מתנועות

מחולות-העדות, מתנועות  
התפילה היהודית, מנופי המדבר  
והמרחב הים תיכוני המקיף את  
ארצנו - אוצר תנועה זה עדין  
מחכה למחרשת - הרגל, לקורנס  
הגוף, לאיזמל המח וללהב הלב  
של הכוריאוגרף הישראלי,  
שיעמוד נפעם בפני האבן, החול,  
הדקל, הזית, השמש, הרוח  
והריח של ארץ עתיקה-חדשה,  
שרק מתחילה לגלות את מרחב  
נופיה. אט-אט היא חושפת את  
עושר התרבויות הקדומות  
ששלטו בה והעשירו את עמה  
הנסער והמתמרד; שעם כל  
קנאותו ומלחמתו על אלהיו, ספג  
בתלמודיו ובמדרשיו מיפי  
תרבויות העולם וגם תרם חלקו  
למה שמתקראת תרבות המערב.  
נטה און אל קרקע ארצנו ונקרא  
כאבותינו במדבר: "עלי  
באר ענו לה".

## הסרט שנוצר ביזמתם של אורה ברפמן והבמאי צבי סלפון, במימון משרד החינוך והתרבות, הוצג לראשונה ב-14 במרס 1993 במרכז סוזן דלל

להלן דבריה של שרה לוי-תנאי:

תודה מלב ונפש לכם, לילדי ונכדי, לחברי,  
מיועדי וידידי ובודאי לתלמידותי ותלמידי  
שעליהם נאמר: "מכל מלמדי השכלתי -  
ומתלמידי יותר מכולם". כלנו נאספנו בזה -  
לברך על המוגמר. אני נזכרת באחד משירי  
החלוצים של שנות העשרים והשלשים, שנות  
ילדותנו ונעורינו: "כבר חרשנו וגם זרענו - אבל  
עוד לא קצרנו". עד היום חורשים וזורעים, יש  
גם קציר כל שהוא - אך המוגמר לא נגמר.

המשורר אברהם בן-יצחק כתב: "אשרי  
הזורעים ולא יקצרו - כי הם ירחיקו נדוד".  
ובשירו של שאול טשרניחובסקי - "הפסל" -  
מתאר המשורר חגיגת גלוי פסל כביר של  
זאוס. העם אחוז התפעלות, משתחוה בפני  
היצירה הכבירה.

רק אחד שם, אשר לאל לא כרע  
ואילם, חוור עמד בתוך העדה  
וכאילו דבר מה מר מעווה שפתי  
והאחד היה - יוצר האנדרטה.

מה נאמר ומה נדבר? גדול הכוריאוגרפים,  
בלאנשין, שחידש פני הבאלט הקלאסי וידידו  
סטראוינסקי, שפתח אפקים במוסיקה  
המודרנית - שני יוצרים ענקים אלה אמרו:  
"אנו לא יוצרים - אנו עובדים!" גם בתורה  
שלנו, בספר "בראשית" כתוב: "אשר ברא  
אלוהים לעשות". שטרייכמן שלנו, שנפטר לא  
מזמן, צייר אמיתי ורגיש, אמר כמעט על סף  
מותו: "עודני מחפש". וזו תמצית עבודת האדם,  
עבודת האמן: נודד ומחפש. לו מצא, היה יושב  
לבטח בביתו - ונרדם...

אני מאמינה כי השרה שלנו (שולמית אלוני)  
מבינה ללבו של האמן, אך חוץ משרה יש גם  
שרה - ואידך זיל גמור.

דומני, כי אני מדברת בשם אמנים רבים  
בארצנו ובייחוד בשם הרקדנים, שבחרו לעבוד  
את האמנות בגופם ממש. עליהם נאמר, כעל  
אותו איכר: "יזעת אפך תאכל לחם". אין  
כמותם נוטפי-זעה מרה, שיש בה לפרקים גם  
מתיקות מוזרה, ויש ביניהם כמה  
מטורפי-תנועה, אשר בהגביהם אל על  
ובנפילתם אל טרשים פוצעניים - הם מגמגמים  
תוך גרוד מוזר, כאותו איוב: "מבשרי אחזה  
אלה".

תודתי לעושי הסרט: אורה ברפמן וצבי סלפון.  
אין אני למודה בלשונם של סרטים, אך הסיום  
שלהם לסרט נגע ללבי: דמות עטופה גלימה  
במרחבי-המדבר (מתוך הרקוד "רעלה").  
היחיד במרחב האינסופי. שני האמנים השכילו  
להראות את הרגל השוקעת בחול, רגלו של  
הלך נצחי. בעולם המחול זוהי רגלו של הרקדן  
- החורש, החוצב באבן ובסלע של חלומותיו -  
ולפרקים עד זוב דם. בענין זה מצאתי מדרש  
מופלא בפרשת "תרומה": "בימי שלמה היו  
מפסלים את האבנים עם דם תולעת אחת,  
שכל מה שהיו רושמים באות ודם, היה נחתך  
ביושר [ישר]... מה שלא יוכל לעשות שום  
ברזל". ובכן - תולעת - האין זה אותו  
"אדם-תולעה" שמחתך את פסליו בדם? שאלו

## משהו עולמי

"WORLD BALLET AND DANCE", כרך מס' 4,  
לשנת 1992-93, הוצאת "DANCE BOOKS",  
לונדון. עורך: בנט שנברג.

זה השנתון היחיד, הכולל אינפורמציה על  
מרבית ארצות העולם, רפרטואר הלהקות  
המרכזיות, כתובותיהן וסקירות קצרות על  
מה שהתרחש במחול בשנה שעברה.

מלבד הסקירות יש בשנתון מאמרים על שני  
אמנים גדולים שנפטרו (קנת מק-מילן  
ורודולף נורייב), ושלושה מאמרים על היחס  
בין המוסיקה למחול.

השנתון הוא מקור אינפורמציה חשוב, ויחיד  
מסוגו. המערכת נקלעה לקשיים כספיים -  
מצב נפוץ כל כך בעולם - ולכן לא ברור, אם  
הוא יוסיף לראות אור גם בשנים הבאות.

ניתן להזמין את הספר אצל:

DANCE BOOKS  
9, CECIL COURT  
LONDON WC2N 4EZ

World Ballet  
and Dance



Volume 4 1992-1993  
Edited by Bent Sanberg

William Forsythe -  
Tanz und  
Sprache

Herausgegeben  
von  
Gaby von Rauner  
Brandes & Apsel





**הבאלרינה הרוסית היהודיה הגדולה מיה פליסצקיה מגלמת את התפקיד הראשי בבאלט חדש מאת ג'יג'י קאצ'וליאנו על פי מחזהו של ז'אן אנוי, "המשוגעת משאיו", בלהקת המחול של ריין, צרפת.**

זכיתי ונוכחתי בהכנות לאחת הכוריאוגרפיות הנועזות ביותר בעונה שעברה בצרפת. אבל לפני שאכנס לעצם העניין, עלי להסביר, מה לדעתי "נועז", באמנות בכלל ובמחול בפרט.

אחת הבעיות המרכזיות והקשות של אמנות זמננו - תקופה של עשייה רבה עד

להגזמה - היא איך להיות "חדש" ומעניין, במילים אחרות, איך לתפוס את תשומת ליבו של הצופה. בשל כך, לא פעם מגיעים היוצרים ל"חידושים" קיקיוניים חולפים, שנעלמים שוב כעבור

עונה או שתיים, המצאות המתאימות יותר למוח היבש של אנשי צבא או עסקים. בתקופתנו, התעוזה האמיתית היא לא רק לבחור באמצעים בלתי מקובלים, שהם דווקא מקובלים מאוד, אלא ללכת עד הסוף עם האמת הפרטית שלך, ללא קריצה למה שעוד לא נעשה.

מאז נוסדה להקת Theatre Choreographique de Rennes et de Bretagne ("התיאטרון הכוריאוגרפי של ריין ואיזור ברטאני"), בשנת 1979, שבראשה הרקדן והכוריאוגרף ג'יג'י קאצ'וליאנו, הוא הולך בעיקביות בדרך זאת, לעיתים בהצלחה גדולה ולפעמים ללא הצלחה, אבל תמיד נאמן ל"אני מאמין" שלו. עבודתו מעוגנת במסורת הבאלטית הקלאסית המבריקה ביותר, ובד בבד באסתטיקה האקספרסיביסטית בהבטיה החדשים.

קאצ'וליאנו נולד ברומניה, ועבד בוופרטאל עם פינה באוש ובאססן במחיצתו של קורט יוס, בשנים 1972 - 1974, אחרי שעזב את מולדתו.

**בשנת 1992 שוחחה עם קארדן הבאלרינה הרוסית מיה פליסצקיה, שאמרה לו, שהיא מעוניינת לשוב אל הבימה. אבל לא בבאלט הקלאסי**

פייר קארדן, מעצב האופנה הידוע, גם הוא תורם חשוב לאומנות, ואחד מידידיה ותורמיה הפרטיים של הלהקה של ריין. בשנת 1992 שוחחה עם קארדן הבאלרינה הרוסית מיה פליסצקיה, שאמרה לו, שהיא מעוניינת לשוב אל הבימה. אבל לא בבאלט הקלאסי, בו הבריקה שנים רבות, אלא דווקא בסגנון מודרני יותר, חופשי, כזה המשתמש באישיותו של הרקדן וברוחו. שיחתה עם פייר קארדן הוליכה לשידוך עם הלהקה של ריין ועם קאצ'וליאנו.

בזכות ידידותי בת עשרות השנים עם ג'יג'י קאצ'וליאנו, אני מודע היטב לשאלות המעסיקות אותו, ואלה שהתעוררו אצלו עם פנייתו של הכוכבת פליסצקיה. אך אפשר

לשלב באלרינה מ"אגם הברבורים" בלהקה, שתמיד מהמרת על תיאטרון-מחול! איך תוכל כוכבת-על שכמותה - אפילו בגיל 65 - להסכים לעבוד עם קבוצת רקדנים צעירים מצויינים, אבל לא מפורסמים? כיצד להפיק מגופה, המורגל לבאלט קלאסי, את המאפיינים של הבאלט המודרני, כדי שהופעתה לא תראה מגוחכת?

בעצם בחירת נושא היצירה טמון כבר חלק הארי של התשובות: "המשוגעת משאיו" מאת ז'אן אנוי, קומדיה לירית, המספרת על ברית

בין כמה נשים זקנות, פאריסאיות טיפוסיות, המחליטות למנוע את הריסתה של עירן היפה על ידי כמה קבלנים תאווי-בצע.

**מאת ראדו קלאפר**

# לידתה של משוגעת



מיה פליסצקיה עם ג'יג'י קאצ'וליאנו  
Maia Plisetskaya with Gigi Caciuleanu

העובדה, שרקדנית בת 65 הסכימה להופיע בתפקיד "המשוגעת" הצבעוני כל כך, בישרה טובות. הכל הסכימו לשמור בסוד את הסקופ העיתונאי של שיתוף הפעולה המיוחד במינו, עד לאחר גמר הנסיונות הראשונים והפגת החששות ההדדיים.

הגעתי לפאריס בדיוק ביום שמיה פליסצקיה הגיעה לריין. וכך נעשיתי עד לתחילת שיתוף הפעולה בין פליסצקיה והלהקה של ג'יג'י.

איש מאנשי הלהקה לא הוזמן לפגישות הראשונות בין הכוריאוגרף לבאלרינה. על אף שהיא אינה דוברת צרפתית, והאנגלית שלה דלה, לא היתה שאלה של תקשורת, כי

הכוריאוגרף דובר רוסית רהוטה. (הוא נולד ברומניה, אבל הוריו ממוצא רוסי, והוא עצמו למד באלט בברית-המועצות). וכך החל שיתוף הפעולה שלהם בהומור ומשחק: הוא ביקש אותה "לתפוש זבוב טרדן". אולי בזכות שיטת סטאניסלבסקי, התרוצצה מיה על הבימה והצליחה בתרגיל המשחקי "לתאר את הזבוב".

**העובדה, שרקדנית בת 65 הסכימה להופיע בתפקיד "המשוגעת" הצבעוני כל כך, בישרה טובות**

בלילה סיפר לי ג'יג'י בטלפון, שהוא אופטימי, כי "למיה יש חוש הומור!".

היא קודם כל אשה, ולחזרה שלמחרת הופיעה ועל ראשה כובע מוזר, אותו מצאה באחת החנויות בדרכה לתיאטרון. היא ניסתה את הכובע, הכוריאוגרף קפץ על המציאה, ובצעדים שהתקרבו לריקוד, הכובע על ראשה של "אודט-אודיל" מתחיל לעבור מיני גלגולים.

דמותה של אמאלי, היא המשוגעת משאיו, החלה לצוף בגופה של מיה פליסצקיה.

באותו לילה שוב צלצל אלי ג'יג'י. בהתלהבות הוא סיפר לי, שדיבר עם פליסצקיה אל אודותי, ושהיא הסכימה שאהיה נוכח בחזרות. "קפוץ לרכבת ותבוא לתיאטרון בריין. אנחנו מתחילים בשעה אחת

ושלושים בצהריים".

פגישה נרגשת עם הרקדנים, שלא ראיתי שנתיים, כולל נשיקות לפי מיטב המסורת הצרפתית. ואני בדרך לאולם החשוד, בו יהיה עלי לשבת בשקט ולא להפריע, מרוצה מהזכות הגדולה שנתגלגלה לידי. והנה אשה שהליכתה עליזה, קלילה, "en dehors", דקת גיזרה, שצורה אסוף בסרט לבן, הולכת לפני. אהה, לא רק אני הוזמנתי לחזרה! - אני אומר. והרקדנים צוחקים. ואז בתנועה זעירה היא מפנה את ראשה, ואני רואה את הפרופיל המפורסם, את המצח הגבוה, את האף החותך כאילו את האוויר, ומה שאינו נראה בתצלומים, קמטים זעירים, מסימיני הגיל: לפני מיה פליסצקיה.

**ומתוך התנועות האוטומאטיות "היפות" של הבאלרינה פורצות לאט לאט תנועות חזקות, מהירות, שבכל זאת נושאות את אבק הזהב של ה"סיגנון"**

הכוריאוגרף והרקדנית נעים מקצה הבימה האחד למשנהו. והם מתחילים, כאילו בעיקבות הרגל פרטי שלהם, ב"גירוש הזבובים הטרדנים". והוא מתעצבן: כי זבובים אינם ברבורים! "תארי לעצמך, שזבוב ליד אפך, לא, עכשיו הוא שם למעלה. רוצי!"

ומתוך התנועות האוטומאטיות "היפות" של הבאלרינה פורצות לאט לאט תנועות חזקות, מהירות, שבכל זאת נושאות את אבק הזהב של ה"סיגנון". וזאת בדיוק דמותה של המשוגעת, אשה זקנה, חצי מטורפת, חצי חכמה, הרוצה להפגין בלבושה ובהתנהגותה "סיגנון". סיגנון של עולם ישן, מבריק, שעבר כבר מהעולם, סיגנון שהיא היתה, אולי, שייכת אליו או לא, ואין זה משנה אם כך או כך היה. ו"סיגנון" זה, החשוב כל כך למשוגעת, הכוריאוגרף מנצל





מיה פליסצקיה ב"המשוגעת משאיו", צלם: אלן דיאגא  
Maia Plisetskaya in "The Mad Woman of Chaillot"; Photo: Alain Dugas

בודתו לצרכיו.

בדרכי חזרה לפאריס, נים ולא נים, אני מדמיון לי את פליסצקיה, עם הצעיף של המשוגעת, שהיה פעם מפואר ועכשיו הוא כמעט סמרטוט, רוקדת עם הסוחר הגייגיי (קאצויליאנו עצמו), בריקוד הנצחון על הקאפיטאליסט, שהתכוון להרוס את רובע שאיו למען רווחים.

היה עלי לשוב ארצה, ולכן לא ראיתי את העבודה השלימה, שבכורתה היתה ב"אספאס קארדן" בפאריס. הלהקה מריין הופיע עם באלט "המשוגעת משאיו" בהצלחה גדולה גם ביפן, ובסיום בדרום אמריקה.

אבל זכיתי לראות איך צפה וגדלה בגופה של אחת הכוכבות הגדולות של הבאלט במאה ה-20 דמותה של המשוגעת משאיו.

# אלדד ברון

## סיפורי תנועה בזמן אמת

אודיטוריום רבקה קראון / תאטרון ירושלים



אלדד ברון נולד בירושלים ב-1967. למד מוסיקה בתיכון שליד האקדמיה ע"ש רובין. בעת שירותו הצבאי שימש צלם של מערכת "במחנה". עם שחרורו היה צלם-עיתונות. משנת 1987 התמחה בצילומי מחול, והיה צלם-הבית של להקתו של ירון מרגולין. כיום משמש צלם קבוע של "תיאטרון הגשר". תערוכתו "תנועה בזמן אמת" היא תערוכתו הראשונה. כל התצלומים בתערוכה הם מעבודותיו של ירון מרגולין בארבע השנים האחרונות.

כדימוי, אלדד ברון הוא הצלם של השושנה בהיפתחה. "קצות החוטים" של גופי-הרקדנים בצילומיו נשארים כמעט תמיד פתוחים, וכך הם נעים להם, שטים בחלל התמונה ונמוגים אל עיני המתבונן הרגיש.

הוא תופס את הרגע, אבל לא עוצר אותו. מצלמתו מקפאה נקודה אחת מתוך מהלך התנועה, אך זוהי נקודה דינאמית. יש בה פוטנציאל תנועתי, שניתן לחוש אותו בבירור. המרחב הנסתר, הרגשי, מתגלה להרף-עין, כאילו יוצא מאחורי הפיגורה המצולמת, הקפואה לכאורה. לאובייקט - אף שהונח ברגע דומם אחד מתוך המהלך השלם - יש חיים. הוא נמשך.

את כל אלה הוא עושה כמעט מבלי-דעת. הוא מניח לעצמו לרוץ בחפזיות על הסקאלה של התחושות, המרפרפות לו בקצה האצבע שעל הדק-הצילום. זוהי מלאכת מחשבת של רפלקס תנועתי מדויק. הוא מיילד מתוך מצלמתו את הרגע הדק, הרגיש כל-כך, המעניק אפקט של זרימה בחזות הדוממת.

כשרונו לא רק בכך, אלא גם בדבר הפשוט ביותר: בחירת הנושא. ואכן, להקת המחול של ירון מרגולין מספקת לנו רגעים מחוליים רבי עוצמה.

צלם בוחר עמדות מסויימות מתוך זרימה בלתי-פוסקת של אירועים. מלאכת הצילום הינה הקפאת תנועה. לפני הצלם עומדות שתי אפשרויות:

האחת - סטאטית, השנייה - דינאמית. אם הצלם רואה את התמונה בדמיונו, לפני שהוא מצלם אותה, הרי שדמיונו הגדיר את גבולות התמונה מראש והם ברורים לו והתוצר שמתקבל הינו חזותי וסטאטי.

כאשר הצלם עוקב אחר המציאות מתוך סקרנות ומתח, על מנת לגלות את מה שעדיין אינו גלוי לעין, אך אמור להופיע ולהפתיע, תגלה תמונתו עומקים חדשים ותהיה דינאמית.

בתערוכתו הראשונה, "תנועה בזמן אמת", מציג אלדד ברון שלבים שונים ביצירות להקת המחול של ירון מרגולין, הפועלת במלחה, ירושלים. ב"שירת גברים" נמצא שלב מוקדם של הזרם החדש, וב"מחולות בני ברית דוד" וב"תופת" התנועה דוחפת לשיחורור מתכתיים חזותיים חיצוניים מקובלים.

שפת הצילום של אלדד ברון מתאימה לביטוי הייחודי של אמנות המחול. באמצעותה הוא מגלה מה שעדיין אינו נראה לעין ומבחיין בין הצד הסטאטי של התנועה הכבולה, לבין הרצף התנועתי שבמחול. צילום זה מהווה, לפיכך, אמצעי מחולי חדש וכלי ניתוח בלתי-רגיל, המאיר כיוונים חדשים בהתפתחות המחול.

צחי רייך

נפתלי עירוני



# אלדד ברון

תנועה  
בזמן  
אמת

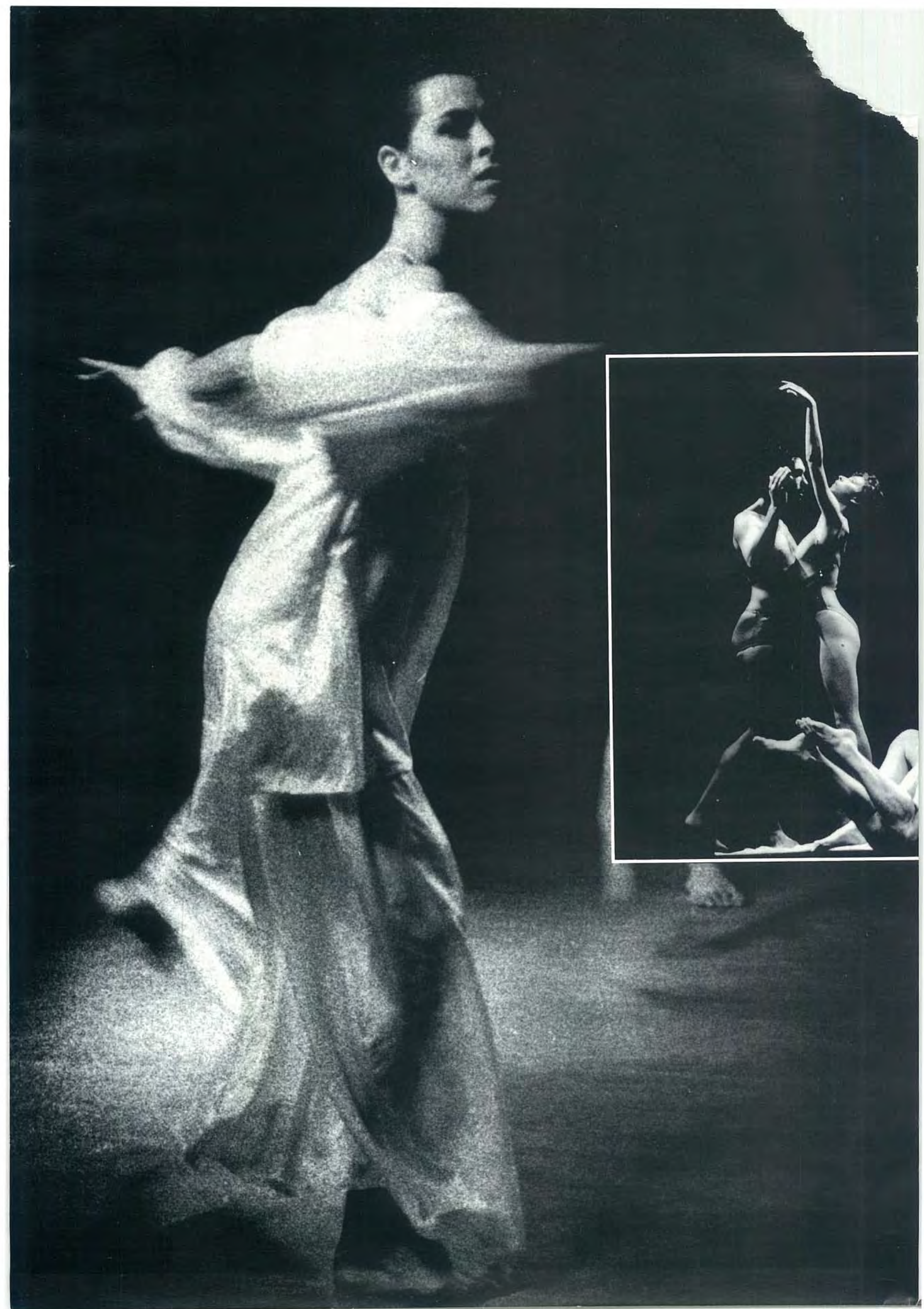
איליא  
פילמי  
הערכות  
טכניקה



להקתו של ירון מרגולין במבחר  
עבודותיו הכוריאוגרפיות  
Eldad Baron Photo Exhibition  
"Morment In Real Time"; Yaron  
Margolin's dance company in  
his choreographies









כיום בחוגי המחול הישראלי, בחר לבסוף זיו ב"שיר האשכולית" כמוטיב ראשי לעבודתו, המוקדשת לדמותו רבת-הפנים של זאב.

"יש בשיריו של זאב הרבה ציפורים ויונים, כמוטיבים חוזרים." וזו הסיבה, שזיו הציב על הבימה פסלונים זעירים של יונים. אבל המוטיב החוזר המרכזי בעבודתו הוא המעגל, זה של ההורה. "כי זה מעגל המסמל את היחד, אבל לא כצורה סגורה ומחייבת, אלא כמעגל, בו כל אחד יכול לרקוד לפי תחושתו שלו. מעגל על בסיס צעד פשוט, של ההורה, שכל אחד יוצר בו ואריאציה חופשית".

האוניסונו - משמע תנועה אחידה המתבצעת בו-זמנית על ידי כלל הרוקדים - הוא בסיס לשינויים אינדיבידואליים. וזה, לדעתו של זיו, מבטא את רוחו של זאב.

זיו פרנקל נולד בקיבוץ בית-אלפא שנה לפני שחבר אחר מאותו קיבוץ, זאב חבצלת, נהרג בתאונת טרקטור בבריכות-הדגים. "להקות המחול הקיבוציות" מבצעת את עבודתו של זיו, "אשכולית הכסף", מחול קבוצתי, שהוא בבחינת מחווה כוריאוגרפית לזאב חבצלת.

