

בשר ואדם

גיליון מספר 3, מרץ 1994
מחיר 15 ש"ח

לוחם וזיוניזם אומני



ISRAEL
DANCE

No 3. March 1994

ISRAEL DANCE QUARTERLY

אל תדרוך על יבלות! קח "שול"!

יש לך יבלת מציקה? כואב לך ולוחץ לך? הנעליים אופנתיות אך לוחצות? העבודה נמשכת עד הערב והיבלת כואבת כבר בשעה 8 בבוקר? חבל לחכות עד שכל צעד ופסיעה הופכים לטירונות שנייה. צריך לזכור: הרגליים משמשות לא רק להליכה, אלא גם לפרנסה. הגיע הזמן להפסיק לדרוך על יבלות! מהיום ניתן להשיג בכל בתי המרקחת בישראל את הערכה החדשה להגנה וטיפול ביבלות של "שול" – ממש S.O.S יבלות!

פתרון מידי ספציפי לכל סוג יבלת. הערכה להגנה וטיפול ביבלות של "שול" – היא פתרון מעולה, S.O.S יבלות. בערכה אפשר למצוא את רוב התכשירים הנחוצים כדי להעניק לרגליים את מיטב הטיפול ביבלות:

הטיפול המוצלח ביותר:

אחת הדרכים לטפל ביבלות היא הכירורגיה אצל רופאים או פדוקוריסטים רפואיים. אך לרוב אין צורך לרוץ לרופא עם כל יבלת! ניתן לטפל ביבלות בקלות רבה, בבית, תוך מספר דקות, באמצעות ערכת הטיפול של "שול", המעניקה

טלי מידן

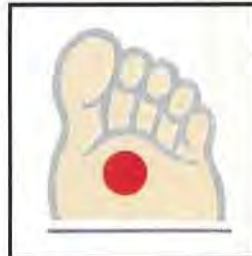
יבלות יש לכולם. אחוז הסובלים המזניחים את כפות הרגליים, הוא עצום. יבלות מוזנחות גורמות לכאבים אדירים, עד שממש קשה לדרוך על הרגל. לאט לאט מפתחים הליכה עקומה ולא בריאה, הכל כדי לא לדרוך על היבלת. וכך מגיע תורם של כאבי רגליים, כאבי גב, כאבי ראש. הכל בגלל יבלת אחת כואבת הניתנת לטיפול בקלי קלות. חברת "שול" הבריטית היא החברה הגדולה בעולם העושה בנושא החזרת המורעות לטיפוח כף הרגל והסרת היבלות. מוצרי הטיפול וההגנה של "שול" פותרים את הבעיה כך שיבלת היא כבר לא גזירה מהשמיים!

הכר את יבלתך

האופנה מכתובה נעל צרה בעלת עקב גבוה, גרב דקיקה מסיב סינטטי, מגף צר וסגור... אפילו בקיץ. לכן, היבלות הטורדניות ביותר מופיעות בכף הרגל וכל דריכה עליהן כרוכה בכאבים. היבלות, הצטברות גרולה של עוד מת, עבה ונוקשה, נוצרות מחיכוך בנעל או מלחץ מתמיד על אותה נקודה, עצמות בולטות או הליכה או ריצה מרובה. יבלות טריות מלוות לעתים בשלפוחיות לא נעימות. היבלת מגינה למעשה על עצם כף הרגל מפני החיכוך והלחץ, אך לאחר זמן מה מתפתח כאב. קיימים כמה סוגי יבלות וסוג היבלת תלוי במיקומה:

יבלת קשה מסוג קאלוס:

מיקום: בכרית כף הרגל, בקצה העקב או בבוהן. צבעה צהבהב-אדום. הטיפול הנכון: פשוט יחסית – יש להימנע מהליכה על עקבים גבוהים לתקופה מסוימת, שימוש באיספלנית לכר מתאימה של "שול", או הסרת היבלת באמצעות אספלנית לכר רפואית ופצירה של "שול".



יבלת מסמרת קשה:

מיקום: על האצבעות ובקצותיהן. גלעין מרכזי צהוב, דמוי חרוט. נוצרת שקית נוזלים שמתנפחת ומסביבה דלקת. הטיפול הנכון: הסרת הלחץ ע"י שימוש בכרית איספלנית לכר של "שול", שמבודדת ומרגיעה את הלחץ. במידת הצורך, מומלץ להלחץ.



בהמשך, משתמשים בזינר קורן (אספלנית רפואית), או בנוזל להסרת יבלות. אחר-כך יש להסיר את העור המת בפצירה.

יבלת רכה:

מיקום: נוצרת בין האצבעות ברגליים, עטופה במארג דמוי גומי לבן, הויעה היא הגורמת לרכותה. טיפול ומניעה: הסרת הלחץ על ידי מפריד אצבעות של "שול", זינר קורן או נוזל להסרת יבלות ואיספלנית לכר.



1. איספלנית רפואית "זינו", המכילה דיסקית עם חומר רפואי המרכך בהדרגה את היבלות ומסיר אותן (החומר הרביק הינו היפראלרגני).
2. איספלנית לכר "שול" לקאלוס, שמונעת היווצרות שלפוחיות.

3. פצירת "שול" להסרת יבלות ועור קשה.



4. איספלנית לכר אוולית להגנה על העור לאחר הסרת היבלת



קונה אריות "שול" החדשה – זוג גרבי טניס לבנים במתנה! קחו את הרגליים בידים – עם ערכת ההגנה והטיפול ביבלות של "שול" בהצלחה!

כל האיספלניות מעוצבות במיוחד להגנה על בליטות של בהונות ואצבעות כף הרגל מפני לחץ וחיכוך בנעל. לערכה מצורף עלון הסברה מפורט על סוגי היבלות והדרכים לטיפול בהן, ובנוסף נוסף: לכל

תגובות של משתמשים

אייל ש., חייל ביחידה קרבית

"בטירונות, בעיקר במסעות, השתמשתי באיספלניות "שול". באמצע מסע גיליתי שזה בלתי אפשרי להמשיך בגלל השיפשושים באצבעות ובקרוסול. בהפסקת מים הרבתי איספלנית על היבלת שהציקה והמשכתי. כולם שאלו מה זה? בלילה כל החברה כבר התקשרו הביתה ודרשו מהתורים להתייצב ביום שישי עם איספלניות של "שול".

ורד א., אחות בבית חולים, סובלת באופן קבוע מיבלות ברגליים

"אני משתמשת באיספלניות זינו ופיקסו של שול לטיפול ביבלות. אחר-כך אני מריקה איספלנית לכר על מנת להגן על המקום מפני שיפשוף נוסף. הקיץ, לפני הנסיעה לחו"ל, הצטיידתי בערכה של שול, כי אפילו נעלי התעמלות הציקו לי. המוצרים של שול הם הפתרון הטוב ביותר עבור היבלות – ושלא יספרו סיפורים".

סרג'ו סלפאן – פדוקוריסט רפואי, מנהל מכון פדוקור פדוקוריסט ברמת אביב ממליץ: "יש שני סוגים של סובלים מיבלות. כאלה שמגיעים לטיפול שוטף ומונע וכאלה שמזניחים ומגיעים עם בעיות ויבלות דלקתיות, כואבות, המשנות את צורת ההליכה ופוגעות בסופו של דבר בגב".
- על איזה טיפול אתה ממליץ?
"הבעיה הגדולה מתחילה כשיש יבלת מסמרת קשה, עם שורש החורר לבשר החי ולוחץ על נימי דם קטנים. יבלת כזו מסוכנת ועלולה ליצור דימום פנימי או הפרעה בעצב, כיוון שהשורש של היבלת לוחץ על עצב. טיפול מונע חשוב כאן מאוד, בעיקר כשיש את מוצרי שול. האיספלניות העגולות מונעות לחץ נוסף על היבלת. כשהמצב מגיע לשקיות מוגלה, תהליך דלקתי, אני ממליץ לגשת למומחה מקצועי לעקירת שורש היבלת הקשה או הרכה. ההמלצה שלי: מי שסובל מיבלות אף עדיין לא הגיע לבעיה קריטית, יכול לעשות טיפול וטיפול מונע מצויין עם המוצרים של שול. חבל להמתין עד שיש כאבים חזקים!"

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 – מ"מ ראש החוג: הגב' בתיה כהן

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

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 ומתלמדיה 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 ועדות 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 הפרימה בלרינה של הבלשוי 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 1994

מנהלת אמנותית: הגב' רינה גלוק, מרכזת: הגב' טליה פרלשטיין
קורס הקיץ הראשון, ב-1959, זכה להדרכתה של האמנית הדגולה מרתה גרהם.

קורסי הקיץ באקדמיה המתקיימים בשיתוף המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, רכשו מוניטין בינלאומי ומיועדים לרקדנים ולתלמידים מתקדמים. השנה יתקיימו הקורסים בין ה-19 ל-30 ביולי 1994.

בקורסי המחול יושם דגש על ביצוע, וייתנו קורסים במחול בן-זמננו בשיטות של חוזה לימון ומרס קנינגהם, וכן קורסים בבלט קלאסי, רפרטואר וכוריאוגרפיה-בהדרכת אמנים ידועים מארה"ב, אירופה וישראל.

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



קורא יקר!

קוראים רוקדים רוקדים כותבים



צילום השער:

"כח המשיכה"
כוריאוגרפיה: רות-זיו אייל
צילום: יורם רובין

17.10.93

שמחתי לראות, שיצא רבעון מקצועי למחול, העוסק במחול בארץ ובחול. אך מדוע עיתון מקצועי זה אינו עוסק בסיקור ובהערכה ביקורתית של להקות המחול העממי, שלהן רפרטואר עשיר ומגוון?

בישראל פועלות עשרות להקות מחול עממיות, המייצגות את המדינה בפסטיבלים שונים לפולקלור ברחבי העולם, המופיעות בקהילות יהודיות ברחבי העולם ולפני תיירים בארץ.

מדי שנה מועלות במופע הנעילה של פסטיבל כרמיאל יצירות חדשות של כוריאוגרפים של לקהות מחול עממי. הן אינן זוכות לסיקור ולהערכה ביקורתית בשום כלי תקשורת, גם לא בעיתון למחול, ופשוט חבל.

כדאי מאוד שעיתון העוסק במחול יקדיש לנושא זה תשומת לב ראויה.

בכבוד רב,
יוסי גורקה
קריית ביאליק

אנחנו עושים מאמצים שלא להזניח את המחול העממי הישראלי. אבל אלה, המנהלים להקות עממיות, על פי רוב יוצרים ואריאציות על ריקודים מוכרים, ולא תמיד אפשר להתייחס לכך כאל יצירה כוריאוגרפית עצמאית ממש.

מה גם, שמעצם אופיו של כתב-העת שלנו, שהוא רבעון, אנו נמנעים מרשימות ביקורת מובהקות, כי אחרי רבע שנה ויותר הרי אין טעם רב לנתח מופעים. תפקיד זה נועד למבקר המחול של היומנים והשבועונים.

אבל, היות ואנו מיחסים חשיבות למחול העממי הישראלי, נשמח אם בין קוראינו יימצאו כאלה, שינסו לכתוב על יוצרים, מופעים או תופעות בתחום חיוני זה. ואם רשימותיהם תהיינה ברמה הדרושה, נשמח להדפיסן בדפי "הרבעון למחול בישראל".

תודה על מכתבך,
העורך

ISSN - 0334-2301

מחיר הגליון: 15 ש"ח.



מה העניינים

6

הוראת המחול המודרני בסוף המאה ה-20

מאת רות אשל

11

מהירים כמו לטאות

להקתו של וים ואנדקיבוס
מאת רונית לנד (גרמניה)

12

עבודת הרקדן

שלושה מודלים של עבודת הרקדן
מאת ג'ורגי ראסל (ארה"ב)

16

עיתויו של הבאלט שלנו מתחילות בבית הספר

ראדו קלאפר מראיין את נירה פז

18

הבאלט הקלאסי חי וקיים אבל השתנה מאוד

מאת ז'רמיין פרודומו (צרפת)

20

חדשות - חדשות - חדשות

רפואה לרקדנים פצועים מאת יעל אפרתי ; שאגאל רוקד ;
רוקדים בעגלות-נכים מאת חיה צור ; שיזף ספרדי מאת אוסנת
שלו ; רקדנים מפס הייצור של מתא"ן מאת שרה ארנון ;
גברים רוקדים נשים מאת יוסי תבור

26

פסיכותרפיה וכוריאוגרפיה

מאת יוסי זיידר

28

קפוארה - תנועה מעולם אחר

מאת גל אלסטר

31

דיוקן: רמי באר - המינעד האנושי

מאת ג'ורא מנור

34

יש עם מי לרקוד - "הרמת מסך"

מאת ג'ורא מנור

36

האם פתיחות לרעיונות מסוכנת?

מאת ירון מרגלין

38

מפגשים בפינלנד

מאת נתן מישורי

40

מסורת של כוריאוגרפיה עכשווית

מאת אווה ואן שחייק (הולנד)

43

ניק הקוסם

אלוין ניקולאס 1993-1912 מאת ג'ורא מנור

46

בית ספר לכוריאוגרפים

שטוטגארט ; מאת הורסט קוגלר (גרמניה)

49

מחול נכתב

כתב עת משנות ה-30 בהוצאה מחודשת

51

הרקדן מדין

מחולות בארכיאולוגיה

52

מסורות מחול ביהדות (א')

מאת צבי פרידהבר

54

האסתטיקה של האלימות הבימתית

מאת ג'ורא מנור

57

מאמרים באנגלית



הוראת המחול המודרני

מאת רות אשל

נראה לי שנושא הוראת המחול המודרני בארץ – המחזיק בתוכו היבטים חינוכיים, יצירתיים וטכניים – פרוץ כולו.

בחרתי להתמקד בהוראת הטכניקה של המחול המודרני, תחום העוסק באימון הגוף ככלי-שרת לצרכים האמנותיים

בישראל של הימים האלה אין מנגנון פיקוח ארצי על טיב ההוראה בסטודיו הפרטיים, במתניסים ובמסגרות הפנאי האחרות שבהן מתקיימים שיעורי מחול. רבים מהמלמדים לא סיימו מוסד מוסמך להכשרת מורים או שאין להם כל רקע כרקדנים בלהקות מקצועיות. בהוראת המחול המודרני המצב חמור במיוחד; בניגוד לסגנונות מחול אמנותיים אחרים, אין כיום סילבוס למחול

משתקף אולי בעובדה שלהקות המחול המודרניות, בארץ וגם בעולם, זנחו את שיעורי המחול המודרני ומתאמנות על ברכי מסורת הבלט הקלאסי בלבד. ההחלטה לזנוח את שיעורי המחול המודרני מוטעית לדעתי, כי הטכניקות של הבלט הקלאסי והמודרני משלימות זו את זו, ואין האחת ממלאת את תפקיד האחרת.

במחול המודרני, שבקרוב ימלאו לו מאה שנה, נחשב לצעיר בהשוואה למחולות אתניים ולמחולות אמנותיים אחרים, שקיימים זה מאות בשנים. מאז פרץ אל הבמות ידע המחול המודרני יוצרים אינדיווידואליסטים גדולים שצמחו ונפלו, וחינכו דורות של תלמידים שחיקו אותם או מרדו בהם. במשך השנים נוצר מאגר של ידע, שהתרכז בכל פעם סביב דגשים שונים. נראה שהוראת המחול המודרני אינה מסוגלת לעקוב אחר מהירות השינויים שמציעים הכוריאוגרפים המודרניים בעבודותיהם, ואין ביכולתה לספוג את כל החידושים, להבינם לעומק, להפנימם ולדעת לברור מתוכם את העיקר. אפשר להשוות את המחול המודרני להרגע

אקטיבי, שלשונות לבה טרייה פורצות מתוכו ומכסות שכבות קודמות. עוד לפני שהבשיל והתגבש הידע מאתמול, ובטרם הפך ללבנה נוספת בבניית תשתית מתודית, כבר כוסה וכמעט נמחק בלהט העשייה החדשה. מכאן, שכמעט כל מורה עושה כיום כראות עיניו כשהוא יוצר את שיטת ההוראה של עצמו – מעין קוקטייל פרטי משיטות קיימות של יוצרים גדולים כמרתה גראהם, חוסה לימון, קאנינגהם, פינה באוש, טוילה טארפ ואחרים.

אפשר להשוות את המחול המודרני להרגע אקטיבי, שלשונות לבה טרייה פורצות מתוכו ומכסות שכבות קודמות. עוד לפני שהבשיל והתגבש הידע מאתמול, ובטרם הפך ללבנה נוספת בבניית תשתית מתודית, כבר כוסה וכמעט נמחק בלהט העשייה החדשה

הסגנון העכשווי הוא של העברת משקל ללא פשרות וזה נעשה על ידי תנועות זרוקות ומהירות שיוצרות דימוי של חופש, ואולי מכאן נובעת האשליה שאין יותר צורך בדיסציפלינה מחמירה של בניית טכניקה לרקדן המודרני. לאמיתו של דבר, אותה תנועה חופשית וזרוקה היא שלב גבוה של שליטה מלאה בגוף כולו. כשהכל מותר נוצרת שטחיות, הפוגמת



מודרני המקובל על רוב המורים ואין בסיס משותף לתכנית עבודה שתותאם לרמות גיל עם חלוקה למסלולים שונים עבור תלמידים חובבים ומקצועיים.

גם אם יש אמת בהנחה כי לא חשוב מה מלמדים אלא מי המלמד, נראה ש"המיי", שאותו מורה – שהוא גם פדגוג וגם אמן גדול – נימצא במיעוט. אם בבלט הקלאסי הטכניקה ברורה ואישיות המורה היא רק תבלין המוסיף טעם מיוחד לשיעור, במחול מודרני המלמד הופך לעיקר, כיוון שאין מסגרת ברורה.

בבלט הקלאסי הטכניקה ברורה ואישיות המורה היא רק תבלין המוסיף טעם מיוחד לשיעור, במחול מודרני המלמד הופך לעיקר

אולם הסממן הבולט ביותר למשבר העובר כיום על הוראת המחול המודרני, ולאיבוד האמון בו כמכשיר לבניית יכולת טכנית,

נעמי פרלוב - כוריאוגרפית, מנהלת "אנסמבל בת-שבע" ומורה באולפן בת-דור

כל הזמן רצים אחרי אפנה חדשה. זה מוצדק מבחינה כוריאוגרפית, אבל בתחום ההוראה יש לעצור. יש לאסוף, לתמצת ולמסגר את הקיים, ואז להמשיך הלאה בחיפוש תמידי. בהוראה שמרנות לא מפחידה אותי. מורה צריך שיהיו לו שורשים של תרבות. חשוב לדעת מאיפה הגענו וכל מורה צריך לדעת לעומק את שיטות גראהם, קאנינגהם, לסטר הורטון (אלוין איילי) ואחרים. בחורה המחליטה בגיל 21 להיות מורה לריקוד, מבלי שיש לה רקע קודם משמעותי במחול, לא תוכל בשלוש-ארבע שנים של לימודי הוראה לשלוט בחומר הרב.

פעם בשבוע אני מסתגרת בסטודיו ל-10 שעות, ועובדת לבדי, כדי לחפש חומרים תנועתיים לשיעורים של השבוע הקרוב.

בכל שיעור אני מתמקדת במספר תנועות יסוד, ואלה "אטומים" שמהם מורכב השיעור. תהליך הכנת החומר לשיעור זו הרפתקאה יצירתית. אני לא מלמדת הרבה, לא רוצה להתברגן בהוראה. חשוב לי שנושא ההוראה יישאר מרתק ומעורר תשוקה.

שיעור המחול המודרני שלי בנוי לפי מבנה שיעור של בלט, אבל עם האלמנטים התנועתיים של המחול המודרני. אני אוהבת להשוות מבנה של שיעור לארכיטקטורה של קתדרלה. יש בסיס רחב, שכל נדבך בנוי על הקודם לו, ומשתדלת שקצב השיעור ינשא מעלה ב-"CRESCENDO", במבנה החומר בשיעור יש חזרה, פיתוח ודיק.

הייתי רוצה שיהיה סילבוס שיכלול בתוכו את העקרונות עם דוגמאות מכוריאוגרפיות של יוצרים גדולים שיהיו מלוות בהנחיות איך לפתח את העיקרון.

התנגדות לכח המשיכה. מיקבץ העקרונות התנועתיים והאסתטיים הספציפי הזה, שנבחר ונופה במשך מאות שנים מתוך אין סוף אפשרויות, אינו מקרי. זה צורף העקרונות שיצר שפה שהביע את הערכים והשאיפות האסתטיות של התרבויות באירופה מאז לואי ה-14 ועד תחילת המאה. במקביל נוצרה שיטת הוראה הבנויה על אותם עקרונות, שמטרתה להכשיר רקדנים שיוכלו לבצע את אותן אותיות ומהם יבנו, לאחר מכן, את המילים והמשפטים של רפרטואר הבלט.

הבנויים נדבך על נדבך, כשלכל תרגיל מטרה משלו. אחר כך מעבירים את התרגילים למרכז הסטודיו לעבודה במרחב אישי, והגוף כבר מוכן לתרגילים מורכבים ללא עזרת הבר. בסוף השיעור, כל מה שעבר עיבוד יסודי ליד הבר ובמרכז נלקח להתקדמות בחלל, והגוף מוכן לקפיצות ולחגיגות וירטואוזיות.

באופן כללי ניתן לומר שלקסיקון התנועה של הבלט מתבסס על כמה עקרונות ובהם עבודת רגליים ב-TURN OUT, התמקדות בעבודת

באמנות וגם מסוכנת לגוף התלמיד. אותם מורים החשים "עכשוויים" נהנים מהחופש לנגוס כרצונם בכל המצוי בתחום התנועה, כשהם נטולים עוגן של ממש בכל סגנון מוגדר או הבנה גופנית עמוקה. בדרך כלל, כעבור מספר חודשי הוראה מגלים מורים כאלה שאין עוד מה ללמד, כיוון שהקדימו את המאחר, ולא בנו יסודות שעליהם ניתן להמשיך ולצמוח הלאה. כך מתחילה רדיפה כפייתית אחר קומבינציות חדשות, ובלבד שיהיה חומר תנועתי חדש ללמד.



אם כן, כשיש יסודות מוגדרים היטב, אין לחשוש ממתן החופש לפרשנות אישית. בכל תקופה ובכל מקום יוכלו כוריאוגרפים ומורים להלביש על השלד בגדים, צבעים וקישוטים בהתאם לאפנה. החופש היצירתי נשמר ואפשר להתמקד באיכויות כשברור מהו העיקר ומהי התוספת.

מה שמייחד את קבוצת הגאונים, הוא לא רק הכשרון הכוריאוגרפי והפדגוגי שלהם, אלא היכולת האנליטית להבין את העקרונות שעליהם בנוי הסגנון ולבנות מתוכו תכנית לימודים

המחול המודרני דחה בתחילת המאה את מקבץ העקרונות הזה. הוא ביקש לפרוק מעליו את מסורת הבלט ונתן לגיטימציה ועידוד לכל יוצר בחיפוש אחר שפתו התנועתית הפרטית. כמו כוריאוגרפים גדולים שיצרו ריקודים עם לקסיקון תנועה חדש שביטא את הטעם האמנותי, האופי והיכולת הגופנית של כל יוצר ויוצר. בנייתו של הלקסיקון הזה מתגלה בנייתו על צירופים של כמה עקרונות תנועתיים, ועל מינונים והדגשים שונים - שיוצרים בכל פעם סגנון המזוהה עם יוצרו. לפעמים, כמו אצל מרס קאנינגהם, בחירתם של העקרונות

רב, מחשבה והתפתחות מתמדת. הרבה מורות באות ואומרות לי תני לי חומר, אין לי מה ללמד

העיתים השתנו - ללא ספק. יותר מאשר בעבר, יש כיום דרישה שבבית ספר אחד ילמדו הרבה מורים וכל מורה למחול מודרני מלמד משהו אחר וכך נוצר בלבול. גם הדור שלי למד אצל כמה מורים בעת ובעונה אחת ולכל אחד היה צבע אישי משלו, אבל הבסיס אצל כולם היה זהה.

מורה טוב צריך שורש של שיטה אחת שהוא מכיר לעומק וחוש יצירתי, כדי שהתרגילים שהוא יחבר לא יהיו מיקבץ מקרי של תנועות. תמיד חייב להיות בסיס מוגדר ובעצם, לא החומר התנועתי הוא העיקר אלא מה שאת מכניסה לחומר: צריכה להיות מטרה ברורה לכל תרגיל, הגדרה מילולית ברורה של הדרישות ועמידה איתנה מאחוריהן.

סיק'י קול - כוריאוגרפית ומורה למחול מודרני, מנהלת ביה"ס "ביכורי העיתים" ולהקת "ביכורי מחול", וכן מורה במגמה למחול בבית הספר לאמנויות ע"ש תלמה לילן

בעשר השנים האחרונות התפתחה הכוריאוגרפיה ופנתה לאפיקים תיאטראליים ותנועתיים חדשים. נוצר צורך באימונים עם דגשים חדשים בהוראה. יש דרישה להרחבת מיגוון היכולות הפיזיות של הרקדן. המחול המודרני כיום הוא יותר דינמי וזו מאשר לפני כמה שנים. כיום קופצים מכל מצב, משחקים עם משקל הגוף באופן שדורש מודעות גופנית גבוהה, היחס למרחב השתנה ולמחול נכנסו אלמנטים וירטואוזיים של התעמלות אמנותית.

המורה המודרני צריך להמציא תרגילים על בסיס אלמנטים יסודיים שביארו את התלמיד לפתיחות - שיהיה מסוגל לעשות הכל. זה מעמיד את המורה במצב שהוא צריך לפתח "שפה משלו" וזה מחייב ידע

הגפיים, שיווי משקל עם בהדגשת קווים ארוכים ומעוגלים, והשאיפה כלפי מעלה תוך

האפנה הגורסת שלכל מורה יש "שיטה שלו" מזכירה את המחול המודרני באירופה בתחילת המאה. אז זרעו מורים ויוצרים גדולים - כמו איזדורה דאנקן, רודולף פון לאבאן, מרי ויגמן, קורט יוס וזיאק דלקרוז - את הזרע לשיטות משלהם. רקדנים ומורים אחרים חשו שגם הם יכולים ליצור את שיטת הוראה משלהם - מין ערב רב של שיטותיהם של אותם גאונים בתוספת מגע אישי - אך ההיסטוריה הוכיחה שהמחול האירופי באותן שנים לא הצמיח יכולת טכנית גבוהה. ותיקים יודעים לספר על ההלם שספג מחול זה בארץ, כשנפגש בראשונה ביכולת הטכנית של המחול האמריקני בשנות השישים.

אולי היום, כשהסתיימו המלחמות ההיסטוריות בין הבלט הקלאסי למחול המודרני, הגיע זמנו של המחול המודרני ללמוד מניסיון הבלט הקלאסי. אמנם המחול המודרני מודרני באפיו, אינדיבידואליזם וחובק מגוון של סגנונות ואסתטיקות, אבל הרי גם הבלט אינו מיקשה אחת. יש הבדלים בין סגנון הבלט הרוסי, לאנגלי, לדני ולאמריקני. עם זאת, לכולם אותו השלד - עמוד התווך לבניין כולו.

בכל מקום בעולם יתחיל שיעור בלט בפלייה ליד הבר, ומשם לטנדי לחימום כפות הרגליים, לחימום מפרק האגן באמצעות ROND DE JAMBE, ומשם לשורה של תרגילים ליד הבר



יהודית ארנון - מנהלת אמנותית של הלהקה הקיבוצית

לדעתי, ההכשרה של רקדן צריכה לכלול את הטכניקה של הבלט הקלאסי, בתוספת שיטת מרתה גראהם. זו שיטה הבנויה היטב, יש לה שפה תנועתית משלה ותורמת לבניית גוף הרקדן. האינטנסיביות והאנרגטיות שמלווים את הריקוד הגראהמי בונים אמוציות וריגוש בעת העשייה הריקודית. בשיטה זו יש חשיבות רבה לעבודת הריצפה, למרכז הגוף, לכיווצו ושיחרורו. איני מכירה טכניקה אחרת שמטפלת באלמנטים אלה באופן כה חכם.

בנוסף לכך, הייתי רוצה שילמדו גם טכניקות נוספות כמו זו של מרס קאנינגהם וחוסה לימון. הבסיס של טכניקת קאנינגהם קרוב לבלט קלאסי והיא מקנה קורדינציה, ריתמוס, צורניות, פתיחות למופשט ומנסה להביא למיצוי הפוטנציאל הגופני, ולא דווקא בצורה הרמונית. בשיטת לימון יש זרימה תנועתית ניפלאה.

רצוי שהרקדן יעשיר את מודעותו הגופנית ויתנסה בטכניקות שנוצרו והתפתחו לא בהכרח בקשר לעולם המחול כמו שיטת משה פלדנקרייז, מ.פ ואלכסנדר וכן כתב תנועה של נועה אשכול המבהיר את הפונקציות הגופניות.

יש להפריד בין השיטות בזמן הלימוד, שכן לא כל מורה בקיא בכולם.

שממנו יוצרים ריקודים. אי ההבנה היסודית הזאת והבלבול בין מהי יצירה ומהי טכניקה הביאו לשיתוק יצירתי, ורק ליוצרים בודדים היה האומץ להשתחרר ממנו.

בתי'ה כהן - ממלאת מקום ראש החוג למחול באקדמיה למוסיקה ומחול ע"ש רובין בירושלים

נעשית בשטח עבודה שלטנטית של אנשים שלא למדו בצורה יסודית ומעמיקה את הנושא אותו בחרו ללמד ולכלל היותר למדו מחול בצורה חובבנית בפרק זמן קצר. התוצאה היא שמתקבל מעין שעטנו סגנוני, אשר אינו מבוסס על עקרונות ויסודות ברורים של טכניקה ספציפית אחת, אלא שיש בו מרכיבים שונים של טכניקות שונות ואין תשתית ברורה ומובנית לשיעור.

בבלט קלאסי המטרות והמטלות ברורות ואילו בהגדרת המחול המודרני (כאן שורש הבעיה) הנושא פרוץ, אין כללים, אין חוקים, הכל אפשרי. המחול בן זמננו מתהווה מתוך העשייה העכשווית, אך עד אשר יתגבש סגנון בעל חותם אישי, שיקבל הכרה רחבה (כמו שקבלו גראהם, קאנינגהם ולימון), יש להכיר היטב את העבר.

את שעורי המתודיקה למורים עתידיים אני מחלקת לשני מסלולים: הראשון הוא הסילבוס של גראהם (ארבע שנים ובנוסף לכך טכניקת לימון וקאנינגהם). המסלול השני הוא מחול מודרני יותר "חופשי" המבוסס על חומר תנועתי אישי של התלמידים.

כוחה של שיטת הוראה בהיותה מיכלול כולל, מיקשה אחת עם הגיון פנימי

בתחילת שנות השמונים, באיחור של 15 שנה, החלו חודרות לארץ רוחות המחול הפוסט-מודרני, ומה שארע לטכניקת המחול האירופי בארץ בתחילת שנות השישים קרה עכשיו לטכניקת גראהם. בארה"ב התרחשה המהפכה הזאת כבר בשנות השבעים, ואת מקומה של גראהם שם תפס מרס קאנינגהם. אלא ששיטת קאנינגהם מעולם לא הייתה שורשים בארץ. כאן נידחתה שיטת גראהם,

והתפיסה האסתטית הקדימה את הכוריאוגרפיה, ולפעמים, כמו במקרה של מרתה גראהם, התהליך היה הפוך והטכניקה נוצרה מתוך הריקודים.

מה שמייחד את קבוצת הגאונים, הוא לא רק הכשרון הכוריאוגרפי והפדגוגי שלהם, אלא היכולת האנליטית להבין את העקרונות שעליהם בנוי הסגנון ולבנות מתוכו תכנית לימודים. במערכת השיעורים הם מראים את הדרך מהעקרונות - שעליהם מתבססת שפתם - ועד המחול עצמו. השיעורים בנויים כך שהם מובילים למטרה, בצעדים מחושבים המחדדים את ההבנה הגופנית ומשפרים את היכולת הטכנית. לאורך כל השיעורים ברור מה העיקרון שממנו צמח והתפתח כל תרגיל, מהפשוט ועד המורכב.

באמצעות תכנית הלימודים שיצר כל אחד מהם ניתן לעקוב אחר ההיגיון הפנימי של השיטה, אחר החוכמה והיצירתיות שבתרגילים. ההתמקדות במספר קטן עקרונות - מגבלה שהטילו היוצרים על עצמם מתוך בחירה - יצרה מסגרת המאפשרת צלילה לעומק.

ישראל של שנות השישים והשבעים היא דוגמא למדינה שבה למד עולם המחול המודרני באדיקות שיטה אחת - זו של מרתה גראהם

ישראל של שנות השישים והשבעים היא דוגמא למדינה שבה למד עולם המחול המודרני באדיקות שיטה אחת - זו של מרתה גראהם והיו לכך סיבות היסטוריות: ב-1964 הקימה בת שבע דה רוטשילד את להקת בת שבע על בסיס הטכניקה של גראהם. כעבור שלוש שנים ייסדה את להקת בת דור עם האולפן שלידה. באותן שנים היה המפגש עם טכניקת המחול האמריקני מסחרר, ודור הרקדנים והמורים זרק, כמיקשה אחת, את הישיות המיושנות והחובבניות של המחול המודרני האירופי. לאולפן בת דור הביאה הברונית דה רוטשילד הן את המורים הטובים ביותר בתחום טכניקת גראהם, שלימדו את השיטה כלשונה, והן מורים שהיו תלמידיה של גראהם, שהפכו ליוצרים-מורים גדולים בזכות עצמם והצמיחו ענפים חדשים על אותו הגזע. הטכניקה הברורה ולצדה המורים הטובים שהובאו לתקופה של שנה ויותר, יצרו את התשתית הטכנית שעליה גדל רוב דור המורים והרקדנים בארץ עד תחילת שנות השמונים.

אלא שהתמקדות בשיטה אחת טומנת בחובה סכנה, אם אין היא נתפסת רק כרכיב אחד בתוך מערכת שלמה, בורות וצורות אופקים של מורים ותלמידים באותן שנים הביאו לכך שחשבו ש"גראהם" הפכה שם נרדף למחול המודרני, ורק דבקות בשיטתה תהפוך רקדן ל"רקדן מודרני". על שיטת ההוראה של לימון והאמפרי-שפרחו בארה"ב בשנות החמישים והשישים - ועל זו של מרס קאנינגהם בשנות השבעים אמנם שמעו כאן, אך רק מעטים הכירו אותם ממש. ההתייחסות לטכניקת גראהם לא היתה כאל מכשיר לבניית יכולת מסוימת, אלא גם כלקסיקון תנועות

מבלי שמתודת אחת, סדורה ומובנת, תתפוס את מקומה. האוירה שנוצרה נתנה לגיטימציה לשנות את מעט החומר המתודי הקיים - שכלל בין השאר את טכניקות גראהם, לימון האמפרי או קאנינגהם - איש איש כרצונו, ורוב הדור שצמח בשנות השמונים לא הכיר לעומק אף שיטה. יש ליכור, שכוחה של שיטת הוראה בהיותה מיכלול כולל, מיקשה אחת עם הגיון פנימי. כשלא מכירים את השיטה לעומק, קל לעין ללכת שבי אחרי צורת התנועות, אחרי הקישוטים הטפלים. שינוי תרגילים בתוך שיטה מובנית, מבלי להבין את הסיבה להיווצרותם, עלול לנתק אותם משורשיהם

רוני סגל - רקדנית, כוריאוגרפית ומנהלת ביה"ס להכשרת רקדנים, מורים וכוריאוגרפים בשווייץ שחזרה לאחרונה לארץ

רצוי שמי שמלמד אמנות, יהיה בעצמו אמן, ולא להסתפק בלימוד הוראה. אי אפשר ללמד דבר שאתה בעצמך לא שולט בו... אין כיום סבלנות ללמוד דברים לעומק. במזרח, למשל, מגיל צעיר מתרכזים באמנות על כל האספקטים שלה: לומדים את תרבות העם, שירה, תיאטרון, מוסיקה, ולא רק מקבץ תרגילי טכניקה.

הגוף הוא המפה של החיים, והמורה-אמן צריך להחליט איזה חלק של מפת החיים הזאת הוא בעצמו יוכל לעבד כשפה וכטכניקה. בתהליך החיפושים הוא מעבד את החומר התנועתי, הופך אותו לשלו ומבין את התנועה מבפנים. לאחר שעבר תהליך זה על עצמו הוא יכול ללמד אחרים. כשאמן נלחם בכנות למצוא את האותיות, באופן לא-מודע הוא נוגע במערכות תרגילים שפותחו בתרבויות שונות. בסגנון ספציפי כלשהוא, רק חלק מהגוף עובד והרקדן לומד מנהגים ולא את הגוף.

הוראת המחול יכולה לקחת דוגמה מהמוסיקה. בין היתר, מוסיקאים לומדים תווים, מתרגלים אטיודים לפיתוח טכני ועובדים על ביצוע אמנותי של יצירות

קומפוזיטורים שונים. התלמיד הבוגר יכול לבחור את הסגנון האהוב עליו.

לשיעור אני מכינה נקודות מרכזיות, אבל לא ננעלת, אני מרגישה מספיק בטוחה ופתוחה לשנות את מערך השיעור אם יש בעיה ספציפית שסוחפת לכיוון חדש. השיעורים בנויים על מודעות לארכיטקטורה של הגוף ועבודה על איכות התנועה. מדי פעם אני מקיימת שיעור אימפרוביזציה. לכל תנועה יש מיליון דינמיקות, כמו לנשימה, וזו טכניקה שיש ללמד כבר בהתחלה. לא צורת התרגיל קובעת אלא החיים שבתוך הצורה, אבל בלי ללמוד את הצורות הנקיות אין מה להחיות.

בכל פעם שאני יוצרת, אני מחפשת את הטכניקה ואת השפה שתבטא את היצירה הספציפית, שכן כל יצירה יוצרת טכניקה וסיגנון חדשים. לתלמידים אני רוצה להקנות יסוד של ידע תנועתי מספיק רחב, מגוון ומדויק, וכן חשיפה לתרבויות שונות, כדי לתת להם את הזכות ליצור ולא לנעול אותם בסגנון מאולץ.

לקח לי שנים ליצור מתודיקת הוראה. מורה חייב לעשות סדר בדברים אחרת לא יכול להעביר אותם. מי שאינו אמן ובכל זאת מלמד, עדיף שילמד במדויק את מה שלמד ממוריו. שיטה? זו לא השיטה, אלא מי שמלמד אותה.

נעמי בהט - ראש המסלול למורים לתנועה ולמחול במכללה לחינוך - סמינר הקבוצים בתל אביב

בהוראת הטכניקה אנחנו מנסים להשתחרר מהעומס הרגשי ואם יש צורך, לתת לו אפשרות ביטוי ביצירה ובכוריאוגרפיה. אנחנו אומרים שמפרק מסוים מאפשר תנועה זו ולא אחרת ויש לעבוד איתה נכון בכל טכניקה שהיא. היום אנו בתקופה של שילוב סגנונות... למשל, תרצה שפנהוף שמלמדת אצלנו מקשרת את התנועה היסודית עם ידע אנטומי ופיסיולוגי ומשלבת את טכניקות לימון, קאנינגהם ומי לא. השאלה היא, האם דרך זו עלולה להביא לשטחיות או לא? האם חייבת להיות שיטה תנועתית סגורה, או אולי משהו אחר? אני מאמינה שידע במדעי גוף האדם, ידע בצורכי הגיל השונים והצרכים האמנותיים, יתנו למורה בסיס נכון. אם מורה מלמד נכון מה שהוא רוצה לתת, אז יש בדרך כלל לתלמיד בסיס נכון להבנה. לדעתנו, יש להציע קשת רחבה של מקצועות - אבל עם בסיס משותף, שמתחיל בידע אנטומי, פיסיולוגי וחינוכי. אנו מנסים להדגיש את השווה אל מול השונה, את ה"אסור" ו"המותר" בכל סגנון וסגנון, תוך הבנת המאחד, המייחד והמקביל.

צריך לאפשר למורה להחליט באיזו שיטה הוא רוצה להתעמק ולהשתמש בה כמודל. אנחנו מלמדים גראהם, אבל כחלק ממכלול של שיטות. אני לא חושבת שצריך להתחיל עם גראהם. השיטה שבה מתרכזים ועובדים רק בכיוון אחד חמורה מאד בעיני. על המורים ללמוד את מדעי גוף האדם, תולדות המחול, מחול אתני וגם היבט חינוכי, ואז לשאול עצמם היכן הם עומדים, בתוך כל הקשת הרחבה הזאת. אנחנו פותחים צוהר לאפשרויות רבות, אבל יחד עם זה אני מודעת לעובדה שיכולים לצמוח כאלה שיעבדו בשטחיות ולא יעמיקו. גם אם יש חשיבות לפלורליזם, הוא עלול להביא לשטחיות ולבורות.

תכנית לימודים רצויה בבסיס וכנקודת מוצא למורים. מורה שמרגיש מספיק בטוח יוכל לעזוב את התכנית. הדרישה המינימלית צריכה להיות שכל מורה יבנה לעצמו תכנית לימודים, ינסח את המטרה והערכת התלמידים וידע לעלות זאת בכתב. לא תמיד נדרשות תכניות לימודים ממורים, וכשהם כבר מעלים זאת בכתב, התכנית לא עשויה כנידרש והניסוחים מאוד כלליים ולא מוגדרים. הבעיה היא שבדרך כלל המורים הגדולים לא כותבים בעצמם.

הניתנת במקרים אלה גבוהה מדי, והמשימה כבדה מדי לא רק למורה מתחיל אלא גם למורה ותיק. החומרים הבסיסיים עדיין לא עובדו דיים למסגרת שתיצור שלד, או תשתית,

ולהפכם לתרגילים סתמיים.

שיטות טובות אכן יכולות להמשיך ולהתפתח ובלבד שההתפתחות תיעשה מתוך הבנה עמוקה ליסודות השיטה. מורה שרכש ידע

שעליו יכול המורה להישען. אפילו אותם גאונים שיצרו שיטות משלהם. התמקדו רק בקומץ עקרונות, כי הבינו שהתפרשות עלולה להביא לשטחיות.

כיוון זה של הוראת מחול מודרני אינו חדש והוא מזכיר את התפישה האמנותית של רודולף פון לאבאן - ה"מיושן", כך קראו לו בארץ בשנות בתחילת שנות השישים. לאבאן טען שהאימון הטכני צריך להתבסס על חקר התנועה במרחב, בזמן ועל משקל וכוח. במחקריו הציע לאבאן בסיס להוראת כוריאוגרפיה אבל לדעתו, הפתרון שנתן לא היה טוב דיו לבניית יכולת טכנית. נוסף על כך, אצל לאבאן קיים קשר בין התנועה לרגש, והשאיפה העכשווית היא ליצור מתודיקת הוראה שתפריד בין השניים. כתב תנועה אשכול-וכמן, אם יהיה חלק בלתי נפרד בהכשרת כל מורה ורקדן, יוכל ליצור מכנה משותף כתוב להבנת והגדרת אפשרויות התנועה של הגוף ובסיס לבניית סילבוס.

מכל האמור כאן עולה שתחום הוראת הטכניקה של המחול המודרני בארץ מצוי על פרשת דרכים. אי אפשר להתאמן על בסיס השיטות הקיימות כי המחול התקדם, ואין שיטה סדורה אחרת שתמלא את מקומו. לפיכך, השיטחיות חוגגת.

גיבוש סילבוס כולל להוראת המחול המודרני, שיכלול בתוכו את הפן הטכני ואת הפן היצירתי ויהיה עשיר בדקדוק, בפרטים ובדוגמאות ועם זאת פתוח לחופש יצירתי - בידי צוות של מורים בכירים, נציגי זרמים שונים - ייצור מכנה משותף ל"מה" מלמדים; אחר כך יהיה אפשר גם להתמקד ב"איך", ולצבוע את החומרים התנועתיים בעשרות גוונים ואנרגיות - שהם לב לבנה של האמנות.



עמוס חץ - ראש החוג לתנועה באקדמיה למוסיקה ומחול ע"ש רובין בירושלים, מנהל אמנותי של "ריקודי חדר".

המטרה שלי בהוראה היא לאמן את החושים והמחשבה, ללמד איך לעבד חומר תנועתי ולעודד את התלמיד למצוא את שפתו בחיבור. אנו מציעים לתלמיד שעורי תנועה, כתב תנועה וחיבור. שעורי התנועה בונים בשלבים את היכולת הגופנית לענות לאפשרויות תנועה רבות ככול האפשר, שעורי כתב תנועה מאמנים את היכולת לחשיבה אנאלטית ואילו שעורי החיבור מקנים הכרת דרכים לשלב את הנלמד בשני השיעורים האחרים ליצירת חיבור שתואם את תפישת העולם האסתטית והדמיון של התלמיד.

לשעורי התנועה אני מסרב לקרוא שעור טכניקה משום שכבר בנתינת השם מונחת המכשלה. שעור התנועה הוא מקבץ של התנסויות, הכרת אפשרויות התנועה באפנים רבים ושונים. לכל איבר יש טווח תנועה משלו ויש להבין איך פועלים האיברים, המיפרקים והיחס שלהם לכוח המשיכה. על מנת להשיג הבנה ומורכבות תנועתית, אני חייב לאמן את המורה הרקדן בעבודה אנליטית כי הוא לא יוכל לבצע את התנועה המורכבת אם לא ידע

מעמיק ורחב, והוא קשוב לאותות הזמן, מכיר את נקודות החולשה בשיטה שהוא מלמד ואת צורכי התלמידים, רק טבעי שייבקש להתאימה לצרכיו; אך הוא יעשה זאת בזהירות, ורק כמידת הצורך, מתוך הקפדה ברורה על מניעיו לשינוי. ואולם, כשמדובר במורה חסר ידע וניסיון רב, טוב יעשה אם ילמד שיטה אחת ככתבה וכלשונה, וכך יפיקו תלמידיו את התועלת המרבית ממנה. אחר כך אפשר לעבור ללימוד שיטה אחרת משלימה. עירוב שיטות בידי אנשים שאינם מומחים אינה בגדר התפתחות אלא מהווה סכנה לקיים.