זאב חבצלת - שהיה בו מאיש-הרנסאנס האמיתי - שכתב שירים, עסק בבימוי סרטי קולנוע, עבד ככוריאוגרף, צייר והלחין, הצטיין בתחום זה של בימוי ריקודי-עם ישראלים

# אשכולית הכסף

## זאב חבצלת כמקור השראה לכוריאוגרף צעיר

בתחום המחול העממי הישראלי, שזאב היה מחשובי יוצריו, היחסים בין מחול אמנותי, שנוצר על ידי כוריאוגרפים מקצוענים ומחול עממי, שנוקד להנאת הרוקדים, מורכבים ויוצאי-דופן. ריקודים שנוצרו לצורך מופעים בימתיים, על פי רוב טקסיים, בעיקר בקיבוצים, הפכו לריקודים חברתיים, אבל להקות המופיעות בארץ וברחבי העולם, עיצבו אותם לבימה, כחומר כוריאוגרפי גולמי.

**"אשכולית הכסף", מטאפורה הצופנת בחובה אוירה של לילה בפרדס ואור ירח, אהבת נעורים וקירבה אל הטבע**

ישראלים עבור חגיגות בקיבוצו ובעיקר לקראת מופעי להקות נוער ישראליות בכנסים בינלאומיים של מה שנקרא בשנות ה-40 וה-50 "הנוער הדימוקראטי" ו"תנועת השלום", שהתקיימו בבירות מזרח-אירופה שתחת השלטון הסובייטי. הוא עיצב מופעים מלאי תנועה ותנופה, ששפעו התלהבות נעורים, חן צברי מיוחד והעידו על יכולתו לעצב תנועה בימתית מורכבת ומרגשת.

"אבל זאב היה, קודם כל, רומנטיקן." - אומר זיו. מחקירת עזבונו של זאב - יומנים, מכתבים, ציורים וריקודים, שמבוצעים גם

זאב חבצלת - שהיה בו מאיש-הרנסאנס האמיתי - שכתב שירים, עסק בבימוי סרטי קולנוע, עבד ככוריאוגרף, צייר והלחין, והצטיין בתחום זה של בימוי ריקודי-עם



המעגל, כצורה מושלמת, שימש כבר כוריאוגרפים רבים לביטוי ההארמוניה. למשל, ביצירתו הגדולה של חוסה לימון, "עת לכל חפץ", המתארת את הניגודים בפסוקים התנ"כיים מספר קוהלת (ג', א-ה), "עת לבכות ועת לשחוק, עת מלחמה ועת שלום..." משמש המעגל כמוטיב של מעבר, של איחוד הניגודים שבפסוקים הנרקדים.

מוטיב נוסף בעבודתו של זיו הם משחקי ילדים - עולם של עלומים ורומנטיקה, של אהבה ראשונה ודמות אימהית, החוזרת אף היא בשיריו של זאב.

ניגוד צורני להורה ולהרמת הרגליים הפרועה שלה היא הדבקה, הכוללת רקיעות חזקות אבל נמוכות.

שורת רוקדים, ההופכת לעינינו למעגל או חצי גורן עגולה, היא אמצעי כוריאוגרפי



מופע המשלחת הישראלית לקונגרס "הנוער הדימוקראטי" בבודפשט ב-1953, כוריאוגרפיה ובימוי: זאב חבצלת  
The Israeli dance performance choreographed by Ze'ev Chavazelet, Budapest, 1953



# כמעט המפכה

סיפור חייו של זאב דומה היה מתחילתו ועד סופו למחול. ללא הווה, תמיד בתנועה, בחפז, במחשבה קדימה על העתיד, ואל העתיד. אבל זאב לא רצה עתיד של מקריות, חלילה, או עתיד של אבולוציה, של התפתחות איטית, שלו עצמו, שאין בה יד מכוונת. הוא רצה עתיד מודע, מכוון ומתוכנן מראש. בשאיפה ליצור חברה טובה יותר, חיים טובים יותר - של רעות, אהבה ושוויון בחברה אנושית חדשה. חיים של אמונה בטוב ושמוש במועיל.

כל חייו, "תעה" זאב במעגלי חיים שונים. מילדותו, בה למד על חד-התאיים, וחבק טבע וחי, ועד בגרותו, בה עבר מעולם החי אל האדם, השירה, הריקוד ויתר האמנויות. נראה שמתוך הסבלנות הדרושה ללימוד חיי הסנדלית והאמבה, נולדו אצל זאב הכשרון והיכולת להקשיב לזולת.

אהבת ילדים לחי תמיד התבטאה ב"לגעת", "ללטף" (טלה, חתול או כלב). צורת אהבה זו הובילה אדם כמו זאב להתקרב לאנשים ולגרום לזולת להפתח נפשית. היה לו חוש מיוחד לכל שנצרך למגע-יד פיזי או נפשי. ותמיד לאחר המפגש איתו, מבלי משים, נעתרו אנשים למגע ידו, שהושמה על כתפיהם ברוך, ברעות. כף יד בוטחת, רחבה, שגרמה לגוף ולנפש חסרי האונים של הזולת להשען עליה.

בשיריו, כבשאר שטחי האמנות בהם עסק, תמיד חפש אותו משהו שלא נראה לעין הבלתי מזוינת, שחשויו של אדם תופסים ומדחיקים פנימה באחת אל תוך ישותו. לגבי זאב, נראה שתהליך האוסמוזה בינו לבין הבלתי-נראה והבלתי אמצעי היה תהליך לגמרי רגיל, לגמרי "נורמאלי".

זכור לי אישית אותו יום בו נכנסתי לחדר-האוכל הגדול של בית-אלפא. שחררו אותי באיחור מן הצבא, ועד שהגעתי בטרמפים כבר ירד הערב. החזרה לקראת נסיעת הלהקה לכנס הנוער הבינלאומי ברוסיה כבר החלה. לא הכרתי איש בלהקה, גם לא את זאב. נכנסתי בהיסוס, מבלי לדעת למי לפנות. איש מהרוקדים לא שם ליבו אלי. הופיע זאב, אני יודע מניין. חייד חיוך רחב, הושיט לי יד ואמר: "אתה מושה!"

עיניו היו טובות. ובאחת היסוסי נעלמו. כמו יד בלתי-נראית נגעה בכל מהותי, ובאחת הרגשתי אחד מהחבורה. נכנסתי למעגל. עיניו ליוו אותי כל אותו יום וימים רבים אחר-כך.

זאב היה איש הקצוות. הפרדוקסים שכנו בחיקו באותה הרמוניה חלומית, "שנגרילאית", של "וגר זאב עם כבש".

קווים לדמותו של זאב חבצלת מאת משה קדם

יש הגורסים, שבמחול מושג ההווה אינו קיים. כשם שאין באפשרותנו לעצור את זרימת הנהר, את רקודו של הרוח הטופף על צמרות העצים, את התרפקות הגלים האין-סופית על החוף, כך אין אנו יכולים לעצור את עצם החיים. לפיכך, ההווה אינו קיים, אלא כגשר המגשר בין העבר והעתיד. ככה זה במחול-החיים, וכך זה קורה במחול, שלא כמו ביצירות ציור או פיסול. להם יש עבר והווה, היות שאחרי גמר עיצובם בעבר הם הופכים באופן מידי להיות קיימים בהווה תמיד, בלא עתיד. כלומר, שום התפתחות נוספת לא חלה בהם. במחול, התנועה חולפת, משתנה, כמו בחיים, בתנועה מתמדת. הצירוף של עבר ועתיד דרך גשרי ההווה. כך זה עם הרקדן והרקוד. כל עוד הוא מחולל והתנועה נמשכת, יש חיים. באם נעצור את תנועת הרקדן, הוא יהפך לגוף בחלל, כמו פסל. הריקוד ימות. בספר שכתב נתן שחם לזכרו של זאב חבצלת נכתב: "באין עתיד, גם ההווה מת. אך העבר קם לתחייה, פרט פרט".

נוסף, בו משתמש זיו ביצירתו, שיש בה נסיון ליצור אוירה של תקופה, מבלי לגלוש לארכיאולוגיה או נוסטאלגיה.

"אשכולית הכסף", מטאפורה הצופנת בחובה אוירה של לילה בפרדס ואור ירח, אהבת נעורים וקירבה אל הטבע - כל אלה מרכיבים מרכזיים בעולמו של זאב חבצלת - הוא, לדעתי, מחול שיש בו יותר משנראה בצפייה ראשונה.

המוסיקה שכתב ישראל ברייט אף היא מרכיב מודרני, לא נוסטאלגי, המעניק למחול תחושה של חריפות מסויימת, עכשווית.

המוטיב החוזר המרכזי בעבודתו הוא המעגל, זה של ההורה, "כי זה מעגל המסמל את היחד, אבל לא כצורה סגורה ומחייבת, אלא כמעגל, בו כל אחד יכול לרקוד לפי תחושתו שלו".

אין זה ריקוד "ביוגראפי" במובן הצר של המילה. אבל דמותו של זאב חבצלת, בכובע קש רחב שוליים, נעול סנדלים מרופטים ותרמיל צד תלוי על כתפיו, שפמו החברמני כניגוד למבטו המרוכז אבל הרך - כל אלה ניצבים מאחורי התנועה.



(למעלה ולמטה) "אשכולית הכסף"; "להקת המחול הקיבוצית"; כוריאוגרפיה: זיו פרנקל "The Silver Grapefruit"; the Kibbutz Dance Company"; Choreography: Ziv Frenkel







לאותו עץ המניב פירות שונים בו-זמנית, שתחתי גדל בילדותו. נראה שהשפעה היתה בלתי אמצעית -"אוסמוטית".

זאב עצמו כתב בנעוריו: "לעתים אתה (אדם) תקוף הרגשה מטופת מאימת הדמויות והמראות הנגלים בתוכך (בתוכו) ומבקשים את פורקנם, את היותם לעובדה בדרך האמנות. אתה מבקש (ויבוקש אז) לשווא את הכוח לתפסם ולהעמידם זה

הראש נוטה אל הכתף, המכוסה בסדין. גבת-עין אחת מקושטת יותר מחברתה, כבתהיה על חלום שאין לו פתרונים". (שחם, ע' 10) זאב רשם את פני אימו, שהלכה לעולמה כשהיה בן חמש-עשרה. הרישום, שמעיד רבות על אופיו של זאב, גרם לזיעזוע חזק ולביקורת רבה אפילו לידידים קרובים. "זועזועתי", (הודה בגילוי לב אדם אני-גרש, אשר שמעו של הרישום הגיע לאוזניו). "יכיד יכול נער בן חמש-עשרה לשבת ליד מיטת אימו המתה ולציירה?"

מי שהכיר את זיקתו של זאב לאמו, לא היה מתפלא על שניסה לשמר את דיוקנה, ולהחזיר לחיים אמהות שנחטפה לפתע. ומי שבאמת הכיר את זאב, ידע שהוא היה מנהיג מלידה. אך בכל תחום תמיד היה שונה מהמקובל. הוא גם לא דאג להיות מקובל, כדי להיות מקובל כמנהיג.

"במראהו החיצוני לא חל שינוי כאשר בגר. התפקיד החינוכי לא שיפר את הרגליו. רישול בלבוש, ולזול במוסכמות הנותן אותותיו בבלורית בלתי מסורקת ובנעלים לא מצוחצחות - היה ענין של הסכמה כללית בקרב חברי התנועה.

אך בתוך הרישול המכוון הזה היתה כבר מסורת וקונפורמיזם חדש. ה"מדים" של אנשי השומר הצעיר היו מכנסים קצרים מקופלים ("שיבר") ונעלי עבודה גם בקיץ. סגנון הלבוש של זאב היה שונה. את המכנסים הקצרים לא קיפל, ולנעלים אמר לא. תמיד נעל סנדלים.

"להיות בלתי דומה לחלוטין לאיש המופת של הצופיות החלוצית, ובה בשעה ליכות באהדת החניכים, זה תובע כשרון מיוחד במינו להתקשר אל הבריות". (שחם, ע' 67)

נראה (שמבלי להיות מודע לכך) זאב היה הראשון, שהתחיל לחיות את מושג ה"אנטי-גיבור", שהוא הגיבור האמיתי בתנועה הקיבוצית.

"לא תופס את זאב" סיפר ידיד מידידיו מנוער, אדם שעשה עמו כברת דרך ארוכה, "היינו בטוחים שיהיה מנהיג. עשה רושם כזה. פתאום סיפרו שהתחיל להרקיד ועושה חגיגות. מה קפץ עליו? ובסוף עוד סרטים..." (שחם, ע' 12).

תשובתו של זאב צפונה במכתב שכתב הביתה מחייל, כאשר היה מנהלה האמנותי של להקת המחול שנועדה לייצג את ארץ-ישראל העובדת בפסטיבל "הנוער הדימוקראטי": "כאן זרקתי לכל הרוחות את הברגות הזאת. אין לי צורך בה... אני בוחר לא להרבות 'חכמה', כלומר לא להתבגר". כך היה האיש, וזה סיפורו. את חייו חי ער. כדי להיענות כחד לכל "ירוח נדיבה".

הפרדוקס של "החיים הם קודש למפעל" מצד אחד ו"איני מקבל הוראות מאיש" מצד שני, חיו אצלו בשלום זה עם זה.

אבל הפרדוקס הגדול ביותר בחייו היה, שעם כל אמונתו, שהמטרה מקדשת את האמצעים, כשזה נגע לבני אדם - הם תמיד באו קודם!

דוגמא טובה לכך היא התנהגותו, כשליח תנועת הנוער "השומר הצעיר" באיטליה, שעה שביקש להגשים את חלומה ולהשתלם בבימוי סרטי קולנוע בציננה-ציננה ברומא. עד שלא הביא את הקו התנועתי, שעליו היה מופקד, למצב סביר - לא הלך ללמוד.

יחד עם זאת, (עוד פרדוקס) אהב תחרויות, ומוכרח היה לנצח. לא כדי להשפיל את הזולת, אלא כדי למצות מעצמו הכל, עד קצה גבול היכולת - ומעל לזה, כאשר היה מנצח, לא היה מאושר ממנו. אבל תמיד נתן למתחריו את ההרגשה שזה היה מקרי. כאשר הפסיד, נערכה רוחו עליו. אבל הוא רגז רק על עצמו.

"אהבתי הרוח קל הכנפיים/ אהבתי את שמש האור..." שרו בהתלהבות. זאב לא רק אהב את הרוח קל הכנפים, אלא יכול היה להפקיר את פניו ללטיפה חרישית, בעוד בלוריתו שטה לאחר כמו שביס מתנפנף של כלה, המתקדמת לקראת אהובה. אלא גם את הרוח העזה אהב. נגדה יכול היה פיזית "לשפנע" את גופו ולדחוף קדימה, תוך כדי הרגשה, שאין כוח שלא יוכל להתמודד עימו.

היום, כאשר אני מנסה להעלות על הנייר את דיוקן דמותו של זאב, ולצייר את הצבעוניות האפיינית למחולות-חייו שנפסקו שלא בזמנם, איני בא לספור לו, אלא לשזור שנית את מקלעת חייו. לרקוד מחדש את הנעורים - אביביו; לטוות בחוטי כסף את בגרות העשייה שלו.

מילדותו, (כך נאמר) ודרך כל חייו, "אבד" זאב במעגלי חיים שונים. הוא נע בחופשיות מן הטבע אל החי, אל הציונות; הקיבוץ, אל השירה, המחול ונפש האדם. בכולם הרגיש בבית. דומה, שלא היה שטח אחד שכשרונו בו לא היה מירבי. אומרים, שהתפוח אינו נופל רחוק מהעץ.

חשיפה זו למעגלי חיים שונים, להתפלגות פיזית ונפשית לכל

הכיוונים החלה עוד בילדותו. אביו היה

טכנאי במקצועו, מומחה לתקשורת-טלפונים, בתקופה שבני האדם עדיין לא הרבו להשתמש בטלפון, אלא ביקרו איש את רעהו כדי לקשור שיחה. אבל לצד הטכנאות עסק האב גם בגידול עצום ובנסיונות. על כנה אחת הרכיב אשכולית, מנדרינה, לימון ותפוח. זאב משול





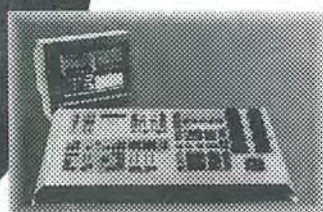
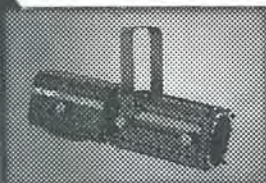
# דנאור

כל מה שמאיר...

תאורה

במה

מערכות קול



חזק!

קטלוג מוקצועי לתאורה בן 104 עמודים  
לקבלת הקטלוג לפנות בשעות העבודה לדנאור (יעל)

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

## להקת מחול בת-שבע מנהל אמנותי אוהד נהרין

בת-שבע מחול

ספטמבר, אוקטובר, נובמבר, דצמבר  
בת"א, ירושלים, חיפה, לונדון, לונדונדרי, דן-האג, בריסל  
מבחר ממופעי הלהקה הכוללים  
**יצירה בבכורה עולמית**

מסיימים את השנה, בפתיחת חגיגות השלושים ללהקה  
סינרמה ת"א 29, 30, 31 לדצמבר

פרטים במשרדי הלהקה טל: 03-5171471





בעשור שחלף התהדקו מאד היחסים הלא כל כך פשוטים בין המצלמה - זו של הסרט ועוד יותר זו של הוידאו - לכוריאוגרפיה. מפגשים, קורסים, תחרויות מתקיימים, ולא מעט מאמרים עיוניים ראו אור בתחום מתפתח זה בעולם.

גם בארץ יש אמנים לא מעטים, העוסקים בחתונה זו בין הרקדן החי והקסטה המוקלטת. אחת מאלה המרבים לעסוק בכך, היא נעמי פרלוב, שעבדה שנים לא מעטות בצרפת והיתה מעורבת בהסרטים יצירות. לדעתה, כל הסרטה היא בגדר התערבות בעצם המחול והכוריאוגרפיה, ואת זאת יש לזכור בשעת התכנון והמעשה.

"המצלמה היא עוד רקדן". - אומרת פרלוב. "יואפילו רקדן ראשי. כל 'קאטי' הוא חלק מהכוריאוגרפיה".

## איך למנוע, שהדמויות יתגמדו ושאת השטח העיקרי בתמונה לא תתפוש רק ריצפה סתמית

מכל סרטי-המחול של כוריאוגרפיה שלא נוצרה מראש עבור המצלמה, שראיתי, דומני שהשלם ביותר הוא זה המתעד את "פולחן האביב", בגירסתה של פינה באוש. מצלמה אחת ויחידה, ללא 'קאטי' אחד, ז.א. בצילום רצוף של המחול כולו, העובר מתמונה כללית לצילום מקרוב וחזרה ביזום, זו שיטת צילום, הנמנעת מהמלאכותיות של ה'קאטי', (ז.א. ממעבר חד בין תקריב לתמונה כללית), וכך נוצרת תחושה אורגאנית של תנועה אמיתית.

הבעיות המעשיות של צילום מחול בוידאו רבות: איך למנוע, שהדמויות יתגמדו ושאת השטח העיקרי בתמונה לא תתפוש רק ריצפה סתמית; איך לעקוב אחרי תנועה של דמויות בודדות ללא עיקוב אחרי הרקדן על ידי הטיית המצלמה לעברו, מה שלמעשה מבטל את התנועה, כי הדמות תמיד במרכז התמונה; איך לא לאבד פרטים בודדים, אבל בו-בזמן לשמור על הצורה הכללית של הכוריאוגרפיה - כל אלה חייבות להטריד את הבמאי והצלם.

ממשיכה נעמי פרלוב: "הכוריאוגרפים

## "המצלמה היא עוד רקדן."

לומדים תוך כדי העבודה את הטכניקות. ואז הם מתחילים להיות מודעים לאפשרויות או למגבלות הוידאו, ויוצרים מראש כוריאוגרפיה המותאמת לתיעוד".

אחת מאלה שהיו הראשונים לעסוק ברצינות בוידאו-מחול בארץ, היא ציונה פלד, כיום גם יו"ר ועדת המחול של המועצה הציבורית לתרבות ואמנות. בתפקידה כמנהלת "מוחות",



חברה המתמחה בענייני וידאו, היא אירגנה לפני כשלוש שנים קורס מיוחד לכוריאוגרפיה למצלמה.

לדעתה של ציונה, הולכת וגוברת ההתעניינות בתחום יצירתי זה. אמנם מנהל התכניות של הטלוויזיה הכללית, אליעזר יערי, סבור שהמחול אינו תחום פופולארי בין מאות אלפי הצופים - דיעה שאינה מקובלת על ציונה פלד ודומני שגם אינה מבוססת על סקר-צפייה כלשהו. ובכל זאת הוא נוטה לשדר תכניות מחול. בתכנית הטלוויזיה הכללית לשדר בשנה הקרובה שתי סדרות מחול מהותיות: האחת עוסקת בתולדות אמנות המחול במאה ה-20 והשניה, "DANCING" שמה, המתארת את המחול בתרבויות שונות.

גם הערוץ השני מקרין סרטי מחול. אבל לעיתים קרובות הם משדרים קטעים מקוצרים מתוך באלטים - ללא ציון שם היצירה, הכוריאוגרף והלהקה. זה בגדר זלוזל ביצירה וביוצרים, נוהג שכדאי לחדול ממנו.

## איך לעקוב אחרי תנועה של דמויות בודדות ללא עיקוב אחרי הרקדן על ידי הטיית המצלמה לעברו

ועדת המחול של המועצה לתרבות גם מעניקה, במסגרת תקציבה המצומצם, מענקים ליוצרי סרטי-מחול. למשל, עוסק כרגע הבמאי עידן לוי בצילום דיוקן של אוהד נהרין, מנהלה האמנותי של "בת-שבע", שכבר היה לדמות בינלאומית של ממש.

ציונה פלד היא גם הנציגה הישראלית במסגרת בינלאומית, DANCE SCREEN, המתקיימת מדי שנה בפראנקפורט, גרמניה, בה מתחרים סרטי מחול מכל העולם.

לפני שנתיים אף זכתה שם עבודתה של תמר בן-עמי, שהפיקה ציונה, במקום ופרס מכובדים.

הקטגוריות, שבהן מחולקים פרסי ה-DANCE SCREEN הן כדלקמן:

(א) צילום בימה או סטודיו, הפקה המתעדת בצורה טלוויזיונית מובהקת יצירה בימתית

מקורית, תוך שמירה על תבנית הכוריאוגרפיה.

(ב) גירסא למצלמה, הפקה, המבוססת על כוריאוגרפיה קיימת, תוך עיצובה מחדש במיוחד למצלמה.

(ג) כוריאוגרפיה לוידיאו, יצירה שנוצרה במיוחד ומראש לצילום.

(ד) תיעוד, דיוקן או תכנית שנושא הכוריאוגרף מסויים, להקה או תופעה היסטורית בתולדות המחול.

(ה) עבודה נסיונית, הפקה המנצלת את אפשרויותיו הייחודיות של המדיום ויוצרת מופע חדשני או בלתי רגיל בתחום המחול או התנועה.

פרט לקטגוריות אלה הוענק השנה פרס מיוחד לעבודתו של מרס קאנינגהם "ציפורי חוף" (שבוצעה גם בישראל), בגירסה מיוחדת לוידיאו.

## איך לא לאבד פרטים בודדים, אבל בו-בזמן לשמור על הצורה הכללית של הכוריאוגרפיה

מרס קאנינגהם עוסק בצורה אינטנסיבית בשימוש בתכנת מחשב חדשנית, המרשה לכוריאוגרף ליצור על צג המחשב כוריאוגרפיה. זה פן נוסף של שימוש בצג למטרות המחול. בקורס הקיץ של האקדמיה ע"ש רובין בירושלים, לימד יעקב שריר, הכוריאוגרף הישראלי היושב בטקסאס, את השימושים של תכנה ייחודית זו.

במאי וידיאו או כוריאוגרפים המעוניינים להגיש את עבודותיהם לתחרות ה-DANCE SCREEN השנה, יוכלו לקבל את הפרטים הדרושים להרשמה אצל ציונה פלד, "מוחות", טלפון 02-617522.



בעזרת המצלמה  
למעשה המצלמה

ואפילו רקדן ראשי.. כל 'קאט' הוא חלק מהכוריאוגרפיה"



# צ.מחול

## תופעה מתפתחת

מאת ז'אן באטי לואיס

חי, וזה מהמם אותם."

מרבית המומחים מסכימים, שאין תחליף של ממש למופע החי. רק בתיאטרון אתה זוכה לחוויה המלאה של הקצב, המהירות, התנועה והאנרגיה.

מחול בטלוויזיה אינו רק הבאת מופעים חיים לשידור. המחול המצולם והמשודר הוא בעל אמצעים שאין למופע הבימתי החי. ברור, שיצירה מצולמת יכולה להגיע באמצעות הקלטת והשידור להקהל גדול פי כמה מהקהל הפוטנציאלי בתיאטרון. ויש גם מרכיב נוסף, תיעודי. למשל התכנית של להקת ג'ופרי על עבודת השיחזור של "פולחן האביב" (של ניוינסקי וסטרבינסקי), המתארת בצורה מרשימה את התהליך ואת התוצאה הסופית כאחד.

התיעוד הטלוויזיוני גם ממלא תפקיד במעקב אחרי ביצועים מעולים. מיכאיל בארישניקוב הוא אולי הרקדן המצולם והמוסרט ביותר. הוא הונצח בשלל תפקידים, מהבאלט הקלאסי השמרני ביותר ועד לנסיונות משעשעים ומשונים, בהם השתתף. היות והקאריירה שלו כרקדן הסתיימה למעשה, הקלטות הללו הן כבר בגדר תעודה היסטורית חשובה. מראשית דרכו עסק בארישניקוב בצילומי טלוויזיה, משום שחש שזו הדרך לבטל את האופי הרגעי והחולף של אמנותו.