כשלא מכירים את השיטה לעומק, קל לעין ללכת שבי אחרי צורת התנועות, אחרי הקישוטים הטפלים

ואפשר גם להתנער כליל משיטות קיימות ולנסות לבסס את הוראת הטכניקה על תנועות בסיסיות של גוף האדם. מאחורי תפישה זו עומדת כנקודת מוצא התנועה האוניברסלית, שתענה לצרכים שבכל הסגנונות. משימה זו דורשת מהמורה ידע רב והבנה גופנית מעמיקה, יכולת לברור מתוך אפשרויות ולהתמקד כל פעם באפשרות המתאימה לו וכן מיומנות בקומפוזיציה. יש לזכור שלא מדובר בשיעורים בודדים, אלא בתוכנית המשתרעת על פני שנים שצריך כל מורה לבנות. המציאות מראה שדרגת החופש

להגדיר מה הוא עושה ומה הן אפשרויות העשייה האחרות הטמונות בה. הכלי להשיג זאת הוא באמצעות כתב התנועה אשכול-וכמן. הרחבת השפה התנועית נעשית דרך הכתבת משימות כשכל תלמיד פותר אותן בדרך שלו, דרך דימויים, משחקים ועבודה עם אבזורים שדרכם רוכש המתנועע ידיעה של התנהגותם והתנהגותו שלו ביחס לכוח המשיכה וכן עבודה בזוגות במגע שמגבירה את המודעות למשקל. אחד נושאים התנועתיים שעוסקים ב"שיכלול היכולת", היא בדיקת האפשרויות להתנועע על בסיסים רבים ככול האפשר. ככל שנתנועע על יותר בסיסים, ונשנה את ההירארכיה של חוק האיברים הכבדים והקלים, תודעת התנועה שלנו תגדל. הידיעה על איזה בסיסים אני פוסח חשובה לא פחות מהידיעה באיזה בסיסים אני משתמש. דוגמאות לנושאים תנועתיים אחרים הם מתן משימות שדורשות הפרדת אברים כשכל אבר תפקיד שונה, מהירות, תבניות ריתמיות שונות וכן עבודה על נושאים כמו קפיצה, סיבוב, נפילה ואחרים.

גורם הזמן ניכנס לשעורים בואריאציות שונות - ממתן משימות ללא זמן מוגדר ועד תהליכים שכל מרכיביה מוגדרים. הכרת סוגי התנועה השונים מאפשרים בניית סולמות תנועתיים, תבניות, אטיודים ועד חיבורים שכל מרכיביה מוגדרים בכתב תנועה אשכול-וכמן. אני מאמין שאם כתב התנועה יהיה חלק בלתי נפרד מהכשרת הרקדן, הוראת הרקוד תשנה כליל את פניה.

הבלט חיפה
מיסודם של אילנה ואדם פסטרנק
THE HAIFA BALLET

כרמן
CARMEN

כוראוגרפיה:
אדם פסטרנק
כרמן:
גאינה שקריאן
כוכבים אורחים:
חוזה:
פידור אוברמקו
קצין:
ארמן גריגוריאן
טוראודור:
אלכס רברגר
תאורה: אנטוני לי
עיצוב ותיכנון תפאורה:
אנה כרושצ'ובה
* מאושר ע"י אומנות לעם.



אגדת
קוזק'ית
השעון



הצגה נפלאה לכל המשפחה

מנכ"ל - משה חביב, הנהלה אומנותית - אדם ואילנה פסטרנק
היכל הספורט, רוממה ת.ד. 9280 חיפה 31092 טלפון / פקס להזמנות: 04-255067, 344662
להזמנת מופעים: טל / פקס 344662, 04-255067

כוראוגרפיה:
אילנה ואדם פסטרנק
עיצוב ותיכנון תפאורה:
אנה כרושצ'ובה
ביצוע תפאורה:
ציפי דינרמן-קצרין
עיצוב ותיכנון תאורה:
אנטוני לי
קריין:
דניאל פאר

מריאט סוויט והיא כמין לואט

עבודתו הכוריאוגרפית של וים ואנדקייבוס, אחד היוצרים החדשניים של ארצות השפלה

מאת רונית לנד (גרמניה)

את השכלתו לא קנה וים ואנדקייבוס (Wim Vandekybus) בתחום המחול, גם לא בתחומי התיאטרון, כפי שסבורים רבים, לאחר שהתוודעו לראשונה לעבודתו. למעשה, כפי שאמר אחרי בכורת עבודתו האחרונה באמסטרדם, רצה בראש ובראשונה לשתף פעולה עם דור מוסיקאים חדש, שצמח לפני כעשור שנים בבליגיה ובהולנד. מוסיקאים שהתוו דרך חדשה למוסיקה האירופאית הצעירה. דרך זו היא, למעשה, קו תפר בין המוסיקה העכשווית הרצינית לבין מוסיקה שעל גבול הפופ האתני, מה שמכונה "מוסיקת עולם".

רקדניו של וים ואנדקייבוס מדהימים ביכולת השימוש הגופני שלהם. הם נעים על הגבול שבין הוירטואוזי-אקרובטי ותיאטרון גופני בעל עוצמה, המאפיין את המחול הבלגי החדש.

רקדניו של וים ואנדקייבוס מדהימים ביכולת השימוש הגופני שלהם. הם נעים על הגבול שבין הוירטואוזי-אקרובטי ותיאטרון גופני בעל עוצמה

סגנון זה השפיע באופן חזק על נוף המחול האירופאי ואפשר לשמוע היום כוריאוגרפים גרמנים צעירים, הטוענים שהושפעו מכיוון זה. סגנון זה הגיע עד לשולי אירופה, כשלאחרונה ניתן לצפות בלהקות צעירות מספרד, פורטוגל ואיטליה, שאימצו להן סממנים האופייניים למחול הבלגי.

"גופה אינו תואם את נשמתה"
"Her Body Doesn't Fit Her Soul"



ואנדקייבוס הוא דור שני ליאן פאבר ולאן-תרוזה דה קירסמאקר, הכוריאוגרפית של להקת "רוזאס", המוזכרת פה ממש באותה תכיפות כמו פינה באוש.

גם עבודתו של יאן פאבר מוכרת לקהל הישראלי, אולם בעוד עבודתו של פאבר מאופיינת על ידי סטאטיות, חזרה בלתי נלאית על מוטיבים תנועתיים ומתיחת הזמן עד כדי פקיעת סבלנותו של הצופה, מאפיינת את סגנונו של ואנדקייבוס זריזות ומורכבות תנועתית, עד כדי כך, שקשה לעיתים לצופה לעקוב אחרי המתרחש, לאורך כל זמן ההתרחשות. ואנדקייבוס מטיל על רקדניו מטלות יומיומיות, וכשאלה מתפתחות בתהליך העבודה למרקם תנועתי עשיר ומורכב מספיק, לדעתו, הוא מוציא את החומר התנועתי מהקשר היומיומי, בעזרת אמצעים כוריאוגרפיים כמו הכפלה, חזרה, הליכה מן הסוף להתחלה ומבנים מוסיקליים שונים. הוא עושה מן היומיום מרחקת תנועתית האופיינית רק לו. אט אט, עם עבודתו השנייה והשלישית, אפשר כבר להצביע על סגנון אישי ברור שלו.

בגלל סגנונו האישי הברור כל כך, מובנת גם השפעתו על דור כוריאוגרפים צעירים אף ממנו. ואנדקייבוס עצמו הוא בשנות השלושים לחייו.

כשהוא מעמת את אנשיו, שאגב, לא כולם רקדנים, עם מצבים יומיומיים קשים, לעיתים אלימים, יש למצבים אלה, מבחינתו, תמיד בסיס תנועתי חזק.

לדוגמא: על הרצפה שוכבת אשה במצב של שינה. סביבה נעה אשה נוספת, שרוקעת בחוזקה ברצפה, בקצב חזק ומטריד. היא קרבה יותר ויותר אל האשה השוכבת. עימות גופני או בריחה מהירה של האשה השוכבת הם בלתי נמנעים. מתנועת היומיום, שמתבצעת לעיתים באופן מוגזם או גרוטסקי, יוצר ואנדקייבוס חומר תנועתי מופשט. אך כאן אין הוא עוצר את התהליך, כפי שעושים כוריאוגרפים עכשוויים רבים. שלב זה בלבד אינו מספק אותו. הוא ממשיך לפתח את החומר התנועתי עד למצבים דרמטיים ומעיקים, תוך כדי התרחקות מן ההקשר הראשוני שלו. "האלימות, הבורעת על אש קטנה", כפי שהגדיר זאת אחד המבקרים, היא לא מציאותית, אך יוצרת מועקה מתחת לפני השטח, יותר מאשר אלימות ברורה וחד-משמעית.

כמובן שהכוונה לשקף בצורת עבודה זו את מימדי האלימות בחיי היומיום, הן במישור המילולי והן המישור הגופני. באיכות הגופנית שמחפש ואנדקייבוס אצל אנשיו, כדי להתמודד עם סוג עבודה כזה, צריכה להיות בה משהו מן האיכות החייתית. "אותי מעניינת העכשוויות בתגובתם התנועתית של אנשי", הוא אומר, "אני מצפה מאנשי להגיע בנוכחותם הגופנית מנקודת האפס לנקודת המאה בזמן הקצר ביותר".

בעבודותיו אין בניה דרמטית של שלב אחרי שלב. הצופה אינו נוכח בתהליך, אלא בהצטברות: דחיסה של אימפולס אחרי אימפולס. הכל מתנהל בקצב מהיר מאוד, שיש

במובן שהכוונה לשקף בצורת עבודה זו את מימדי האלימות בחיי היומיום, הן במישור המילולי והן המישור הגופני. באיכות הגופנית שמחפש ואנדקייבוס אצל אנשיו, כדי להתמודד עם סוג עבודה כזה, צריכה להיות בה משהו מן האיכות החייתית. "אותי מעניינת העכשוויות בתגובתם התנועתית של אנשי", הוא אומר, "אני מצפה מאנשי להגיע בנוכחותם הגופנית מנקודת האפס לנקודת המאה בזמן הקצר ביותר".

בעבודותיו אין בניה דרמטית של שלב אחרי שלב. הצופה אינו נוכח בתהליך, אלא בהצטברות: דחיסה של אימפולס אחרי אימפולס. הכל מתנהל בקצב מהיר מאוד, שיש

להקתו של וים ואנדקייבוס "גופה אינו תואם את נשמתה"
"Her Body Doesn't Fit Her Soul"; Choreography: Wim Vandekybus

בו גם סיכון ריאלי לרקדנים, אם לא יצליחו להגיב במהירות מספיקה. "גם בתגובתם הגופנית של זוחלים לסכנה ישנה נוכחות מידית ותגובה תנועתית מלאה. הדחפים התנועתיים ומערכות היחסים המתפתחים ממצבי סכנה אותנטיים, הם הם מרכיב היופי, אם כי ודאי לא במשמעותה המקובלת של המלה", מסביר הכוריאוגרף את היחס שלו לאסתטיקה.

אולם בצפייה בעבודותיו, מתבקשת השאלה, עד היכן לגיטימי ללכת עם סגנון כזה. זאת גם השאלה הנשאלת על ידי רוב המבקרים באירופה, לאחר צפייה חוזרת במרכיב זה בעבודתו, למרות שאין איש מטיל רבב במורכבות התנועתית של יצירתו.

בשיחה עם יוכן שמידט, מחשובי מבקרי המחול בגרמניה, שאלתי לדעתו על עבודתו של ואנדקייבוס. "דווקא בימים אלה אני שמח, שסגנון תנועה מעיק, ולעיתים ברוטלי, הוא נחלתם של הבלגים והוא לא נוצר והתפתח בגרמניה!"

"אני מצפה מאנשי להגיע בנוכחותם הגופנית מנקודת האפס לנקודת המאה בזמן הקצר ביותר"

ואנדקייבוס אינו מבקש לעסוק בעבודותיו ברגשות. כי רגשות במחול מובילים בהכרח לקלישאות, הוא טוען. לעומת זאת, חייבים רקדניו לשמור על ספונטניות גופנית תמידית ובלתי נלאית. במילים אחרות, על זרימת אדרנלין גבוהה. בספונטניות צפונות תמיד גם הפתעות וההכרח להגיב עליהן במהירות. כאן נכנס מרכיב האימפרוביזציה לעבודותיו. בתגובה ספונטנית על המידות אי אפשר להעמיד פנים, כפי שניתן לעשות במצבים דרמטיים בימתיים אחרים. את העמדת הפנים הזאת רוצה ואנדקייבוס למנוע בכל מחיר. אין זמן להעמדת פנים בעבודותיו של כוריאוגרף זה. הזמן נחוץ לתנועה מהירה, כדי שהאבן המתעופפת בחלל הבמה לא תפגע בראשו של הרקדן. כאמור, מתרחש כל זה מהר מאוד, תוך מגע גופני חזק, ולעיתים גם אליים, בין הרקדנים.

ביצירתו האחרונה "גופה אינו תואם את נשמתה", ("Her Body Does Not Fit Her Soul") רצה הכוריאוגרף לעסוק בעולם הפנטזיה של העוורים. בעבודה זו, שהיא רומנטית ופיוטית יותר מעבודותיו הקודמות (האם עלה על דרך חדשה?); עובדת להקתו עם מוסיקאים עוורים.

זה שנים מתנהלים מגעים עם הלהקה מתוך כוונה להביאה לארץ. הגיע הזמן שהקהל הישראלי יוכל לצפות באחת הלהקות החשובות, המקוריות והמדוברות



מאת ג'ורג' ראסל

"המחול הוא פוליטי", אמרה סטפאני סקורה, "לא בשל תוכן העבודות. התוכן הפוליטי נובע מהאופן בו הן נעשות, ובהתאם למה שהן מגלות על היחסים בין בני אדם". בדברי אלה אתבסס על גישתה של סטפאני סקורה ל"פוליטיקה של המחול". בראש וראשונה אני מתעניין בזהותו של הרקדן, ויש בדעתי להציע להתבונן בראייתו של הרקדן את המחול והבנתו את הריקוד. עד כה, הדיון הביקורתי במחול הצליח בעיקר להגדיר ולתאר את זהותם של הכוריאוגראף ושל הצופה. ופחות מכך בבואו להעניק צורה ומהות לרקדן. מאמרי זה הוא מחווה ש"תגלה" את הרקדן.

כרקדן, רק לעיתים רחוקות אני מגלה בכתובים משהו מהתחושה והנסיון שאני חש בשעת מחול. עובדת היותי רקדן משפיעה לא רק על ההתנסות שלי כרקדן מבצע וראיית מחולות בהם אני משתתף, אלא גם על ראייתי ריקודים שאני צופה בהם. שעה שאני צופה במחול, אני מתבונן בדרך בה הרקדנים מפרשים את התנועה. אני מודע לפעילותו של הרקדן, להבדיל מהצעדים שהוא או היא נצטוו לבצע.

איני רואה את פעולתו של הרקדן כביצוע "המשקף" מחול הקיים

אובייקטיבית, מראש. בעיני, ריקוד הוא בחירה יצירתית כתגובה לכוריאוגראף, ליתר הרקדנים, לצופים ופרטים שונים של הסביבה. עבורי, "עבודת הרקדן" היא חלק בלתי נפרד ממשמעות המחול, ואינה נופלת בחשיבותה מהצעדים המבוצעים עצמם.

בלי ספק, מחול הוא עבודתו של הכוריאוגראף. הוא או היא הם הבעלים החוקיים והממשיים שלו. מצד שני, הצופה הוא מי שמוסמך להתבונן, להבין ולשפוט את העבודה

בבואי לתאר מחול מנקודת ראות זו, אני חורג מהמקובל בכל הנוגע למקור משמעות המחול, ובשאלה, מי שולט במסר המשמעותי.

בלי ספק, מחול הוא עבודתו של הכוריאוגראף. הוא או היא הם הבעלים החוקיים והממשיים



ג'ורג' ראסל,
רקדן ומבקר,
שחי בניו-יורק,
מנתח את המחול
מנקודת ראותו
של הרקדן.
הוא מציב
שלושה מודלים של
עבודות הרקדן,
מודל של שיתוף
ביצירה,
מודל של עבודה
עם יוצר כריזמאטי,
ושלישי,
זה של המחול
כסחורה העוברת
לסוחר

שלו.
מצד שני,
הצופה הוא מי
שמוסמך להתבונן,
להבין ולשפוט את העבודה.
העדפה זו של הכוריאוגראף
והצופה בתודעתם של
הכותבים משתקפת בכתובים.
אם רקדן(נית) נשאלים על אודות
עבודתם, בשעת החזרות ובשעת
הביצוע, לעיתים קרובות מטרת
החקירה היא לשפוך אור על תהליך
עבודתו של הכוריאוגראף ועל
רעיונותיו. כתובים אחרים על
אודות עבודת הרקדן נועדו
לחשוף רגעים משיגרת עבודתו,
או כדי לעודד אנשים צעירים
להתעסק באמנות המחול, או על
מנת לספק חיזוק לדיעות
הקדומות השגרתיות של בני אדם
בכל הנוגע למיתולוגיה של
הרקדנים וחיייהם.

בשורות אלה אני מנסה לתאר את
השפעתו של הרקדן על צורת
היצירה ועל המסר שהיא מביאה,
ולדון בתפקידים השונים אותם
הוא ממלא בתהליך היצירה
והביצוע כאחד.

האם הרקדן הוא
מכחולו של
הכוריאוגראף או
הנייר שלו?

האם הרקדן הוא
פועל פשוט, המגיע
לעבודה, מחתים את
כרטיס הנוכחות שלו,
עושה את עבודתו ועוזב
בסיומה, אחרי שקיבל (אם
הוא בר מזל) את שכרו? או
שמה הרקדן הוא שכן ידידותי,
שנעצר ליד הכוריאוגראף ומתנדב

לתת יד בבניין אסם תבואה או תפירת כיסוי-מיטה כמו בהווי הכפרי של פעם; ואולי הוא מכונת-גוף, המפקחת על עצמה בעזרת הטכניקה המשוכללת שלה, המבצעת צעדים על ידי לחיצה על כפתורים מוסתרים והפעלת תוכנות? האם הרקדן אינו אלא מכונת פאקס, המעבירה לצופה את התשדורת של הכוריאוגרף במקום המקור? או בובה של חלון ראווה, שהולבשה בבגדי התנועה? או האם הוא פקיד, התורם את כישוריו המיוחדים, אבל מותיר לכוריאוגרף, בעל היכולת השונה משלו, להחליט את ההחלטות? האם הרקדן ממלא את תפקיד חוט השידרה, המעביר את השדרים בין המוח של היוצר והצופה? ושמה הוא כלי המחזיק את החיוניות החייתית, שהכוריאוגרף מאלף, כדי שזו תבטא את רעיונותיו דרך הכוריאוגרפיה? אולי

ואת דרכי פתרון הבעיות המתעוררות. הדבר מזכיר את המצב המציאותי של להקה חדשה, שזה עתה נוסדה, בה הכוריאוגרפים והרקדנים הם בני אותה השכבה ואפילו ידידים ממש, ותפקידיהם אינם מופרדים לחלוטין, אלא מעורבבים זה בזה. הכוריאוגרף מעצב את הגבולות בקווים רחבים, והרקדנים תורמים בצורה משמעותית לצורת המחול ולמסר שהוא נושא.

לרקדן חלק ונחלה בהשקעה שבעיצוב ובביצוע, והוא נהנה לא רק מחווית עצם ביצוע התנועה, הריגוש במופע לפני קהל, היוקרה שבעבודה

מה מושך רקדן לשיתוף פעולה? היתרון לגביו הוא שיתופו לא רק בקביעת צורתו של המחול, אלא גם בקביעת עקרונותיו ומסריו. לרקדן יש אז יותר השפעה על צורת היצירה ויתכן שיחוש בקירבה עם הכוריאוגרף והצופים, כי הכל משתפים פעולה עימו.

הרקדן גם מעניק לנו אז את היתרון של ביצוע אישי. הוא מחויב להתרכז יותר בביצוע, וקשה יותר להביע בתנועה "אני רק מסמן" או "אני רק עושה את התנועה הנדרשת", כפי שקורה לכל רקדן, שעה שהוא עייף, חש שלא בנוח, פצוע או כשהוא אינו מסכים עם האחרים, השותפים בתהליך היצירה. מעורבות יתר זו ותחושת האחריות האישית שבעיקבותיה, עלולים למנוע מהרקדן פרטיות מסויימת, שהוא יכול לזכות בה בתהליכי יצירה שונים.

תהליך שיתופי כזה מצריך זמן רב, וזה עלול לפגוע בכדאיותה הכלכלית של העבודה.

עבודת הרקדן

מודל שני: הכוריאוגרף הכאריזמטי

אופן עבודה אחר הוא זה, בו הכוריאוגרף יוצק את המחול ברקדניו. הרקדן מעמיד את עצמו לרשות האוטוריטה של הכוריאוגרף והכאריזמה שלו. והוא רואה את תפקידו בביצוע התנועה ובהעברת המסר של הכוריאוגרף לצופה.

בצורה זו של עבודה, הרקדנים אינם פועלים כעצמאיים, אלא כתלמידיו של היוצר. תפקידם להכנע לדרישותיו, לפתוח את עצמם לרעיונותיו ולהזדהות עד כמה שאפשר איתם. נוצר יחס של תלות, אמונה ואחריות הדדית רבה. הכוריאוגרף הוא המורה, המנהל והמחליט; הרקדן גם כלי וגם פקוד. הכוריאוגרף מורה לרקדן מה לעשות, תוך שמירה על תקינות תהליך העבודה, במטרה ליצור ביצוע מלא וחזק ככל האפשר.

הרקדנים מקבלים על עצמם מעין עבדות, הם נדרשים לעבור תחילה תקופה של הסתגלות, המצריכה שבירת הרגלים והכנעת האגו שלהם. זה תהליך מכאיב, שיש בו מהאמירה "איני עובד עם איש זולתך", "איני לומד טכניקה אחרת, המשחררת אותי מהדרישות שלך", וכו'. הרקדן הנרתם לתקופה ממושכת של עבודה עם כוריאוגרף מסויים, זקוק למידה רבה של צניעות וליכולת להקדיש עצמו להליכה בשביל שמישהו אחר התווה. לעיתים קרובות, הדבר דורש גם הסתגלות למשמעת, הכרוכה בעליה הדרגתית ואיטית בסולם עמיתיו הרקדנים, המנוסים ממנו במיומנות הביצוע של דרישות הכוריאוגרף המסויים, ביכולת לבטא את החזון של הכוריאוגרף, דרך המביאה במקרים רבים לקשר ויחס אישי בין הרקדן לכוריאוגרף.

הצופה מבקש להיות מושפע מהמסר של הכוריאוגרף על ידי המבצע. להבדיל מאופן היצירה הראשון, של שיתוף פעולה, במקרה השני אין הרקדן נצפה כאחראי ליצירה, שהיא כולה ביטוי של הכוריאוגרף. ההערכה או הביקורת של הרקדן נמדדת על ידי מידת יכולתו להזדהות, לבצע ולהביע מסר זה.

מהם יתרונותיה של השיטה השנייה לגבי הרקדן? קודם כל, הוא יודע היטב את מקומו. הציפיות שלו מוגדרות והאחריות בה הוא נושא מוגבלת. לא הוא חייב להחליט החלטות. הוא יכול להתרכז בביצוע שלו עצמו, כי התנועות

עם יוצר מסויים מפורסם או של קבלת השכר הכספי המצופה. הרקדן מצוי בדו-שיח עם היוצר, ועליו להחליט החלטות, בתוך המסגרת הנתונה. המשא-ומתן הופך לחלק בלתי נפרד של משמעות היצירה.

לקהל הצופים תפקיד פעיל בעיצוב משמעות היצירה. הצופה אינו רואה רק את התוצאה הצורנית, אלא גם את התהליכים הדינאמיים שהביאו לעיצובה. הוא מוזמן לצפות, לנתח, להחליט במה להתבונן ומה הוא המסר של מה שהוא רואה. לפעמים, בזכות הביצוע הנבדל של מבצעים שונים, הצופה יכול לחוש ברעיון שבבסיס היצירה בנפרד מהמחול המבוצע עצמו. ממש כשם שאנו שומעים ומגלים את השיר עצמו בעיקבות ביצועים שונים שלו, מבט זה, אל מבנה היצירה, להבדיל מהביצוע שלה, מרשה ליצור הבדלה בין עבודת הרקדן וזו של הכוריאוגרף. כך נעשה המחול פחות עמום ואובייקטיבי, פתוח יותר לפרשנות ומעניק לצופה תפקיד בעיצוב המסר.

זו צורה של שיתוף פעולה, שאינה מקובלת במשטר הקאפיטליסטי. מודל זה מצליח יותר במסגרות מצומצמות, המאפשרות לצופה להתבונן בפרטי עבודתו של הרקדן. הרקדן והכוריאוגרף נמצאים מעבר למצב הרגיל של הוראה ולימוד צעדים; הם שותפים לתהליך של פתרון בעיות.

בדרך כלל, אין זה פשוט לשווק מחול, וסוג זה של ריקוד קשה "למכור" יותר מצורות אחרות של אמנות המחול. לא פחות קשה לתעד או להעתיק אותו. הביצוע החי חשוב ביותר בצורת מחול כזו, כי אז המסר נקלט דרך הדיאלוג שבין הרקדן, הכוריאוגרף והקהל. שיכפולו, בעזרת וידאו או כתב-תנועה, והפיכתו למרכיב רפרטוארי, יוצר מחול מסוג אחר והיחסים בין רקדן, כוריאוגרף וקהל משתנים. וזה עלול לשנות גם את ה"תוכן" והמסר של היצירה.

הפרשים בגיל, הרגלים שונים של סגנון נבדל והבדלי גישות שונות בין הרקדן לכוריאוגרף מקשים על שיתוף פעולה. כוריאוגרף עלול לגבש את סגנונו, להתעניין פחות בתרומה האפשרית של הרקדנים שלו ולהעדיף חיקוי ומיומנות בביצוע סגנונו שלו בלבד. חילופים בלהקה עלולים ליצור סולם הירארכי של מיומנות ואוטוריטה, המקשה על תיאום מדויק בביצוע וההופך הדדיות לכמעט בלתי אפשרית. זהו לימוד על ידי חיקוי.

הרקדן אינו אלא כאותו עץ או שיח, שהגן גם והפך לצורה של כד או ציפור; מה פירוש הדבר "לבנות ריקוד על מישור?"

דימויים צבעוניים, אפילו קיצוניים אלה, מוכרים היטב לרקדנים. לכל אחד יש דימויים, שנוח לו איתם. בתנאי החיים בניו-יורק, אנו מחליפים אותם כזיקית, בהתאם לנסיבות.

במידה מסויימת אנחנו חופשיים לבחור בתפקידנו; אבל חופש הבחירה שלנו מוגבל תמיד על ידי הקונטקסט בו אנו פועלים. אנחנו מתאימים את תפקידנו לפי היחסים עם הכוריאוגרף, המורה, הקהל ויתר המשתתפים, ובמסגרת התדמית שיש לריקוד בעיני הצופה, בהתאם להרגלי התרבותיים.

אני סבור, שבחירה זו יש לה משמעות "פוליטית". [פוליטית] במובן המקובל כיום בארה"ב, משמע "חברתית". הערת המתרגם] אנו בוחרים תפקידים בהתאם למטרה האסטרטגית שלנו, על מנת להשיג השפעה, חופש או את הצורה המועדפת עלינו בתחום ההתנסות. אנו נענים לסולם של ערכים. יתירה מזו להחלטותינו יש משמעות גם בחיינו שמחוץ לסטודיו והן משפיעות על מכלול חיינו. וגם ההפך נכון: אנחנו מייצגים את נקודת הראות שלנו על גבי הבימה. תחושתנו ביחס למה אנחנו ומה הם הערכים שלנו - בקיצור זהותנו - מעוגנת בדרך זו בכוריאוגרפיה.

היחסים שבין הרקדן, הכוריאוגרף והצופה יכולים ללבוש שלוש צורות נבדלות: אחת, היא זו של שיתוף פעולה ודו-שיח; השנייה בנויה על שליטה כאריזמטית ומשמעת, זו של תלמיד או חבר בקהילה מסויימת. השלישית רואה את המחול כמצרך ואת הרקדן כמי שנשכר לבצע אותו.

אשתדל להמנע מתיאור להקות או יצירות מסויימות, כי דברי לא נועדו להוות קופסאות, שאפשר למיין לתוכן את התופעות, אלא עדשות, שתפקידן לרכז את המבט ואולי אף לשפוך עליו אור חדש.

מודל ראשון: שיתוף ביצירה

המודל הראשון - של שיתוף פעולה ודיאלוג - משקף את נקודת המבט שלי. היוצר והמבצעים פועלים יחד וקובעים במשותף את המטרה

ובכל זאת, צופנת הצורה השלישית יתרונות לא מבוטלים לרקדן. הוא "הבעלים" של המחול שלו, כי הוא נבדל מהמחול עצמו ועל כן גם מתחמו של הכוריאוגרף. הגבולות מוגדרים היטב. דבר זה מקנה לרקדן עצמאות מסויימת. על פי רוב, צורה זו משתלמת טוב יותר מהאחרות, הזמן הנדרש לחזרות קצר יחסית, והמופע מתקבל על ידי קהלים גדולים הרבה יותר.

מצד שני, צורה זו של מחול עלולה לגרום לחוויה של ניכור, גופו הנע ותנועתו מנותקים מתהליך משמעותי כלשהו. וזה מרחיק את הרקדן מהכוריאוגרף, במידה והרעיון המחולי מצוי מעבר לביצוע עצמו ומהצופים, אם הם מבקשים משמעויות מעבר לטכניקה.

הרקדן מצוי מחוץ לתחום הפרשנות, אם המחול עוסק במשהו שמעבר לביצוע הטכני שלו.

הרקדן עלול למצוא את עצמו מצטמצם להיותו "מצרף" בר המרה, כי אישיותו וזהותו אינם ממלאים, במקרה זה, כל תפקיד באמנותו. לא כל אחד יחוש בהבט זה כבחסרון. אבל יש גם סכנה של בידוד אקזיסטנציאלי. אם כי בדידות היא תחושה המצויה בכל צורה של מחול.

ניתוח תיאורטי זה לא נועד להחליט מה לגיטימי ומה לא. או להוכיח למישהו משהו, ולקעקע דוגמות ומוסכמות נפוצות. כל מה רציתי, הוא לעודד דרכים חדשות של ראייה, של יצירת משמעויות חדשות ותבניות נוספות באירגון המבנה והאינפורמציה.

בצורה זו הרקדן אינו אלא עובד זמני, שנשכר לביצוע עבודה מסויימת. אין לו חלק בעיצוב היצירה, ואינו נדרש להזדהות עם המסר שלה, כמו בצורה השנייה. עליו להעביר את המסר שכבר נקבע מראש דרך התנועה עצמה.

מה שהצופה רואה, הוא רקדן המבצע תנועות. הפרשנות האישית של הרקדן מפנה את תשומת לבו של הצופה לתנועה כרצף של צורות. הדגשת המרכיב הטכני משפרת את רמת הביצוע ומבליטה את התכונות האובייקטיביות של המחול. במקרה זה, הרקדן אינו עושה מה שנהגו לכנות "תנועה לשם עצמה". כי תשומת הלב ממוקדת במיומנות הביצוע ולא בתנועה לשמה. במובן מסויי, הביצוע הטכני חוצץ בין הצופים לרעיון הכוריאוגרפי, אלא אם כן המחול עוסק רק בביצוע הטכני.

הפרשנות האישית של הרקדן מוגבלת לטיב הביצוע, והצופה לא יחפש כל משמעות נוספת ביצירה. הכוריאוגרף עשוי להעמיס על התנועה מעטה חיצוני של תאורה, תלבושות, מוסיקה או סוגי תקשורת אחרים (כגון הקרנות וכו'), שישאו את המסר שלו. והצופה יכול להתרשם מהשוואה למופעים קודמים שראה, כי יצירות מסוג זה נוטות להשתמש בתנועות או אמצעים בימתיים מקובלים ומוכרים.

קהלים רבים, בייחוד אלה שלא הורגלו למופעי מחול, מצפים לברק טכני של המבצעים, ולמחול כמשהו מוכר, דו-מימדי, בעל תוכן ברור. קהל כזה יתקשה לראות רקדן מסוג אחר, ולקבל מערכת אחרת של ערכים. עד כדי כך, שהוא כלל לא יבחין בפרטים חשובים רבים.

והמסר נקבעו מבחוץ. ויש גם סיכוי לתועלת בעתיד, של עליה בסולם הדרגות לקראת תפקידים מרכזיים יותר, הכרה ביכולתו והישגיו. לפעמים אמורה דרך זו, הדורשת סבלנות רבה, להוביל לכך שהרקדן יהפוך, בסופו של דבר, לכוריאוגרף בזכות עצמו. או ליצירת יחסי תלמיד-מורה, הנמשכים לאורך כל הקריירה שלו. הוא נעשה מומחה לסגנון האישי של המנהיג.

הסכנה שבדרך עבודה כזו, היא התלות ביוצר יחיד. נוצרת תלות חזקה בכאריזמה. הרקדן נתון לחסדי הגחמות ומצבי הרוח המשתנים של הדמות האוטוריטאטית. וזה מביא עימו את סכנת הבגידה או הדחיה, משני הצדדים. התחרות על תשומת לבו של האישיות הכאריזמטית מסבכת את היחסים עם עמיתים. אתה שם את כל הביצים בסל אחד, מבחינה אמנותית ומקצועית, על חשבון הרחבת הבסיס והרב-גוניות של ההשקעה.

צורת עבודה זו גם היא מצריכה תקופת חזרות ממושכת, מה שמונע מהרקדן להשתכר יותר.

יש רקדנים, שחוויה זו של הילה כאריזמטית גורמת להם תחושה של התעלות וזהות, ואילו אחרים חשים בכך את אובדן הזהות העצמית שלהם.

המודל השלישי: המחול כסחורה

המודל הראשון הוא של שיתוף, השני של כניעה למשמעת, ואילו השלישי נובע מהתייחסות למחול כאל סחורה העוברת לסוחר ואל הרקדן כעובד זמני.

בצורת עבודה זו הכוריאוגרף, הרקדן והצופה הם יישויות נפרדות, סמוכות זו לזו, וכל יישות יש לה נגישות לאחרות, אבל אין טישטוש גבולות ביניהן.

באופן עבודה זה אמנות המחול היא בגדר עיצוב, הפקה וצריכה. הכוריאוגרף מעצב צורה, שתתקבל על ידי הקהל, ושניתן ללמדה למבצעים במהירות ויעילות. התפקידים אינם מותאמים לאישיות המבצעים. הם מאפשרים לבצע חילופים בלהקה ובין חבריה ללא קושי.

הכוריאוגרף, הרקדן והצופה הם יישויות נפרדות, סמוכות זו לזו, וכל יישות יש לה נגישות לאחרות, אבל אין טישטוש גבולות ביניהן

במודל השני, הרקדנים מתפתחים בעצמם את היכולת לשמש כלי. במסגרת המודל השלישי, אישיותם מובלעת ביכולתם הטכנית. עליהם לאמן את גופם להיות נאייטראלי, בעל מגוון רחב של יכולות. בדרך זו שם הרקדן רווח בינו לבין הצופה, כי אין הוא עוסק לא בדיאלוג (כמו במודל הראשון), ולא בהזדהות עם משהו או מישהו (במודל השני), אלא בהגשה.

מכל הצורות, האחרונה מתאימה ביותר למופעים בקנה מידה גדול, על בימות פתוחות, שם הצופים מתרשמים מהמופע כמשהו דו-מימדי, לעומת הצורות הראשונות, המבוצעות בקירבה יחסית לצופה ונצפות כתלת-מימדיות.

הרקדן אינו אחראי לתוכן או לצורה שגופו יוצר, אלא לביצוע נקי ומיומן בלבד. הוא אינו מקדיש את עצמו, לא לתפיסה הכללית של המחול (כמו במודל הראשון) או ליוצר (כמו בשני), אלא לביצוע בלבד.



מודל שני: רקדניו של באלאנשיין. פיטר מרטינס וסוזן פארל
Balanchine's Peter Martins and Suzanne Farrell

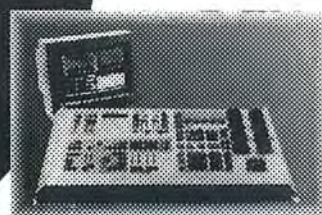
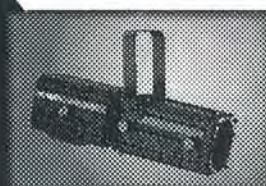
דנאור

כל מה שמאיר...

תאורה

במה

מערכות קול



חזק!

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

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

בת-שב-כשיו

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

1 9 9 4

ב ת ל , א ב י ב , ב ר ל י ז , ו ע ו ד

מאת: אוהד נהרין עם "נקמת הטרקטור".
מרץ, סוזן דלל, ת"א.
מאי, אמפי תאטרון ווהל ת"א.

קיר

מאת: אוהד נהרין.
אפריל, אולם הסינרמה, ת"א.

אנאפאזה

מאת: אוהד נהרין.
אפריל ומאי, סוזן דלל, ת"א.

מבול

לחפז

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

בעיות של הבאלט שלנו מתחילות בבית הספר

בארץ ריקוד טוב ממש, משום שמנסים לפתח כוריאוגרפיים מבלי לדאוג קודם כל לרקדנים טובים.

אינך מגזימה קצת ביחס לרמת הרקדנים שלנו?

לא, כי אני מתכוונת לרקדנים, המעוניינים בריקוד הקלאסי או לכל היותר הניאו-קלאסי. עובדה, כמעט אף רקדן ישראלי לא התקבל ללהקה קלאסית בחו"ל, אלא אם כן למד מספר שנים בחו"ל. כגון ימית כליף, שלמדה בקנדה, שרון שטרק, שלמדה ב-American School of Ballet או תמר שלף, שהשתלמה בבית הספר של הבאלט המלכותי הבריטי בלונדון.

לפני שאשאל אותך, האם את רואה פתרון להשבת רמת הרקדנים והרקדניות הקלאסיות בארץ, הייתי רוצה לשמוע תשובה לשאלה כואבת עוד יותר. נניח, שנגיע לכך, שמדי שנה יסיימו חמישה רקדנים בעלי רמה טובה את בתי-הספר. האם ימצא להם מקום לרקוד בו בארץ? ומדובר במקצוע, שבו "תוחלת החיים" המקצועית קצרה מאוד.

אולי, אם יהיו לנו יותר רקדנים טובים, גם יחס העיתונות לבאלט הקלאסי ישתנה. תהיה דרישה יותר גדולה למופעים, ולא נשגה בחלומות ואשליות על הצורך ביותר מלהקת באלט אחת. לדעתי, הפתרון פשוט משחושבים. יש בארץ מורים טובים, כך שיש בפרטנציה אפשרות לגדל דורות של רקדנים מעולים. אבל המערכת לא נכונה, הדגשים בלתי נכונים. עם כל הכבוד לבתי-ספר כמו "תלמה ילין", שם אי אפשר לפתח רקדנים טובים, כך שמשרותיהם יצוצו הכוריאוגרפים הטובים. אולי הגיע הזמן לחשוב על בית-ספר תיכון לכוריאוגרפיה, כדוגמת בית-הספר ע"ש ואגאנובה בסנט פטרבורג או בית-הספר שליד האופרה של פאריז.

שמא את צודקת. מכל מקום, בטוח שבמצב הנוכחי לא יחסרו תלמידים.

צורך לשלוח אותה לשנתיים ללמוד באקדמיה באירופה. וצדקתי, כי שנתיים אלה נתנו לה מה שלא קיבלה במשך עשר שנות לימוד בארץ.

מה הסיבה לכך, לדעתך?

אין זה פשוט להגדיר זאת במילים. זה משהו שאתה מרגיש, רואה אותו, עד שאי אפשר לטעות. מערכת הוראת הבאלט בארץ מבוססת על הטכניקה הקלאסית, אבל בתודעה ניכרת המחשבה, שהמטרה הסופית היא המחול המודרני. כאילו לכך שואפים.

ולא לכך שואפים באופן מעשי?

ודאי שלא. לפחות מנקודת ראות דידיאקטית.

לדעתי, דיעה שאולי לא כל אחד יסכים לה, כל רקדן קלאסי מושלם מסוגל לבצע כל צורה של מחול מודרני; מהניאו-קלאסי, וזה כמעט מובן מאליו, ועד לצורות התוקפניות ביותר של המודרני העכשווי. לאמיתו של דבר, רקדן שקיבל חינוך המתבסס על טכניקה מודרנית זו או אחרת, לעולם לא יהיה מסוגל לחרוג מעבר לשיטה שלמד. רקדן כזה מוגבל באפשרויות הביטוי שלו.

עם כל הכבוד לבתי-ספר כמו "תלמה ילין", שם אי אפשר לפתח רקדנים טובים, כך שמשרותיהם יצוצו הכוריאוגרפים הטובים

אולי אתה צודק. לדעתי, כדאי להתמקד בקלאסיקה. שיעורי רפרטואר הכרחיים, בראש וראשונה יש להתמקד בירושתו של פוקין. זה הקרקע שעליה יש לבנות.

הופתעתי להוכח, שב"תלמה ילין" אכן מלמדים בשיעורי הרפרטואר את "לה סילפידי", כי לדעתי זה שייך יותר לסגנון מאשר לבסיס הכללי של הבאלט. הייתי מוסיף לפוקין, כתשתית שעליה יש לבנות, גם את "אגם הברבורים" של פטיפה.

בוא נדבר דוגרי, אפילו אם זה מכאיב. אין לנו

עם נירה פז שוחח ראדו קלאפר

נירה פז היא דמות מוכרת, ובכל זאת נדירה בנוף המחול הישראלי. לשעבר באלרינה בלהקת "המטרופוליטן אופרה" בניו-יורק. כיום יו"ר עמותת "תחרות מיה ארבטובה", המתקיימת מדי שנה מאז 1990, שמטרתה לגלות ולעודד כשרונות צעירים בתחום הבאלט הקלאסי. כן נודעה פז כבאלרינה ומורה בזכות עצמה. האם אפשר לתאר בת-שיחה מתאימה יותר, לברר את מצבו של הבאלט הקלאסי בארץ?

ובכל זאת, ספקותי האישיים - האם הגיע הזמן לגעת בפצע? ומהי התועלת שתצמח מכך? - קיבלו חיזוק מסירובה לדבר. "אני מעדיפה לשתוק." - מכריזה נירה פז. התנגדותה דווקא עוררה אותי לכיוון מחשבה הפוך. בעצם, למה לא לדון בזה? עד מתי נסתתר מאחורי השקרים הנעימים, המרדמיים? התעקשתי לשכנע אותה לפתוח, למרות הכל, את "הפנקאלה", את צרור אכזבתי.

ראדו קלאפר: למרות הכל, למה לא לדבר?

נירה פז: התשובה שלי מוכנה, נקודה נקודה. אין טעם בשיחה כזאת, מפני שאין אצלנו שלושה ערכים בסיסיים; אין פירגון, אין הערכה מקצועית ואין אתיקה, גם היא מקצועית. וזאת, משום שהאנשים העוסקים בכך, בעצמם אינם בטוחים במה שהם עושים ומנסים להסתיר את מה שאינם יודעים.

אפילו אם זה אינו קריטי, בכך הם מונעים מעצמם להשלים את החסר.

בודאי. וזה מוליך לסודיות האבסורדית, המאפיינת כמעט את כל הסטודיות. המופע השנתי הפומבי הוא כמעט ההזדמנות היחידה להוכיח בתוצאות עבודתן. לדעתי, מחוייב המציאות, להראות לאנשי המקצוע את התוצאות כל שלושה-ארבעה חודשים. אין לדבר על רמה בחינוך לבאלט קלאסי, שעה שברוב בתי-הספר חסרה החשיפה והתחרות, הדרושות להתקדמות ממשית.

אם אני מבין נכון את דבריך, יהיה עלינו לדבר בנושא שלנו על סמך ניחושים בלבד.

לא בדיוק, כי בסופו של דבר, רמתן של התלמידות הצעירות מדברת בעד עצמה, ואין צורך בהוכחות נוספות. אתן לך דוגמא קרובה לי מאוד - בתי, טליה. בשנות ה-80, כשהבסיס לבאלט הקלאסי היה כבר קיים בארץ, חשתי



חלוקת הפרסים בתחרות ע"ש מיה ארבטובה 1993
הזוכים: שמעון קליכמן, נעמה קריסטל, שלי פלמון,
מיכל אבולעפיה
The prize winners of the Mia Arbatova Ballet
Talent Competition 1993

המחול הקלאסי חי וקיים

מאת ז'רמיין פרודומו (Germaine Prudhommeau)

מי שמשמיע אותן מגיע, בדרך כלל, למסקנה, ש"מכל מקום, הוא מת." ובכל זאת, מעריציו הנאמנים מתלהבים, מרותקים אליו וממהרים למופעים של "הסילפידות", "גייזל" או "אגם הברבורים". כמובן, זה מחול מן העבר, מהמאה ה-19. עם זאת, איך אפשר לדבר על העדר הבעה, בהתייחס לסצינת השגעון של גייזל או אדגיו האהבה מהמערכה השניה של "אגם הברבורים"?