גם יסלמאן, המבקש לשמור על עליונות המופע החי, בכל זאת מודה: "הטלוויזיה היא אמצעי שימור חשוב. אנו חייבים זאת לדורות הבאים - להראות להם איך נראה, למשל, המחול של טיילור "אספלאנד" מבוצע על ידי הצוות המקורי".

מלבד חשיבות הטלוויזיה

כאמצעי של שימור, ניכרת התעניינות גוברת בהסרטה כמרכיב עצמאי ביצירת מחול.

מרס קאנינגהם היה אחד הראשונים, שעסק כבר לפני 20 שנה בעיצוב מחול במיוחד לצילום בסרט. לפני 17 שנה שודר לראשונה "אירוע לטלוויזיה" שלו (במסגרת הסידרה "מחול באמריקה"), שהיה ציון דרך חשוב בתחום זה.

הוא עבד עם איש הקולנוע צ'רלס אטלס ויצר מרקם מעולה של חיפוש אחרי צורות חדשות של מחול וחלל. הם התשתמשו במצלמה כמרכיב כוריאוגרפי בפני עצמו, על ידי תנועת המצלמה עצמה. המצלמה לא היתה רק אמצעי למקד בעזרתו את מבטו של הצופה, היא הפכה למבצע בזכות עצמו.

אליוט קפלן עבד עם קאנינגהם על יצירתו "Changing Times" בשנת 1989. "לבצע 'cul' במחול הוא דבר לא פשוט". - אמר קפלן בראיון - "אינך חותך דו שיח או ירית-אקדח.

הרקדנית איליה לובן ב"הצעד הבא", הולנד  
The dancer Ilja Lowwen in "the Next Step", Holland



המצלמה לרקדנים, שאם לא כן הם יופיעו על המרקע כחרקים זעירים. אנחנו נוהגים להציב את המצלמות על כן-נע נמוך, כך שהמצלמה סמוכה לרמפה של קידמת הבימה, ומצלמים בזווית כלפי מעלה. זה מחניף לרקדנים - הם נראים גבוהים יותר".

קיימים נתונים ברורים, המורים על ההשפעה המסחרית של הטלוויזיה על המחול. למשל, שעה שלהקתו של ג'ופרי בדקה את הרכב קהל הצופים שלה, התברר ש-59 אחוז מכלל הצופים, שבאו לראשונה לצפות במופעים שלהם, עשו כך אחרי שצפו בתכנית על הלהקה בטלוויזיה.

רוברט יסלמאן, מנכ"ל להקתו של פול טיילור מעיד, שרבים מאלה המוכנים לתרום או להשקיע כספים בלהקה, הכירו את עבודתה דרך משדרי טלוויזיה. "ואז הם נוכחים במופע

הטלוויזיה משפיעה השפעה ניכרת על התפתחות המחול בעולם. ככל שהכוריאוגרפים מודעים יותר ויותר לאפשרויות שהטלוויזיה מעמידה לרשותם, הולך ונוצר מדיום חדש: מחול-T.V.

הכל מסכימים, שפרד אסטיר היה הטוב מכולם. הוא לא רק רקדן להפליא, אלא גם עבד בצורה מיומנת עם צלמים ומצלמות, על מנת לתרגם מחול תלת-מימדי לדו-מימד המדיום הקולנועי והאקרן.

כיום, משהמחול נעשה יותר ויותר בלתי נפרד מהאמנות (בארה"ב ובעולם כולו), נשאלת השאלה: האם הטלוויזיה עשתה למחול מה שגרמו התקליטים למוסיקה והקולנוע לאמנות המשחק? התשובה היא "כן", אבל בהסתייגות מסוימת. על אף שהשפעת הטלוויזיה על המחול לעיתים עקיפה ומרומזת, בכל זאת היא ניכרת היטב.

רק ב-25 השנים האחרונות התייחסו אנשי המחול בצורה רצינית וממשית לאפשרויות, שהטלוויזיה מעמידה לרשותם, רק ב-15 השנים שחלפו מהווה המחול מרכיב מקובל בתפריט הטלוויזיוני, מאז החלה הסידרה "Dance in America". באירופה החל תהליך זה לפני כן, והתפתח בצורה דומה. מכל מקום חשים אנשי השידור, שתופעה חדשה תופסת את מקומה, שאולי אפשר לכוונתה מחול-T.V.

תלת-מימדיותו של המחול ואופיו החולף עושים אותו לסוג האמנותי הקשה ביותר להנצחה. הרי רק ב-35 השנים האחרונות יש

הסכמה על מספר מצומצם של כתבי-תנועה מקובלים. הקשיים שבצילום המחול במדיום הדו-מימדי של הסרט והטלוויזיה גרמו לכך, שלאמני מחול רבים הסתייגויות רציניות מצילום יצירותיהם. ממש כשם שמסיקאים חששו תחילה מההקלטה על גבי תקליטים ומאוחר יותר ברשמקול. אולם תוך כדי עשייה התגבשו שיטות צילום והופיעו מומחים לצילומי מחול.

כוריאוגרפים גילו בהדרגה מספר מרכיבים ועקרונות בסיסיים בצילום יצירותיהם. למשל, איך הצילום משנה את תפיסת החלל. כפי שהזהיר בשעתו ג'ורג' באלאנשיני: "אין עומק בטלוויזיה. הרקדנים רק גדלים או קטנים". וכמי שהתנסה במחול לטלוויזיה, פול טיילור קבע: "אם תבקש לשמור על תחושת החלל, עליך בכל זאת לחפש דרכים לקרב את



# התחרות החמישית לוידיאו-מחול

פאריס, דצמבר 1992

## מאת גידעון דיאנס

תחרות מחול-הוידאו החמישית על "הפרס הבינלאומי הגדול" - התקיימה באולם "Espace Pierre Cardin" בפאריס בתאריכים 18-20 בדצמבר 1992. היה זה רעיון מוצלח, למיין את 160 היצירות מ-28 ארצות, שנרשמו לתחרות, מיון מוקדם על ידי ארבע ועדות שיפוט, לפי סוגי העבודות שהוגשו לתחרות.

ועדת המיון ל"יצירות מחול לוידיאו", שהיווה שלה היה בנט הגר (שוודיה), זו ל"מסורות מחול בעולם", בראשות האתנולוגית פרנסואז גרינד (צרפת), התכנסה במוסקבה, וזו לקטגוריה "מחקרים ודו"חות בוידיאו", בראשות מדליין ניקולס, מנהלת "ספרות המחול של לינקולן סנטר", התכנסה ביו-יורק, ובוב לוקייר, (מבריטניה הגדולה) יושב-בראש ועדה לצילום יצירות בימתיות.

הועדה עליה הוטל לחלק לבסוף את הפרס הגדול היתה מורכבת מפרנסואז גרינד, בנט הגר, בוב לוקייר ומדליין ניקולס.

חלוקת העבודות שהוגשו לפי ארצות המוצא היתה כדלקמן: צרפת 36 עבודות, בריטניה 17, קנדה 15, איטליה 12, גרמניה 11, אוסטרליה 9, בלגיה 9, צ'כוסלובקיה 6, ארה"ב 5. יתר העבודות באו מארצות רבות ושונות.

הפרס הגדול הוענק לעבודתו של אנגלין פרלזיקאז (צרפת), על יצירתו בת 12 הדקות "Un Trait d'union" (שם המציין בצרפתית "מקף", מפריד או מקשר), למוסיקה מאת מרק כהאן. בדידותו של אדם היא הנושא המרכזי של מחול זה. כורסת עור ישנה, רופא המלטף ברוך חיית נסיון, תפוזים שמפזר ידיו אורח, המבקש ליצור קשר, ווילון לבן מתנופף ברקע, משמשים רקע למאבקם של גברים, הנובע, בעצם, מהצורך בשותף ומהכמיהה להיות שותף.

את פרס היצירה עבור וידאו קיבל הכוריאוגרף השוודי קנת קווארנסטרם על עבודתו "דואט". הרקדנית והרקדן המשתתפים במחול לשניים זה, למוסיקה מאת י. וט. אדולפסון, מייצגים נוקשות ורכות גם יחד. הם, בעצם, שניים המהווים גוף אנושי אחד, הנע בתוך סביבה טבעית ומלאכותית בו-בזמן: מערה, שחפרו הרוסים על חוף פילנד במלחמת העולם הראשונה, כחלק מביצור החוף.

הפרס עבור תיעוד מסורות מחול ניתן ל-"We Live Like This" שצולם בדרום-אפריקה, וכן לסרט הוידאו מארה"ב, המתאר במשך שעה את שלל סגנונות הריקוד המצויים באמריקה, מ"סלאו" ועד "ברייקדאנס". אפשר לומר, שזה מחול שנוצר ונרקד על ידי כל התושבים יחד.

בפרס עבור תיעוד מופע בימתי זכו דייויד פארסונס ודניאל עזרלו, עבור הדואט שלהם

את הכוונה שלי - מה שלא תמיד קורה - ומצא דרך טכנית לבצע את הצילום המיוחד הזה, הפותח ומסיים את המחול. כל רעיון [שהצעת] מצא מיד תשובה נלהבת מצידו."

## מרבית המומחים מסכימים, שאין תחליף של ממש למופע החי. רק בתיאטרון אתה זוכה לחוויה המלאה של הקצב, המהירות, התנועה והאנרגיה.

אחרי הצלחת צילומי "Last Look" טיילור שמח שהבמאית גינדי קינברג, שראתה את יצירתו "Speaking in Tongues", משנת 1988, על הבימה הביעה התעניינות ביחס לצילום המחול בסרט. "תמיד ידעתי, שזו עבודה שתאים לטלוויזיה. תכננו את הצילום כך שיתאים לצילומי חוץ, בעיירה קטנה בדרום ארה"ב, לא במסגרת אולפן. החלטתי ליצור תנועות חדשות ממש, לא רק להתאים את הכניסות והיציאות למצלמה, כפי שעשיתי בעבר. זו תהיה ממש עבודה חדשה, טלוויזיונית."

כפי שסיכמה זאת הבמאית קינברג: "יותר ויותר כוריאוגרפים מתעניינים במה שהמדיום שלנו יכול להציע להם. נוצר אימון הדדי ושיתוף פעולה של ממש. אני מקווה, שיגיע יום בו ניתן יהיה ליצור מחול שהוזמן במיוחד עבור הטלוויזיה. אנחנו, אנשי הטלוויזיה והכוריאוגרפים, התחנכנו לקראת אפשרות כזו."

Copyright: Greater Washington Educational T.V. communication Association, 1990



"דגים מזוהים", "DV8", "לונדון"  
"Strange Fish", "DV8", London

אתה חותך אינפורמציה גולמית - תנועה. האתגר הוא ליצור עבודה שלמה ממרכיבים מופשטים [של תנועה], כך שהצופה יוכל להבין במה מדובר."

שנים רבות לפני שהלך לעולמו, ביקש באלאנשין לצלם את "מפצח האגוזים" הקסום שלו בסרט. הוא אף כתב תסריט לצורך זה. ברברה הורגן, מזכירתו והממונה על עזבונו, אומרת: "אנשים אינם מודעים לכך, ש'המפצח', הנמשך על הבימה 90 דקות, כולל למעשה רק 20 דקות של מחול ממש. כל המערכה הראשונה היא למעשה עלילתית, כולה משחק ופעלולים. באלאנשין רצה לפתח מרכיב זה של קסמים בעזרת האמצעים של הסרט, ולשזור בקטעי המחול עוד פרטים מהסיפור המקורי של א.ט.א. הופמן, שבהם לא השתמש בגירסה הבימתית שלו."

מה שמרגש בעיניו זה, היא ההשפעה ההולכת וגוברת, הניכרת ביצירה עצמה, כתגובה להתפתחות המחול הטלוויזיוני על כל שפע אפשרויותיו.

פול טיילור מודה, שהיו לו הסתייגויות רבות ביחס למחול המוסרט, "אם כי ראיתי את ערכו כאמצעי להגיע לקהל רחב". הוא שוכנע שאפשר לצלם מחול בצורה המניחה את הדעת אחרי שיצירתו "Last Look" צולמה לפני שנים מספר בדנמרק.

"יוז עבודה, בה השתמשתי במראות, וניתן להפיק מהן מיני השתקפויות מיוחדות. הבמאי מצא דרכים לצלם זאת כך, שלא ניתן תמיד להבדיל בין הבוהא והרקדן עצמו. ביקשתי ממנו לפתוח ולסיים את הסרט בצילום מזווית מיוחדת: המצלמה מצויה גבוה מעל לרקדנים, עד שהדבר נראה כצילום ממסוק. הבמאי הבין





מתוך סרטה של שאנטל אקרמן אודות פינה באוש  
From Chantal Ackerman's video about Pina Bausch

## GRAND PRIX INTERNATIONAL



כתובת לפרטים והרשמה:

Espace Pierre Cardin - Grand Prix International  
Video Dance  
1, avenue Gabriel - F-75008 - Paris  
Tel: 33 (1) 42 66 91 44  
Fax: 33 (1) 47 42 60 53



ספרותי. היוצר, ד. ויזנר, התבסס על הנובלה מאת סטפאן צווייג על אודות שר-המשטרה הצרפתי פושה, ששירת את כל המשטרים ללא נקיפות מצפון, על מנת להשאיר במרכז הכוח השלטוני. נראה היה, שהעבודה נוצרה קודם כל לבימה, ולא דווקא לוידיאו.

היה זה בלתי אפשרי להראות במשך שלושת ימי התחרות את כלל 160 העבודות שהוגשו. יש לקוות שמארגני התחרות אכן ישמרו את העבודות כולן בארכיון, שיעמוד לרשות המעוניינים, ושיכלול את 600 העבודות שהוגשו לתחרות מאז הווסדה בשנת 1988.

(ד"ר גדעון דיאנש הוא נשיא החברה לכוריאולוגיה בהונגריה).

(שגם בוצע בארץ על ידי שני היוצרים),  
"אחים", שצולם על ידי שירות השידור של  
דנמרק.

סרט וידאו בעל ערך היסטורי רב, מורכב מחומר היסטורי על אודות המחול מודרני, "החופשי", העוסק במחול בגרמניה, שלפני מלחמת העולם השנייה, שנאסף ונערך על ידי פ. פייסנבורגר (מהיידלברג, גרמניה), שהקרנתו נמשכת 134 דקות. הוא כולל סרטים מקוריים על אודות עבודתם של ויגמן, לאבאן, יוס, נדי אימפקוב, ז'אן ויידט, רוסאליה חלאדק ואחרים.

עבודות נוספות בעלות ערך תיעודי עסקו במחולות מדרום-מזרח אסיה.

יצירה מעוררת סקרנות היתה זו של ריאה פילהאסוויטה (Rea Pihlasviita) מגרמניה. "רעש ורוד" שלה משתמש ביסודות ריאליסטיים, כגון חטיבת עצים, טיפול רפואי בבית-חולים, האבקות ודיגדוג ליצירת אוירה קפקאית, בה זוג בני אדם שטים בחלל כביכול ללא כוח המשיכה.

מספר יוצרים ממדינות, שזכו לעצמאות לאחרונה, היו ראויים לתשומת לב. מסלובניה נתקבל סרט-וידאו בארבעה חלקים, "הקדמה לקיץ" שמו, בו מתוארת באוירה של יום ולילה הפיכתם של רקדנים וצעפים בצבע תפוז לציפורים דואות באוירה של חמימות, עבודה יוצאת דופן בהצגה הרגיל של סרטי מחול-וידאו.

"יומנה של סוזנה" נוצר על ידי הכוריאוגרף מ. פרייס מקרואטיה. היצירה מתארת שבוע בחייה של נערה, בעזרת יומנה האינטימי. צילומי תקריב של הגוף, חיסוט באף, ניקוי השניים, נעליים שחורות ואופניים מהווים חלק מהדימויים שבעולמה.

מציחה הגיעה היצירה "Mimetisme" שנושאה



להקת "אסטראחן"; כוריאוגרפיה: דניאל לארייה  
"Astachan"; Choreography: Daniel Larrier



# נעמי אלסקובסקי

שילוב מחול מודרני וקלאסי  
כיתות לכל הגילים  
כיתה מיוחדת למבוגרים מתחילים

שלמה המלך 100 ת"א טל: 03-347233

## סטודיו למחול

# המכללה למחול ספרדי ולפלמנקו בהנהלת דליה לאו

שעורים לכל הרמות לאורך כל השנה

שדי בן גוריון 72, ת"א טל: 03-5228214



Royal Academy of Dancing

# השאלונו אלמוריק אל



האקדמיה המלכותית למחול מזמינה

מורים לבלט לילדים להשתתף

בהשתלמויות בריקוד אופי,

תנועה חופשית לילדים,

קורסים אינטנסיביים

בתוכנית הלימודים לילדים

ובהכנה לתעודת הוראה.

**בחיפה והצפון:** קורסים בחול המועד סוכות בכרם מהר"ל  
**בתל-אביב והמרכז:** קורסים בחול המועד סוכות וחופשת חנוכה

**כל הקורסים בשפה האנגלית**

לפרטים והרשמה, נא לפנות לריקי בן-שימול,  
רח' אבן שמואל 20/6 ירושלים, טל. 02-867789

MEDIAWISSE

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

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



## מנהלת אומנותית: הדה אורן מנהל אולפנים: בצלאל אלרואי

לימודים באולפון:

בלט קלאסי, מחול מודרני, תנועה בשיטת פלדנקרייז,  
אימפרוביזציה, יצירה, ג'אז, תנועה וכתב תנועה בנוסח נועה אשכול

**חבר המורים:**

בלט קלאסי – נתניה רימון, מרינה פילק  
ריקוד מודרני – הדה אורן, עודד כפרי, ג'וזו כפרי  
תנועה וכתב תנועה – הדס עבאדי  
ריקוד לילדים צעירים באימפרוביזציה – ליאורה שרעבי  
מלוויים בפסנתר – גיטה רבינוביץ, אולגה בקייב, יפם גלמן

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



מחול



# שבחי האוניסונו וסככותיו

## קול המון בקול שדי

(קהלת)

### מאת גל אלסטר

הדרך הבסיסית ביותר להנעה של קבוצה בריקוד היא באוניסונו. המושג אוניסונו שואל מהמוסיקה, שם הוא משמש לתיאור קטע מוסיקלי (בייחוד קולי), בו הכל שותפים בתפקיד יחיד. כולם שרים בו-זמנית את אותם צלילים, וכך גם במחול - כאשר כל הרקדנים עושים תנועות זהות, בו זמנית ולאיתו הכיוון, זהו אוניסונו.

אני מניח, שאינני יוצא דופן בקרב צופי המחול, אם אספר, שאחת החוויות החזקות הראשונות שלי מהמחול היתה קסמה של קבוצה, הנעה כאיש אחד: כולם נראו כאילו הם נעים באופן ספונטאני ואישי, אך יחד עם זאת בתיאום מושלם. וזה אינו פשוט - דרושה לכך משמעת ודייקנות, שלא כל רקדן מסוגל להן. הפרימה באלרינה נדאזידה פאבלובה, שהופיעה בישראל במסגרת להקת הבלט הקלאסי של מוסקבה, ("מוסקבה סיטי בלט") סיפרה בראיון, כי לרקוד כסולנית קל הרבה יותר מלהיות חלק מה-Corps de ballet, אותן בנות, הנעות יחד כרקע למעללי הסולנים. בנות ה"קור דה בלט" אינן רוקדות לבדן אף פעם, ותפקידן כרוך בתיסכולים רבים. אסור לפספס ואסור לבלוט, ואף לא לטובה: הרקדנית הגמישה לא תורשה להניף רגל גבוה יותר מחברותיה; הרקדנית הכי טכנית לא תורשה לעשות יותר פירואטים מהאחרות. וכל זאת, כמובן, בצל הסולנים, המקבלים לבסוף את מרבית התשואות.

**קסמה של קבוצה, הנעה כאיש אחד: כמו נשמה אחת המשותפת לכל הרקדנים. כולם נראו כאילו הם נעים באופן ספונטאני ואישי, אך יחד עם זאת בתיאום מושלם**

לאוניסונו המבוצע היטב ישנה השפעה כמעט היפנוטית על הקהל. זו תמונה הנחרת היטב בזיכרון הצופים וסוחפת אותם - לא מעט מחולות מתלכדים לבסוף לפרק אוניסונו הסוחט פרץ של תשואות מהקהל. לאוניסונו יש כוח - תנועת הרבים כאיש אחד הינה תמצית העוצמה של הריקוד בקבוצה. אך מכאן נובעות גם המגבלות של אמצעי כוריאוגרפי זה. ברצוני לטעון, שהמושג "כוח" בהקשר זה הוא מדויק - וכמו בכל שטחי החיים, יש גבול ליעילות של השימוש בכוח, שכן כוחניות נמצאת בקוטב הנגדי לתייחוס.

הטענה השניה היא ברורה: הנעה של קבוצה, שבה ישנם תפקידים שונים, דורשת מהכוריאוגרף מיומנות גבוהה יותר, מאשר יצירת קטע אוניסונו. ניתן כמובן לומר כי פיזור של תנועות שונות לכל אחד אינו דורש מהלהקה את המשמעת והדייקנות של האוניסונו, ובכך עושה היוצר לרקדנים "חיים קלים". אולם בכוריאוגרפיה טובה ישנו איחוד של נושאים שונים, שבסופו של דבר מתלכדים לשלמות אחת. ישנו קשר בין כל התפקידים. באוניסונו קשר כזה שקוף, וזו גם הסיבה לשימוש בו בפרק האחרון של ריקוד, שכן בסיום אמורים קצוות להתלכד לאמירה אחת. אך כל אמירה ברורה מדי גולשת לבנאליות, שטובה אולי לצופים הרחוקים מאמנות, צופים הרוצים להיות "תרבותיים", אך אינם מוכנים להתאמץ לשם כך.

**לאוניסונו המבוצע היטב ישנה השפעה כמעט היפנוטית על הקהל. לאוניסונו יש כוח - תנועת הרבים כאיש אחד הינה תמצית העוצמה של הריקוד בקבוצה**

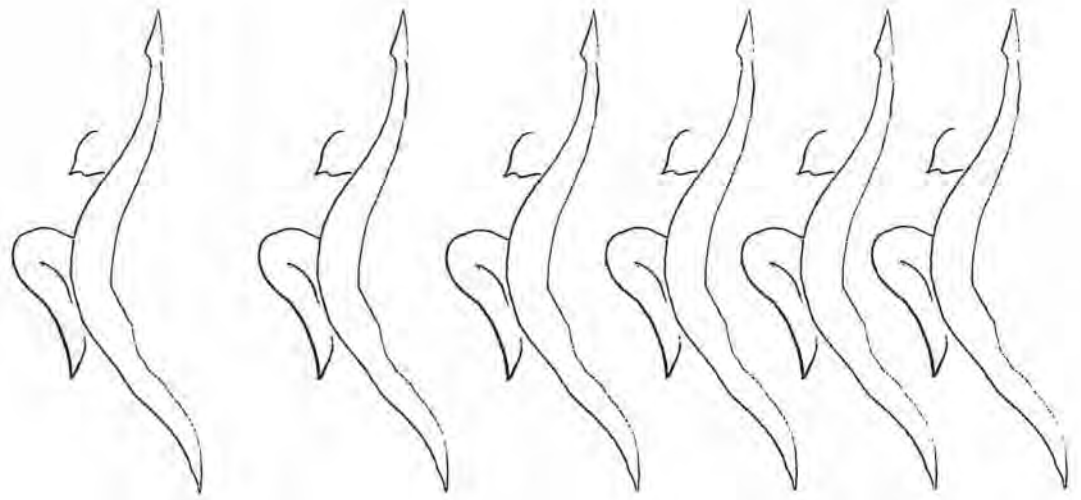
קהל שנחשף למגוון רחב מספיק של גירויים מחוליים, ימצא מחול המתבסס ברובו על תנועה אחידה, כחיה שמותירה אחריה תחושה של ריקנות. וכך גם בתאומי של האוניסונו - החלוקה לשתי קבוצות זהות, אחת לימין והשניה לשמאל, הרוקדות כבבואה במראה זו של זו.

ביצירות טובות באמת קיימים כמה רבדים של מבנה וכמו כן של משמעות. כל צפייה נוספת עשויה לגלות פן אחר בעבודה, ובקשרים בין מרכיביה. כך בקולנוע, בספרות ובמיוחד במוסיקה, שנפרדה מהאוניסונו לטובת מוסיקה מורכבת מרובת תפקידים ועם כלים מגוונים כבר בימי הביניים.

יחד עם זאת, לא ניתן לומר כי האוניסונו, מבחינת מורכבותו, הוא פשוט סולו משוכפל. שכן רקדנים בעלי הופעה פיזית שונה (והמגוון בלהקות מודרניות הוא בדרך כלל גדול יותר מאשר בלהקות קלאסיות), יהיו תמיד שונים זה מזה, גם באופנים שלא ניתן ממש לנתח. אותם הבדלים אישיים מאוד בין הרקדנים יכולים להוסיף מימד מרתק לריקוד - אך יש כאן שאלה של מינון: בתוך קבוצה גדולה של רקדנים הנעים ביחד, ייבדלו כפרטים לכל היותר שלושה או ארבעה מהרוקדים בשורה הקדמית. השאר הולכים לאיבוד, וככל שהקבוצה גדולה יותר, כך גם המשמעות של השתתפותם כפרטים בריקוד פוחתת.