כלפי איזה מחול קלאסי מופנות הטענות הללו? זה של סיומה של המאה ה-19, תקופת ההדרדרות הגדולה והדקדנס? המחול הקלאסי רחוק מלהיות משותק. הוא לא הפסיק להתפתח מעולם, וממשיך להשתנות. מחקרים בספרות העוסקת בטכניקה של המחול הקלאסי מן המאה ה-16 ועד זו שראתה אור במאה ה-20 הוכיחו, שהמונחים והצעדים שאלה מתארים נמצאים בתווה מתמדת. המושגים שנשמרו בצורתם הקדומה במשך כמאתיים שנה, נדירים מאלה שמשמעותם השתנתה תכלית שינוי. למעשה, אף מונח ממונחי המאה ה-16 אינו בשימוש כיום. גם המונחים האיטלקיים, המאוד מדויקים ומגוונים, מהמאה ה-18, נעלמו לחלוטין.

המחול הקלאסי רחוק מלהיות משותק. הוא לא הפסיק להתפתח מעולם, וממשיך להשתנות

למשל, מונחים מהמאה ה-19, כגון ה"גארגוויאד" (Gargouillade) שעדיין בשימוש, ואשר אינו מתאר את הצעד, אותו הגדיר בשעתו. בכל ספר מופיעים מושגים, שאי אפשר למצוא בספרים קודמים, ואחרים נעלמים. הגדרות דומות, מתקופות שונות, יכולות להצביע על שוני לא מבוטל, לעיתים בנקודות חשובות, כגון ביחס לגובה הרמת הרגל בצעד מסויים.



אם מבקשים לגלות את שורשי המחול הקלאסי, נחוץ לשוב עד לימי הביניים. ריקודי האצילים הקנו לו את האסתטיקה של הקווים הארוכים והגמישים, הנוצרים בזוויות שקובעים המפרקים בגוף. כן הדגשת ההרמה של הרגל, בניגוד למחול הקרוב לקרקע של ריקודי האיכרים, שמהם ביקשו אנשי החצר להתרחק. מהתנגדות זו לזוויות התנועה והדגש החזק על הרקיעה בקרקע נוצרה האסתטיקה הקלאסית, החצרנית.

במאה ה-16, בסיפרו של Thoinot Arbeau מופיע לראשונה המושג "תנוחה" (position) ושתי הראשונות אצלו היו יסודות התנוחות המוכרות לנו כיום. וכן המושג "כלפי חוץ" (dehors), הוא הפנית הרגל כלפי חוץ בניגוד לנטיה הטבעית, מופיע לראשונה במאה ה-17. אז נקבעה ההפניה של 45 מעלות. הגדרות מדויקות יותר ויותר, אם כי בלתי זהות לאלה של ימינו,

נצרו בעיקבות ייסוד האקדמיה למחול, על ידי המלך

לואי ה-14, בפאריס בשנת 1661, שתפקידה היה לקבוע כללים מוסכמים ונוקשים לבאלט. אבל המוסד החדש לא עמד במשימה.

בסוף המאה ה-17 ניכר עידון מוגזם בפרטי ביצועם של צעדים; למשל, נרשמו 94 דרכים בביצוע ה"פא דה בורה" (Pas de bourre), בסיפרו של ראול-אוג'יה פויה (Raoul-Auger Feuiller) "כוראוגרפיה", (1700). עקרונות המכאניקה של ביצוע הצעדים היה כבר ידוע

"מחול קלאסי - זו וירטואזיות ללא נשמה", "טכניקה קפואה" או "מכאניקה של הרגליים" אלה מחשבות נפוצות

אבל השתנה מאוד

אז, אבל אין זה הביצוע המקובל בימינו.

במהלך המאה ה-18, התלהבותם של המקצוענים דוחפת לשכלול הטכניקה, שנעשית קשה יותר ויותר. אבל תהליך זה נבלם בשל הלבוש המסורבל, שהיה נהוג על בימת הבאלט אז, לבוש שאינו מתאים לתנועה ערה.

ה-(dehors turn out), אותה פתיחת רגליים לצדדים, הוכיחה את עצמה, והזווית המקובלת של 45 מעלות הופכת לזווית ישרה (90 מעלות). בסוף המאה מתרחק הבאלט יותר ויותר מריקודי הנשף, אבל עדיין הבדלים אלה הם של מידה ודרגה ולא הבדלים מהותיים.

בתקופת "הדירקטוריון" אימצו לעצמן הרקדניות את השמלות שהיו אז באופנה, בעלות הגזרה המאופיינת בחגורת החצאית ממש מתחת לשדיים, ואת הנעליים השטוחות, העשויות בד. לראשונה יכלה הרקדנית להתנועע ללא מגבלות

התפנית הגדולה בבאלט אירעה בזמן המהפכה הצרפתית הגדולה. עד אז לבשו הרקדנים על הבימה לבוש, שהיה קרוב לבגדי הרחוב שנהגו ללבוש באותו זמן. בתקופת "הדירקטוריון" (1795-1799) אימצו לעצמן הרקדניות את השמלות שהיו אז באופנה, בעלות הגזרה המאופיינת בחגורת החצאית ממש מתחת לשדיים, ואת הנעליים השטוחות, ללא העקב, העשויות בד, והמוחזקות על הרגל בעזרת סרטים קשורים סביב לקרסול - מה שנקרא כיום "נעלי-באלרינה". לראשונה יכלה הרקדנית להתנועע ללא מגבלות, להניף את



ברוך השם,
ויליאם פורסיית'
או מוריס בז'אר
אינם מריס
פטיפה, שאם לא
כן, הבאלט
הקלאסי היה מת
מכבר. כל דבר
שאינו מתפתח
ומתחדש, נופח את
נשמתו. הרצון
ליצור באלט "כמו במאה ה-19", מביא רק
לחיקויים או לעבודות "לפי סגנונו של...", ולא
ליצירה אומנותית של ממש.

**לעיתים התנועה מתחילה לפני
הרמת המסך, והרקדנים ממשיכים
לרקוד אחרי שכבר ירד. והתברר,
שאפשר גם בלי מסך כלל, ואפילו
ללא תנועה על הבימה!**

במילוננו של קומפאן (Compan) משנת 1787
נכתב: "עלי להודות, שבתקופתו של המלחין
לולי, המחול היה, ממש כמו המוסיקה של אז,
חד-גוני, קר ונעדר אופי, בהשוואה לימינו.
תנוחות הרקדנים בימינו מגוונות יותר,
ה-attitudes יותר חזקות, התנועות מהירות
יותר. יש ברק, יש קפיצות, יש תנועות קשות
יותר לביצוע. הריקוד בימינו הגיע לשיא של
שלימות."

בני כל תקופה סברו, שהמחול שלה עשיר מזה
של הזמנים שעברו. האם הגענו כיום לשיא
האפשרויות, לפתיחות מושלמת של הקלאסי
העכשווי כלפי כל צורות המחול? אולי.
הצאצאים שלנו בודאי ימצאו דברים חדשים,
ועוד זמן רב יאמרו: "הבאלט הקלאסי
חי תמיד, ומשתנה כל העת."

תרגם מצרפתית ראדו קלאפר
המאמר הופיע בכתב-העת
Revue d'esthétique, 22

בעיקר בתנועות הרגליים. השרוולים
המנופחים של התלבושות לא איפשרו תנועה
חופשית של הזרועות. הגו היה כלוא בתוך
"שריון" צמוד, שלא איפשר כפיפה או הטיה
הצידה.

במאה ה-19 נוספו למחול תנועות הזרוע,
"port de bras", משום שהאופנה חשפה
ושיחררה את הזרועות. אבל הגו עצמו עדיין
נותר סגור בתוך מחוך מגביל. רק המאה
ה-20 שיחררה, סוף סוף, את הרקדן
והרקדנית מכל המגבלות, והכוריאוגרפיה
לא עסקה עוד בתנועות הרגל או הזרוע
בלבד. אפילו שרירים זעירים, כמו אלה
המוזיקאים אצבעות, את הפה או את עיניים
השתלבו במחול.

(3) התנועה על הקרקע. בבאלט הקלאסי,
הרקדן שכב על הריצפה רק אם היה עליו
למות על הבימה. (כמו, למשל, גיזל בסוף
המערכה הראשונה). הלבוש לא איפשר
תנועה תוך שכיבה. לכן עמד הרקדן תמיד
על רגליו. הבאלט המודרני גילה את מכלול
האפשרויות, את "המימד השלישי",
והכוריאוגרפים חוקרים את האפשרויות
הרבות העומדות לרשותם.

לראשונה יכולות בימינו האסתטיקה הקווית
של האיזון והזוויתיות של הפרת האיזון לדור
בכפיפה אחת. כשם שבמוסיקה בת-זמננו כל
הצלילים יכולים לשמש את המוסיקה, כך כל
תנועה באה בחשבון לכוריאוגרפיה. משום
שהסיסמה היא החידוש, ניתן ליטול מכל סגנון
ולשתמש בכל טכניקה. מחפשים, מה עוד לא
נעשה. אבל, היות ומדובר במחול הקלאסי, אין
לשכוח את היסודות הישנים, את המאות
שקדמו לנו, את הבהונות, את התנוחות "כלפי
חוץ" וכו'.

הבאלט בן-זמננו אינו עוסק עוד בעלילה, הוא
פונה יותר לרגש מאשר לתבונה. המחול מספק
לצופה פחות ופחות מידע, ועל כן על הצופה
להיות יותר אקטיבי. עליו לבנות לעצמו את
השקפתו על הבאלט, לפי מה שעניו ואוזניו
מספקות לו. לבאלט הרעיוני אין גבולות
מוגדרים, ולכן לעיתים התנועה מתחילה לפני
הרמת המסך, והרקדנים ממשיכים לרקוד
אחרי שכבר ירד. והתברר, שאפשר גם בלי מסך
כלל, ואפילו ללא תנועה על הבימה!

ה-18 וה-19, הבאלט ללא מלל שיפר את
המצב לעומת המאות הקודמות. כי מאז ואילך
הבאלטים נוצרו על בסיס נושא ספרותי,
שבוטא בתנועה בלבד. בתחילת המאה ה-20
התקדמה הטכניקה עד כדי כך, שהיא לבדה
יכלה לגרום להתפעלות הצופה. וכך נתאפשר
הבאלט ללא נושא ספרותי כלל. הבאלט
המופשט הראשון היה "הסילפידות" מאת
מיכאיל פוקין, שנוצר בשנת 1909.

**הבאלט המבוסס על נושא ספרותי
מצא את עצמו במבוי סתום,
והכוריאוגרפים כמעט והפסיקו
ליצור שכמותו**

ערב מלחמת העולם הראשונה החל חיפוש
אחרי צורות באלט, המסוגלות לבטא רעיונות
מופשטים, ולהתבסס על "תיזה". רק במסגרת
הבאלט הניאו-קלאסי הקתיימו שלוש הצורות
של הבאלט בו-זמנית. הבאלט המבוסס על
נושא ספרותי מצא את עצמו במבוי סתום,
והכוריאוגרפים כמעט והפסיקו ליצור
שכמותו. אבל זה לא הפריע להמשיך ולבצע
יצירות "ספרותיות" מעולות כגון "הסילפידה",
"גיזל", "אגם הברבורים" וכו'.

הסיגנון הניאו-קלאסי נפוץ בעולם ועד מהרה
הפך לכלי הכוריאוגרפי המרכזי של יוצרים
רבים.

בשנות ה-50 של המאה ה-20 שוב ניכרת
תפנית בסגנון הבאלט, שהופך ל"קלאסי
בן-זמננו", בעבודתם של יוצרים כגון רולאן פטי
או מוריס בז'אר. גם הפעם לא נעלם דבר מן
העבר, אבל לסגנון הקלאסי והניאו-קלאסי
נוספים יסודות חדשים.

(1) ראינו את הניאו-קלאסי מוסיף את
התנוחות הטבעיות, "en dedans", "כלפי
פנים" לתנוחות "כלפי חוץ". עד אז שימשו
התנוחות "כלפי פנים" לאיפיון דמויות
מוזרות, מגוחכות, גרוטסקיות בלבד. מימי
ראשית הסגנון של "הבלט בן-זמננו", השימוש
בהן הותר לכל מטרה.

(2) הכוריאוגרפיה הכוללנית. בשל הלבוש
המסורבל, הבאלט במאה ה-18 התרכז



פרס ראשון לסרט "מבול" בתחרות בינלאומית לסרטי מחול

הגירסה הטלוויזיונית של "מבול" מאת אוהד נהרין, בבימויו של רם ברוך, אשר הופקה על-ידי ציונה פלד, זכתה בפרס ראשון בתחרות הבינלאומית היוקרתית "גרנד פרי וידאו-דאנס", בקטגוריה המתאייסת לעיבוד טלוויזיוני של עבודת מחול בימתית. השופטים

הדגישו בנימוקיהם את האיכות הגבוהה של הכוריאוגרפיה, הבימוי וההפקה וחלקו שבחים גם לביצוע המעולה של להקת בת-שבע. ציונה פלד, שיזמה את הפקת הסרט וניהלה אותה כהפקה משותפת של מוחות-מרכז וידאו חינוך ותרבות ולהקת בת-שבע הודתה לחבר השופטים על החלטתם, וציינה שהכרה בינלאומית זו, לה זכה הסרט, היא מתנה ראוייה ללהקת בת-שבע, החוגגת בימים

אלה את יום הולדתה ה-30.

התחרות "גרנד פרי וידאו דאנס" נערכת זו השנה הששית, בחסותם של פייר קארדן והמועצה הבינלאומית למחול של אונסק"ו. סרטי המחול המוגשים לתחרות (השנה היו 154) נחלקים לארבע קטגוריות: א. עיבוד עבודות מחול בימתיות לטלוויזיה. ב. סרטי מחול כיצירות-מקור. ג. סרטי-תעודה על יוצרים ו/או תהליכי-עבודה, ו/או הסטוריה של המחול. ד. סרטים לשימור מחול מסורתי ואתני ו/או סרטים המציגים מחול כהקשר תרבותי-חברתי רחב.

פרס מיוחד ניתן גם למוסיקאי על יצירת מוסיקה מקורית למחול. הסרט "מבול" זכה בפרס הקטגוריה הראשונה, מתוך 29 עבודות שהוגשו בקטגוריה זו.

בפרס היוקרתית ביותר בתחרות, הניתן מעבר לכל הקטגוריות, זכתה הפקה משותפת של הבי.בי.סי עם להקת DV8 הלונדונית. (ראה ברבעון למחול בישראל מס' 1).

ישראלים רוקדים בברלין

מאת יעל אפרתי

"הפסטיבל היהודי" לאמנויות ננעל בברלין בראשית דצמבר. התכנית הגדושה, ושבע המחול הישראלי שנערך במסגרת "יהודיאלוג עם ישראל", עליו נספר בהמשך, גרמו ל"שיבוש" בלוח הזמנים המקורי ולהארכת הפסטיבל בחמישה ימים. הפסטיבל מתקיים זו השנה השביעית ברציפות.

מהקהילה הגדולה והמפוארת של יהודי ברלין לא נותרו היום אלא כ-10,000 איש, רבים מהם מהגרים רוסיים, שזיקתם לדת ולמורשת היהודית מינימלית. רוב הקהל במופעי הפסטיבל איננו יהודי, ובמשך כחודש הוצעו לו כ-80 מופעים מתחומי המוסיקה, התיאטרון, המחול, הקולנוע, הספרות והאמנות הקלאסית, שהתקיימו ב-15 אתרים שונים במערה ובמזרחה של העיר.

הפסטיבל השנה היה גדול פי שלושה מאלה שנערכו בעבר ותקציבו היה חצי מליון מרק, שנתרמו על ידי עיריית ברלין. את ישראל יצגו בפסטיבל אמנים מתחומי המוסיקה, האמנות הפלסטית והתיאטרון.

את תחום המחול יצגה השנה קבוצה גדולה במיוחד, ובעצם כל המחול שנראה בפסטיבל היה ישראלי מקורי. שבוע המחול התקיים במזרח העיר, בבנין ששימש בעבר (טרם נפילת חומת ברלין) מקום להופעתם של אמנים מתנגדי המשטר, ואולם לגילוי כישרונות צעירים ממדינות הגוש הקומוניסטי.

את אירועי המחול פתח עמוס חץ, בהרצאה מודגמת שבמהלכה הסביר מעט את דרך עבודתו, באמצעות כתב-התנועה. למחרת, ב-25 בנובמבר, העלה ערב סולו ובו שתיים מיצירותיו, את "אלמנטים" ו"בעקבות סוקראט" למוסיקה של ג'ון קייג'י, שבוצעה על הבמה על ידי נגן הקונטרבס זיאן-קלוד ג'ונס. בהמשך השבוע התקיים, ביוזמתו של אנדרה טריאו, מנהל פרויקט המחול הישראלי, דיון בהשתתפות עמוס חץ, רות זיו-איל, דיאנה שואף, נעה ורטהיים וניר בן-גל.

כל אחד מהמשתתפים התחיל בהסבר על דרכי עבודתו, על העניין והסקרנות המובילים אותו אל נושאו, ולאט לאט הפך הדיון לשיחה ישראלית טיפוסית על מצב המחול בארץ,

רפואה לרקדנים פצועים

מאת יעל אפרתי

לפני מספר שבועות נפתחה יחידה חדשה לרפואת ספורט, הפועלת במסגרת המחלקה האורתופדית בבית החולים איכילוב ומטרתה להעניק טיפול חדשני ומידי לספורטאים ולרקדנים. העובדה, שאנשים רבים יותר מנצלים את שעות הפנאי שלהם לפעילות ספורטיבית וחשופים יותר לפציעות, שהספורטאים והרקדנים המקצוענים שואפים ותובעים לחזור לפעילות שגרתית במהירות המירבית, והתפתחותם של מכשירים רפואיים חדשניים - היו בין הגורמים שזירזו את פתיחת היחידה לרפואת ספורט ומחול.

בפני הספורטאים והרקדנים הפונים לעזרתה של היחידה החדשה עומדות שלוש אפשרויות: הם יכולים להעזר, תמורת 70 שקלים, במרפאות החוץ של המחלקה לצורך בדיקה, איבחון וטיפול שמרני (חבישות וטיפול תרופתי). ניתן לנתח אותם בחדר הניתוח האמבולטורי של היחידה ולשחרר אותם בו ביום הביתה, ואת הספורטאים או הרקדנים הסובלים מפגיעות חמורות או מורכבות יותר מנתחים בחדר

הניתוח הכללי של בית החולים ומאשפזים אותם ביחידה החדשה, המונה שש מיטות.

פרופ' שמואל דקל, מנהל המחלקה האורתופדית באיכילוב, בעצמו ספורטאי לשעבר, מאמין שרפואת ספורט טובה אמורה לאפשר לספורטאי ולרקדן לממש את שאיפותיו בקצב הרצוי לו: "הכי קל היה לנו להצביע על הסיכונים, להזהיר או להרתיע את הספורטאים ולהגביל אותם בפעילותם". הוא אומר: "אבל אנו מבינים את המניעים ואת המוטיבציה האדירה, שמניעה אותם, ונערכים להגיש להם סיוע מידי, כדי לקצר עד

למינימום את התקופה בה הם מנועים מפעילות". הספורטאים, כמו הרקדנים, חשופים, כצפוי, לפגיעות בגפיים התחתונות. איזור הפציעות השכיח ביותר בשתי הקבוצות הוא הברכיים. אצל

רקדנים בולטת התופעה של עיוותים ונזקים בכפות הרגליים. "הנטייה להסיר את המניסקוס המצוי בברכיים, בעקבות פגיעה, נעלמה כמעט לחלוטין", מסביר דקל, "היום מכירים המומחים בחיוניות המניסקוס והם



עושים כל מאמץ לתקן את הנזק ולהשאירו במקומו, כדי לאפשר לספורטאי ולרקדן את טווח הפעילות הנדרש ממנו". גם הגישה לטיפול בכפות הרגליים ובמיוחד בבוהן, השתנתה. רקדנים רבים, ובמיוחד רקדניות, סובלות מעיוות בבוהן, עקב חלוקה לא מאוזנת של עומס הגוף על כפות הרגליים. הנטייה להעמיס משקל רב מדי על הבהונים גורמת, לאחר מספר שנים, לנזקים קשים, שבעבר טופלו באופן כירורגי. היום, כאמור, חוזרים לשיטת הטיפול השמרנית ומעדיפים חבישות בטכניקות שונות, הנותנות, לטווח הארוך, תוצאות טובות יותר.

ביחידה החדשה, המעסיקה אורתופדים המתמחים באזורי גוף מצומצמים כמו "כף רגל וקרסול" או "ברכיים" יועסק גם מהנדס מומחה, שיתפעל את המיכשור החדשני (העולה כ-70,000\$), בו מצוידת היחידה. מדובר במערכת EMED, הכוללת מדרס מיוחדת, הנצמד לנעל הספורטאי/הרקדן בשעת פעילותו השגרתית ומחשב, המשרטט מפה מפורטת של חלוקת עומס משקל הגוף על כפות הרגליים. במקום מדרס אפשר להניח מתחת לרצפת הסטודיו

משטח דריכה, שיעביר את אותה האינפורמציה ויאפשר לרקדן ולמטפלו הרפואיים לבחון, האם קיים כבר נזק או האם אפשר, על ידי שינויים מסוימים בדרך התרגול, למנוע או לצמצם אותו.

"נכון, לבדיקה הקלינית על ידי אורתופד יש חשיבות מכרעת", אומר דקל, "אבל כיום מאפשרת לנו המערכת החדשה להשתחרר ממגבלת הבדיקה במצב סטטי ולבחון את פעולת הספורטאי או הרקדן בזמן אמת".

חוץ מזה ממליץ הרופא על מיפוי כפות הרגליים ועמוד השדרה לכל מי שמחליט על פעילות גופנית

מאומצת. הוא ממליץ לרקדן לרקוד עם נעליים מתאימות ולהתעקש על רצפות עץ גמישות יותר, הבולמות ביעילות את הזעזועים הנגרמים עקב הקפיצות והסיבובים.

רק לבנותיהן של אימהות אמביזיות

של רקדניות בנות שמונה, שבעמוד שידרתן התגלה פגם חמור, ימליץ הרופא על קריירה חלופית. מתוך ניסיון הוא יודע, שבשלבים מתקדמים, גם כשכבר כואב מאוד, קשה יהיה לשכנע אותן להפסיק לרקוד.





"הריקוד" - מרק שאגל (1920)
"The Dance" - Marc Chagall (1920)
ברשותו האדיבה של "מוזיאון ישראל"

שאגאל רוקד

הרקדנית בעלת-הבשר, המחוללת בחתונה יהודית, שצייר מארק שאגאל, ואשר תמונתה מתנוססת כאן, היא חלק מקישוטי הקיר שהאמן צייר בשנת 1920 עבור התיאטרון היידי הממלכתי במוסקוה.