שאלת המינון קשורה גם לאספקט האחר של האוניסונו - העוצמה. באמנות, כמו בחיים, לא





לפי הסוציולוג הצרפתי היהודי הידוע אמיל דרקהיים (Emil Durkheim), חברה פרימיטיבית היא זו בה חלוקת העבודה מינימלית. יש בה מעט מאוד התמחות מקצועית והבדלים חברתיים. חברות כאלה אינן פתוחות לשונה, הן מבחוץ והן מבפנים, אך הן מעניקות לחבריהן תחושת שייכות חזקה, שאינה מוכרת לאדם המודרני. גם חברות טוטאליטריות בימינו נובעות (ולפי גישתו הנודעת של הפסיכולוג אריך פרום (Erich Fromm) מהכמיהה לשייכות, וחרדותיו של הפרט עקב בדידותו ואפסותו מול הגוף החברתי. הפתרון הטוטליטארי הוא נסיון לשוב ולרקוד באוניסונו, אך בחיים, כמו באמנות, זהו נסיון לשוב אל נוסחאות מיושנות ובלתי מציאותיות.

אם נמשיך בגישתו של דרקהיים, הרי שהחברה המודרנית היא אורגניזם מרובה-אברים, אשר יש בו חלוקת תפקידים, ההולכת ומשתכללת כל הזמן. הריקוד המקביל לחברה כזו הינו ריקוד שבו לכל רקדן יש תפקיד שונה, אשר משמעותו נתפסת רק בהקשר למכלול. הצופה נדרש להסתכלות אחרת בריקוד כזה. בריקוד האוניסונו אפשר לצפות מקרוב, ולהתמקד גם ברקדן בודד, מבלי לאבד את האמירה הכללית. ריקודים מורכבים ומרובי תפקידים דורשים צפייה מרחוק, כאשר המבט אינו מתמקד על אף פרט, אלא חש במכלול.

וויליאם פורסייט, מנהלו האמנותי של "באלט פראנקפורט", ידוע במורכבות העצומה של מחולותיו, שיש בהם חלוקת תפקידים מאד מגוונת. מחולותיו של פורסייט, כגון "באמצע, קצת מוגבה" משקפים את הקיום החברתי העכשווי גם בכך, שנושבת בהם רוח קרה מאוד של ניכור: המבע הרגשי מינימאלי, והקשר הבין-אישי גם בדואטים צמודים - הוא פונקציונאלי וחסר סנטימנטים.

ניתן לתהות, האם אין עוד ברירות, פרט לשתים אלה - אוניסונו נלהב אך טוטאליטארי, ומולו מחול השוהר תפקידי ייחודיים למכלול, שבו כל פרט חשוב מבחינה פונקציונלית, אך נטול חשיבות כשלעצמו. לפחות במחול, קיימים עוד סוגים של התחברות בין יחידים.

היחיד, כמובן, הוא מלוא העולם בריקוד הסולו - אך הוא גם בודד וחשוף. ואני נזכר בסולו של אוהד נהרין, ("King of War"). מכל מקום, בריקודים מעוטי משתתפים, במיוחד בדואטים, יכולה להיווצר קבוצה אינטימית, שבה כל פרט מתבטא על רקע של שותפות. יצירתה של מרתה גראהם, "אביב בהרי האפלאצ'ים" היא דוגמא למחול כזה, בו הקבוצה אינה מבטלת את היחיד, ואם במחול זה אפשרי - יתכן וגם תורו של העולם יגיע.

ניתן להשתמש בכוח ללא בקרה. לזעקה יש יותר כוח מאשר ללחישה, אך זעקות בלתי פוסקות הופכות לרעש שגורם למאזין להיאטם ולדחות את הנאמר בקול רם.

הקבוצה המלוכדת והאחידה יש בה עוצמה כובשת. אך החל מרגע מסויים מתעוררת סקרנות לגבי הרקדנים כפרטים. בשלב זה, אם האוניסונו עדיין נמשך, מתחדדת ההבחנה לגבי ההבדלים בתנועת המשתתפים השונים. ואם אין בהמשך שבירה של האחידות, מתברר לצופה, שההבדלים בין הרקדנים אינם משמעותיים למחול, והאחידות נעשית חד-גונית.

מבחינה פורמלית, איפוא, האוניסונו הוא אמצעי כוריאוגרפי פשוט וחזק שמומלץ להשתמש בו בחסכנות. זוהי גם גישתי ביחס לחלוקת הקבוצות לימין ולשמאל, שהסימטריה הבולטת שלה הופכת אותה לאמצעי כוריאוגרפי אף יותר פשטני ולעוס מהאוניסונו עצמו. ההיבט הפורמאלי - ההסתכלות במחול כשלעצמו, ובראש ובראשונה מבחינה מבנית - הוא החשוב ביותר לביקורת המודרניסטית, אך ישנם כמובן עוד היבטים חשובים לחוויית המחול. יתכן שהעולם כולו במה, כמאמרו של שייקספיר - אך אין ספק, שבמשך זמן ההופעה, הבמה היא העולם. עולם קטן ולרוב סגור. המחול בקבוצה מסוגל לשקף את הקיום החברתי. ומהי החברה הנעה באוניסונו? זוהי חברה, שבה ישנה סולידריות מלאה בין הפרטים, כאשר היחיד משני לקבוצה, וניתן לוותר על עצמאותו בקלות. אין בחברה כזו סובלנות ליחידים חריגים. אך בקבוצה גדולה, כל תנועה קטנה של היחיד היא חלק מתנועה גדולה ורבת כוח. זהו "ביחד" שבטי, שמעניק ליחיד תחושת עוצמה וביטחון.

**לזעקה  
יש יותר כוח  
מאשר ללחישה.  
אך זעקות  
בלתי פוסקות  
הופכות לרעש**



אנשי השבט רוקדים יחדיו כדי לרצות את האלים, הכפר מתלכד בריקוד הגשם - כל אלה פעילויות הידועות משחר ההיסטוריה, שהן המקור לריקוד כפעילות חברתית הנעשית להנאת המשתתפים, שמאוחר יותר התפתחה לריקוד האמנותי.



# העדה האתיופית בישראל

מאת רות אשל

עדת ביתא ישראל - "פלאשים" הוא שם גנאי שנתנו להם הנוצרים ופירושו "זרים" - התגוררה בכמה מחוזות סביב אגם טאנא שבצפון מערבה של אתיופיה. הם חיו בכפרים קטנים ובהם 10-15 בקתות עגולות (טוקול) וגידלו תרנגולות, פרות ועיזים. הגברים עבדו בעיקר בשדות, כאריסים, או עסקו בנפחות, מלאכה שנחשבה לפחותת ערך, והנשים ייצרו כלי חימר כשהתינוקות קשורים לגבן. בכל כפר היה בית תפילה ("בית מקדס"). חיי הדת נוהלו בידי הקייסים, והיו מושתתים על התורה שבכתב, בתוספת פירושים בעל פה, שנמסרו מדור לדור, ועל כתבי העדה המקודשים שנרשמו בשפת געז. כך למשל נבנו תמיד הבקתות ליד מקור מים זורמים, כדי שיושביהן יוכלו לקיים את המצוות הכרוכות בטבילה. במראה שלהם, בלבושם ובשפת הדיבור שלהם לא נבדלו בני העדה משכניהם, בעיקר שבטי האמהארי והטיגרה (TIGRE) הם גם רקדו אותם ריקודי עם, ברגליים יחפות תחת כיפת השמים או בתוך סככה שהוקמה לכבוד שמחות (טקס החתונה למשל, שנמשך 8-10 ימים). הריקודים המסורתיים, שנלמדו מתוך צפייה, ללא הדרכה, היו פתוחים לכל.

הריקוד האמהארי, האסקסטה (ESKESTA), הוא בעיקרו עבודת כתפיים, שגווניה משתנים בהתאם למוצאה (גונדר, מינג'ר, גוז'אם). היות ורוב העדה ישב באזור גונדר, האסקסטה האופיינית לו היא הנפוצה יותר בישראל, בשילוב מוטיבים נוספים, לפי ראות עיניהם של הרוקדים. (ניתוח הווריאציות השונות, ושל החומרים התנועתיים, נמצא בספריה למחול בבית אריאלה).

וכך נראית האסקסטה האמהארית של בני גונדר: תחילתה במאסה של רוקדים הנעים בכעין מעגל נגד כיוון מחוגי השעון, כפות ידיהם בגובה הכתפיים והם מוחאים כף בקצב של 2/4. הצפיפות מדהימה. הרוקדים ממש מתחכים זה בזה, וכנראה שואבים כוח מן הקירבה המסוכנת הזאת. מרחוק הם מזכירים חבורת פינגווינים המבקשים להתחמם. ברגע מסוים הם נעצרים ומסתובבים לעבר מרכז המעגל. נוצרת מעין חומה של אנשים המוחאים כפיים בטקסיות ומעבירים את משקל גופם מרגל לרגל, ברכיהם משוחררות ונעות ברכות מעלה ומטה.

ההתרגשות הולכת וגואה, והכל בשל לקראת פריצתם של הסולנים למרכז. אלה ירקדו אסקסטה, שתהיה הפגנה של וירטואוזיות, יצירתיות וכוח אילתור. קטעי הסולו מתישים ולכן אינם נמשכים, בדרך כלל, יותר מ-45 שניות. הסולנים שפרקו את מטעני האנרגיה שלהם יוצאים להחליף כוח ואחרים תופסים את מקומם. הקהל מעודד אותם להגיע לשיאים חדשים והם מצידם ממריצים את המקיפים אותם לרקוד אסקסטה על עומדם.

ברגעי השיא נסחפת כל המאסה האנושית לקפיצות במקום, מלוות מחיאות כפיים והנעת כתפיים, ואחר כך היא מתחילה לנוע (שוב נגד כיוון השעון) סביב, כאילו בולעת את הסולנים שבקרבה. את אלה, אגב, יכולים לראות רק האנשים שבמעגלים הפנימיים ביותר, אך הדבר אינו מפריע לכל השאר להיכנס לאווירה. כשמתעייפים, חוזרים למתכונת ניעת הברכיים ומחיאות הכפיים, צוברים שוב אנרגיה לקראת שניות האסקסטה הבאות. מדובר, אם כן, בריקוד שהמבנה שלו קבוע ואילו פרטיו הם תולדה של אילתור. הוא עשוי להימשך קרוב

**מתחילת  
המאה ועד היום  
נערכו מחקרים  
רבים שעניינם יהודי  
אתיופיה. היסטוריונים,  
סוציולוגים,  
אנתרופולוגים,  
מוסיקאים ואחרים האירו  
את חיי העדה מהיבטים  
שונים. דומה, שרק במחול  
העדה טרם נגעו.**

**מחקר זה מתמקד במחול  
העדה בישראל, עוקב בין השאר  
אחר השינויים שחלו בו מאז שתי  
העליות הגדולות (מבצע משה  
ב-1984 ומבצע שלמה ב-1991),  
ומבקש לגלות ניצנים של תרומת המחול  
האתיופי לחיי התרבות בארץ. הכתבה  
מתבססת על תיעוד חיי העדה שערכתי  
בשנים '90-'93 בתמיכת המועצה הציבורית  
לתרבות ולאמנות והספריה למחול בישראל**



לשעה. הנשים בדרך כלל יוצרות מעגל נפרד. רק פעם אחת ראיתי אשה חודרת למרכז המאסה הגברית ומחוללת שם.

האסקסטה מלווה בנגינה בכלים שבנו אומני העדה, כמו הקאבארו (KABARO), תוף שהנגנים היהודים מקישים עליו בידיים; המסנקו (MASENKO) מין כינור, תיבת תהודה מעוינת בעלת מיתר ארוך אחד; והקראר (KRAR), מין נבל קטן. המתופף יושב או עומד מחוץ למאסה הרוקדים ונותן את הפעימה הקבועה, 2/4 ולפעמים 3/4, שעליה מאלתרים שאר הנגנים וגם הזמר הסולן. הם אינם יודעים תווים והמוסיקה שלהם היא חיקוי מתוך שמיעה והפנמה. בישראל, הם נוהגים לחבר את כלי הנגינה למגבר קול.

הזימרה עצמה בנויה אנטיפונית על חילופי שאלות ותשובות (ZAFAN) בין הזמר והרוקדים, העושים גם הם אימפרוביזציה. בארץ, אגב, לא פעם ממלא את מקום הנגנים - טיפ.

מדוע דווקא הכתפיים הן השולטות באסקסטה? הדבר אולי נובע מן המבנה הפיסיולוגי העדין של בני העדה. אין להם אגן דומיננטי או גוף בעל נפח, המבקש להתנועע בכבדות קרוב לאדמה או להפיק צלילים נמוכים של באס. להיפך: הם דקיקים, קלי גוף וזקופים והתנועות האופייניות להם מופנמות ומעודנות. נראה ששילוב התכונות האלה פשוט הזמין ריקוד כתפיים, שהוא מעין רקמה עדינה הנישאת על גוף תמיך. גם צליל הזמרה שלהם גבוה וכמו ממשיך את אותו קו ארוך, שביצירתו החלו ניעות הברכיים, והאילתור הקולי ואילתור תנועות הכתפיים עולים בקנה אחד.

יתכן גם שהאסקסטה היא התפתחות טבעית של מחיאות הכפיים הממושכות, המקדימות אותה בדרך כלל. כשהצטרפתי לקבוצת רוקדים שנינו במעגל למספר דקות, חשתי שמחאות הכפיים הן בעצם תנועות מעגליות. ככל שהלכה ההתלהבות וגברה, כן התרחבו התנועות וכתפי החלו לעלות ולרדת, במעין הכנה לאסקסטה שעמדה להתרגש עלינו.

במבט ראשון נדמה שהחומר התנועתי של האסקסטה מצומצם לתנועות ספורות החוזרות על עצמן. אבל התבוננות מעמיקה יותר מגלה עושר מוטיבים של עבודת כתפיים, הנבדלים זה מזה במקצבים, בכיוונים ובאיכויות. באסקסטה הכתפיים נעות בכיוון אנכי (מעלה ומטה); בכיוון אופקי (קדימה ואחורה); באלכסון (כתף אחת מוטה כלפי מטה ושנייה כלפי מעלה) ובתנועת טויסט (כתף אחת קדימה והשנייה אחורה). תנועת הכתפיים יכולה להיות סימטרית או א-סימטרית. את התנועות הבסיסיות מעבים על ידי יצירת סקאלות דמיוניות של תזוזה, מעין מפת תחנות של הכתפיים בתנועתן. טכניקה דומה נהוגה בבלט הקלאסי, שם מעשירים באמצעות ה-BATTERIE את מגוון הקפיצות.

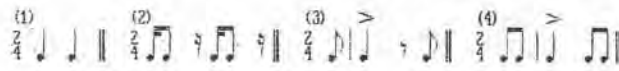
באסקסטה מקובלות שלוש תחנות אנכיות בין מצבן הטבעי של הכתפיים לנקודה האפשרית, הגבוהה ביותר, ושתיים המובילות ממצבן הטבעי לנקודה הנמוכה ביותר; עוד ישנן שלוש תחנות אופקיות בדרך קדימה ושלוש נוספות בכיוון ההפוך. ניתן להבחין בשתי וריאציות על האסקסטה, שהרקדנים משלבים לסירוגין באותו מחול. האחת מורכבת מאילתורים של תנועה רצופה של הכתפיים בין שתי תחנות, על פי רוב כאלה הסמוכות זו לזו, תנועה שיוצרת אפקט של רעידות, מעין טרמולו. רעידות אלה מבוצעות בתבנית מקצבית שאורכה אינו עולה על 2/4, שעליה חוזרים פעמים מספר. הידיים בדרך כלל משוחררות ומונחות לצדי הגוף.

דוגמאות למקצבים אופייניים:

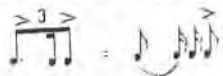


בווריאציה השנייה בולטות אימפרוביזציות של תנועות כתפיים העוברות ביעף בין תחנות רחוקות. הן קטועות, מהירות ומסתיימות בפתאומיות בעצירה חדה, כמו מפולת אבנים בגדלים שונים שנבלמת באחת. כדי להדגיש את תחנת העצירה באסקסטה האופקית וה"מתברגת" (TWIST), אפשר להוסיף בתחנה האחרונה של הכתפיים קימור קדימה או הקשתה קלה של הגב העליון. אפשר גם להוסיף הטיות של הגוף קדימה, אחורה ולצדדים לשם הגברת העוצמה. על התבנית התנועתית והמקצבית (2/4) חוזרים מספר פעמים ואחר כך עוברים לאחור. גם כאן הידיים פאסיביות, אבל המרפקים כפופים לצדדים והאגודלים מונחים על הכסלים. אסקסטה זאת, הגם שהיא מרשימה חזותית, מעייפת פחות מאסקסטת הטרמולו ולכן נרקדת יותר. בחסותה יכולים הרקדנים לאגור כוח להרעדה הבאה.

דוגמאות למקצבים אופייניים:



כזכור, האסקסטה מלווה בניעות ברכיים, אותן תזוזות אנכיות קלות בתוך הפלייה (BOUNCES). גם כאן יש כר נרחב לאילתור, הרגליים מקבילות, צמודות או נתונות בפישוק קל. מעבירים את משקל הגוף מצד לצד, או הרגליים בפוזיציה רביעית מקבילה ומעבירים את משקל הגוף קדימה ואחורה כשברך אחת כפופה והשנייה מתוחה. כשהאווירה מתחממת, תנועות הברכיים הרכות מתחלפות בנייתורים ונחיתות לחלופין. קופצים במקום, או תוך כדי התקדמות עם השאר, גם כאן עוברים הרוקדים מקפיצות ברגליים צמודות לקפיצות מרגל לרגל, משתיים לאחת או מאחת לשתיים.



דוגמא לקפיצה משתי רגליים לשתי רגליים (ב-DOWNBEAT)

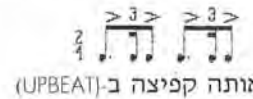
פליה מודגש

קפיצה ברגליים צמודות, ברכיים מעט כפופות. כתפיים עולות לתחנה הגבוהה ביותר. גב מעט מוקשת לאחור.

עדיין בקפיצה, הכתפיים יורדות תחנה או שתיים.

נחיתה בפלייה, הכתפיים בגובה רגל.

בתיבה אחת של 2/4 שתי קפיצות.



אותה קפיצה ב-UPBEAT



קפיצות משתי רגלים לשתי רגליים; או מרגל אחת לרגל שניה עם רעידות

קפיצות ב-DOWNBEAT



ב-UPBEAT



האסקסטה מתבצעת על הטריאולות בזמן הקפיצה





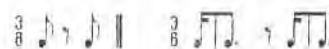
## הריקוד הטיגרי

עד כאן על האסקסטה האמהארית. הריקוד הטיגרי שונה למדי ממנה. ההליכה נגד כיוון השעון היא חלק הארי שלו; הוא מלווה שירים רבים (שירי אהבה בעיקר), שאין בהם מקום לאימפרוביזציה; הוא גם אינו מבוסס על הפגנת וירטואוזיות של רקדנים סולנים, אלא של המתופפים דווקא. אלה מתקבצים ברחבה, מכים בידיהם על הקאבארוס התלולים על שכמם ומזמינים את הקהל לרקוד. מקצבי תיפוף אופייניים:



הגברים וגם הנשים (עטופות בד לבן, רק פניהן וכפות רגליהן גלויות) נעמדים בשורה עורפית ונעים במעגל. מעבירים את משקל הגוף לרגל ימין ופוסעים קדימה (1), מצמידים את כרית רגל שמאל לרגל ימין, העקב קצת מורם, משוחרר (2), ואז כף רגל שמאל מחליקה קדימה חסרת משקל (3). חוזרים על אותה תבנית התקדמות, אלא שהפעם מעבירים את המשקל לרגל שמאל הידית רפיונית. כל התנועות מלוות ב"סווינג" מצד לצד (שמינית הסיבוב), ולפעמים גם באסקסטה מעודנת.

המתופפים, הנמצאים במרכז, ממשיכים בחימום האווירה. פסיעותיהם מתחלפות בניעות ברכיים ובקפיצות. הם ניתקים קלות מהרצפה וחוזרים אליה בהדגשה כבדה של פלייה, או ברקיעות. בהדרגה, הם מגבירים את קצב התיפוף ובו-זמנית מנתרים מרגל לרגל קדימה ואחורה, מתקדמים או מסתובבים על עומדם, קופצים בשתי רגליים ונוחתים על אחת, ואז עוברים לקפיצות גדולות יותר, שמזכירות את ה-"TEMPS LEVE" או ה-"SISSONNE FERME" של הבאלט, (כמובן ברגליים מקבילות). המתופפים המשולהבים נוטשים את מקומם, מצטרפים אל ההולכים וכאילו מובילים אותם, או שהם פורצים את המעגל וממשיכים לעודד את אנשיו, בעוד הם עצמם מקפצים ומתופפים מחוץ לו. מקצבים:



המעגל נעצר. עכשיו הכל עומדים צמודים, פניהם אל מרכזו. הרגלים בפיסוק קל

("עמידה שנייה מקבילה"), הברכיים רפויות והכתפיים מבצעות אסקסטה מעודנת. מדובר במוטיבים מוכרים מהאסקסטה האמהארית, שהותאמו למקצב הטיגרי של 3/8. אפשר להבחין בתבניות, כמו למשל, כתף יורדת ושנייה עולה, והראש "נוסע" מצד לצד. כל אותה עת, זקנים המתקשים להניע את הכתפיים, מניעים בתכיפות את ראשם קדימה ואחורה.

בהמשך, המחוללים מתקדמים הצידה. רגל ימין פוסעת הצידה ורגל שמאל מצטרפת ונצמדת אליה, אגב ביצוע אסקסטה במקצב של



לפעמים נוצר מעגל פנימי נוסף סביב המתופפים. זו חבורת גברים, העומדים במקום ומוחאים כפיים, פניהם לעבר הרוקדים. אין סימן מוסכם לסיום האסקסטה. כמו לריקוד האמהארי, גם לריקוד הטיגרי יש מבנה כללי קבוע שמאפשר לו להתמשך זמן רב. במרוצת הריקוד האנשים שעייפו פורשים מן המעגל ואחרים מצטרפים.

## מחול תפילה

אם הריקוד החילוני של עדת ביתא ישראל הוא בעצם ריקוד עם אתיופי, התנועה והמחול המלווים את התפילה, מקורם במסורת יהודית קדומה, אומרים מנהיגי הרוחניים של העדה. הרבנות בישראל אינה מכירה בטקסים שעורכים הקייסים והליטורגיה העתיקה עומדת בפני סכנת הכחדה. מה גם, שחיי העדה בארץ אינם מתנהלים עוד סביב הדת, שבטקסיה היו מאז ומתמיד הנגינה והתנועה חלק בלתי נפרד ממנה. תפקיד כלי הנגינה, כמו ה-NAGARIT, סוג של תוף, או הוגג הקטן העשוי מתכת או עץ, הוא להזמין את בני העדה לתפילה. אחד הקייסים שר פסוק מתוך התפילה והקהל חוזר עליו. יש פסוקים, אותם שרים יחד. הטקס מנוהל חלקו בישיבה וחלקו בעמידה, וברגעים מסוימים נראים הקייסים המתפללים כרוקדים.

בין התפילות יש כאלה המלוות תנועות תחינה, למשל פרישת ידיים כלפי מעלה באלכסון, אגב כיפוף קל של הטורסו או הצמדת המרפקים למותניים. כפות הידיים נפתחות אז ונסגרות בהתאם למקצבים המלווים את הטקסט. לפעמים מלווה התפילה בהשתחוות אפיים ארצה. מרימים את הידיים באלכסון, כורעים על הברכיים, פורשים את הגוף והידיים על הרצפה, נושקים לה וקמים. ברגעי שמחה, למשל, כשמזכירים את ירושלים, אפשר לשמוע



מחיאות כפיים. רבים מבני העדה נוהגים לאחוז ביד ימין מקלון מעוטר שיער סוס ולנענע אותו בקצב התפילה. כוח ההרגל כה גדול, עד שגם כאשר האבזור הזה אינו מוחזק ביד, היא מתנועתת כאילו היא אחוזת בו.

החומר התנועתי של התפילות קשור בדרך כלל בטקסטים המתארים ניצחון של הצדק על הרשע. הקייסים קמים ומחליקים קדימה ב-BOUNCES, אבל לתנועה שלהם יש איכות כבדה ומעוררת יראת כבוד. הם רוקעים ברגליהם ולבסוף מתקדמים בקפיצות נמוכות. כשהתפילות מתארכות, הם נשענים על מקלות. לאותם מקלות נמצא גם שימוש נוסף: הם מונפים באוויר בתפילה, שבה מתואר ניצחונו של משה על חרטומי פרעה.

עיקר התנועה מתרכז בתפילות יום כיפור. לדבריהם, בדרך זו הם מעיפים את גופם ומענים את נפשם, מזדככים ובכך מקרבים את הגאולה. ואם הגאולה קרובה, זו בהחלט סיבה לרקוד. אבל לא רק העתיד הוא מקור השראה בשבילם. ביום קדוש זה מעלים בריקוד גם את זכר קריעת ים-סוף.