למרות שהדמות הנשית המלאה כולה בשר-ודם, היא אלגורית, אחת מארבע, המסמלות את הספרות, המוסיקה, הדרמה והמחול. גם בתמונה גדולת מימדים נוספת, שצוירה עבור אותו תיאטרון וכתוררתה "אהבה על הבמה", המחול הוא במרכז התעניינותו של שאגאל. כאן יש מעין פא-דה-דא, ובו רקדן, המניף את הרקדנית כשרגליו ב-turn out לפי כל הכללים, ובהונות רגליה של הרקדנית מתוחות ב-point כהלכה.

משיכתו של שאגאל לתיאטרון, ללולינות ולאומנות המחול נבעו, קודם כל, מכך שהתנועה והדמיון, במעופו המשוחזר ממגבלות המציאות, היוו תמיד את מרכז אומנותו. הסוריאליזם שלו צבעוני ומואר באור בהיר, בניגוד גמור לסוריאליסטים כדוגמת סאלבאדור דאלי או רנה מגריט, שהדמיונות שלהם על פי רוב בגדר סיוטים וחלומות בלחה.

הרקדנית הסימלית שרוקדת לה בחתונה יהודית, מבצעת "מחול מצווה", ("מיצווה-טאנץ") בבחינת "מרקדים לפני הכלה", ומשמשת גם איור לסדרת מאמרים מאת צבי פרידהר, שהראשון בהם מתפרסם כאן, שיתארו את התפתחות המחול בתרבות היהודית, מאז ימי הביניים.



במהלכה נשאלו בין היתר השאלות: מהם הקריטריונים "הנכונים" לתמיכה ממסדית, מהו מחול שוליים ומהו טיבם של הקשרים בין אמנות, בידור, יחסי ציבור ושיווק. בסוף השבוע העלתה קבוצת רות זיו-אייל את "כח המשיכה", הפרק הששי ב"פרקים" שהועלה לאחרונה בארץ וזכתה לשבחי הביקורת. הקהל קיבל את המופע בהתלהבות רבה. וכן גם את המופע שחתם את שבוע המחול הישראלי וכלל ארבע עבודות: "עדשות מגע" של נעה ורטהיים ועדי שעל, "ידיו-כאן" של ענבל פינטו, "שביר" של נעה דר וברגע האחרון נוספה לתכנית העבודה "שיחות בגוף ראשון" של תמר בן-עמי העובדת בשנה האחרונה בברלין. את העבודה ביצעה רוני חבר, יוצאת "אנסמבל בת-שבע", הרוקדת כעת בברלין, בלהקתו של יוסף תמים, יחד עם חברה מה"אנסמבל", גיא ויצמן.

הבאתה של קבוצה גדולה זו של יוצרים ורקדנים ישראלים התאפשרה תודות לתרומה בת 400,000 מרק מה"לוטו" הברלינאי, שמימנה את הבטחתו של האחראי לתחום התרבות של הסנט, אולריך-רולף מומין, שביקר בארץ לפני מספר חודשים, והציע למסד את הרעיון של "דיאלוג עם ישראל".

✓ נפטר מנואל אלום

מנואל אלום, רקדן וכוריאוגרף, שעבד בעבר גם עבור להקת "בת-דור", נפטר בניו-יורק, והוא בן 50.

הוא נולד בפורטו-ריקו, למד אצל מרתה גראהם, מיה סלבנסקה (שהיתה בנעוריה תלמידתה של גרטרוד קראוס) ופול סנסרדו. בלהקתו של סנסרדו רקד אלום עד לשנת 1973, כשפרש ויסד להקה עצמאית משלו.

✓ יוצרים צעירים ב"באלט המלכותי הבריטי"

להקה הבריטית הוותיקה מחפשת

שם מספיק הזדמנויות ליצור.

מנהלו האומנותי של "הבאלט המלכותי", אנטוני דואל, עודד שני רקדנים צעירים בלהקה, לנסות את עצמם בכוריאוגרפיה. ויליאם טאקט הוא רק בן 24 וחברו ללהקה,

כוריאוגרפים צעירים, שימלאו את חסרונם של מק-מילן, שנפטר באוקטובר 1992, שהיה כוריאוגרף הבית במשך שנים רבות, ודיויד בינטלי, שהרבה לעבוד עם הלהקה בשנים האחרונות. בינטלי ניתק את הקשר שלו עם "הבאלט המלכותי", כי לדבריו, אין נותנים לו

רוקדים בעגלות-נכים

מאת חיה צור

בחודש דצמבר '93, שבה לארץ קבוצת הרוקדים "יושבים על עגלות-ועומדים", מתחרות בגרמניה, כשבידה הפרס הראשון.

ענף זה, של מחול רקדנים נכים, הגיע לארץ לפני חמש שנים. היוזמת היתה נוגה רוזנטל, מורה לחינוך גופני, ומפעיל "נכים במרכז איל"ן חיפה" - לאחר שנוצר קשר אמיץ בינו לבין קבוצת רוקדים מעורבת במינכן, גרמניה.

אני עצמי עוסקת בתחום רק כשנתיים, לאחר שקיבלתי מושג מועט מצפייה בסרטי-וידאו בגרמניה, בעת השתלמותי שם.

בדרכי עם הרוקדות בעגלות, אני נוקטת בדרכי הוראה מוכרות מתחומי המחול השונים, לאחר פעולת הכנה שאני עושה עם עצמי, בסטודיו, על גבי העגלה. בעבודה זווגית - אחד יושב והשני עומד, אני מקפידה על הבלטת ביצועיו של הרקדן היושב, בכל פלג גופו העליון, במירב האפשרויות, ומשתדלת להתאים את משפטי התנועה ליכולתו ואישיותו של היושב.

לתחרות במינכן הבאנו שני קטעים, בני שתי דקות כל אחד (בהתאם לתקנות התחרות), והתקיימה במלון מפואר, במסגרת ארוע סיום



תחרות "רוקדי יושבים ועומדים" פרס שישי

לביא (שהיא כבר סבתא לנכדה בת 11) וענבל בליצבלאו - תלמידת כתה י"א, הלומדת גם בביה"ס למחול שבהנהלתי.

בימים שלאחר התחרות, השתתפו הכל בסדנאות מיוחדות במשכנה של הקבוצה המארחת שבכפר האולימפי.

עסקו במגוון אפשרויות הפעלה לרוקדים נכים, עם וללא בני זוג, כשעל כל האירועים, כולל התחרות, מנצחת בחום ובמקצועיות רבה קדריגטרוד גרי הולץ, אשה יוצאת דופן, האמא של הענין כולו.

כבר עתה מדובר על טורניר נוסף, שיערך באפריל '94 בעיר קובלנץ שבגרמניה, "גיבוע אירופה לרוקדי

יושבים ועומדים", וכן על ביקורה האפשרי של הקבוצה הגרמנית והשתתפותה בפסטיבל המחולות בכרמיאל, בקיץ הקרוב.



לאחר הניפוי הראשוני, נשארו עשרה זוגות, ולבסוף חמישה, כשהדרוג הסופי היה: במקום החמישי זוג ישראלי ממכון וינגייט, במקומות ה-4, 3, 2 - זוגות מהעיר מינכן, ובמקום הראשון - הזוג שלנו, ממרכז איל"ן חיפה: חיה

שיזף ספרדי

מאת אסנת שלו

נטע שיזף מקרבת אלינו את הפלמנקו באופן עיקבי ובסגנונה המיוחד והאישי. שיזף העלתה מופע סולו שני בביצועה במסגרת פסטיבל הגיטרה העשירי, שהתקיים בנובמבר. שיזף הופיעה בתל-אביב, ירושלים וחיפה, ורבים, אפילו הספקנים שבינינו (בכל זאת הרי היא אינה ספרדיה מבטן ולידה), למדו משהו מהלכות הפלמנקו. הקשר הראשוני שלה לפלמנקו נוצר כשגילתה את המוסיקה הספרדית בתקליטה הביתית של הוריה. היא חשה הזדהות פנימית וסקרנות בלתי מובנת. מאוחר יותר שאבה את עידודה מהשחקנית ריטה היוורת (שאגב היא ספרדיה מצד אביה) שגילמה רקדנית פלמנקו בסרט "דם וחול".

החלטתה של שיזף ללמוד לרקוד הובילה אותה לסטודיו של סילביה דוראן, שטיפחה והכשירה אותה במשך כשש שנים, עד ליציאתה לספרד. בארץ הפלמנקו היא רקדה במשך ארבע שנים אצל טובי המורים, כגון מיור מאיה, מהמובילים בתחומה ואצל רפאל אגילאר. במחיצתם יצאה לסיבוב הופעות באירופה ובארצות הברית. במקביל רקדה בטבלאוס (מועדוני פלמנקו) בספרד, מקסיקו ויפן ומעבר למיומנות הטכנית חידדו ההופעות את הדיאלוג עם המוסיקה החיה והספונטנית ואת הקשר עם הקהל.

מאז שובה, בשנתיים האחרונות, היא יוצאת לספרד לגיחות קצרות כדי להכין מופעים שהיא מקיימת בארץ. בתחילת שנת 1992 העלתה את "געגועים". שיזף שילבה בריקודיה קריאה חיה משירי של המשורר יהודה עמיחי. הצופה הישראלי התקשה

לעכל את הישראלית הרוקדת פלמנקו על רקע טכסט משונה, נטול מוסיקה אותנטית, כשהטכסט של עמיחי גם הוא לא בדיוק מוכר ועממי.

הצורך המובן של שיזף להתחבר שוב אל



נטע שיזף

שורשיה לאחר העדרותה הממושכת, הוביל אותה אל המילים והמראות של עמיחי, ויתכן שזו היתה בהחלט התמודדות נכונה.

בערב החדש שלה, "פלמנקו", היא מתמקדת בספרדיות צרופה. לראשונה היא מעלה מופע עם מוסיקה חיה. לצורך כך היא נעזרה בזמר מנוול סביליה ובגיטריסט הצעיר חוסה אנטוניו ואסקו. הראשון היה סולן בלהקתם של אנטוניו גאדס וכריסטינה הויס (הזכורים לטוב מ"חתונת הדמים" ו"אני אוהב אותך

כרמן"). שתרמו את "אמביינטה" (האווירה המתאימה) בין ריקוד לריקוד.

הפלמנקו הוא למעשה מיזוג בין השירה, המוסיקה והריקוד, כשהמפגשים ביניהם מתקיימים באופן מתמיד. הפלמנקו האותנטי התפתח בעיקר בדרום ספרד, באופן עממי וספונטני. שיזף פותחת את הערב בריקוד הלאומי של אנדלוסיה. "הסיביליינס" נרקד שם באופן מהיר בדרך כלל, אך שיזף העדיפה להאיטו, כדי לתת ביטוי לסגנונה הדרמאטי האופייני. כבר בקטע הראשון, מציגה שיזף יציבת גוף גאה זקופה וידיים עשירות מבע, נעות, לשות את החלל.

את "טרנטו" העצוב והדרמאטי, "גואחירה", ו"סולאה", שלא נס ליחו, ראינו ב"געגועים". "גואחירה" נרקד למוסיקה דרום-אמריקנית באינטרפרטציה של "פלמנקו". זה ריקוד קוקטי וחייני, בו משתמשת נטע במניפה והבעתה קלה ומפתה.

את "סולאה", שפרושה בדידות (מהמילה סולדד) מלווה שירת ה"קנטה חונדו" (הזמר העמוק), ריקוד זה מלווה אותה מתחילת דרכה.

בניגוד לרפרטואר של הפלמנקו, רקדה נטע שיזף את "אסטוריאס" בבגדי גבר ובליווי קסטנאיטות.

נטע חתמה את המופע ב"רומנסה", בכוריאוגרפיה של מנוול מרין, שנפתחה בשירתו האופינית והעצובה של סביליה. כשהקצב מואץ מסתיים הריקוד בעליצות, כמעט באקסטזה.

הסטנדרטים הגבוהים ששיזף הורגלה אליהם שבים כהיוון חוזר אל הבמה הישראלית ומעשירים את עולמנו.



✓ ושוב "נעליים אדומות" - כמחזמר

כמעט בכל ראיון עם רקדן או רקדנית, מופיע הפסוק הבא: "בגיל צעיר מאוד ראיתי את הסרט 'נעליים אדומות', ובו במקום החלטתי, שאהיה רקדן/באלרינה...". הסרט, שנוצר בשנת 1948, והפך את הרקדנית הבריטית אדומת השיער מוירה שיר לכוכבת בינלאומית, משמש עד היום אטרקציה, כשהוא משודר מדי פעם בתחנות הכבלים.

לא מכבר הועלה "נעליים אדומות" כמחזמר בברודוויי.

בסרט כיכבו, לצד מוירה שיר, הרקדנים הוותיקים ליאונד מאסין ורוברט הלפמן. בגירסה הבימתית החדשה רוקדת ומשחקת את התפקיד הראשי הרקדנית הקנדית הצעירה מרגרט אילמן. את הכוריאוגרפיה יצר לאר לובוביץ', שזה נסיונו הראשון לעבוד במסגרת מחזמר. הבמאי הוא סטנלי דזון, במאי סרטים שגם הוא חדש בתחום המחזמר.

✓ "באלט טוקיו" חוגג עם מוריס בז'אר

לכוריאוגרף מוריס בז'אר קשרים הדוקים עם יפן. לפני שנים מעטות יצר את "קאבוקי" שלו עבור להקתו, כמעין מחווה לתיאטרון היפני המסורתי. בשנה שעברה זכה לקבל את פרס "האיגוד הקיסרי היפני לאומנות", בסכום הלא מבוטל של 15 מליון ין.

✓ פילובולוס מתמודדת עם ג'יימס ג'ויס

שלושה מוותיקי להקת "פילובולוס", רובי בארנט, יונתן וולקן ומיכאל טריסי, חברו יחד ויצרו עבודה חדשה עבור הלהקה. בחירתם נפלה על אחד הספרים היותר מוזרים ומורכבים של הסופר האירי הגדול ג'יימס ג'ויס, "Finnegan's Wake", המתאר את תולדותיה של משפחה, בדרך אסוציאטיבית, מסובכת מאוד.

היצירה החדשה נשמעת 45 דקות. יש בספר ובמחול חמש דמויות מרכזיות, אבל אין זה מחול עלילתי במובן הפשוט של המושג.

✓ להקת פול טיילור מס' 2

על מנת לשמר את הרפרטואר של יצירותיו של פול טיילור, נוצרה בשנה שעברה ליד הלהקה הרגילה שלו קבוצה צעירה, הנושאת את השם "פול טיילור 2". מנהלת גוף חדש זה היא לינדה הודס, לשעבר מרקדני "בת-שבע" ואחר כך, מששבה לניו-יורק, במשך שנים ארוכות אחת ממנהלי להקתה של מרתה גראהם. בקבוצה הצעירה חמישה רקדנים.

להקתו של פול טיילור הופיעה בניו-יורק בחודש נובמבר שעבר בשתי עבודות חדשות שלו. אחד הערבים הוקדש לזיכרו של כריסטופר גיליס, רקדן ותיק בלהקה, שנפטר לא מכבר מאיידס.

מתי הארט מלאו לו רק 21. הבאלט שיצר טאקט, "אם זאת הבעיה היחידה" שמו, הנמשך 27 דקות, הוא יצירתו השלישית.

המחול של הארט, שהוא הראשון שלו עבור הלהקה, שמו "תרועה", והוא נמשך 15 דקות.

טאקט היה תלמיד בבית-הספר של "המלכות", והיו לו שם בעיות משמעות רבות. אבל אחד המורים שלו שם, נורמן מוריס, עודד אותו ליצור, וטקט זכה בפרסים על הכוריאוגרפיה שלו במסגרת בית-הספר.

יצירתו החדשה מופשטת, לציליל קונצרטו לפסנתר מאת מוריס ראול.

נורמן מוריס היה זה שעודד גם את מתי הארט ליצור, שעה שלמד בבית-הספר. הוא יצר עם תלמידי המוסד מופע, המבוסס על "סימפונייה פשוטה", מאת בנג'מין בריטן, שהצליח מאוד.

ההצעה ליצור עבור "הבאלט המלכותי" הגיעה מוקדם הרבה יותר משהוא ציפה. המנהל האומנותי דאוויל, הזהיר אותו, שיהיה עליו לחכות ארבע חמש שנים, עד שתיפול בחלקו ההזדמנות להכין כוריאוגרפיה מקורית. אבל המצב חייב לחפש עבודות טריות עבור הלהקה, וכך זכו שני רקדני הלהקה הצעירים למבחן הבימה שלהם כיוצרים.

רוברט כוהן, מרקדניה של מרתה גראהם, ששימש במשך שנים ארוכות גם כיועץ אומנותי של "בת-שבע", ורובין האווארד, חובב אומנות אנגלי, בעל אמצעים. הלהקה התפתחה וזכתה למוניטין. אבל לפני כחמש שנים, שעה שכוהן פרש למעשה מניהולה, חלו בה שינויים תכופים של מנהלים אומנותיים, ומצבה החמיר.

הלהקה, שקלה הצטמצם והלך, נקלעה לבסוף לא רק למשבר של זהות אומנותית, אלא גם לקשיים כספיים. רובין האווארד נפטר לפני כארבע שנים. הלהקה לא ידעה להתאים את עצמה למצב המשתנה, והשנה בוטל

"בת-שבע", ביצירה "מבול" מאת אוהד נהרין. סרט המבוסס על עבודה זו, שביים ברוך רם והפיקה ציונה פלד (מטעם חברת ההפקה "מוחות"), זכה לפרס הראשון בתחרות מחול-וידאו, שהתקיימה בפריס.

✓ "תיאטרון המחול בן-זמנו" בלונדון - הסוף?

LONDON CONTEMPORARY DANCE THEATER, שהיתה להקת המחול המודרנית הראשונה בבריטניה, נוסדה ב-1967 על ידי

"באלט טוקיו" חוגג את בר-המצווה שלו, בין היתר ביצירתו החדשה של בז'אר, "M" שהיא מחזה לסופר היפני יוקיו מישימה.

✓ המטריה הלונדונית למחול חדיש

"DANCE UMBRELLA" הוא שמו של פסטיבל שנתי למחול עכשווי, המתקיים בלונדון. מנהלו האומנותי של המפעל, המאפשר ללהקות חדשניות להראות את עבודתן בעיר הבירה, הוא ואל בורן.

השנה פתחה את מופעי "המטריה" להקת

רקדנים מ"פס-הייצור" של מתא"ן

מאת שרה ארנון

זו השנה השתיים-עשרה היא "מגירת" באדיקות בני נוער למחול. אלידע גרא, מורה-מחנכת ואשת-ציבור בתחום המחול, מאמינה בחינוך מלמטה, הנעשה ביסודיות ובדקדקנות, בצורה אינטנסיבית, במשך כל השנה, ושנה אחרי שנה. כך נפתחה הכתבה המקורית שנכתבה בקיץ שעבר, כאשר אלידע גרא עדיין היתה המנהלת האמנותית של מגמת המחול במתא"ן. מאז חלו באירגון מתא"ן שינויים מפליגים, כולל הליכתה הביתה של הוגת הרעיון והאמא של התוכנית, גרא. לכן, בסיס הכתבה תהיה האידיאולוגיה שלה עם תוספות מעודכנות.

איך אירגנו אלידע גרא ביחד עם עוזרתה הנאמנה, הרקדנית לשעבר גבי בר, את מתא"ן ההיסטורית?

ראשית כל, בעזרת מילת המפתח - תקציב. מסתבר, שרק תוכנית ממלכתית מסובסדת כראוי מסוגלת להרים פרויקט כזה כמו מתא"ן - מפעל חינוכי מתמשך ועקבי במשך כל השנה לתרבות ולאמנות לנוער. שיא הפעילות הוא הבאתם תחת קורת גג אחת, במשך שלושה שבועות, בתנאי פנימיה, של תלמידים מכל רחבי הארץ העושים היכרות מעמיקה (עד כמה שאפשר במסגרת הזמן הקצר) עם המחול, בהדרכת מורים מאסכולות שונות. השנה כאמור, ראינו את גרא ואת בר ומהא המוכשרים המאשרים במחנה הקיץ המסורתי בפנימיה בכפר-סבא.

מתא"ן, מה זה בדיוק?

אלידע גרא, המנהלת האמנותית של המפעל מאז היווסדו: "השיטה שלי לעבוד עם ילדים ונוער בגילאי 12-18, המוכשרים בשטח המחול, היא לסגור ולבודד אותם מהעולם החיצוני ולעבוד איתם במחנות של לימודים וכיף מרוכזים. ותנאי נוסף, המורים חייבים להיות הטובים ביותר".

מי הם וכיצד נבחרים הרקדנים-הנופשים?

"הכוונה שלנו להגיע לכשרונות צעירים הצומחים בשפע ובשקט, בכל רחבי הארץ, רחוקים ממרכזי לימוד פרטיים ואחרים במרכז, שבהם נהוגה רמת לימודים גבוהה. למחנה מתקבלים, ראשית כל, כאלה הלומדים במסגרות ציבוריות, בעירות פיתוח, מושבים וקיבוצים מרוחקים, מתיישים וחוגים במועצות מקומיות. הם ניגשים לבחינות, ואנחנו בוחרים במוכשרים ביותר מביניהם, אפילו אם הטכניקה והידע שלהם חלשים. המחיר

להפיק. כל תלמיד מקבל חיזוק במקצוע אחד, המתאים לו ביותר".

"הסוד שלנו, בהבאתו של התלמיד להבנה, שלהישגים מגיעים לאחר ברירת האפשרויות וחיזוק הכישרונות הספציפיים. לימדו במתא"ן השנה המורים-הרקדנים במקצועות המחול השונים, סאלי אן-פרידלנד, עידו תדמור, צחי פטיש, אלון אבידן, אורלי פורטל. מחו"ל, הישראלי יואב קידר, מלהקתו של חוסה לימון".

למה את שואפת עכשיו?

"הכי חשוב, כרגע, לתעד ולהפיץ את תרומת מתא"ן בעולם המחול המקומי".

באופטימיות זהירה, סיימה גרא את הראיון שנתנה לי בקיץ.

זה שבועות אחדים גרא כבר לא המנהלת של המחול במתא"ן. למגמה בא בעל-בית חדש. זהו קלאודיו קוגון, 30, אחד מעוזריה של גבי בר במחנות מתא"ן ובוגר האקדמיה בירושלים.

מה קרה?

אורי סטריזובר, מנכ"ל מתא"ן: "החלטנו לארגן מחדש ולשנות את התפישה הכללית של מתא"ן. זאת בעקבות הגרעון הכבד, שהנהלה הציבורית החדשה קיבלה עם מינויה, והחליטה על ישר קו. למשל, לא יתקיימו פעולות שאינן מכסות את עצמן. החלטנו על חיבור שתי הפונקציות הנפרדות של המנהל האמנותי ושל המנהל בפועל. גרא ובר אכן עשו עבודה נפלאה, בבניית תחום המחול במתא"ן, אבל אחרי עשר שנים החליטה ההנהלה לעשות בדק-בית ולבקש מהן ללכת, כדי להכניס דם חדש ולבדוק את הקונספציה. החלטנו על תפישה חדשה, המדברת על בחירתה של קבוצת איכות, שיהיו בה כ-50

רקדנים צעירים מוכשרים מכל הארץ, להם תיבנה תוכנית הכשרה שנתית. הארץ תחולק לשלושה אזורים, בהם יוקמו ויפעלו קבוצות אזוריות בצורת 'מאסטר קלאסי', איתן יעבדו במשך כל השנה. במקביל נעסוק כיעד השני, בפיתוח אמנות המחול ביושבים ונעשה זאת תחילה על-ידי כניסה מאסיבית לאזור אחד עם אנשי השטח".