במעגל המרכזי רוקדים הקייסים, במעגל השני המבוגרים ובמעגל החיצוני צעירי העדה. מלבד ניעות הברכיים על פיתוחיהן, ניכרים בריקוד הזה מוטיבים ייחודיים: כפות ידים שלובות, המתנוחות קדימה בגובה החזה והעולות ויורדות בתנועה גלית זורמת, או בתנועות של זיגזג. מוטיב אחר, שהבחנתי בו רק בריקוד זה, הוא החזקת מרפק יד ימין צמוד לחזה, בעוד מפרק כף היד כפוף בגובה הכתף ב-FLEX, והגוף נע מתוך אימפולסים עדינים. למיטב ידיעתי, מוטיבים אלה אינם מופיעים בריקודים אתיופיים או אפריקניים אחרים. לעומת זאת, תנועות הידיים הגלית הזורמת מעלה מטה ואותן תנועות של כפות הידיים הצמודות לגוף, מזכירות מעט את הריקוד התימני. קיימות מספר גרסאות בדבר מוצאה של העדה. אחת מהן, אם כי לא המקובלת ביותר, היא שמקורה ביהודים מתימן, שהתגלגלו לאתיופיה. אפשר שתנועות אלה רומזות על כך.

## רוחות רעות וטובות

באתיופיה רווחה בקרב בני העדה האמונה בקיומן של רוחות טובות ורעות, ובהן רוחות הזאר. על פי אגדה עתיקה, נולדו לחוה ילדים רבים ואת היפים ביותר היא ביקשה להסתיר מאלוהים. בתגובה הוא הפך אותם לבני אלמוות, לרוחות זאר. הזאר תוקף בדרך כלל נשים, ועל אשה שיצאה מדעתה אומרים, שהזאר רוכב עליה. גירוש הדיבוק הזה נעשה באתיופיה באמצעות מחול.

בני העדה נהגו להביא באישון לילה את האשה החולה אל מרפא, שבביתו נהגו להתכנס בחשאי נשים שרוח הזאר תקפה אותן בעבר. מנהיגת החבורה היתה אשה שהיה לה שיג ושיח עם הרוחות באמצעות צמחי הרחה. וכך מתארת מפגש כזה יעל כהנא בספרה "אחים שחורים": "בינתיים מתחיל תיפוף שקט בלוויית שירה ומחיאות כפיים של הנשים. כל חברה קמה לפי התור, כאשר 'הרוח' שלה מזיזה אותה, ומתחילה לרקוד... היא מתחילה להרעיד את כתפיה עוד במצב של ישיבה ואט אט מתרוממת בהיכנסה לאקסטזה, קרובה לשיא מיני. היא מתחילה להסתובב סביב



# כתפינו רוקדות מחולות העדה האתיופית בישראל

עצמה מהר ככל האפשר, עד שהיא נופלת. הריקוד עשוי להימשך עשרים דקות ולהישנות כעבור שעה... האשה החולה מסתכלת ברוקדות וגם היא מתחילה, תחילה בכבודות, כאילו גופה אבן. שעות עלולות לעבור עד לתזוזה הראשונה, אבל כבר יש בכך את הטובה, שהזאר שלה הסכימה להפסיק לרכב עליה. זו תחילת הריפוי שלה. החולה נמצאת עכשיו בטרנס... ככל שמתעצם ריקודה של החולה ונעשה פראי יותר, כך מתקרב הרופא לאיבחון הזאר לפי צורת הריקוד... הרופא שואל אותה [את הרוח] מה היא רוצה לקבל כימתנת אהבה כדי שתסלח, או כפיצוי על שהחולה העליבה אותה או הזניחה אותה... דרישות הזאר שונות בהתאם לתכונותיה, כלומר אם עורה כהה, היא מבקשת עז שחורה כמתנה, ואם היא בהירת עור, היא מבקשת עז לבנה".

נסיונותי לברר אם התופעה קיימת גם בארץ נתקלו בחומה של מבוכה והכחשה.

הברכות האתיופיות הן משפטי תנועה מקסימים. כששני גברים נפגשים, הם מושיטים את יד

ימין לחיצה, מחליפים נשיקות על שתי הלחיים (נש ומעלה, בהתאם לחשיבות המפגש), ומסיימים בלחיצת יד אמיצה נוספת. משפט תנועתי אחר, המאפיין פגישה בין גבר ואשה: הגבר אווז בשתי ידיו את סנטר, נושק ללחיה ולוחץ את יד ימין שלה. אחר כך היא מתכופפת ונושקת לכף ידו הימנית, הנחה בגובה מותניו. צעירים תמיד יתכופפו לנשק את יד המבוגר מהם, וכשהו ישיש נשוא פנים, הם יכרעו לפניו וינשקו את ברכיו.

## טקסי אבלות

עושר תנועתי רב קיים גם בטקסי האבל הנהוגים בעדה, ובארץ הוא בא לידי ביטוי בעיקר בעת ההתכנסות לקראת לווייה. בשנת 92 הייתי עדה למאורע כזה. בשעות הבוקר המוקדמות יצאה משפחה לחצר: נשים וגברים מתייפחים, עיניהם עצומות והם נעים מצד לצד בפישוק רגליים קל, ברכיהם כפופות מעט. הכאב זרם החוצה בטבעיות וללא שמץ ראוותנות. שכנים הקיפו אותם ויצרו סביבם גוש צפוף. בכורו של הנפטר הניף תצלום של אביו ומנה בקול בוכים מתנגן מעשים טובים שעשה. "הוא היה גיבור", קרא והקהל חזר על דבריו, "הוא נתן צדקה" - והקהל ענה בייבוב של הסכמה. לא קשה היה לזהות אלמנטים אופייניים: ידיים משולבות מאחורי העורף, כשהמרפקים משוכים הצידה; כפות ידיים מונחות על הראש והמרפקים לחוצים כלפי מטה; נשים היכו ביד ימין על ראשן, גברים על בית החזה. עיקר ההתרחשות התנועתית היתה כמובן במרכז המעגל.

תהלוכות מנחמים החלו להגיע מרחבי הארץ, ובהם קייסים בגלימות שחורות ורקומות ואחרים עם שמשיות צבעוניות ומקלוני שיער סוס.

בראש שיירה אחרת צעדו נשים, שכל אחת מהן אחזה מטפחת בקצותיה, הרעידה אותה ואחר כך מתחה אותה והצמידה בכוח לראשה, שעה שמרפקיה מוטים כלפי מטה. אחר כך הן

הרימו את ידיהן והנחיתו אותן על החזה. על ה"המשפט" הזה חזרו מספר פעמים. המטפחת כיכבה גם במחוות אבלות נוספת: ידיים משוכות כלפי מטה אחזו בקצות המטפחת המתוחה, אחר כך התרוממו מעל לראש בחוזקה ודחפו את כל הגוף להשתחויה עמוקה בברכיים כפופות. נשים טילטלו כפות ידם בהצלבה קלה בגובה האגן, כשואלות איך יעמדו באסון. גברים חבטו בראשם באגרופיהם ופשטו את ידיהם באלכסון כלפי מעלה.

כשהגיעו מנחמים לחצר הם נעצרו. גוש האבלים נחצה ובני המשפחה שבמרכזו יצאו לעברם בריצה, ידיהם פשוטות קדימה באלכסון. עתה הם התנועעו מחובקים, ברכיהם נעות מעלה ומטה, כמו נמסים זה בזרועות זה. באותו זמן הסתדרו אנשי השיירה בחצי גורן ענקית. הם עמדו שם צפופים, כתף צמודה לכתף, בני המשפחה, בטור, ניגשו אליהם והניחו את יד ימין על שכם כל מנחם. האחרון גמל להם בתנועה דומה והם התחבקו בחוזקה. אחר כך נטמעה השיירה בגוש המנחמים, ששב לבלוע את המשפחה. ככל שהלך מועד הלוויה והתקרב, כך נעשו ניעות הברכים של האבלים מהירות יותר, כאילו בערה האדמה מתחת רגליהם.

לתוך מרכז המעגל נהרו נשים שנעו בברכיים רפויות ובהליכה נטולת מוקד, כשהן טופחות על ראשן או משלבות את ידיהן מעליו תוך כדי הטיות אכזריות של הגוף אחורה וקדימה. חלק

מהגברים הסתדרו בזוגות והחלו להקיף אותן, כשהם יוצרים סביבן מעגל. לבסוף עלו מותשים לאוטובוסים שהובילו אותם לבית העלמין, לטקס המקובל.

החיים בארץ חשפו את המחול החילוני של העדה לתחרות עם ריקודים מסוג אחר. רוקדים לצלילי פופ של תזמורת ישראלית, לצלילי קלטת של שירים אתיופיים, או לשירים המושרים מפי זמרים חובבים. האירועים העיקריים שבהם רוקדים בני העדה בישראל הן חתונות ומסיבות בר-מצווה (את אלה החלו לקיים רק עם עלייתם). את כניסת החתן והכלה לאולם מקדימה תהלוכה של גברים צעירים מוחאי כפיים, אולי זכר לאותה תהלוכה שבה הכלה, על מלויה, היתה מגיעה אל כפרו של החתן.

רק כמחצית מהריקודים, המתחילים מיד לאחר החופה, הם אתיופיים מסורתיים. השאר, ריקודים מכל הבא ליד - והפופולארי בהם הוא הברייקדאנס. בפתח-תקוה קמו מועדוני לילה, שבהם בני העדה רוקדים הריקוד הניו-יורקי הזה עד אור הבוקר. מוסיקה מזרחית מדברת אל ליבם של צעירי העדה ואפשר לראות חבורות גברים רוקדים בתנועות עיכוס וילדות אתיופיות המחקות רקדניות בטן. עוד סוג של מוסיקה שכבש אותם היא המוסיקה היוונית, והתבוננות בצעירי העדה כבר מעלה לפעמים שעטני של





רגליים יווניות וכתפיים אתיופיות. ריקודי העם הישראליים דווקא נשארו זרים להם, כי איכשהו קשה לאותם רקדנים טבעיים להעתיק תנועה זרה באופן מדויק ולהתאימה למקצב מוכתב.

ועם זאת קיימת הפריה בין-עדתית הדדית. ריקוד הכתפיים מסקרן את הישראלים. במספר חתונות הצטרפו ישראליות למעגל הריקוד האתיופי המסורתי וניסו את כוחן בריקוד האסקסטה, לשביות רצונם הגלויה של הגברים האתיופים. היו בהן נשים מבוגרות ממוצא מזרחי, האמונות על ריקוד שיש בו הרטט חזה וגם קריאות הסלסול, בהן הלשון מתגלגלת בפה כאחוזה תזוית, והן אף העזו להיכנס למעגל הסוללים המתחרים. והיה גם מקרה יוצא דופן: מלצר יוצא רוסיה, שנשא מגש בחתונה אתיופית, החל לנענע את כתפיו כדרך האתיופים.

**הריקוד האמהארי, האסקסטה (ESKESTA), הוא בעיקרו עבודת כתפיים, שגווניה משתנים בהתאם למוצאה**

להקות אתיופיות הוקמו במרכזים שונים בארץ - בנצרת, בעפולה, בפתח-תקוה. זו יוזמה של משוגע לדבר, המצליח לקבץ סביבו נשים וגברים צעירים אוהבי מחול, שגם מנגנים ושרים. קבוצות אלה בדרך כלל לא מחזיקות מעמד. לסיבות המובנות מאלוהן מתוספות שתיים ייחודיות: האחת, לגבי רבים מבני העדה הזמן הוא מושג מופשט, והם מתקשים לעמוד בלוח זמנים. והשנייה, נערות אתיופיות נישאות בגיל צעיר וענין הופעתן בלהקה יורד מהפרק עם נישואיהן. כך או כך, קבוצות אלה, גם אם שמרו על וירטואוזיות האסקסטה, שידכו לה תבניות כוריאוגרפיות שבלוניות, ברוח קלטות הווידאו הממסחרות את המחול האתיופי. התוכניות שהן העלו עד כה לא היו אותנטיות וגם לא זכו לטיפול כוריאוגרפי מקצועי.

אבל, יש ניצנים ראשונים של תרומת האתיופים לכור ההיתוך של התרבות הישראלית. ליאת היימס יצרה את המחול "מסע" עם סדנת הלהקה הקיבוצית; הדוגמנית והזמרת האתיופית מאסקי שרה ורוקדת לצלילי מוסיקת פופ, השזורה במוטיבים אתיופיים; והשילוב המוצלח ביותר בין אמן ישראלי לאמונת האתיופית הוא בין המלחין הישראלי שלמה גרוניך ומקהלת הילדים האתיופית שהקים.

כשהגיעו העולים מאתיופיה, שבתה את העין הדרך שבה הם נשאו את גופם, ההקרנה של ההפנמה, העידון, הדיבור הרך, של אותה איכות שבלשונם קרויה CHAWA, שפירושה אדם חופשי. בני העדה עוברים עתה שינויים פנימיים, שבוודאי ייתנו את אותותיהם גם בשפת הגוף שלהם.

המחול הוא אמונת דינמית ומשתנה בלי הרף, בבואה של החברה. נראה שבעשור האחרון, מאז מבצע משה, עובר מחול העדה האתיופית שינויים רבים, ומוצא דרכים להתאים עצמו לסביבה החדשה. הרשימה תארה את פני הדברים עד כה. מעניין להמשיך ולעקוב אחר ההתפתחות של המחול הזה ולתעד אותה, כדי שבעתיד אפשר יהיה לבחון את התהליך מתוך פרספקטיבה.

ביבליוגרפיה:

אשכלי, א.ז., ספר הפלשים, הוצאת ראובן מס, 1943.  
בן-דור שושנה, הסינדר של ביתא ישראל - חג חידוש הברית, עבודה לתואר שני, האוניברסיטה העברית, 1985.  
בן-דור שושנה וקפלן סטיבן, יהודי אתיופיה (ביבליוגרפיה), מכון בן-צבי לחקר קהילות ישראל במזרח בן-דור שושנה, סיפורים מפי יהודי אתיופיה, משרד החינוך והתרבות, המחלקה לחינוך מבוגרים וומבראנד מרדכי (מתרגם), הארדאט (ספר התלמידים), עוסק בטקסי קדושה, הוצאת בית פטלוביץ, תשכ"ד וומבראנד מרדכי, "קמיעות הפלשים", ידע-עם, שנה ב', 1954.  
וייל שלמה, "אמונות ומנהגים דתיים של יהודי אתיופיה בישראל", המכון לחקר הטיפוח בחינוך, נובמבר 1988.  
יהודי אתיופיה, פעמים מס' 22 ו-33.  
כהנא יעל, אחים שחורים, עם עובד, 1977.  
סיפורי ביתא ישראל, מכון הברמן למחקרי ספרות.  
שור, דינה, קליטתם של יהודי אתיופיה בישראל - ביבליוגרפיה ותקצירי 1973-1992, מכון הנרייטה סולד, 1992.  
קשאני ראובן, הפלשים, ירושלים 1976.

Flad, J.M., 1866, *A Short Description of the Falasha and Kamants in Abyssinia*, Basel.  
Kahana, Yael, 1985, "The Zaar Spirits, a Category of Magic in the System of Mental Health Care in Ethiopia", *The International Journal of Social Psychiatry* xxxi.  
Kessler, David, 1982, *The Falasha*, George & Allen.  
Leslau, Wolf, 1951, *Falasha Anthology*, Yale University.  
Messing, Simon, 1982, *The Story of the Falasha*, N.Y. Balson.  
Powne, Michael, 1968, *Ethiopian Music*, Oxford University Press.  
Shellemay, Kay, *The Liturgical Music of the Falasha*, University of Michigan.  
Schneller, Raphael, 1985, "Heritage and Changes in the Nonverbal Language of Ethiopian Newcomers", *Israel Social Science Research* 3 (1-2).  
Schneller, Raphael, 1988, "Israeli Experience of Crosscultural Misunderstanding Insights and Lessons", in: Poyatos, F (ed): *Cross-Cultural Perspectives in Nonverbal Communication*, Toronto, C.J. Hogrefe.  
Vadas, Tibor, July 1970, January 1971, July 1971, "Ethiopian Folk-Dance", *Journal of Ethiopian Studies*.

Copyright Ruth Eshel, 1993.





## מאת ג'ורא מנור

בראשית חודש מאי 93 חגג אנשי אמנות הבאלט בפראג ובעיר ברנו (Brno) את יום הולדתה ה-80 של הרקדנית זורה שמברובה (Zora Semberova). היה בכך משהו החורג מהמשמעות המקומית הציכית, כי שמברובה זכתה לפינה מיוחדת משלה בתולדות הבאלט: היא היתה היוליה הראשונה בעולם, בבאלט המוכר כל כך מאת סרגי פרוקופייב, "ירומיאו ויוליה".

בניגוד למה שנאמר בכמה וכמה אנציקלופדיות מכובדות, לא היה זה ליאונרדו ברובסקי מלהקת "קירוב" בלינינגרד, שיצר את הגירסה הראשונה ל"רומיאו ויוליה" מאת פרוקופייב, אלא הכוריאוגרף הציכני ואנה פסוטה (Vana Psota), שעבד בעיר הבירה של מורביה, ברנו. הבכורה של "רומיאו ויוליה" נערכה שם בשנת 1938, שנתיים לפני הפרמיירה בלינינגרד. ובחלקה של זורה שמברובה נפלה זכות הראשונים לרקוד את יוליה.

מזה עשרים שנה חיה שמברובה באוסטראליה, אחרי שנאלצה לעזוב את מולדתה בסוף שנות ה-60, כפי שהיא עצמה אמרה לי, "משום שדיברתי יותר מדי אמת..." ודיעותיה לא מצאו חן בעיני ה"אחים הרוסים", שכבשו את צ'כוסלובקיה אחרי "האביב הפרגאני" של אלכסנדר דובצ'ק.

גם בגילה המכובד היא עדיין חיונית מאוד, והתרגשותה המובנת בשעת החגיגות לכבוד בברנו ובפראג לא פגמה בחוש הביקורת שלה. כי מצבו של הבאלט בצ'כיה אינו מזהיר. עדיין, שלוש שנים בלבד אחרי המהפכה השקטה אך היסודית, שהביאה את ואצל האבל לכס הנשיאות, מנסים קברניטי להקות הבאלט להשתחרר מהמסורת והסגנון הסובייטי. כמי שעקב בשנים האחרונות מקרוב אחרי התפתחות זו, אני יכול להעיד על שינויים ניכרים ביכולתם של הרקדנים הצעירים להתמודד עם דרישות התנועה המודרנית.

בשנות ה-50, משחדלה זורה שמברובה לרקוד, היא התמסרה לחינוכם של אמני מחול. שני תלמידיה המצטיינים, שהיא יכולה להיות גאה בהם מאוד, הם יורי קיליאן, כיום אחד היוצרים החשובים ביותר בעולם, ופאבל סמוק (Pavel Smok), מיסדו ומנהלו של "הבאלט הקאמרי של פראג", המעניין והמוכשר ביותר בין הכוריאוגרפים של צ'כיה.

שניהם היו נוכחים בחגיגה שנערכה בתיאטרון הלאומי היפה של פראג, שעה שהוענק שם לשמברובה תואר הכבוד של "רקדנית הבאלט הלאומי".

התכנית כללה שתי עבודות של קיליאן, את "שיבה לארץ בלתי נודעת" ו"מיסה בשדה הקרב". המוסיקה לשתי היצירות המוכרות הללו היא מאת מלחינים צ'כיים, לאוש יאנאצ'יק ובוהוסלב מרטינו.

מובן, שקיליאן, שלא הורשה במשך שנים ארוכות לעבוד במולדתו ובנה את הקאריירה שלו בהולנד, מקום שם הוא מנהלו האמנותי של "נדרלנדס דנס תיאטר", רצה מאוד שעבודותיו יבוצעו בצ'כיה. אבל לפני שלוש שנים,

# יוליה של רומאו ב-80

סימני שיפור ויש תקווה לעתיד.

פאבל סמוק הוא דמות יוצאת דופן: כוריאוגרף מצליח, ששמר על עצמאותו גם תחת "השלטון הסוציאליסטי". הוא עבד כרקדן במערב בראשית שנות ה-60, ובחר לשוב למולדתו וליצור לעצמו משהו, שנחשב כמעט לבלתי אפשרי במשטר ההוא: לייסד ולקיים להקה משלו, מחוץ לממסד, ללא תמיכה, על בסיס כלכלי עצמאי.

הלהקה הקטנה (כ-12 רקדנים) שלו-"הבאלט הקאמרי של פראג"- זכתה להצלחה ניכרת, ואף שנאלצה לעבוד בתנאים טכניים קשים, בהעדר תמיכה ממשלתית כלשהי, הוזמנה לסירים רבים בארצות אירופה המערבית.

בחגיגה שנערכה לכבוד זורה שמברובה לא מכבר, בראשית חודש מאי, הופיעה להקתו של סמוק במחול מקסים משלו, "היונה", מין אגדת-עם לפי מוסיקה מאת אנטונין דבז'אק.

הנושא מקאברי למדי: אלמנה שהרעילה את בעלה שבגד בה, מנהלת רומאן עם המוות עצמו. והמעשיה הכפרית מוצגת כמין "מחול המוות", עם תהלוכה של מסכות ושימוש

מוצלח מאוד באמצעים בימתיים, ישן וחדש בבאלט ברפובליקה הצ'כית, שלוש שנים לאחר מהפכת הקטיפה

פשוטים אבל משכנעים.

לזורה שמברובה קשר היסטורי נוסף לאמנות תיאטרון-התנועה הצ'כית. הכל מכירים את תיאטרון "לאטרנה מאגיקה" (Laterna Magika), שהופיע גם בישראל, שיוצרו היה אלפרד ראדוק. בסוף שנות ה-50 יצרה שמברובה את הכוריאוגרפיה למופעים הראשונים של ה"לאטרנה מאגיקה", שהיתה אז תופעה חדשנית ביותר.

הבמאי היהודי ראדוק נאלץ אחרי כן לעזוב את מולדתו וסיים את חייו בשוודיה. מתכנית ה"לאטרנה מאגיקה" ומהספרות המקצועית הצ'כית נמחק שמו, והחידושים הבימתיים המדהימים של "לאטרנה מאגיקה" נרשמו על שמו של מעצב הבימה הגדול יוזף סבובודה...

לצערי, אפילו כיום אין זכר לעבודתם ושם של אלפרד ראדוק וזורה שמברובה בתכניה של ה"לאטרנה מאגיקה". זהו עוול היסטורי שעדיין מצפה לתיקון.

כיום, פחות מאלף ימים מאז המהפך, העיר פראג זוהרת בבנייניה, ככרותיה וכנסיותיה הנהדרות. דברים חיוביים רבים קרו גם בתחום המחול בצ'כיה. אבל עדיין הבעיות רבות. נעשים מאמצים רבים להדביק את הפיגור ביחס לרמת המחול המודרני המערבי, כגון קורסים מרוכזים בהם מלמדים פדגוגים מצויינים, שהוזמנו מאמריקה, צרפת, אנגליה והולנד; ומדי שנה מתקיים פסטיבל בינלאומי למחול חדש, וזה מעניק הזדמנות לרקדנים צעירים להתוודע להשגי המחול העכשווי בעולם. גם אמנים ישראלים השתתפו כבר באירועים אלה, בנייהם דינה שיינפלד ו"להקת המחול הקיבוצית".

כשהדבר התאפשר, לא נמצאו רקדנים, שיעשו צדק לתנועה המורכבת והזורמת שלו. הכל

היו עדיין שבויים בסגנון הכבד משהו, דל הרגשות האמיתיים, שהביאו המורים הרוסיים לכל הארצות שהיו בתחום השליטה הסובייטי.

לפני כשנה שוכנע קיליאן, שהגיעה העת להעניק לרקדנים הציכיים את זכות הביצוע של אחדות מהעבודות. המופע הטרי בפראג הוכיח, שחלה התקדמות רבה, ובכל זאת לא התקרב הביצוע לרמה המקובלת בהולנד. אני מניח, שקיליאן לא היה מאושר ממה שראה על בימת ה"תיאטרון הלאומי הצ'כית", אבל היה מוכן לפשרות, השנואות עליו בדרך כלל, מטעמים רגשיים מובנים. וזאת, אני מניח, משום שניכרים



"הבאלט הקאמרי של פראג"; "היונה"; כוריאוגרפיה: ז. פאבל סמוק  
"Prague Chamber Ballet"; "The Dore"; Choreography: Pavel Smok



# ריקוד

מאת צבי פרידהבר

# העם ב'פולקלור' לבידור

ריקוד-העם הישראלי  
עבר בדרך התהוותו  
תחומים מתחומים  
שונים. תהליך זה נבע  
בראשיתו משני

טעמים. הטעם הראשון היה הצורך בגיוון חיי  
התרבות, ובעיקר תרבות הפנאי, שסבלו ביותר  
מחד גווניותם של ריקודי החלוצים, שפתחו  
וסיימו את כל מפגשיהם החברתיים באותם  
ריקודי ה"הורה" וה"רונדו". ריקודים אלה לא  
סיפקו עוד את הצרכים התרבותיים של  
החלוצים, ומקרבם אף באה הדרישה ההולכת  
וגוברת לריקוד עברי-ישראלי (1).

הטעם השני היה הצורך שהלך וגבר,  
בהאדרתם ושכלול ביצועם של טקסי החג,  
שההתיישבות העובדת הקיבוצית יצרה  
לצרכיה. חגיגות אלה החלו לתפוס מקום  
חשוב בחיים החברתיים של המתגוררים.  
עריכתם של טקסי העומר, הביכורים, האסיף  
וגם טקסי לילת ה"סדר", שקיבלו בחברה זו  
משמעות רבה, דרשו לעיצובם בין היתר גם  
את הריקודים הטקסיים, ואלה לא היו  
בנמצא.

**מפנה חשוב בדרך התהוותם של  
ריקודי החג והמחולות בארץ בכלל,  
חל בשנות העשרים, שעה שעלו  
ארצה ראשוני אמני המחול  
הפולקלורי והאמנותי כאחד, ובארץ  
הלך וגדל דור רקדנים וכוריאוגרפים  
ילידי הארץ**

גם רקדנים-כוריאוגרפים, שיטלו על עצמם  
משימה זו, טרם נמצאו להם. כך נותר ביצועם  
של ריקודי הטקס בידי חובבים אלמונים  
למעשה, שלא היה לאל ידם לתרום  
להתהוותה של מסורת ריקודית של ממש.

מפנה חשוב בדרך התהוותם של ריקודי החג  
והמחולות בארץ בכלל, חל בשנות העשרים,  
שעה שעלו ארצה ראשוני אמני המחול  
הפולקלורי והאמנותי כאחד, ובארץ הלך וגדל  
דור רקדנים וכוריאוגרפים ילידי הארץ (2).  
ראשיתו של אותו מפנה בהתיישבות העובדת  
חל בתחילת שנות השלושים, שעה שאותם  
אמנים, חלקם אנשי ההתיישבות עצמה  
וחלקם אמני מחול מחוץ למסגרת זו - לקחו  
על עצמם את עריכתם וביצועם של טקסי  
החגים על מחולותיהם, בעוד שאמני החוץ  
הוזמנו על-ידי הקיבוצים, לבוא ולערוך את  
ריקודי הטקסים, או אף את מסכת החג  
בשלימותה (3).

יצירתם של הריקודים לאותן מסכות חג,  
העמידה בפני יוצריהם שתי דילמות קשות,  
שנבעו מההזדקקות לתנועה הטקסית הדרושה.  
האחת, עצם היות ריקודי הטקס בנויים  
מתנועה, שביסודה היא תנועה בעלת אופי  
אמנותי. ושנית, החומר האנושי שעמד לרשות  
יוצרי המסכות וריקודיהן. רוב רובו של חומר  
אנושי זה, היה מורכב מאנשי עמל, שלא היו  
אמונים על הריקוד בכל צורה שהיא, להוציא  
את אותם ריקודי-עמים, שהביאו  
אותם מארצות מוצאם, וששימשו  
להם לעתים ככלי ביטוי והתפרקות  
באירועים שונים, ולבילוי בשעות  
הפנאי.

באשר לאותו חומר האנושי שהוזכר לעיל,  
מן הראוי לציין, שבאותם ימי בראשית,  
חסר היה לחלוטין המרכיב האנושי  
החשוב ביותר בדרך התהוותם של  
מסכות החג וריקודיהן, וכוונתי לילדים ולבני  
הנעורים, שטרם נולדו, או היו פעוטות.

יצירתם של ריקודי החג היתה אמורה לענות  
על שני תחומי ריקוד, האמנותי והעממי כאחד.  
בתחום המחול האמנותי, שנדרש לביצועם של  
ריקודי החג הטקסיים, נאלצו היוצרים  
להתחשב בחוסר-מיומנותו של החומר האנושי  
שעמד לרשותם. דבר זה הכריח את היוצרים  
ליצור ריקודים קלים, הניתנים לביצוע בציבור  
גדול. ריקודים אלה, לאחר שנקדו במסגרות  
טקסי החג השונים, החלו בלי משים למלא  
בחלקם פונקציה נוספת: ריקודים של תרבות  
הפנאי.

הכמיהה ליצירה ארץ-ישראלית, מצאה את  
ביטוייה זה מכבר, הן במשכנות הפועלים מבני  
העלייה השנייה, והן בין אנשי גדוד-העבודה  
וחברי ההתיישבות הקיבוצית. הדברים מצאו  
את ביטויים ברשימותיהם של בני החברות  
האלה בעתונות של אותם ימים וכן  
בזכרונותיהם, שראו אור עשרות שנים מאוחר  
יותר (4).

## עם רוקד

ריקודים אלה התפשטו עד מהרה מעבר  
למקום היווצרותם, ומצאו את מקומם בין יתר  
הריקודים שנקדו במסגרות תרבות הפנאי,  
כגון: ההורה, הרונדו, הצירקסיה והקראקוביק.  
ובמידה הולכת וגוברת החלו לתפוס את  
מקומם של אלה. מכאן לא ארכה הדרך,  
וריקודים אלה מצאו את דרכם אל חוגי  
הרוקדים ברחבי הארץ. עד מהרה התקבלו  
חלק מאותם ריקודים לפרטואר הקבוע של  
חוגי רוקדים, והפכו למה שקרוי בפנינו  
ריקודי-עם מקובלים, שליוצריהם לא היתה  
עוד שליטה ביצירותיהם.

עלינו לסטות במידת מה מעיקרו של הנושא,  
ולבחון את תהליך העברת הריקודים מתחום  
אחד למשנהו, דהיינו, הסבתם של ריקודי  
הטקס שבחגי ההתיישבות העובדת לתחום  
ריקודי-העם, שניתן לכנותם גם ריקודי  
פולקלור. כאן נכונה, ללא ספק, אימרתה של  
גורית קדמן - אם מפעל ריקודי-העם  
הישראליים - שטענה: כפי שקרה בשטחים  
רבים שבחינו המתחדשים בארץ, גם כאן  
הצורך בריקודי העם עצמם, הוא שיביא  
ליצירתם. קביעתה הכמעט קטיגורית היתה,  
שכדי שיתהווה ריקוד-העם הישראלי, צריכים  
קודם כל להפוך את העם היושב בציון ל"עם  
רוקד" (5).

בתהליך זה, חשובה היתה בעיניה היצירה בכל  
דרך שהיא, גם אם היא נוגדת את התהליך  
הטבעי, בו נוצרו והתהוו בעבר הרחוק  
ריקודי-העם בעמים השונים.

אין למצוא בלקסיקונים ובאנציקלופדיות





למיניהם את המונח "יוצר ריקודי-עם", שרווח בתוכנו. מונח זה הוא, ללא ספק, תולדת המחצית השנייה של המאה העשרים, כשריבוי אמצעי התקשורת, כגון: רישום, צילום, הקלטה והסרטה ובעיקר ראשיתו של המחקר, הביאו את שמות היוצרים ויצירותיהם לידיעת כלל הציבור. טענתה של גורית קדמן אכן נמצאה כנכונה, והיא: שרק עצם ההיסטוריה מחד גיסא, וציבור הרוקדים מאידך גיסא, ישפטו את הנוצר ויקבעו מה יוותר לדורות הבאים ממכלול אותה יצירה ריקודית.

## כדי שיתהווה ריקוד-העם הישראלי, צריכים קודם כל להפוך את העם היושב בציון ל"עם רוקד"

במחקר שנערך על ידי, לבדיקת נכונותם של דברי גורית קדמן, כסיכום חמישים שנות יצירה בשטח הריקוד הפולקלורי לצורותיו, התברר, שהמצב הוא כדלקמן:

### קטנים מתוך תריסר

מבין שנים-עשר הריקודים, שפרצו את מסגרות מסכות החג הקיבוציות והפכו לנחלת כלל חוגי הרוקדים בארץ, כלומר עברו מתחום ריקודי החג לתחום ריקודי-העם, דרך מסגרת של ההיסטוריה ושיפוטם של חוגי הרוקדים, נותרו כריקודים מקובלים רק שנים בלבד.

אם נבדוק באותה אמת המידה גם את היצירה הריקודית-פולקלורית שמחוץ לריקודי החג, שנוצרו במקביל באותה תקופה במגזרים שונים בארץ, נוכל לדעת, שהמצאי מסתכם בכעשרים ריקודים. במסגרת זו נמצאים גם חמישה ריקודים, שיוצריהם נשארו לגבינו אנונימיים עד היום. מכלל הריקודים האלה נותרו בחוגי הרוקדים כנכסים בני קיימא עד היום ששה ריקודים בלבד.

בסיכום כלל הריקודים שנוקדו מעת לעת, שמספרם הכללי מסתכם בלמעלה משלושים ריקודים, נותר, במרוצת יובל השנים, מכנס דליה ב-1944 שמונה ריקודים בלבד.

עם התרבותם של חוגי הרוקדים בארץ, הצטרפו למעגלי הרוקדים ציבורים רחבים, שמצאו בעיסוק תרבותי-עממי זה ענין הולך וגובר. מאותם חוגים באה הדרישה להגדלתו של רפרטואר הריקודים הקיים. דרישה זו נבעה מכמה טעמים. העשרת הרפרטואר הריקודי איפשר את גיוונם של מיפגשי

הריקודים מצד אחד, ואף מילא פונקציה רחבה יותר בשימוש באותם ריקודים, לצרכים שמעבר לפעילותם הצרה של חוגי הרוקדים. מהצד השני באה הדרישה מחוגי ההתיישבות העובדת, לענות על צרכיהם היחודיים החדשים, הן במסגרות טקסי החג, והן באירועים חדשים, שנוספו במסגרותיהם, כגון: עריכתם של טקסי העלייה של ישובים חדשים על הקרקע, חגי המים, חגי עשור ויובל.

טקסים אלה דרשו את ביטויים הן במחולות האמנותיים והן בריקודי-העם שזה עתה נוצרו. האחרונים שימשו להם מעטה כאחד היסודות העיקריים. (6) לעומת מגזר זה - מצד תנועות הנוער ומוסדות התרבות והחינוך שמחוץ להתיישבות העובדת - באה, במקביל, אותה דרישה, וזאת בשל הצורך שנוצר בחוגי הרוקדים לגיוונם של מיפגשי המחול, שהפכו להיות יותר ויותר קבועים. אף בחברות אלה הורגש הצורך בשילובה של תרבות-עממית בחגיגות-עם ובאירועים מקומיים, כגון חגיגות ימי העצמאות, וכו', וכן בהופעותיהם כנציגי תנועותיהם, באירועים כגון כנסי המחולות בגולה, ה"מכביות" וכנסי "הפועל", מיפגשי ריקודי-עם ארציים ככנסי צמח, ובימינו בפסטיבלי המחול בכרמיאל. דרישות אלה, הביאו מלבד להתארגנותם של חוגי מחול רבים, גם להקמתן של להקות מחול. אלה הוקמו לשם מילוי כל אותם צרכים ולמען ההשתתפות באירועים, והכנסת אלמנטים מתרבות המזרח שריקודי-העם תפסו בהם מקום לא מבוטל.

מקור חשוב נוסף להעשרתם של ריקודי-העם הישראליים הגיע עם קליטתם של אלמנטים רבים ממסורות ריקודיהם של בני העדות יוצאי ארצות האיסלם, שהגיעו ארצה בעלייה הגדולה של שנות החמישים. תרומתן של מסורות ריקוד אלה להתהוותם של ריקודי הפולקלור הישראליים היתה מהפכנית.

הדבר אופיין במיוחד בקליטתם והעברתם המהירה של מסורות הריקודים האתניים, מתחום הפולקלור הצרופ של בני העדות, לתחום ריקודי-העם הישראליים, ושילובם

באחרונים. כך התהווה שלב נוסף בהתפתחותם של ריקודי הפולקלור בארץ.

מספרם ההולך ורב של חוגי הרוקדים שהתפשטו לכל שכבות הציבור הישראלי, והפיכתה של תופעה זו לדבר כמעט יום יומי, הביאה להעברתם מתחום ריקודי-העם לתחום הבידור. בידור זה, שחוגים כה רבים נתפסו לו, הביא לצורך ב"יצירת" ריקודים, כדי לעמוד בדרישה ובתחרות שנוצרה סביב החוגים. ריבוי קיצוני של "יצירת" ריקודים למטרות בידור, לא היה דבר בינו לבין התהוותו של פולקלור ישראלי.

בנקודה אחרונה זו התהפך למעשה התהליך. בעוד שבימי בראשית נתבקשה היצירה למען הפיכתו של העם ל"עם רוקד", ולהנחת היסודות לריקוד-העם הישראלי העתידי, עתה, משתפך העם ל"עם רוקד", נדרשה היצירה לשם בידור. יצירה זו הפכה ברובה הגדול לפופוליסטית, נעדרת מקוריות. כל שיר ופזמון שהיה ללהיט, שטרם נמצאו לו צעדי ריקוד, הפך לחם חוקם של "יוצרי" בידור זה. ואם לא די היה באותם שירים ופזמונים ישראליים, גלשו הדברים גם לשימוש בשירי עם ו"שלאגרים" מעולם הזמר הלועזי.

עם כל השלילי שניתן לייחס לחרושת "יצירה" זו, הנקראת בטעות בפי "יוצריהם" ריקודי-עם, אין לזלזל בכל המוצר הבידורי, כיוון שבתוך מכלול "יצירה" כביכול קיים הסיכוי שתצמח בו גם היצירה המקורית, וברבות הימים יהפוך ריקוד זה או אחר לנחלת הרבים. השאלה היא, כמובן, מה מכל אותה "יצירה" פופוליסטית-בידורית ישוב מתחום הריקוד הבידורי לתחום ריקודי-העם? זאת רק ימים יגידו.

### הארה:

מאמר זה ניתן כהרצאה במסגרת הכנס הבינאוניברסיטאי ה-12 לחקר הפולקלור היהודי בנושא: "חקר הפולקלור היהודי בין תחום לביתחום", שנערך באוניברסיטה העברית, ירושלים, בחודש מאי 1993.

### הערות:

- (1) צ. פרידהבר, "ריקוד העם הישראלי והאידיאולוגיה הישובית שתרמה להתפתחותו", רוקדים, 17, ינואר 1993, עמ' 12-13, 31.
- (2) - "להתפתחות מחולות-העם בישראל", מחול בישראל 1987/88, ת"א 1988, עמ' 25-35, ר. אשל, לרקוד עם החלום - ראשית המחול האמנותי בארץ-ישראל 1920-1964, ת"א 1991.
- (3) צ. פרידהבר, "נשים כיוצרות דפוסי מחול בחוגים של ההתיישבות העובדת", דע-עם, כ"ג (55-53), ת"א 1986, עמ' 74-75, י. כהן, התוף והים, ת"א 1976, החינוך הגופני, 4, יולי-אוקטובר 1986, עמ' 6-8.
- (4) ראה מאמרי שבהערה 1 לעיל.
- (5) צ. פרידהבר, גורית קדמן - אם וכלה, חיפה 1989, עמ' 10-12.
- (6) ראה בנדון: י. כהן, התוף והים, עמ' 102-109, ג. מנור, "בראשית בראה שרה את המולטימדיה", מחול בישראל, 1985, עמ' 26-28, צ. פרידהבר, טובה צימבל "הנערה הכוריאוגרפית", רוקדים, 5, אוקטובר 1987, עמ' 8-9, הניל, "רחל נדב", רקדנית-כוריאוגרפית, ממניחות היסוד לצעדה התימנית בריקודי-העם הישראליים", רוקדים, 10, ספטמבר 1991.





mostly too young to participate in the pageants.

The creator of the staged pageants had to satisfy two demands simultaneously: that of artistic dance and that of folk dance. They had to take into account the fact that the dancers were untrained. Hence the necessity to use only easily executed steps in the choreography of the pageants, which could be danced by large groups of dancers.

Some of these dances, after being performed in festive pageants became popular and began to be danced at social gatherings. Thus their function changed and they became a leisure activity.

The longing for an indigenous, 'Eretz-Israeli' culture was felt in the urban quarters of workers as well as in the rural, especially kibbutz settlements. This demand found expression in many articles published in periodicals of those times and reappears much later in books of reminiscences written by survivors of the period.<sup>(4)</sup>

## A Dancing Nation

The newly created dances soon found their place among the repertory of imported folk dances, such as the hora, krakowiak, rondo or cherkessia and began to replace them.

As they became ubiquitous at the gatherings of groups of folk dancers, they turned into proper folk dances on which the choreographers who had created them had no influence any more.

In order to examine this transition of stage dance into folk dance, we have to quote a well known statement of Gurit Kadman - the mother of Israeli folk dance - who claimed that as was the case in several [cultural] spheres, the demand for them will create folk dances. And she said categorically that in order for that to happen, the people of Israel had first of all to become "a dancing nation."<sup>(5)</sup>

For that purpose she was willing to use almost any means, even those radically different from the 'natural' traditional processes which caused the emergence of folk dances of other nations.

In no encyclopedia or lexicon is there a definition for "creator of folk dance", so common in Israeli literature dealing with the subject. The term folk dance creator emerged mainly in the second half of the 20th century, when photography, film, video-recording and the beginning of research brought the names of folk dance creators to the attention of many people. Indeed, reality proved Gurit Kadman right in her prediction, that only history and the dancers themselves will

determine which of the newly created dances and their creators will, in the end, survive and become part and parcel of future tradition.

## Only Two Out of a Dozen

Examining Gurit's prediction I came to the following conclusions concerning dances created in the past half century, which have since become true folk dances.

From 12 dances that started as components of festive celebrations, only two made the transition, passing the acid test of history and the spontaneous selection process by many dance groups until they became folk dances.

Looking at dances created in that period not primarily for stage performance, we recognise about twenty dances that gained permanence and feature constantly in the repertory of folk dance groups. Among these are 5 of anonymous origin, the name of their creators being unknown.

Only six dances have shown permanence, from about 30 created since the Dalia gathering in 1944.

Folk dance groups proliferated and reached diverse groups of Israelis, who enjoyed this form of popular cultural and social activity. These dancers were the source of demand for ever more new dances, to be taught at the groups' meetings. The addition of new dances diversified the dance groups' activities.

The cultural demands of the rural settlements also grew, as new forms of celebration, such as the anniversaries of the foundation of the settlements were added to the traditional ones. Both artistic expression through choreography and new folk dances needed for these occasions proliferated. The latter served as the main element in these events.<sup>(6)</sup>

Outside this section of the population, from institutions of education and culture and youth movements not belonging to the rural settlements, the demand for increasing variety of new folk dances grew, as more and more dance groups met on a regular basis and needed the new dances to diversify their repertory.

There too a demand for folk culture as part of local festivities and celebrations was heard. Independence Day, the "Maccabia" and "Hapoel" sport meeting opening ceremonies, the annual folk dance meeting at Zemah and in recent years the Karmiel dance festival, all accelerated the creation of more and more new dances.

Apart from folk dance groups meeting on a social leisure basis, a not insignificant number of stage dance groups, providing folk dance for the above listed occasions was formed.

## Elements of Oriental Culture

An important source of enrichment of Israeli folk dance were the new immigrants from Middle Eastern countries, who brought with them folk traditions during the 1950s.

At the beginning creation of new folk dances was needed to turn Israelis into "a dancing nation" and for the laying of foundations of a folk dance culture, as the endeavour succeeded, the popular demand called for entertainment and "hits".

Every new song which became a hit was quickly used for creating a new dance

The influence of these imported traditions on Israeli folk dance was revolutionary. In a short time many of these dance traditions found their way from the sphere of ethnic dance into Israeli folk dance.

The proliferation of folk dance groups, which spread into all strata of Israel's population, (folk dance meetings becoming an everyday occurrence), pushed folk dance more and more into the sphere of entertainment.

This in turn encouraged more and more new dances to be invented, to supply the growing demand. The proliferation of such new fangled "creations" had nothing to do with the development of real Israeli folk dance.

## "Hits"

There occurred a total inversion of the creative process. While at the beginning creation of new folk dances was needed to turn Israelis into "a dancing nation" and for the laying of foundations of a folk dance culture, as the endeavour succeeded beyond what its originators dreamed of, the popular demand called for entertainment and "hits".

The result was a populist, shallow style. Every new song which became a hit was quickly used for creating a new dance. Not only Israeli songs, but also international pop songs were used by "dance creators" for their purposes.

This rather negative, quasi "creation", erroneously called by its originators "folk dance", may, after all, also have a positive element: perhaps one or two of these dances will finally become true folk dances.

[This article is based on a paper delivered at the 12th inter-university meeting on research in Jewish folk lore, held in Jerusalem in May, 1993.]

For a list of sources see the Hebrew version of the article on page 59. ✓



# ISRAELI FOLK DANCE BETWEEN FOLKLORE AND ENTERTAINMENT

by Zvi Friedhaber

What is commonly known as Israeli folk dance passed through several phases since its beginnings, about 60 years ago.

At first, its main function was to enrich and diversify the rather meager repertoire of the social dances of the pioneers, who would start and conclude each dance gathering with the same Horas and Rondos. These did not satisfy the growing needs of their cultural as well as social life. The demand for an original Eretz-Israeli, what was then termed "Hebrew", dance was voiced by them. (1)

Another reason were the feasts, holiday celebrations and other mass performances in the kibbutzim, for which dances had been created. These demanded greater diversity and better standards of execution. For the staging of pageants celebrating the Omer (Passover), Hag Habikkurim (first fruits of the season) Hag Ha'asif (harvest celebrations) and the Seder Pesah - all of which gained increasing importance in the cultural lives of the settlers, more and more dances were needed and had to be choreographed.

There was a shortage of dancers-choreographers, who would undertake this task. Therefore the choreography remained in the hands of people lacking professional skills, anonymous artists who were unable to develop a true basis for serious dance tradition.

In the 1920s an important development in the creation of festive dances took place, when the first skilled dance artists arrived in the country. Parallel to that, choreographers and dancers born in Israel began to appear on the scene. (2)

A marked change occurred in the 1930s, when professional choreographers, some of them members of kibbutzim, others employed by the settlements, were engaged to create the dances for the festivals and celebrations or stage the whole event. (3)

The choreographers had to face two different sorts of problems when creating the pageants. One being the need for a movement language suitable to the ceremonial character of the events, which demanded a basically artistic mode of expression, the other being the necessity of using untrained dancers in their works. The dancers participating in what was called "Massechet", (a multimedia stage form mixing music, texts, acting and dance) were ordinary workers, whose sole knowledge of dancing was their experience in folk dances they knew in their countries of origin, which served them at social gatherings as leisure activity.

In those early days one important human element was missing: namely that of children and teenagers. The children born in the country were still





worthwhile to quote:

"The overwhelming events of the last period could not by-pass our publication without leaving traces. In the framework of the total changes taking place [in Germany] the founder and editor-in-chief of "Der Tanz", Herr J. Lewitan, has as of the current issue ceased to work for this publication. [...]

"People are always replaceable, their work alone has to be continued. [...] only by the strongest spiritual adherence is it possible to undertake the most responsible task of integrating [Einordnung] the art of dance in our new state and participate in the changes it has instigated in [our] culture."

Lewitan, like many Jewish artists, left Germany, emigrated to the U.S.A., where he lived until his death in the late 1970s.

For Jews and non-Jewish artists connected to progressive socialist or communist ideas, such as the "Red dancer" Jean Weidt of Lotte Goslar, there was no question about emigrating or staying. They were in an acute danger of being arrested and sent to concentration camps.

Kurt Jooss, himself not of Jewish extraction, decided to leave Germany, as he was unwilling to expell the Jewish members of his company, such as Ruth Harris (who much later became the first rehearsal director of "Batsheva") and his musical director Friedrich Cohen, as required by the new Nazi laws.

But luminaries such as von Laban and Wigman complied with the demands of the Nazis. There are letters in the archives of both these great artists, in which they advise the authorities that they had expelled from their schools and companies all non-Aryan students, teachers and artists.

## The Olympic Games Temptation

Hitler and his minister of propaganda Goebbels understood very well the value of the Olympic Games of 1936 as a means of showing off Nazi Germany as a country of high culture and flourishing arts in spite of the expulsion of all Jewish and progressive artists.

**Some of these artists, realized after the Olympic Games that there was no future for them in Nazi Germany**

The opening ceremony was to become a huge pageant of youth, physical beauty and showmanship. For that purpose unlimited budgets were made available.

Obviously it was very hard for choreographers such as von Laban to resist the temptation of a huge international occasion to stage a pageant on a scale and with means they never before had at their disposal. So he, as well as many other important modern dance creators, such as Gret Palucca, Harold Kreutzberg and Mary Wigman,

willingly participated in the artistic events of the Olympic Games.

The climax of the Olympic pageant was described by P. Sulm in "Der Tanz" (May 1936):

"The fourth scene will in particular be dedicated to the art of dance and show a heroic fight and a lament. The fighting dancers will be led on the one side by Harold Kreutzberg and on the other by Werner Stammer. After the heroic death of the two leaders, the dramatic climax of the scene arrives when Mary Wigman with 80 dancers will artistically perform the lament. The trumpet of anger from Beethoven's Ninth Symphony strikes up - and the finale of the Ninth Symphony will mark the end of the pageant with altogether ten thousand participants..."

## Others, among them Mary Wigman, shut their eyes to what was happening around them

Some of these artists, such as Kreutzberg and von Laban realized afterwards that there was no future for them in Nazi Germany. Kreutzberg left for Switzerland, von Laban emigrated to England, where they continued to create and teach until after the Third Reich's 12 years of existence was over.

Others, among them Mary Wigman, shut their eyes to what was happening around them and continued working in their studios as if all was well. Only several years later, when Goebbels demanded that Wigman create a special solo dance and perform it at Hitler's birthday party, did she refuse, and was promptly served with a "Berufsverbot" - an order forbidding her to teach or perform, which was to ban her work until the end of the war.

After the Olympic Games were over, all modern dance in Germany ceased to exist. The official attitude being that it constituted a "degenerate art form" ["Entartete Kunst"]. The only dance permitted - apart from ballet which the Nazis deemed innocuous - was "Germanic" folk dance.

All this, from the early beginnings of

modern dance in Germany, through its heyday in the 1920s until it was destroyed by the Nazi takeover and its main exponents exiled, are well documented in the exhibition and the accompanying catalogue, which is much more than just a catalogue. Its title, "Every Human Being is a Dancer" is a quote from Mary Wigman. That may be so, but, alas, not every dancer, even a most gifted one, is always acting as a true human being. As the examples of Wigman herself and many of her colleagues who readily acquiesced to the racist Nuremberg Laws by expelling their Jewish dancers and students and succumbed to the lure of the Olympics, prove.