אלידע גרא, מה קורה?

"מתא"ן עברה לידי חברת המתנסים, על כל המשתמע מכך, וזה לא בדיוק הראש שלי. אני רגילה לעבוד באופן מקצועי ולא לעשות עבודה סוציאלית".



קורס קיץ של מתא"ן "Matan" Summer Course

מדביקים אותם, בעל כורחם, במטרה שפירושה התנסות בריקוד על כל גווניו".

מה אפשר לעשות בשלושה שבועות עם חבר'ה צעירים ובלתי מנוסים?

"אכן, אפשרויות המחול רבות - ובמשך זמן כל כך קצר אי-אפשר לעשות מהם רקדנים. אפשר רק לגלות להם את הטעם הנפלא של העולם הנהדר הזה. לתת להם טעם של עוד, לגרות אותם. אנחנו, למשל, מבהירים להם, שגם מי שאינו כל-כך חזק בקלאסי יכול להיות רקדן. יש אפשרויות נוספות בעולם הזה, באלט מודרני, ג'אז, בוטו, ריקודי בטן, אילתורי-קונטקט וסטפס, אפשר ליצור ואפשר

עצמאית, קיבלה על עצמה תפקיד ניהולי במסגרת תיאטרון ממסדי.

חילופי מנהלים

✓ מאירה אליאש-צ'יין, ממיסדי להקת "תמ"ר" והרוח החיה שלה, השווה בניו-יורק, נתמנתה למנכ"ל להקתה של ג'ניפר מולר.

✓ כריסטופר ברוס, אחד הכוריאוגרפים הבריטים המעולים, שעבד גם בארץ עם "בת-שבע", ובשנים האחרונות יצר עבור "נדרלנדס דנס תיאטר" בהאג, נתמנה למנהל האומנותי של "באלט ראמבר" בלונדון.

למעשה המענק שהיא קיבלה מממשלת בריטניה.

אומר משה רומנו, ששימש מראשית קיומה כמנהל חזרות ועוזר למנהל האומנותי: "לא ברור מה יהיה. יתכן, שהלהקה תמשיך לפעול, כשמספר רקדניה יצומצם מ-16 ל-12". כמנהל אומנותי נתמנה לאחרונה רוברט אלסטון, אבל גם הוא כבר הספיק להתפטר מתפקידו. אין לדעת מה ישאר מהמוסד, שמילא תפקיד נכבד כל כך במחול המודרני בבריטניה.

✓ מברמן לברלין

הנס קרסניק, היוצר השנוי במחלוקת, שניהל

גברים רוקדים נשים

מאת יוסי תבור

ירושלים היתה הבירה הראשונה, מחוץ לגבולות רוסיה, שבה הופיעה להקת מחול הגברים מסנט פטרבורג, כעין אבן בוחן מערבית למה שמבקרים רוסים כינו "שינוי מהפכני בתפיסת הבאלט".

חמישה גברים רוקדים במומנות רבה תפקידים נשיים ממיטב יצירות הבאלט הקלאסי, תפקידים שבעיני העולם הם סמל הנשיות, השבריריות והקלילות.

הרעיון נולד בראשו של מנהל הלהקה, ואלרי מיכאילובסקי, אחרי שהוא יצא ל"גימלאות" (בארץ הולדתו, רקדנים יוצאים לגימלאות בסביבות גיל ה-40, לאחר 20 שנות עבודה על הבימה). זה קרה לפני כשנתיים, אך ואלרי מיכאילובסקי שאף לכך שנים רבות, מאז ילדותו בעיר לוצק שבמערב אוקראינה, אשר הושפעה מהתרבות הפולנית.

מילדות חלם על בימה, למד מחול בעיר הולדתו ועבר לקייב, בירת אוקראינה, שם עשה ארבע שנים בבית ספר למחול ושם גם פגש את המורה שלו, אנטונינה ואסיליבה, המתגוררת כיום, למרבה האירוניה, בתל-אביב. היא שמה עין על הילד החלשלוש, השפוף, המפגר אחרי האחרים ובעקבות דחף פנימי החלה לתת לו שיעורי עזר פרטיים. לאחר גמר הלימודים, התקבל לתיאטרון האופרה והבאלט באודסה. במשך שש שנים הספיק לרקוד, לפי הגדרתו שלו עצמו, את "תפקידי כל הנסיכים וכל האלברכטים". ומה הלאה? "המחשבה הזאת לא נתנה לי מנוח, מכיון שרציתי לרקוד בצורה חדשנית יותר, בפלאסטיקה שונה, רציתי לא לדבר בשפת הנסיכים אלא בשפתו של האדם העכשווי, כפי שאני רואה זאת. הצלחתי לעשות כך אולי רק ב"גיל", במערכה השנייה. אני חושב, שרקדן או רקדנית חייבים לשלוט בשפה הפלאסטית העכשווית, לרקוד את עבודותיהם של כוריאוגרפים בני זמננו ועבודות בנושאים מודרניים, לא רק כדי לגוון את הרפרטואר או להביע את עצמם, אלא גם על מנת לרכוש נסיון, שיעזור לאחר מכן בביצוע באלטים קלאסיים. אחרי שהכרתי

ריקוד מודרני, התחלתי לרקוד בצורה עמוקה יותר את הקלאסיקה המקובלת, בחופשיות הרבה יותר גדולה ובהבנה אחרת. הקלאסיקה הפסיקה להיות כה אקדמית בשבילי, הפכה להיות יותר חיה".

מיכאילובסקי אומר זאת לאחר 14 שנות עבודה בלהקתו של בוריס אייפמן, אחד הכוריאוגרפים המודרנים המובילים ברוסיה. יד המקרה הפגישה ביניהם באודסה, אחד התרשם מהשני ובמשך 14 שנים מיכאילובסקי רוקד תפקידים ראשיים אצל אייפמן, שאותם עיצב במיוחד לפי מידתו של מיכאילובסקי.

"זו תקופת הפריחה האומנותית הגדולה ביותר שלי. מה שעשיתי עם אייפמן בלהקתו, לא הייתי יכול לעשות באף להקה, כי לא היתה



בתפקיד "הברבור הגווע" as the "Dying Swan"



ואלרי מיכאילובסקי Valeri Michailovski

דומה לה. וזה נכון גם להיום.

"למען האמת, במשך 14 שנות עבודתי עם אייפמן עייפתי עד מוות, גם מבחינה פסיכולוגית וגם מבחינה פיזית, כי אייפמן הוא אדם שלא נח לרגע, אדם ללא הפסקה. הוא מסוגל לעבוד עד טירוף. רעיונות נשפכים ממנו כמו מקרן השפע. העומס עלי היה אדיר: עבודות חדשות, חזרות, הופעות בבית ובחו"ל.

שאלו: 'כמו טרוקאדרו?' עניתי שלא כל-כך, מכיון שרקדנים חייבים לרקוד קודם כל כגברים. ולא לחקות נשים. ב'טרוקאדרו', הכל בנוי על הומור, ומזכיר לי, מבחינה בימתית, מן 'קונצרט-סלט', שלא תמיד עשוי בטוב טעם. אני הייתי רוצה לעשות את זה בדרך אחרת, במידה מסוימת של רצינות, ואם יש הומור, לבסס אותו על טכניקת באלט בלבד, בגישה כוראוגרפית גרידא. ראיתי בעצמי, איך גבר

USA INTERNATIONAL BALLET
COMPETITION
POB 55791
JACKSON, MISSISSIPPI 39296-5791, U.S.A

מפורסמים, פרנק שאופוס ומונה ואנגסה. גם הוא, ממש כהוריו, סיים את בית-הספר של "הבאלט המלכותי הדני", רקד ועבד באנגליה ואמריקה.

להקה זו היתה למעשה להקת הבאלט הראשונה בבריטניה. היא נוסדה על ידי מרי ראמבר, שנולדה בוארשה כמרים רמברג. משהגיעה לאנגליה, אחרי שעבדה במסגרת "הבאלט הרוסי" של דייגילב, באמצע שנות ה-20, החלה להפיק מופעים. בשנות ה-50 עבר "באלט ראמבר" מהבאלט הקלאסי לסגנון מודרני.

במשך עשר שנים שימש פרנק אנדרסן כמנהל אומנותי של "הבאלט המלכותי הדני", החוזה שלו עומד לפוג בסוף העונה הנוכחית. יחליף אותו בתפקיד הרקדן הדני, פטר שאופוס.

פטר שאופוס הוא בנם של זוג רקדנים

רואה את הריקוד הנשי. בין הסיבות השונות שהביאו אותנו לעשות מה שעשינו, הדחף הראשוני היה מחאה. מחאה נגד הגישה האומרת שהקלאסיקה הפכה לדבר המוני, שהכל רוקדים לפי יכולתם. רוקדים את "הסילפידות" כמו את "גיוזל", ואת שניהם כמו "פא-דה-קאטר" של פוני... שכתו לגמרי, מה חשבו הכוריאוגרפים, שכתו שלכל כוריאוגרף סגנון וגישה משלו. ודאי שלא כל תפקיד נשי יכול רקדן גבר לבצע ולא כל דבר יהיה מעניין בביצוע גברי. זאת הסיבה, שבחרתי דברים מסוגננים מאוד כמו "פא-דה-קאטר", המבוסס על טכניקה של פרטים קטנים, על הליטוש המוחלט של פרטים אלה.

בפרק העבודות המודרניות בתכניתם מצויות רק עבודות של כוריאוגרפים רוסיים, כמו אייפמן וקרלין, נוסף לשתי עבודות של מיכאילובסקי עצמו.

בחלק מהיצירות המודרניות עובדת להקתו של מיכאילובסקי בז'אנר של מינאטורה קלאסית, המזכיר את ליאוניד יעקובסון. מיכאילובסקי חשש להתקרב ליעקובסון, ורק לאחר מותו של הכוריאוגרף, בשיחה עם אלמנתו, אירינה, הוא הבין עד כמה קרובות היו דרכי חשיבתם, וכמיהתם לז'אנר המינאטורה הכוריאוגרפית, בה צריך לומר כה הרבה, בזמן כה קצר.

יש בכך אירוניה של הגורל, שדווקא ברוסיה, הפוריטנית והמסוגרת עד לפני זמן לא רב, התלהבו כל כך מלהקה שגם במערב שוברת מוסכמות. אולי זה השיכון הגדול מהחופש.

לפני בואם לירושלים, רבים חששו. גם ברוסיה קיבלו אותם באהדה למרות חששותיהם של הרקדנים והמנהל. "בוודאי שפחדנו מאוד, במיוחד לפני חציו השני של המופע, שכשכבר עמדנו לבושי טוטו, עם פאות על הראש וריסים מלאכותיים. זה היה בסנט פטרבורג. אחרי שעלה המסך, ואנחנו עמדנו בתנוחה הראשונה, האולם פרץ במחאות כפיים. וכשנעמדנו בפעם הראשונה על קצות האצבעות, האולם סער עד סוף הקטע. ההלם היה טוטאלי. כולם ציפו למופע היתולי נוסח 'טרוקאדרו', כלומר הבחורים ישוטטו קצת על קצות האצבעות, וזה הכל. אבל כשראו את הדקויות המבוצעות היטב, את ריקמת המחול, את השלימות בביצוע, כל מה שמזמן נשכח אפילו בתיאטראות הגדולים, כולם נדהמו".

✓ דורה סאודן ב"לינקולן סנטר"

מבקרת המחול של ה"גירוסלם פוסט", דורה סאודן, הוזמנה לניו-יורק על ידי הספריה למחול שבלינקולן סנטר, להרצות על מצב המחול בישראל.

ההרצאה התקיימה בחודש אוקטובר. דורה סאודן תיארה את ה"ניסים" שקרו למחול בארץ, סקרה את המחול בתקופות עתיקות ומה אירע במחול האומנותי בארץ מאז ראשית המאה ועד ימינו אלה.

אחרי ההרצאה הופיע זוג רקדנים מהאולפן של יגאל פרי, וכן שלישייה של רקדנים, בראשם ברטראם רוס, לשעבר מרקדניה המפורסמים של מרתה גראהם, במחול שלו, המתאר את סיפורו של יעקב אבינו.

הנהלת "אגודת ידידי הספריה הישראלית למחול" בניו-יורק ערכה קבלת פנים לכבוד האורחת מישראל.

✓ 40 שנה לפעילותה של אנה סוקולוב בישראל

בביתם של שגריר ארה"ב בישראל ורעייתו - שהיא חובבת מחול מושבעת - נערכה קבלת פנים לכבוד אנה סוקולוב, לציון 40 שנות פעולתה של סוקולוב בישראל. היא הגיעה לראשונה לארץ בתחילת שנות ה-50, משהוזמנה לעבוד עם "ענבל", לקראת סיורה הראשון של הלהקה בחו"ל.

מאז עובדת אנה מדי שנה בארץ, בשנים האחרונות בעיקר בהוראה בקורס-הקיץ של האקדמיה ע"ש רובין בירושלים.

שרה לוי-תנאי ברכה את האורחת. היא אמרה: "אנה היא כוריאוגרף בעל שם בינלאומי, מחלוצי המחול המודרני - כל זה ידוע. אך חשוב להדגיש שאנה היא אומן רגיש ולוחם למען הבנה אנושית, בין אדם לאדם ובין עם לעם. כל יצירותיה מדברות על האדם הנאבק על שחרור הגוף, הנפש והרוח - מפני כל עריצות שהיא.

"בדמותה זכתה 'ענבל' במורה מעולה ובידידה נאמנה, מאז הביא אותה אלינו ידידנו, האומן הגדול ג'ורג' רובינס. ידידות זו נמשכת מאז. בידידות אצילה זו הצליחו שני האומנים הדגולים לאחד את מסירותם לארצם הגדולה, אמריקה, ולמדינה הקטנה, ישראל.

"באישיותם הם ממזגים מורשת יהודית עתיקה עם תרבות ארצם, שהיא עולם חדש, דינמי ונדיב."

רגע מרגש היה, כששתי הגבירות הזקנות יצאו יחד במחול לצלילי נגינתם של ותיקי "ענבל", שנכחו במסיבה.

תחרויות באלט

✓ זו השנה החמישית לתקיים תחרות הבאלט הבינלאומית בג'קסונ, ארה"ב. התחרויות יתקיימו בין ה-18 ביוני 94 לסיום החגיגי ב-2 ביולי 94. בתחרות שהתקיימה בשנת 1990 השתתפו 109 רקדנים מ-24 ארצות.

לפרטים יש לפנות ל-

✓ תחרות בינלאומית חדשה תתקיים

לראשונה בקיץ הבא בסנט פטרבורג, רוסיה. נשיאת חבר השופטים תהיה מיה פליסצקה. התחרות תתקיים בין ה-16 ל-24 באוגוסט 1994.

על המתחרים להיות בגילאים 24 - 16 (נשים) ו-25 - 18 (גברים). לפרטים יש להתקשר בטלפון: 007-812-275 4219 או 275 3710; פאקס: 275 3709.

✓ פסטיבל מחול מונפלייה, צרפת

לחובבי אמנות המחול, המזדמנים לצרפת, הנה רשימת המופעים בפסטיבל מונפלייה בעונה הקרובה:

19 במרץ 94 - מיכאיל בארישניקוב ו-"White Oak Dance Project"

9 באפריל 94 - להקתה של אוליביה גראנגויל

14 באפריל 94 - להקתו של דידייה תיירון

29 באפריל 94 - להקתה של מאתילד מונייה

11 במאי 94 - להקתו של יוסף נדג', ביצירתו "האווז מפקין"

13 באפריל 94 - הלהקה הצעירה של "נדרלנדס דנס תיאטר"

כתובת פסטיבל מונפלייה:

HOTEL DES FESTIVAL
7, BLVD. HENRI IV
F-34000 MONTPELLIER
TEL: 33- 6761 1120

✓ "הגוף המטאפורי"

נירה נאמן ולאה ברטל, שספרן המשותף הראשון "תנועה, מודעות ויצירתיות" יצא לאור בשנת 1975, באנגלית ובעברית, פירסמו לאחרונה ספר נוסף. כותרתו "הגוף המטאפורי". הספר עוסק בתיאוריה בתנועה. סקירה על הספר החדש עתידה להופיע בגיליון מס' 4 של הרבעון "מחול בישראל".

✓ פלמינג פלינט

מי שהיה עד לפני כעשרים שנה מנהלו האומנותי של "הבאלט המלכותי הדני", הוזמן לאיטליה, ליצור באלט חדש עבור בית האופרה "לה סקאלה" במילנו. הבאלט מבוסס על המחזה "לולו", מאת המחזאי הגרמני מראשית המאה, פרנק וודקינד.

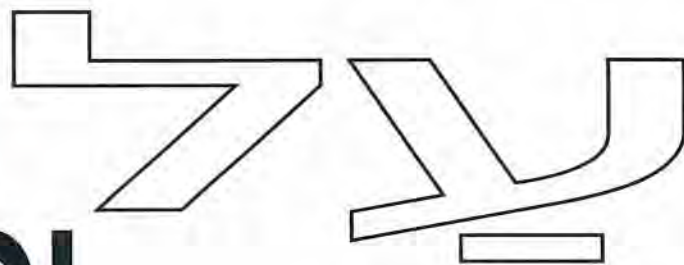
לולו היא דמות אישה ייצרית, ההורסת את חייהם של גברים רבים, המתאהבים בה זה אחר זה. לבסוף היא נרצחת על ידי ז'קומרטש בלונדון.

שלושת המחזות של וודקינד על אודות לולו, שימשו בסיס לאופרה בשם זה מאת אלבן ברג.

✓ ג'ורג' רובינס

הכוריאוגרף האמריקני ג'ורג' רובינס זכה בשנה שעברה בתואר הצרפתי הנכבד, ונתמנה ל"אביר מסדר הכבוד" שם.

פסיכותרפיה וכוריאוגרפיה



**אומנות יצירת המחולות,
בעיני פסיכולוג ומטפל חינוכי,
הרואה קשרים מעניינים בין
יצירה וטיפול נפשי**

מאת יוסי זיידר

אחד התאורטיקנים החשובים בתחום הטיפול המשפחתי, הפסיכולוג הדגול אלפרד קדושין, הגדיר פעם את עבודת המטפל המשפחתי כ"יוצר כוריאוגרפיה חדשה לריקוד המשפחתי". תמיד התייחסתי לאימרה זו כאל מטאפורה וניסוח אינטלקטואלי מעניין.

לאחרונה הזדמנה לי חוויה מרתקת. הרגשתי את כוונתו של קדושין במלוא עמקותה. את התודה לתובנה זו אני חייב לעולם המחול.

ביקשתי להתחקות אחרי תהליכי יצירת מחול. עניינה אותי הפסיכולוגיה של הכוריאוגרפיה.

סקרנה אותי התפתחות תהליך בניית המחול. התרוצצו במוחי מיליון שאלות: מנין באים הרעיונות? מה מרגיש הרקדן הכוריאוגרף בעת עבודתו? האם אלה תהליכים מודעים? האם הדחף ליצור נובע מחוויה רגשית חזקה מחיינו בעבר, שהרקדן מתמודד איתה, או מחומר פסיכולוגי טעון וסוער בהווה? האם המקור הוא בעולם המשאלות, הדמיונות או החלומות? מה קודם למה? המוסיקה לתנועה? ושמה להיפך? האם רקדן נתון במצב נפשי מיוחד בעת היצירה? האם היצירה היא השתקפות רציונאלית של נסיון חייו ברגע נתון? כיצד נקבעת תנועה? האם רואה הרקדן את התוצר הסופי בעיני דמיונו מראש?

עם שאלות אלה ורבות אחרות יצאתי למסע התבוננות. הרגשתי מבולבל, כאילו אני עומד בפרוזדור, שיש בו הרבה דלתות ואיני יודע איזו מהן לפתוח תחילה ולאן כל אחת מהן מובילה.

לאושרי התודעתי לשלושה ישראלים יוצרי מחול מודרני.

כשראיינתי את הכוריאוגרפים, ראיתי עבודות שלהם בוידאו ואף ביליתי מספר שעות בסטודיו של אחד מהם, נוכחתי לדעת, שאף אחת משאלותי אינה רלוונטיות - משום שאין להם תשובה. המענה הוא תהליך היצירה עצמו. משמע, בליל של משתנים המשחקים ביחסי גומלין:

רגשות, מחשבות, מסרים, צלילים, צבעים, תנועות הגוף, יחסי גומלין בין הרקדנים לבין עצמם, אינטראקציה בין כל רקדן לבין הכוריאוגרף ועוד גורמים שחוסר הידע שלי לא איפשר לי לזהות, אבל שהרגשתי בקיומם.

**הבנתי את אמירתם של יוצרים,
כי עבודתם היא צורך נפשי.
לא תמיד הם מבינים אותו בעצמם.
פעמים רבות הוא חזק משליטתם.
הדחף לא תמיד ניתן לכיבוש.
הם גם לא מנסים לשלוט בו. הם
חייבים ליצור**

המטפל מגיב לאשר מביע המטופל. הוא שולף עוד חרוזים. תגובתו היא גירוי למטופל לנדב חרוזים נוספים, ואלה גוררים מצד המטפל תוספת של מקצצים אחרים. וכך הולכת ונערמת על השולחן גבעת חרוזים תוססים.

והנה קורה הקסם. ברגע מסוים, לעיתים ללא התראה מוקדמת, מגיח חוט דימינוני, מין שרדך, שמתחיל להתפתל בין החרוזים, כמו נחש חצוף ונמרץ, המלקט את החרוזים הצהובים ומאגדם לחטיבה אחת ברורה. לאחר זמן, מופיע חוט אחר, אולי כזה שניע בקצב שונה מקודמו, אולי מהסס משהו, אבל מצליח לאסוף את כל החרוזים המשולשים ומעבירם לקצה השולחן. את החוטים הראשונים, במרבית המקרים, אורג המטפל, אבל עד מהרה מתחיל המטופל שרדך משלו. תחילה אולי בהיסוס, בגימגום, אבל עד מהרה גובר הקצב ומתפתחת תאווה ריצה בין החרוזים שעל השולחן. השרדך מדלג, עולה, חודר בינות לאלפי החרוזים. ומול עיני השניים, המטפל והמטופל, נוצרת מחרוזת יפפיה של חרוזים ירוקים, סגולים או וורודים.

זהו רגע שאנו מכנים תובנה (insight). אתה פשוט מרגיש בטחון ויודע שהפאזל מסתדר. ומרגע זה מתחיל להיות סדר. נוצרו תנאים לראות את התהליך הפנימי בין ארועים, נסיבות ומסובבים. נרגעת החרדה ומשתחררת אנרגיה רבה, ונובטת חשיבה חדשה - בת חורין. אדם מפתח מחדש שליטה על חייו. תחילה על עולמו הפנימי ואחר-כך על נסיבות חייו החיצוניות.