As Horst Koegler so succinctly puts it into perspective in his "In the Shadow of the Swastika" ("Dance Perspectives" nr. 57, 1974):

"When Laban saw those ten thousand moving and dancing people, he seems to have felt like Goethe's sorcerer's apprentice. What he had envisaged as a noble festivity of man, liberated from all repressions and inhibitions, tuning into the joyful rhythm of the cosmos, was perverted into a mass-manipulated spectacle of politically castrated people. Laban fled Germany."

**What Laban had envisaged as a noble festivity of man, liberated from all repressions and inhibitions, was perverted into a mass-manipulated spectacle of politically castrated people**

"He was replaced by Hitler, who became the superchoreographer of the big, annual party rallies that are known as the Nuremberg Reichsparteitage. These were to develop 'into the great Olympic festival of the German people... a superlative parade of the political, military, spiritual, cultural, and economic sectors of the nation'. By that time dance had outgrown its competence and been fully absorbed into the marching ritual of the party machine. And the masses followed its irresistible rhythm that drew them inevitably into the insatiable cauldron of World War II."



Olympic Games, Berlin 1936





# DANCING INTO THE ABYSS

Modern dance in Germany during the early years of the Nazi regime as presented in an exhibition at the "Akademie der Künste" in Berlin

By Giora Manor

There are historians who think that the microphone and radio broadcasting were the tools that made Hitler's meteoric ascent to power possible. Without modern public-announcement systems and broadcasting he would not have been able to hypnotize his supporters attending the mass-rallies nor frighten the nations of central Europe by his speeches into submission. His voice much more than the rather meager content of his speeches, and the choreography of the mass-meetings his lieutenants staged carried the menacing message.

With the help of the weekly news-reels shown in thousands of cinemas all over the world in those pre-television times, the banners, the flaming torches, the immense light-domes created by the architect Albert Speer, who was later to become, during the Second World War, Hitler's minister of armament production, reached an audience of millions.

Hitler and his evil but clever minister of propaganda, Dr. Joseph Goebbels, were well aware of the value of modern means of communication. The Olympic Games of 1936, to be held in Berlin, the site having been decided upon long before the Nazi's ascent to power in 1933,

offered them an unprecedented opportunity to show the world that they were 'civilized', acceptable rulers and not the barbarians they really were. The Nazis were even willing to suspend the racist Nuremberg Laws for the duration of

the games in order not to risk the cancellation of the international meeting, as these infamous laws would prevent the attendance of black, Jewish and other "Non-Aryan" athletes.

They seized the opportunity to create a pageant of youth, beauty and harmony at the opening ceremony of the Olympic Games in the newly constructed stadium.

All this is not surprising. What is astonishing is the fact that all this pageantry was choreographed by some of the leading artists of modern dance, which, by the way, was in those days still commonly called "German dance".

Rudolf von Laban, Mary Wigman, Harold Kreutzberg, Gret Palucca and many other well known dancers actively participated in the preparation and execution of the artistic performances of the 1936 Olympic Games in Berlin.

Modern dance since its inception at the beginning of the century has always been a progressive movement, striving to free dance of the constraints of classical ballet and its strict rules; a style of free self-expression, of unfettered individualism.

Most of its leading exponents were quite naturally drawn towards socialist and progressive political movements and their ideas, as expressions of their own artistic and aesthetic ideals. If so, how did the Nazi propaganda machine succeed in drawing these artists of free spirit and individualism into serving their purposes?

A large exhibition held recently at the "Akademie der Künste" (formerly of "West Germany") in Berlin endeavours to supply the answer.

The creators and curators of this immense, well documented exhibition, the dance historians Hedwing Muller and Patricia Stockleemann, assembled hundreds of documents, photos, exhibits and films constituting a picture-history of sorts, depicting the development of modern dance in Germany, from its beginnings and right into its decline and virtual demise during the Nazi regime.

The visual concept of the exhibition is very original. Coming to Berlin for the opening, I expected to be confronted with large blow-ups and powerful graphics. But Muller and Stockleemann decided to use only original photos and other materials of the period; hence hundreds of small photos, in formats used in the 1920s and 1930s. This makes the spectator lean forward and observe the

exhibits closely. Each wall in the labyrinth tracing the development of modern dance in Germany is broken by vitrines holding albums, artifacts, newspaper clippings, giving the exhibition an atmosphere of an aquarium. Each wall holds one or more small video-screens, where original films run in loops, showing the dancers in real movement. These film-clips are potent tools of communication which lead the spectator to closer perusal of the adjacent written documents and photos.

Perhaps of even greater importance than the exhibition itself, which is going to be shown next year in several towns in Germany and abroad, is the accompanying catalogue. It constitutes a well documented and lucidly written, comprehensive history of modern dance in Germany.

## The Lure of the Masses

Classical ballet never played an important part in Germany's many municipal opera houses. The dancers were regarded as some sort of relatively unimportant "extras" needed to fill the vast stages and the choreographer not as an independent artist, but as a junior assistant to the director of the performance.

The early modern dance creators, at the beginning of the 20th century, wished to change the rather frivolous image of dancers and dance as mere entertainment and to make it into a serious art form. Though the first modern dance pioneers were Americans, such as Loie Fuller and Isadora Duncan, who, unable to receive a positive response to their revolutionary art form at home came to Europe to perform, its main innovators and exponents were Europeans, mainly Germans. Indeed modern dance was generally called "German dance" until after the Second World War.

Its main leaders, such as Rudolf von Laban and his disciple Mary Wigman and her students, brought to bear the principles of Expressionism already well established in the visual arts and music before the outbreak of the First World War, on the art of dance. "The dancing self" being the leading principle of modern expressionistic dance naturally led its exponents to creating and perform their own solo dances. Indeed one of the names given to it in its early days was "Podiumtanz", a German expression meaning "dance on a rostrum", i.e. a temporary structure erected in a hall, as opposed to a proper stage in a theatre. The individualistic solo dance as a vehicle for the "dancing self" did not preclude some of the modern dance artists' interest in wider social issues and their participation in progressive political activities.

In the July 1933 issue of "Der Tanz" there was a report by Lewitan about the event in Warsaw. But on the front page his name as publisher and editor has already been replaced by that of Conrad Nebe, a "proper Aryan".

Below the masthead there was an "important announcement" which it is





the encounter with a wider, 'normal' public feasible. My goal was to create a performance which would expose the participating retarded dancers to the general view on such a level that would astonish the spectators causing them to change their attitudes.

Exposure to the public eye through a stage performance involves taking into account the rules of staging as well as stage discipline and behaviour. During the rehearsals for "Hearts & Flowers" the therapeutic sessions became charged with the ambitions of the dancers and the teachers alike.

For example: turning around one's axis is usually a simple, natural move, but not in this case. For the retarded turning around is an involved task: from where does the turn start, in which direction does it go, how quick or slow does it have to be? What is its axis, where does it end? What preceded it and what comes after it?

I would like to point out the difficulties involved in flexing a leg, in kneeling as opposed to getting-up and the whole range of movements involving contradictory components, such as moving versus stopping.

One of the main difficulties is the process of remembering. Remembering a movement phrase requires such components as from where, to where, when, how many times it has to be done and how to coordinate one movement to synchronize with another one. All this is a challenge to a retarded person, requiring willpower and perseverance.

The "Hearts & Flowers" performance enables each participating club, home or institution to try and organize its own group and prepare a dance for the program.

Today, after 13 years of continuous activity there are 16 active dance groups, in all parts of the country. These groups include some in Arab towns and villages. The participants come from all

the different institutions - governmental, public and charitable - dealing with young as well as adult retarded. The whole establishment takes part in the "Hearts & Flowers" performances.

During the year each instructor's work is coordinated and supervised, carried out in the local groups. Twice annually the dance groups meet for two performances each, which become a mini-festival of sorts, which generates much excitement. There is the challenge of fulfilling the given task and the emotional experience involved. These meetings are attended by about 250 instructors and dancers.

The performance challenges the teachers and their charges on two levels: one being that of the show presented to the audience, the other in what goes on simultaneously behind the scene. This aspect, hidden from the spectators, involves remembering the tasks in their correct order, changing of costumes, presenting the persona and acting the role in each dance, remembering entrances and exits and getting used to the alternating darkness and strong lights of the stage.

All these are far from easy for the instructors and their charges. Many long hours of rehearsals are finally expressed in 4-5 minutes of performance.

The applause after each dance is the reward for the retarded participants presenting the powerful potential of their endeavour. The applause is an incentive to continue to face difficult challenges and not to discouraged. ✓



by Raya Spivak

Hearts and flowers are both symbols laden with connotations of caring and giving. "Hearts and Flowers" is also the title of the annual performance of dance, song and music by retarded people from all over the country.

The show reflects the arduous work going on all year round, involving persons defined as retarded by society. The show is based mainly on dance, ranging from folk dancing to stylized movement.

For several years the idea of using arts and artistic expression as a therapeutic means has gathered momentum. Drama, painting and making music have all

posed challenges to those engaged in the education of the retarded.

The art of dance is the most problematic, as dancing involves aspects and demands which are very difficult for the retarded. Dance is a medium based on synchronic activity, both physical and mental (conceptual). For example, a retarded person concentrating on walking has difficulties in remembering in which direction he or she is to move.

Dance requires knowing one's body and how to express oneself through it. Spatial perception and movement in space, are involved while at the same time coordinating rhythm and the dynamics of music.

Even simple movement expression becomes a 'mission impossible' for some retarded people and therefore special methods and much hard work is needed when using dance as a therapeutic method.

Moreover, dance is not only an individual means of expression. It demands dialogue, seeks enhancement by involving more than just one dancer. Working within a group framework makes movement expression much richer, but requires social coordination and mutual understanding during the preparations and performance. This too is a great difficulty for a retarded person. Since the aim is not only therapy but a performance.

The work on "Hearts & Flowers" made it possible for me to break many generally accepted rules and cross boundaries traditionally set by educators of the retarded. Right from the start I aimed to train the retarded to express themselves in movement and dance. My conviction that this was possible was so strong, that I allowed myself to think not only of the therapeutic aspect itself, as part of the treatment of the retarded in the homes and clubs they belong to, but of artistic aspects of the process as well.

I resolved to attain a level which would change the rules of the game and make

# HEARTS & FLOWERS

MENTALLY RETARDED DANCERS





Prima facie it seems obvious that dance and mental or corporal handicap do not go well together. But lately we see more and more "heavy dancers" – to use an apt name invented by the author, actor and director Itzik Weingarten for his monodrama "To Dance with My Father"

by Giora Manor

This very moving play – moving in both senses of the term – deals with a young retarded person, the son of a dance teacher and choreographer. Striving to describe himself and his special brand of dance he calls himself "a heavy dancer".

Interest in dance by mentally retarded and physically handicapped persons is growing not only in Israel, but in other parts of the world as well.

Jan Parry, the dance critic of the London "Observer" writes: "CandoCo", is a new dance group including three performers in wheelchairs. 'Flying in the Face of...' [the title of the piece] seems a necessary first phase, minimising instead of exploiting the differences between variously able bodies. The long piece was encumbered with caring choreography and new age music; nonetheless, fascinating possibilities gleam through the darkness, waiting to be developed once CandoCo and its audience can accept that 'strange' is interesting, not freakish".

Oliver Sacks, in his book "The Man Who Mistook his Wife for a Hat" deals with the problems of art, and its meaning and application in the life of mentally retarded persons.

"The power of music, narrative and drama is of the greatest practical and theoretical importance. One may see this even in the case of idiots, with IQs below 20 [IQ 100 is the average, "normal"] and the re-extremest motor incompetence and bewilderment.

Their uncouth movements may disappear in a moment. The music transforms them and suddenly they know how to move. We see how the retarded, unable to perform fairly simple tasks involving perhaps four or five movements or procedures in sequence, can do these perfectly if they work to music".

Handicaps which miraculously become an advantage in dance are a recent phenomenon. Undoubtedly, an extreme case of this unique aesthetic experience is the dance of Tamar Raban, a young Israeli dancer who suffered serious injuries in a car accident, leaving her lower extremities paralyzed. She created a dance for herself, moving with the help of a metal frame, utilizing all her movement potential that remained. There is a strange beauty in her restricted dance. She was invited last year to perform at the Montpellier dance festival in France.

Tamar does not agree that her dance is really different from that of able-bodied

dancers. In her opinion, every dancer has to deal with physical limits. No one can fly or levitate. Her limitations are just different.

Raya Spivak, an experienced folk dance instructor, has been working with retarded dancers for more than a decade. About three years ago she and her colleagues began to organize annual public recitals of their retarded dancers. The performance is titled "Hearts and Flowers".

When Raya literally "dragged" me at the Karmiel dance festival to watch the show, I was in for a tremendous surprise, because the performance was not only a remarkable therapeutic achievement, but an aesthetic and moving experience of sorts.

# HEAVY DANCERS DANCING

I was unprepared for that kind of experience. I asked myself why the dance of the retarded dancers was so impressive. I came to the conclusion, that what made the simple dance so powerful was that each step, every raising of an arm or leg demanded complete dedication and concentration from the dancers. The effort of remembering the correct sequence of steps, in which direction to move, imbued every move with meaning.

The simple dance became a triumph of art over body and mind, exactly what is so often missing from the dance of well trained performers.

The lack of polish in the dance of the retarded, who have to fight for every step, was much more moving than the technical prowess of professional dancers.

Each step was a victory of the human soul over handicap. Where may one observe such an achievement in a 'normal' dance performance?

Surely, there is an important lesson in the phenomenon of the dance of the retarded.





ראשית המחול האומנותי בארץ ישראל 1920-1964

מאת: רות אשל

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

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

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

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

# לרקוד עם החלום

לאורה  
חכמי  
Leora  
Hachmey

Ballet  
R.A.D. Curriculum (London)

New!

Ballroom Dancing

Tap

Jazz

Creative Dance

Babies  
Boys & girls (2½ - 7)

Calanetics

ועיצוב הגוף לנשים המדריכה מויגייט

Low Impact

Fitness - Men & Women

בלט קלאסי

בשיטת R.A.D. לונדון

חדש!

ריקודים סלוניים

סטפס

מורה מדיום אפריקה

ג'אז

לגיל הרך

תנועה יצירתית  
לגברים ובנות (2½ - 7)

קלנטיקס

ועיצוב הגוף לנשים המדריכה מויגייט

אירובי מתון

לנערות ולנשים

כושר

לגברים ונשים

אצ"ל 27, הרצליה פיתוח 46752, טל. 09-573663, 27, Etzel St. Herzelia Pituach 46752 Tel.

המרכז לאמנויות הלחמה  
ובטיליות גופניות ייחודיות



# מרכז אביחי

■ מגמת אמנויות לחימה ■ מגמת מחול ותנועה

פתיחת ההרשמה: 15.8.93, פתיחת שנת הלימודים: 29.8.93

## מגמת מחול ותנועה

ניהול שפצותי-שוש בן-דב ליסודי בוקר/עוב

בלט קלאסי - ילדים/נוער/מבוגרים שוש בן-דב

גאז מודרני - נוער/מבוגרים

מחול מודרני - נוער/מבוגרים

הכנה לבלט - ילדים

סטפס - מתחילים/בינוניים/מתקדמים איריס לנדה

מחול ותנועה - ילדים/נוער גלי הרפז

מחול אירובי/סטריצ'ינג - נוער/מבוגרים

יוגה - נוער/מבוגרים לאה שיינר

התעמלות פעוטות - גילאי 3-6 יובל הם

שיעור נסיון חינם

מיסים \* ישראל \* לוי

04-380360, 374113, מרכז הכרמל, שד' הנשיא 124, חיפה

אולפן למחול מטה אשר

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



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

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

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

רבעון לעיניי מחול

בשרא

רבעון לעיניי מחול

בשרא

רבעון לעיניי מחול

בשרא

רבעון לעיניי מחול

בשרא

מנוי לשנה ב-44.90 ש"ח



her body was very heavy, petrified. Several hours may pass until she commences her dancing. when she starts moving, it is taken as a good sign, an omen that her "Zaar" is willing to stop 'riding on her'. It is the beginning of the recuperation. The patient is in a trance [...]. As the patient's dance increases and becomes wilder, the healer make his diagnosis after analyzing the content of her movement [...]. The Zaar's demands are according to the spirit's character; for example, if she is of a dark complexion, he may ask for a black goat, if she is fair, he may ask for a white one".

My own inquiries about such exorcism ceremonies taking place in Israel met with a stormy silence, embarrassment and denial.

### MOURNING CEREMONIAL

An event, rich in movement, is the gathering for a funeral. This ritual of expressing sorrow, continues to be followed meticulously by the community. What changed in Israel is the site of the mourning rituals. Instead of taking place in African villages they are in modern condominiums. In Nazareth, on April '92 I recorded such a gathering. In the early morning, the family came to the courtyard. Men and women crying, eyes closed, rocking from one foot to the other, knees slightly bent, legs apart. Neighbors encircled the family and in the middle, the elder son was seen lifting his dead father's picture and crying in a rhythmical voice, counting out loud his father's good deeds. "He was brave," and the crowd would repeat his words. "He gave charity," and the crowd answered in wailing consent. One could notice a variety of movements expressing mourning: hands interlaced over neck with elbows pulled to the side; palms pressed to the top of the heads with elbows pulled down; women beating their head with their right hands; men banging their chests.

Consoling processions of other "Beta Israelis" arrived from all over the country. "Kesses" were in black embroidered caps holding colored parasols and flywhisks. At the head of another procession women, each holding a handkerchief at the two opposite ends, make the material flutter and then lower it tight to the head pulling their elbow's down, then lifting their arms up with stretched handkerchiefs and striking their chests. Others, lift their arms and hold stretched handkerchiefs high above their heads and then pushing the whole body into a deep bow, reaching the ground. Men bang their heads with their fists and then spread their arms diagonally as if asking how they are going to withstand this disaster?

Each procession that reached the courtyard halted. The mass of mourners split and the family rushed towards the leaders of the procession, stretching their arms, embracing and hugging them as if melting in sorrow into each others' arms. Meanwhile, the rest formed a huge semicircle, standing, huddled together, shoulder to shoulder. The family approached each of them, placed their

right arms on the shoulders of each consoler and strongly embraced. After that, the newcomers melted into the mass of people.

After all processions reached the courtyard, and the above procedure repeated itself 5-6 times, a kind of hysteria started. A huge circle was formed. In the middle women walked with seemingly no focus, weakend knees, banging their heads or folding their arms to the back and bending the torso fiercely forwards and backwards. Others stood bouncing quickly as if the ground beneath was burning. Several males arranged in couples encircled the hysterical women. Segments of shouts filled the air.

At noon buses arrived to take the group to the cemetery for the typical Jewish-Israeli burial ceremony.

### MODERN INFLUENCES

Life in Israel exposed the Ethiopian immigrants to other, secular kinds of dance. Apart from their traditional dances the younger men adore break-dance to pop music which they imitate from TV. Greek music is also very popular amongst them. Their steps become Greek folksteps, while their shoulders remain Ethiopian. Also popular is Arabic music and they improvise moving with delicate circular hip movements. Small girls can be seen doing belly dance copied from the Arab programs they see on Israeli TV. In one marriage celebration a blond belly dancer was invited and a mass of males encircled her, clapping their hands and jumping, leaving her hardly any space in the center, just as they do for their own soloists in the Amhara dances. Surprisingly, those "born dancers" find it difficult to dance the Israeli Hora, because they have to imitate an exact step and fit it into the regular rhythm of the Hora.

The shoulder moves are intriguing for the Israelis. At some weddings I observed guests trying to join in the "eskesta", to obvious approval of the Ethiopian hosts. Some of those joining in were middle aged Israeli women of oriental extraction (Jews from Arab countries), well versed in hip movements and chest shimys, as well as in the ululating tremelo sounds used in the Middle East and Ethiopia for merry making. One of the ladies made bold and even joined the inner circle of solo dancers. A waiter who recently arrived from Russia began to shake his shoulders in "eskesta" - fashion, while balancing a tray of drinks with one hand.

There have been several experiments among the Ethiopians to establish dance groups in Nazareth, Petah Tikva, Afula and other places. Although the movement excell in "eskesta", much of the authenticity and beauty of the dances is lost as they try to adapt the dances for the stage, replacing the original forms and rearranging them with banal choreographic patterns copied from commercial video cassettes of Ethiopian folk dances. The result is neither authentic folklore nor artistic dance.

Yet the first sense of an Ethiopian "flavor"

with its cultural contribution to the Israeli melting pot can be observed. Liat Hayms from the Kibbutz Dance Company created "Journey" for the company workshop based on the ordeal of crossing the Sudanese desert in '84. Maski, a fashion model was discovered as a singer and appears frequently on TV. Ethiopian Jews have opened night clubs where they can be seen break dancing in Tel Aviv; an Ethiopian restaurant has been opened in Jerusalem, but probably the most successful combination of cross - fertilization between Israeli and Ethiopian culture is "The Queen of Sheba Choir" of Moshe Gronich, a well known Israeli composer working with Ethiopian children in Tel Aviv.

Dance is a dynamic and ever changing art form, a mirror of society. In the last decade since "Operation Moses", the dance of the Ethiopian Jews has undergone many changes. New ways are being found to adapt to the new environment. This article describes what has happened up to the present. It will be useful to further observe and document these developments in order to analyse this process of continuing change from a long term perspective.

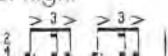
### BIBLIOGRAPHY

- Aescoly, A.Z. 1973. *The Book of Falasha*. Jerusalem: Reuben Mass Press (Hebrew).
- Ben-Dor, Shoshana and Steve Kaplan. *The Ethiopian Jews - Bibliography*. Ben-Zvi Institute (English and Hebrew).
- Flad, J.M. 1866. *A Short Description of the Falasha and Kamants in Abyssinia*. Basel.
- Kahana, Yael. 1977. *Life Among our Black Brothers*. Tel Aviv (Hebrew).
- Kahana, Yael. 1985. "The Zaar Spirits, a Category of Magic in the System of Mental Health Care in Ethiopia", *The International Journal of Social Psychiatry* xxxi (English).
- Kessler, David. 1982. *The Falasha*. George & Allen (English).
- Leslau, Wolf. 1951. *Falasha Anthology*. Yale University (English).
- Messing, Simon. 1982. *The Story of the Falasha*. N.Y. Borsom.
- Palani, Yanir, Yitzhak, editors. 1986. *Stories by Ethiopian Jews*. Jerusalem: Ministry of Education and Culture (Hebrew).
- Pawne, Michael. 1968. *Ethiopian Music*. Oxford University Press (English).
- Shellemay, Kay. *The Liturgical Music of the Falasha*. University of Michigan (English).
- Schneller, Raphael. 1985. "Heritage and Changes in the Nonverbal Language of Ethiopian Newcomers", *Israel Social Science Research* 3 (1-2), (English).
- Schneller, Raphael. 1988. "Israeli Experience of Crosscultural Misunderstanding Insights and Lessons", in: Poyatos, F (ed): *Cross-Cultural Perspectives in Nonverbal Communication*. Toronto, C.J. Hogrefe.
- Shor, Dina (ed). 1922. *Absorption of the Ethiopian Jews in Israel - Bibliography and Abstracts 1922-1973*. Henrietta Szold Institute, (Hebrew).
- Vadasi, Tibor. "Ethiopian Folk-Dance", *Journal of Ethiopian Studies*, July 1970, January 1971 July 1971.
- Waldman, Menachem. 1989. *Beyond the Rivers of Ethiopia*. Ministry of Defense, (Hebrew).
- Wurmband, Max. 1963. *Arde'et - The Falasha Book of the Disciples*. Tel Aviv (Hebrew).

Copyright 1993, Ruth Ehsel.

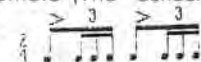


-  accented plie
-  a jump with both legs held together, knees in slight plie, shoulders rise to the highest vertical level, the torso bent backward as above
-  shoulders lowered by one or two levels
-  landing in plie, the shoulders at normal height

The same two jumps in one 2/4 measure: 

The same jump on the upbeat: 

Typical rhythms of jumps from both legs or leaps from one leg to the other with shoulder tremolo (The "eskesta" is carried out on the triplet during the jumps):

Downbeat: 

Upbeat: 

## TIGRE DANCES

The other dance style I observed, the Tigre dance, is characterized by its circular walking form. The virtuoso component belongs not to the dancers, but to the drummers. They gather at the center, start drumming, inviting the dancers to join in. Even if Western dress is normally worn, during this dance the Ethiopian Jews feel compelled to wear the traditional white scarf. The men put the scarf around their waist, the women are covered all over by a white cloth, so that only their faces and feet are seen.

Typical drum-rhythms for walks: 

Men and women standing in a single file may use one of the basic foot motifs. For example: Right foot steps forward () , left ball of foot touches right ankle () , left foot slides forward with no weight () . A delicate "eskesta" can be added to ornament the walking as the body swings slightly to the sides (one eighth of a circle) with hands hanging down. Inside the circle the drummers continue to set the atmosphere, making it more joyful by adding bounces and hops to their walking or moving forward or backward, or turning on the spot. From time to time they add an accent with a plie or stamping or big jumps that sometimes resemble a parallel "temps leve" or "sissonne ferme". The excited drummers may join the circle as if leading it or continue to excite the dancers from outside of the circle.

Drum rhythms for jumps and leaps: 

The circle then stops moving: all stand close together, facing the center. The feet are slightly apart, as in a parallel second position. Knees are relaxed, the shoulders executing a delicate "eskesta". This is the Amhara "eskesta", modified to fit in with the Tigre 3/8 rhythm. One may observe certain patterns, for example: one shoulder descends, the other rises while the head moves from left to right (head isolation). Simultaneously, the older people who are unable to do this, just move their heads to and fro. Then the dancers move sidewise: the right foot steps to the side and is joined by the left, while an "eskesta" in 

rhythm is executed. Sometimes an additional circle is formed around the drummers by men clapping while facing the dancers.

There is no agreed signal to bring the "eskesta" to an end. Just as is the case with Amhara dance, the Tigre has a general pattern which enables the dancers to go on for a long period. Those individuals who are tired leave the dance, while others join in.

## PRAYER DANCES

While Beta Israel admit that their secular dances are Ethiopian Folk dances, the "Kesses" proclaim that the movements accompanying the prayers are from ancient Hebrew traditions. In response to the question in which parts of the liturgy they dance, the "Kess" answer was that usually dance accompanies prayers depicting the victory of good over evil. For example, when the text depicts Moses victory over the Pharaoh's magicians, the "Kesses" dance with their sticks. When, during the prayers, Jerusalem is mentioned, they often clap their hands. The movement vocabulary includes bounces with an accented downbeat, small jumps with both feet moving forward and backward with a dignified and rather heavy quality. Elbows are close to hips and hands open and close accompanying the text; other arms gestures for either one or both hands include small figure eight motifs.

Some of the prayers are accompanied by gestures of supplication such as the

arms held diagonally upward. In other prayers, like in the final prayer of Shabbat, they spread both arms up in supplication and bow down on their knees, the torso extended toward the floor. Many members of the congregation are used to holding a small horsehair fly whisk in their right hand, which they shake to the rhythms of the prayer. They are so used to holding this fly whisk, that even when their hands are empty, they tend to move the right hand as if it held the implement.

Most of the dancing occurs during Yom Kippur, the Day of Attonement. The "Kesses" state that dancing is a certain way of castigating the body and soul through strenuous effort, such expiation of sins "bringing redemption closer". And if deliverance is approaching, that is of course a good reason to rejoice in dance. In addition to knee movements and their accompanying embellishments there are other specific motifs: right palms are flexed and held close to the shoulders; hands folded in front of the chest and moving up and down in zigzag or wave-like motions while the torso moves with delicate impulses. The "Kesses" say these movements describe Israel's historical crossing of the Red Sea fleeing Pharaoh's army.

These undulating hand movements remind one of Yemenite dancing. There exists several theories as to the geographic origin of the "Beta Israel" Jews. One of these (though not generally accepted), holds that they arrived in Ethiopia from Yemen. Perhaps these movements are an indication of such a connection.

## GOOD AND EVIL SPIRITS

In my survey I came across a remarkable woman's ceremony. The belief in good and evil spirits is widely held among the Ethiopian Jews. One kind of spirit is the "Zaar". According to an ancient legend, Eve gave birth to many children. She wished to conceal the most beautiful of the offspring from God. In order to retaliate, God made them immortal in the form of Zaar spirits. The Zaar is often supposed to attack women; a woman who is out of her mind is deemed to be "ridden by a Zaar". In such cases, the spirit is exorcised by means of dancing.

In the dead of night, the possessed woman is brought to the hut of the healer, in which women of her kind used to gather together in the past. The leader of the group is one who has had contact with spirits by means of aromatic herbs.

Yael Kahana in her book "Achim Shchorim" (Black Brothers) describes the proceedings thus: "Meanwhile soft drumming starts, accompanied by singing and hand clapping. Each member of the group commences dancing 'as the spirits move her [...]'. She [the senior member of the group] begins to shake her shoulders. Slowly she rises and is seized by an orgasmic ecstasy. She then turns around on her axis at an accelerating speed until she kneels over and falls to the ground [...]. The possessed woman observes the dance until she too begins spinning, at first as if



embroidery placed on the body. The high tone of the singing also creates an elongated line, one which begins in the knees, continuing upwards to the shoulders.

It is also possible, that the "eskesta" is a continuation of the hand clapping which always precedes it. When I myself joined a group of dancers who were moving in a circle for several minutes, I felt that the clapping was also circular. As the ecstasy mounted, the movements became wider and my shoulders began to rise and fall of their own accord, as a preparation for the "eskesta" soon to commence.

At first glance it may seem that the "eskesta" movements are few and repetitive. But a deeper look reveals a wealth of shoulder motifs differentiated by varying rhythms, directions and qualities.

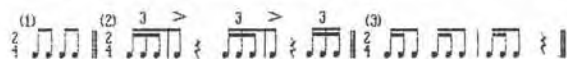
In the "eskesta" the shoulders move vertically (up and down), horizontally (forwards and backwards), diagonally (One shoulder down, the other up) and in a twist (One shoulder forward, the other backward). It may be symmetrical or asymmetrical. The basic moves are enhanced according to an abstract "scale", following an imaginary map of movement levels (In the classical ballet jumps are embellished by batterie in a similar manner).

There are six vertical levels (including the normal level) in the "eskesta" shoulder movements, three moving upwards from the normal shoulder position and

two levels leading downwards to the lowest position. There are three points in the horizontal plane moving forwards from the normal position and three more backwards.

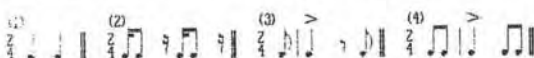
In the "eskesta" one may distinguish between two basic motifs around which the dancers improvise. One motif is a constant moving of the shoulders between two adjacent positions, which creates a steady tremolo. This shaking is done in a 2/4 rhythm, repeated several times. The arms are usually relaxed, hanging down along the torso.

Examples of typical shoulder rhythms:



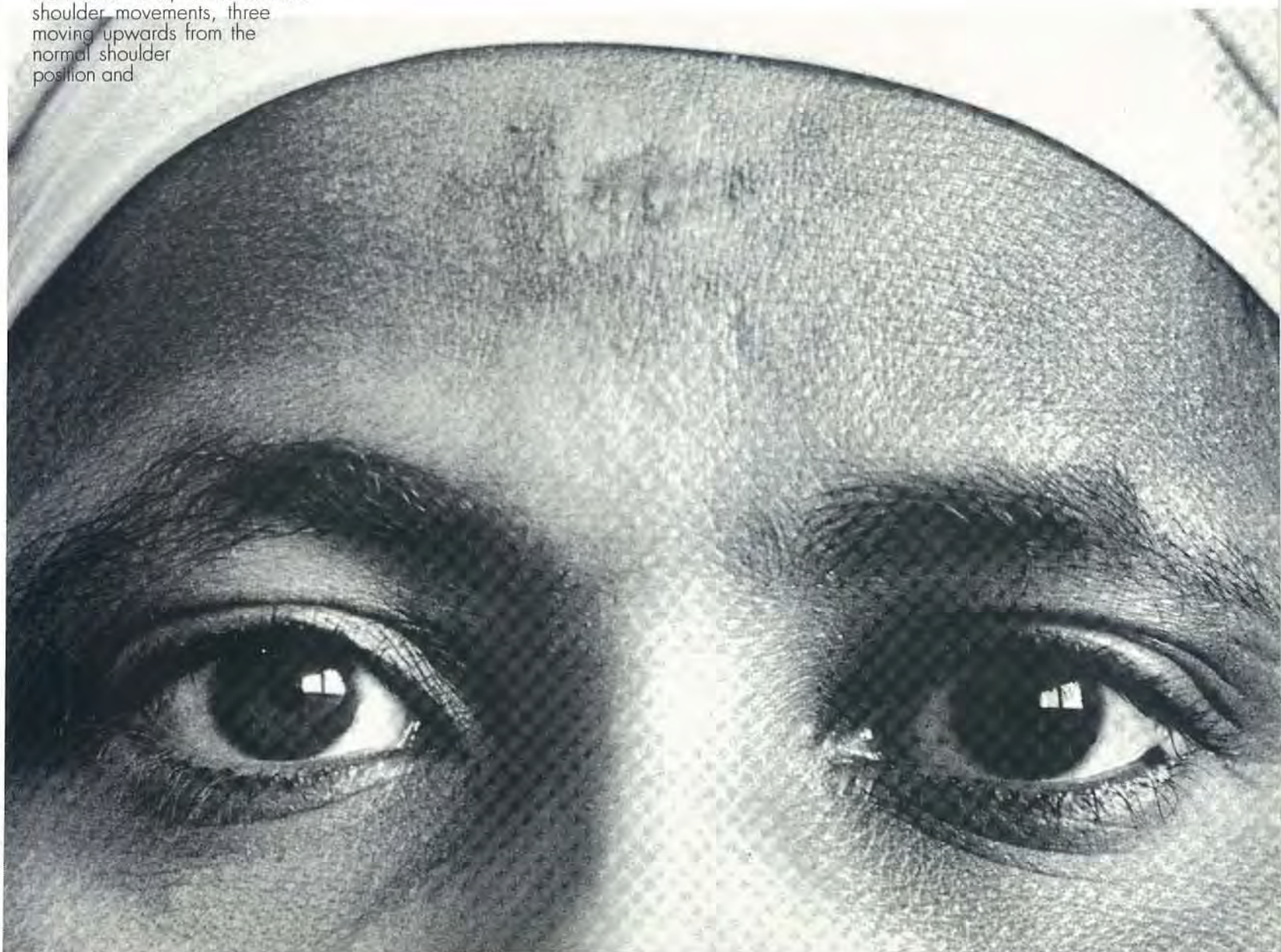
In the second basic motif the shoulder movement may travel rapidly between two or more disparate positions. The movement is quick and stops abruptly. In order to emphasize the stop-station in the lateral or the twisted "eskesta", sometimes the dancer adds as a flourish a curving movement of the shoulders. To enhance the size of the movement, the torso is sometimes tilted backwards or forwards or to either side. The rhythmic unit (2/4) is repeated several times and then another is introduced. The arms are passive throughout, but the elbows are bent sidewise and the thumbs rest slightly below the waist. This type of "eskesta" is impressive, but less tiring than the tremolo-type. Therefore it is danced more often, affording the dancers an opportunity to catch their breath before commencing with another tremolo.

Typical rhythms of the above shoulder motif:



As already stated, the "eskesta" is accompanied by knee movements, namely vertical, slight up-and-down bounces in demi-plie. Here too is an opportunity for improvisation. The feet are parallel, either touching each other or slightly apart. The center of gravity is shifted from one leg to the other, or from front to back. As the pace quickens, the dancers progress from bounces on both legs to jumps landing on one leg or the other.

Example of a jump on the downbeat:





# SHOULDER DANCES

## DANCE TRADITIONS OF THE ETHIOPIAN JEWS

By Ruth Eshel

Since the beginning of the century, much scientific research about all aspects of the life of Ethiopian Jews has been carried out. Historians, anthropologists and musicologists described the community from different viewpoints. Dance, it seems, is the only sphere as yet unexplored.

The present article endeavors to describe the dance of the Ethiopian Jews in Israel and to trace its development and the changes that occurred since the two waves of mass immigration to Israel, namely "Operation Moses" in 1984 and "Operation Solomon" in 1991. My survey is based on a project I carried out in 1990-1993, when I documented the Ethiopian community in Israel, with the help of the National Council for the Arts and the Israel Dance Library.

"Beta Israel" is the name preferred by the Jews who resided mainly in several areas around Lake Tana, in the north-west region of Ethiopia. The term "Falasha" - meaning "stranger" used by their non-Jewish neighbors has a derogatory connotation.

They used to live in small villages, of 10-15 circular huts ("tukul"), raising cattle, poultry and goats. The men worked as hired labour or serfs in the fields of farms owners or were blacksmiths - an occupation deemed low on the Ethiopian social scale. The women were busy producing clay pottery, their infants tied to their backs.

Each village had a synagogue ("Beit Makdash"). Religious life was organized by the "Kess", the Ethiopian term for rabbi. These elders made decisions according to Scripture, oral traditions and commentaries in the Gez language. Synagogues, for example, were always built close to a running brook, which would serve the purification rituals prescribed by ancient laws. In their appearance, Ethiopian Jews were not to be distinguished from their gentile (Christian) neighbours, mainly of the Amhara and Tigre tribes. They also danced the same dances as their neighbors, barefoot, in the open air or inside a wooden structure erected for special occasions such as celebrating a wedding, which could last as long as 8-10 days. The traditional dances were learned by imitation and everyone was free to join in.

The chief characteristic of the Amhara dance is the "eskesta", consisting of a variety of shoulder movements which change according to the geographic origins of the dancers (Gondar, Minjar, Gojjam or Semien mountains). As most of the Jews hail from Gondar regions, this variant of the "eskesta" is most common in Israel, the dancers adding other motifs as they see fit (Documentation of the variants is to be found in the Israel Dance Library in Tel-Aviv).

In Israel, the "eskesta" is danced as follows: it starts by a mass of dancers moving in a circle counterclockwise, their palms held at shoulder level, while clapping their hands in a 2/4 rhythm. The density of this human cluster is amazing. The dancers actually rub their

bodies together, apparently drawing energy from this shielding proximity. From afar they remind one of a flock of penguins trying to warm themselves.

At a certain moment they turn towards the center of the circle and a human wall is formed, while the dancers clap their hands in a ceremonial manner, shifting their weight from one foot to the other. Their knees are loose, and move softly up and down. The excitement increases and everything is ready for two soloists to enter the circle, where they are about to compete against each other in a virtuoso "eskesta", based on improvisation and creativity. The solos being very strenuous, they tend to be short, no more than 45 seconds each. The soloists then leave the circle to catch their breath and are replaced by others. The audience encourages the solo dancers to more and more virtuoso feats and they in their turn encourage the observers to dance the "eskesta" while remaining in their places.

At the climax of excitement the whole human mass jumps up and down, clapping hands, moving their shoulders and then resuming the counterclockwise movements, engulfing the soloists, as if swallowing them.

Only those standing in the inner circles are able to see the soloists, but those on the periphery join the general excitement none the less. When tired, everyone resumes the clapping and knee moves, until new energy has accumulated leading to another outburst of ecstasy. The dance has a constant structure, while its details are improvised. It may last for about an hour. The women usually form a separate circle. Only once did I have the opportunity to observe a woman breaching the circle to dance alone in the center.

The "eskesta" is accompanied by home-made musical instruments, such as the kabaro, a drum the Jews beat with their hands; the masenko, a sort of fiddle with a square shaped vibration chamber and a single string; the krar, a small lyre. In Israel, the musical instruments have electrical outlets to attach an amplifier. The drummer usually remains apart from the dancing mass of people, sounding the steady 2/4 rhythm, sometimes changing to a 3/4 rhythm, around which other amateur musicians and dancers improvise. The musicians are unable to read notes, hence their music is learned by ear, by imitation and memory alone. The singing is antiphonal-consisting of "question and answer" strophes, exchanged between the singer and the dancer, called "zafan". In Israel a tape-recorder often replaces the musicians.

Why are the shoulders so prominent in the "eskesta"? One reason may lie in the tender body-build of Ethiopian Jews. They lack a prominent pelvis or a heavy trunk, which would demand a dance close to the earth, accompanied by low bass tones. On the contrary, they are lithe, and their typical movement is introverted and delicate. It seems, these characteristics simply require shoulder movement, which is a sort of tender



# WHAT'S INSIDE

|                                                                                                                                   |    |                                                                                                                                                    |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| SHOULDER DANCES<br>The ethnic dance of Ethiopian Jews in Israel ● Ruth Eshel                                                      | 71 | MOVEMENT IN REAL TIME<br>a photo exhibition by Eldad Baron of Yaron Margolin's Dance Company in Jerusalem ● Naftali Ironi, Zachi Reich (In Hebrew) | 37 |
| HEAVY DANCERS<br>Working with retarded dancers ● Raya Spivack                                                                     | 66 | A MADWOMAN IS BORN<br>Maia Plisetskaia creating the role of the "Madwoman of Chaillot" at Rennes, France. Radu Klapper (In Hebrew)                 | 36 |
| DANCING INTO THE ABYSS<br>Modern dance during the Nazi regime - an exhibition at the "Akademie der Kunst" in Berlin ● Giora Manor | 63 | BAREFOOT<br>Ora Braffman's film about Sara Levi-Tanai (In Hebrew)                                                                                  | 35 |
| ISRAELI FOLK DANCE BETWEEN FOLKLORE AND ENTERTAINMENT<br>● Zvi Friehaber                                                          | 61 | DANCING BOOKS<br>reviews of recently published dance books (In Hebrew)                                                                             | 34 |
| ISRAELI FOLK DANCE BETWEEN FOLKLORE AND ENTERTAINMENT<br>● Zvi Friehaber (In Hebrew)                                              | 58 | "GEVANIM BE'MACHOL 93"<br>a photo report of the showcase performances of the work of young choreographers at the Suzanne Dellal Center             | 32 |
| ROMEO'S JULIA'S 80th BIRTHDAY<br>New developments in dance in the Czech Republic ● Giora Manor (In Hebrew)                        | 57 | THE ART OF DANCE IN HONG KONG<br>● Henya Ruttenberg (In Hebrew)                                                                                    | 30 |
| SHOULDER DANCES<br>● Ruth Eshel (In Hebrew)                                                                                       | 52 | HEARTS AND FLOWERS<br>Raya Spivack (In Hebrew)                                                                                                     | 29 |
| UNISONO - ADVANTAGES AND DANGERS<br>● Gal Alster                                                                                  | 50 | 'TO DANCE WITH FATHER'<br>a monodrama by Itzik Weingarten (In Hebrew)                                                                              | 28 |
| THE FIFTH VIDEO-DANCE COMPETITION IN PARIS<br>● Gedeon Dienes (In Hebrew)                                                         | 47 | NEWS NEWS NEWS NEWS NEWS                                                                                                                           | 16 |
| A FLOWERING MEDIUM: TELEDANCE<br>● Jean Battey Lewis (In Hebrew)                                                                  | 45 | GERMANY'S GUILT<br>the political choreographic theatre of Hans Kresnik at Bremen ● Giora Manor (In Hebrew)                                         | 13 |
| ZE'EV CHAVATZELET - 'THE SILVER GRAPEFRUIT'<br>a dance by Ziv Frenkel                                                             | 41 | FROM ISOLATION TO OPENNESS<br>recent developments in dance in the former D.D.R. (In Hebrew)                                                        | 10 |
| A FLOWING FOUNTAIN<br>a portrait of Ze'ev Chavatzetel ● Moshe Kedem (In Hebrew)                                                   | 40 | DANCING INTO THE ABYSS<br>an exhibition about modern dance in the early years of the Third Reich in Berlin ● Giora Manor (In Hebrew)               | 7  |





Photo on the cover:  
Opening ceremony of  
the Israel Festival  
'93; choreography:  
Ohad Naharin ;  
dancers: Hana  
Weissman and Yossi  
Yungerman ; photo:  
Gadi Dagon



Editor: Giora Manor  
Address of editorial board:  
Mishmar Haemek 19236  
Telephone: 04-893493  
Fax: 04-896888

Publishers: ZOOM HAFKOT  
39, Shoham St., Haifa 34679  
Telephone: 04-344051, 254990  
Fax: 04-344051

General manager: Lior Weintraub

Authors in this issue:  
Itzik Weingarten, Gideon Dienes, Giora  
Manor, Gal Alster, Henya Ruttenberg, Yael  
Efrati, Moshe Kedem, Naftaly Ironi, Zachi  
Reich, Radu Klapper, Ruth Eshel, Raya  
Spival, Zvi Friedhaber

Subscriptions: 04-344051

Advertising: 04-344051

Graphic editing: ZOOM HAFKOT

Graphic design: Tamar Felner

Advertising graphic design: Dalia Paphaeli:

**ISSN-0334-2301**

Price per copy: 15 Shekels





לכבוד

המרכז לאמוניות גבעת חביבה  
ד.נ. מנשה 37850

ברצוני לחתום על "סטודיו" למשך שנה (10 גליונות)  
מצ"ב המחאה על סך 126 ש"ח כולל משלוח (מחיר חוברת בודדת 14 ש"ח)

שם ושם משפחה

כתובת

עיר

מיקוד

טלפון

ברצוני לחתום על מינוי מתנה על "סטודיו" למשך שנה (10 גליונות)  
מצ"ב המחאה על סך 126 ש"ח, כולל משלוח

שם ושם משפחה

כתובת

עיר

מיקוד

טלפון

פרטי שולח המתנה

שם ושם משפחה

כתובת

עיר

מיקוד

טלפון

## סטודיו

כתב עת לאמונות

בעריכת שרה בריטברג-סמל

## מחול בישראל

רבעון לענייני מחול

מגאזין המחול החדש  
"מחול בישראל",  
בעריכת גיורא מנור  
ובהשתתפות מיטב  
הרקדנים, המבקרים  
ואנשי המחול, יוצא  
במבצע מנויים לשנה

במחיר 44.90 ש"ח

כולל משלוח בדואר  
ניתן לרכוש את  
המגאזין ברשת חנויות  
"סטימצקי", ובכל  
חנויות הספרים בארץ

לכבוד

הרבעון "מחול בישראל"  
אנו מעוניינים לרכוש מנוי לשנה (4 גליונות)  
רצ"ב שיק על סך 44.90 ש"ח לפקודת "זום הפקות"  
רח' שוהם 39, חיפה מיקוד 34679

שם ושם משפחה

כתובת מלאה

מיקוד

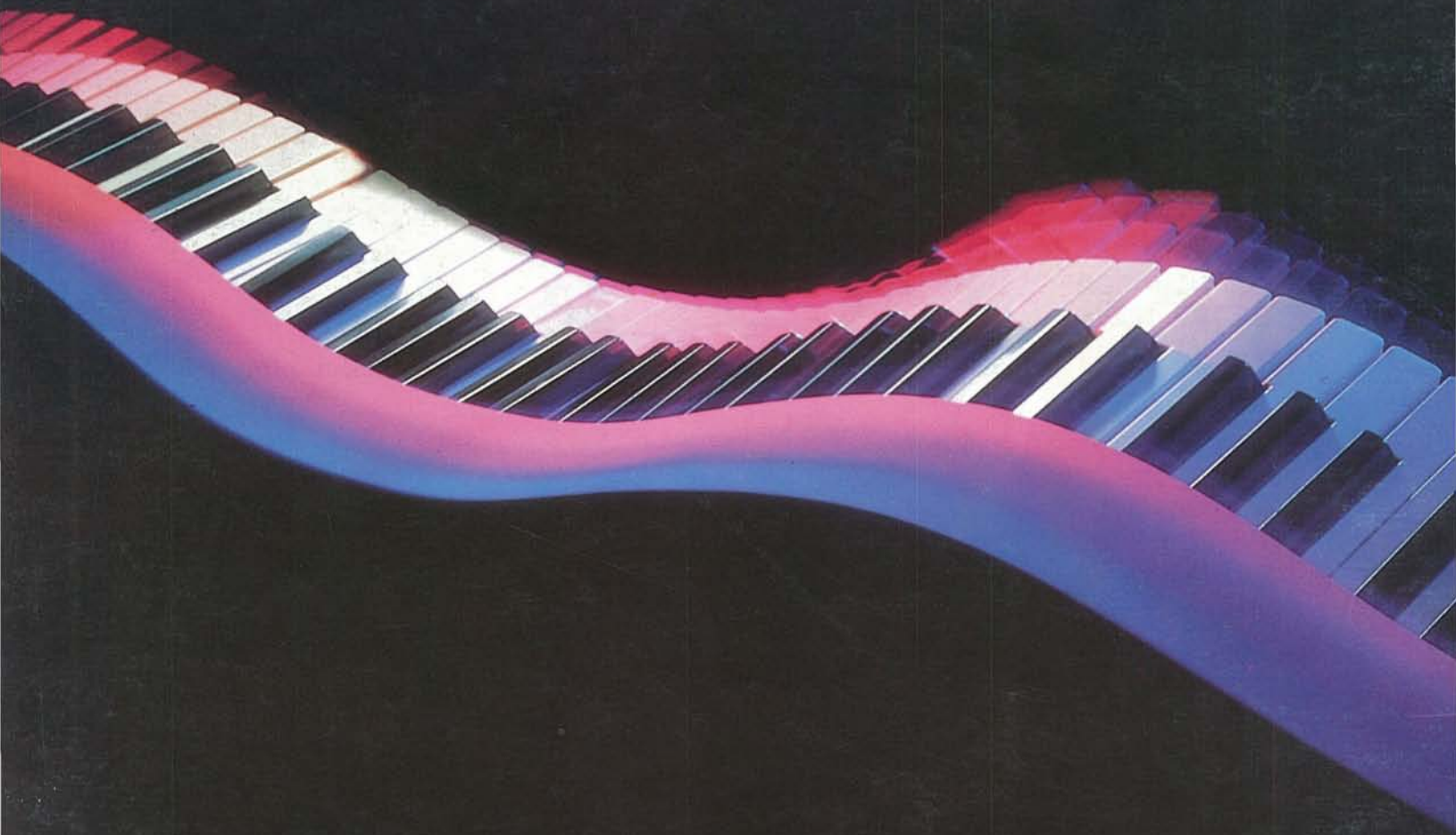
טלפון

פקס



# IsraCard

ה ב מ ה ל ת ר ב ו ת



תשלובת ישראלכרט מעניקה את חסותה

למגוון מפעלי אמנות, תרבות וספורט ותורמת לרווחתם ולקידומם. במסגרת חסות זו נהנים לקוחות ישראלכרט מהטבות ייחודיות במספר רב של מוזיאונים, תיאטרונים, ארועי ספורט ותרבות.

IsraCard    ישראלכרט

ברטיסי תשלובת ישראלכרט נהנים לקוחות הבנקים: בנק הפועלים בע"מ, בנק המזרחי המאוחד בע"מ, הבנק הבינלאומי הראשון לישראל בע"מ, בנק אוצר החייל בע"מ, בנק קונטיננטל לישראל בע"מ, בנק מסד בע"מ, בנק יהב לעובדי המדינה בע"מ, בנק אמריקאי ישראלי בע"מ, בנק פועלי אגודת ישראל בע"מ, בנק הבניה לישראל בע"מ.