כך הרגשתי במפגשי עם יוצרי המחול. לפתע השיק עולמי בעולמם ונוצר חיבור מדהים. ואז גם נגעתי בעוד מימד, להערכתך, מאותה איכות.

בני כותב שירים. לפני שנתיים נתבקש לפרסם חלק משיריו בספר. הוא עיכב את מסירת כתב היד לדפוס, משום שחסרו לו שתי מילים, בשני שירים. במשך ימים הסתובב הבחור ב"חדר הצירים" של היצירה. ישב וברר, מיין וניסה. היו הרבה אפשרויות, שוות תוכן וזהות משקל.

לכאורה, מילים מתאימות מכל הבחינות. אך זה לא היה "זהה". והנער המשורר התענה עיניו קשים. לא הבנתי על מה המהומה. ולפתע, בפרץ היסטרי אני שומע: "יש". נמצאה המלה הגואלת. להודות על האמת, ברגע הראשון לא הבנתי במה מיוחדת מלה זו מחברותיה. ובלבי אפילו חשבתי שהוא משחק את דמות המשורר הרומנטי. אבל, בקריאה שניה או שלישית, קלטתי כיצד המלה המסויימת הזו, היא ולא אחרת, מחברת את כל החרוזים למחרוזת ברורה, יפה וזהירה. ומאותו רגע כלל לא יתכן שתהא במקומה מלה אחרת. זה כל כך טבעי, ברור ובטוח.

**מישהו אמר לי: "אם לא אצור -
אחלה". אחר הרחיק לכת ואמר:
"אם לא אעשה את עבודתי - אמות
מבחינה נפשית"**

מצאתי את עצמי נתון בטיול מרתק, שבראשיתו לא היה לו כוון מוגדר. מתחילים ללכת ונהנים מעצם ההליכה. מנסים לפנות ימינה ושמאלה, נתקלים בכל מיני מימדים ומתחיל להבנות פסיפס.

הכוריאוגרף מוביל את רקדניו וגם קשוב לתגובותיהם הטבעיות. הוא מציע תנועה אחת ואחר כך אחרת, ושוב זו ואולי זו. אין סוף פעמים מחזירים את המוסיקה לתחילתה. בסבלנות אין קץ מנסים ומנסים, ולפתע פיצוץ, זיקוקין דינור. היוצר מרגיש ש"זהו זה". זה בדיוק מה שצריך להיות. ואיזה ברק בעיניים. וגם הרקדנים בהתרוממות רוח. נוצרה תקשורת אמת בין כולם. הפאזל הסתדר נכונה. אין ספק, שנמצאה החתיכה החסרה.

אינני רואה את עצמי כמבין במחול. אבל אפילו אני מרגיש נסחף בחגיגה. גם אני מצליח לחוות את האמת הפנימית. ואין לי מושג מהיכן זה מגיע. גם אני יודע שזה נכון. זה הנכון. כמעט לא אפשרי אחרת.

וכאן חל החיבור עם עיסוקי שלי.

פעמים רבות נשאלתי למהות תהליך הפסיכותרפיה. מה קורה בין הנועץ ליועץ בחדר הטיפולים. ובמשך השנים מצאתי משל, היכול להעביר את תמצית העניין המורכב, העדין והרגיש, ששמו פסיכותרפיה.

**כשהמטופל מספר למטפל את
קשייו ומצוקותיו, הוא כאילו מניח על
השולחן מאות מאות של חרוזים בכל
צבעי הקשת, בכל גודל וצורה**

אדם בא למטפל כשהוא מבולבל, חרד, מודאג, מתלבט, עצוב, כואב, כועס ועוד רגשות בעירבוביה. הבה נדמיין את המועקה והמבוכה שהוא חש, את אותו לחץ בחזה או החנק בגרון, כאלפי חרוזים בתנועה, מתרוצצים ונתקלים זה בזה. כשהמטופל מספר למטפל את קשייו ומצוקותיו, הוא כאילו מניח על השולחן מאות מאות של חרוזים בכל צבעי הקשת, בכל גודל וצורה, חלקם שקופים, חלקם עכורים, ויש גם חסרי צורה מוגדרת. יתר על כן, החרוזים אינם שקטים, הם קופצים ומפזזים כאותן בועות של סודה, המקפצות מעל כוס שזה עתה נמזג בה המשקה. ישנה גם מוסיקה צורמת. החרוזים מתנגשים זה בזה. ומפגשים של חרוזים בגדלים שונים מפיקים צלילים צורמים בעלי עוצמה, גוון וגובה משונים. הרעש הדיסהרמוני הוא הביטוי הצירי לכאב, לסבל, לחוויות העבר, הטראומטיות, למחלות, לדמיונות מפחידים, לרגשות מאיימים, לפרידות, לאובדנים, לכמהיות, לחרדות, למשאלות, לכעסים, לחלומות, לתקוות, לקנאות, לנקמנות - לכל רגש אנושי.

וגם המטפל תורם מחרוזיו שלו. שהרי מתחיל תהליך גומלין בין שני אנשים. נרקם מגע אנושי.

החוט השני השני ומשחיל את המחרוזת. יש שיכנו את הרגע הזה "חוויה אסתטית", יש שיגדירו אותו "זיכרון". יש שיאמרו: "הבנתי פתאום למה התכוון הכוריאוגרף". (למרות שהיוצר יגיד לך: "לא התכוונתי לשום דבר").

לטעמי, לא חשובה ההגדרה. חשובה התחושה. רגע ההתעלות. הרטט הפנימי המחשמל. לעיתים קרובות תעלנה דמעות, ברגעים שבני הנער יציגו בעברית המודרנית כ"גדולים מהחיים".

ליוצר אין מחויבות לכך, שזולת המתבונן אכן יבין את שפתו. הוא פועל לפי צו ליבו

ובעבור מספר רגעים שכאלה שווה ההמתנה בת שעות לאורך יצירת מחול פלונית. כמעט תמיד תגלו אותם, כי הם מסתתרים בכל יצירת אמת. ויש גם למידה. אפשר לאמן את העין והלב. ככל שתחוו יותר מחול, לצורותיו השונות, תשכללו את היכולת שלכם לזהות את הרגעים הנכספים. ואלה יעשירו אותכם לשנים רבות.



ד"ר יוסי זיידר הוא פסיכותראפיסט. מטפל משפחתי, זוגי ומיני. עובד-סוציאלי קליני וחינוכי. כותב ומנחה תוכניות "קשר משפחתי" בטלוויזיה החינוכית.

ופסיכותראפיה הוא בכך, שהטיפול הנפשי שואף אל המודע, הרציונאלי, אל ההויה החושית, האמפירית, קרי: המציאות האמיתית, האובייקטיבית. ואילו האומנות, פטורה מחתירה כזו. היצירה האומנותית נשארת לרוב ברמה שאינה מודעת. כמו החלום וההזיה בהקיץ. בבחינת מסע אל ארצות הפנטזיה. היא נוסעת במחוזות הסימליות, הרמזים והחיבורים הבלתי שלמים. היא משוחררת מבקרת ההגיון.

ליוצר אין מחויבות לכך, שזולתו המתבונן אכן יבין את שפתו. הוא פועל לפי צו ליבו. הוא גם יודע בבטחון, שאם שפתו מבוססת על אמת פנימית, הצופה יתחבר אליה. כולו או מקצתו. ואם לא יבין את פשרה, תהווה לפחות שפת התנועה גרוי לצופה ותמריץ אותו לצאת למסע פנימי משלו, בלתי תלוי בפרובוקציה שנזרקה אליו על-ידי הכוריאוגרף.

אני מאמין שהאנשים המתייצבים בהיכלי המחול, מה שקרוי בלשון ההכללה "הקהל", באים, בין שאר המוטיבציות, לחפש את רגעי החסד האלה.

אדם יושב מול במה. התנועה, הצלילים, הצבעים, יוצרים אווירה אשר זורקת לעברו חרוזים. אלה מתנגשים עם חרוזיו שלו ומתחיל הריקוד האמיתי, המשמעותי, בעיני, בין אלה שלו, לבין החרוזים המתגלגלים על הבמה. וכאן מתחיל המסע הדמיוני. וברגע מסויים קופץ לו

הנה הבנתי את אמירתם של יוצרים, כי עבודתם היא צורך נפשי. לא תמיד הם מבינים אותו בעצמם. פעמים רבות הוא חזק משליטתם. הדחף לא תמיד ניתן לכיבוש. הם גם לא מנסים לשלוט בו. הם חייבים ליצור. מישורו אמר לי: "אם לא אצור - אחלה". אחר הרחיק לכת ואמר: "אם לא אעשה את עבודתי - אמות מבחינה נפשית". אם היצירה לא צומחת, יש סבל פנימי נוראי. ללא פשרות. ולעומת זאת, כשהיצירה קורמת עור וגידים, אין אושר גדול מזה. איזו חגיגה אורגיאסטית.

היצירה האומנותית נשארת לרוב ברמה שאינה מודעת. כמו החלום וההזיה בהקיץ. בבחינת מסע אל ארצות הפנטזיה. היא נוסעת במחוזות הסימליות, הרמזים והחיבורים הבלתי שלמים. היא משוחררת מבקרת ההגיון

אם עד עתה דברתי על המשותף בין שתי הדיסציפלינות, כוריאוגרפיה ופסיכותראפיה, בל נתעלם מכך, שיש גם הבדל יסודי אחד, לפחות, בין השתיים.

השוני המהותי בין כוריאוגרפיה

להקת המחול הקיבוצית

ניהול אומנותי:
יהודית ארנון

ARTISTIC DIRECTOR:
Yehudit Arnon

KIBBUTZ CONTEMPORARY DANCE COMPANY

אולפן: קיבוץ געתון 25130
ד.ב. מעלה הגליל טל: 04-858437
משרדי הלהקה: שדרות שאול המלך 8
בית אמות המשפט. תל אביב מיקוד: 61400
טל: 03-6929908, פקס: 03-6929909
ברית התנועה הקיבוצית

Studio: Ga'aton
Ma'le Hagalil 25130 Israel
Tel. (972) 4-858437
Office: Shaul Hmelech st. 8
Bet Amot Hamishpat
Tel-Aviv 61400 Israel
Tel. (972) 3-6929908 Fax (972) 3-6929909

בין מחול לאמנות-לחימה,
הקפוארה של ברזיל,
ובמיוחד של איזור באהיה -
התפשטה בעולם
והגיע גם לארץ

סאחר

הקפוארה אינו זה של
הסמבה. ישנם שלושה
מקצבים בסיסיים
בקפוארה בת זמננו. הקצב
האיטי, הנקרא "אנגולה" -
זו הקפוארה המקורית,
משחק מפותל זהיר, הקרוב
לקרקע, בו המשקל מצוי
בידיים לא פחות מאשר ברגלים.
תנועות רבות נעשות בשתי הידיים,
הקרובות זו לזו, זכר לכך, שזהו
משחק של עבדים שהובאו
מאפריקה (במיוחד מאנגולה), ושהיו
משחקים בו גם כשידיהם היו כבולות.

מקצב מהיר יותר, שבו הגוף זקוף רוב
הזמן, ובו נעשית הרבה אקרובטיקה, הוא
ה"סומבנטי פקיניו" (הקדוש הקטן). הצעד
הבסיסי של הקפוארה הוא ה"גיגה". מעמדה
שבה רגל אחת מכופפת (בפלייה) והשנייה
שלוחה אחורה, כמעט ישרה, עוברת הרגל
האחורית קדימה למין עמידה שנייה
מקבילה בפלייה, והרגל שהיתה הקדמית
עוברת עתה אחורה. לתנועה זו מצד לצד
ישנן הרבה וריאציות סגנוניות ואישיות.
בגיגה הרגילה, נשאר המשקל ברובו על
הרגל הקדמית, כך שהאחורית יכולה
להתרומם לבעיטה במהירות.

התנועה הבסיסית על הידיים נקראת
"אאו" (AU), הגלגלון המוכר. אך יש
בקפוארה עושר עצום של תנועות,
והגלגלון יכול להתבצע, למשל, תוך כדי
סיבוב (פירואט) על הידיים, או בהיפוך -
קדימה או אחורה - כשהגוף צמוד לאחד
המרפקים, או על רגל אחת תוך בעיטה
ביריב, וכו'. יש גלגולים התקפיים קדימה
אל היריב, וישנם גלגולים הגנתיים של
התחמקות. אין גלגולים נוסח הגידוד, על
הכתפיים והגב, שכן הקפוארה צמחה
ברחובות באהיה, על אבנים ואדמת
טרשים, שאינם מאפשרים מגע חלק של
הגוף עם הקרקע.

בקפוארה נשארים על כפות הידיים
והרגליים, ולעיתים על הראש. שחקן
קפוארה המבקש להפגין את עליונותו על
בן זוגו למשחק, ינסה להפיל אותו על
הישבן, על ידי גריפת רגלו, או על ידי
כריכת רגליו סביב ברכי היריב, או כל
דרך אחרת שמפגינה תחכום וערמומיות.
בדרך כלל, כוחנות בוטה, אינה נחשבת
לסגנון טוב בקפוארה ותעורר התנגדות
המעגל, התנגדות שתבטא בכך, שהכל ינסו
להתמודד עם אותו שחקן כוחני ובדרך זו או
אחרת לגרום לו להיבין, שדרכו אינה מקובלת.
הקצב המהיר והתוקפני ביותר של הקפוארה

מאת גל אלסטר

קשה להגדיר את
הקפוארה. למעשה, עצם קיומה
והדרך בה מבצעים אותה,
מציבים כמה חידות בפני חוקר
התרבות. אין שום פעילות
הדומה לה בכל מקום אחר.
הקפוארה נוצרה בברזיל,
ומקורה בעבדים שהובאו
מאפריקה - אם כי גם באפריקה לא קיים דבר
דומה.

אם כן, מהי הקפוארה? ניתן לראות אותה גם
כיום ברחובות באהיה (Bahia), בצפון ברזיל.
מעגל של אנשים, העומדים ושרים ומוחאים
כפיים, חלקם מנגן בכלי הקשה. בתוך המעגל
נמצאים שניים, הנעים לקצב המוסיקה.
לעיתים הם נראים כאילו הם נלחמים זה בזה,
שכן הם שולחים מהלומות, בעיקר בעיטות, זה
אל זה; לעיתים הם נראים כאילו הם רוקדים,
שכן תנועותיהם משולבות יחד, ואין
בעצם פגיעה ממשית; לעיתים הם
מדגימים ביצועים אקרובטיים מפתיעים,
בעמידה על הידיים והראש, לצד
בעיטות-קפיצות אתלטיות ומסוגננות.
לעיתים התנועה נמוכה מאוד, קרובה
לקרקע, מפותלת ואיטית; ולעיתים היא
בבירור חלק מריטואל מזור.

**בלשון הקפוארה, השניים
שבמעגל "משחקים". אם כי
חוקי המשחק אינם קבועים
לגמרי, אלא תלויים בשחקנים
ובאופיים, ביכולתם וביחסים
שבין השניים**

בלשון הקפוארה, השניים שבמעגל
"משחקים". אם כי חוקי המשחק אינם
קבועים לגמרי, אלא תלויים בשחקנים
ובאופיים, ביכולתם וביחסים שבין
השניים. השחקנים מתחלפים בתדירות
גבוהה בתוך המעגל. זה עשוי להיות אחד,
הנכנס בזהירות ו"קונה" לו משחק נגד
אחד מבני הזוג שבפנים, וזה יכול להיות
זוג חדש, שבא להחליף את הקודם.

בני הזוג החדש מתחילים את משחקם
כשהם בשולי פנים המעגל, על יד נגן
הברימבאו הראשי. הברימבאו הוא קשת
מעץ הברימבה הקשה, שאליו קשור
מיתר פלדה. על המיתר מקישים במקל
דק, וישנה תיבת תהודה מדלעת, שניתן
להצמידה לבטן או להרחיק ולפתוח אותה.
צליל הברימבאו הוא מין זמזום חושני, והמנגן
בו מכתוב לאחרים, מה יהיה קצב התיפוף



ומחיאות הכפיים, כשם שהוא מוביל את
השירה. כלי הנגינה של הקפוארה דומים
לכלים הברזילאיים והאפריקניים המסורתיים,
אך שונים מהם, כפי שגם המקצב הבסיסי של

הוא ה"סומבנטי גראנדה" (הקדוש הגדול) וכאן התנועה היא קרב ממש, אם כי לרוב אין כוונה לפגוע ממש, אלא אם כן השחקנים הם שונאים מלידה. כאן תתכן בעיטה שתעיף את היריב אל מחוץ למעגל, שכן בקפוארה ההתמודדות הבסיסית היא על היוזמה ועל השליטה בחלל, דברים התובעים מודעות מרחבית וראיית משחק מעולה. ההתקפות בקפוארה הן בעיקר בעיטות סיבוביות, אך בקפוארה בת זמננו יש גם בעיטות ישירות, המקובלות בקראטה.

בקפוארה ההתמודדות הבסיסית היא על היוזמה ועל השליטה בחלל, דברים התובעים מודעות מרחבית וראיית משחק מעולה

ההגנות בקפוארה אינן חסימות של היריב, אלא בעיקר הטיות גוף וכריעות שמשתלבות עם כיוון ההתקפה ומהוות בסיס להתקפת נגד מיידית. ברוב המקרים, ההגנה היא תנועת התחמקות כלפי מטה - קדימה, אחורה או הצידה. אצל שחקנים טובים יש יכולת השתלבות כזו גם בעבודה הדדית מטווח קצר וב"מקצבים מהירים".

מעגל הקפוארה נקרא "הודה", וזהו גם שם כללי לאירוע הקפוארה. ההודה מתחילה בשירה. המשחקים מתחילים בקצב האנגולה המסורתי והאיטי, כשראשונים לשחק הם הבכירים והמנוסים.

המקצבים משתנים וחוזרים מספר פעמים, אך נהוג לסיים את ההודה בקצב המהיר והפראי ביותר. למשחק בקצב "סומבנטי גראנדה" נכנס מי שרוצה, ויוצא מי שיכול. אם כי במאמר זה מודגש הצד התנועתי של הקפוארה, ראוי לזכור שיש בקפוארה הרבה יותר מזה. יש לה המוסיקה והמסורת שלה, ועבור אנשים מסויימים, זו תורת חיים שלמה, שיש לה גם קשר לאמונתם הדתית. לא ניתן להתחקות במסגרת זו אחרי כל ההיבטים הללו, במיוחד כי בגירסות המודרניות שלה, אלה שיוצאו לארצות המערב, אין ההיבטים המסורתיים והמיסטיים הללו מוכרים כל כך, כשם שסוגי משחק מסויימים ואלים במיוחד שהיו חלק מהקפוארה, אינם מבוצעים שם.

הקפוארה היא פרי תרבות העבדים, ומאחר יותר המעמדות המדוכאים ביותר בברזיל. עד היום מביטים בה ברזילאים בני המעמדות הגבוהים בבוז ובתיעוב.

ה"אנגולה" היה משחק של עבדים, שנאסר עליהם להפגין לוחמנות מכל סוג, אם כי מסופר, שהאדונים ידעו על יכולתם הקרבית של עבדיהם, ובעת מלחמות לעיתים שלחו אותם לחזית, תוך הבטחה שמי שיחזור יקבל את חרותו.

הקפוארה קיבלה את שמה ממקצבים שהתפתחו בסוף המאה ה-19, על ידי עבדים, שברחו לערבות ברזיל ("קפוארה" פירושה ערבה בפורטוגזית). אחרי שחרור העבדים עברה הקפוארה לערים. באחד ממשחקי הקפוארה, שנוצרו באותה תקופה, היו השניים שבמעגל נדרשים להשאר עומדים על ידיהם ולנסות ולהרים מטבע זהב בפיהם. במשחק אחר היו המתמודדים מחזיקים סכיני גילוח בין בהונות רגליהם...

בראשית המאה הנוכחית היתה הקפוארה בלתי חוקית בברזיל, ואחד מהמקצבים שנוצרו באותה תקופה דמה לדהרת סוסים וסימן את בואם של פרשי המשטרה. היחסים המספריים בין השחקנים לבין אנשי החוק קבעו אם מקצב זה מסמן בריחה או התכשפות.

הקפוארה בימינו מפותחת בכל הערים, והסגנון הנפוץ בברזיל הוא "הבחה ידה" (עושה רוח) שהוא סגנון ספורטיבי, המדגיש את הצד התנועתי-קרבי של הקפוארה.

ישנה גם קפוארה בארץ, אך הקבוצות שהתגבשו כאן קשורות יותר לסגנון ה"סנאלה", המדגיש את המסורת (המנהגים, השירים וכו') לא פחות מאשר את התנועה. אחד מראשי סגנון זה, שיש לו תואר "מיסטר" ומכונה "קאמיזה" (חולצה), ביקר פעמיים בארץ. הוא מתנגד לראית הקפוארה כספורט, כי "בספורט יש חוקים - זה אסור, זו חובה - ובקפוארה אין חוקים". מיסטר קאמיזה אינו היחיד הנושא כינוי מצחיק. למעשה, כל שחקן קפוארה שעובר "בטיזאדה" (הטבלה) - "בהודה" חגיגית, שבמהלכה מקבלים חגורות (בקפוארה אלה הם חבלים בצבעים שונים, לפי הדרגה) - מקבל את כינוי הקפוארה שלו.

הכינוי, בדרך כלל, מצביע בחיך על אחת מתכונותיו של השחקן, כפי שאנו רואים במקרה של קאמיזה. הכינוי נשאר לכל החיים ובכל הדרגות.

הקפוארה הובאה לישראל על ידי תרמילאים ישראלים, שהכירו את המשחק במסעותיהם בדרום אמריקה, ועל ידי עולים מברזיל. ישנם גם כאלה, שמצאו את הקפוארה בארה"ב, במיוחד בסן-פראנסיסקו,



בה היא מפותחת במיוחד. ישנם לא מעט רקדנים וכוריאוגרפים, שנטלו תנועות מהקפוארה. ביניהם

ניתן למנות את דאג אלקין, שעבד ב-1991 עם "בת שבע", וכן את איציק גלילי, אריה בורשטיין ועוד.

מה ייחודי בתנועת הקפוארה? ראשית,

עושר האפשרויות הגדול, שלמרות הריבוי שלו, הוא בגדר שפה; הגישה של הקפוארה לתנועה, שהיא שונה מכל שיטות המחול המערביות, ותובענית יותר מרובן, מבחינת הקואורדינציה והתעוזה הגופנית. דומני, שאקדמיה אידיאלית למחול חייבת לכלול בתכנית הלימודים גם קורס בקפוארה.

שנית, אחד מהמאפיינים הייחודיים של הקפוארה - הידיים והרגליים הן במעמד שווה מבחינת השימוש בהן, ובפרט, שהמשקל עובר בין הרגליים והידיים ללא הפסקה. יש לא מעט עמידות ידיים, והרבה תנועות המתבצעות כשהמשקל מונח על רגל אחת ויד אחת. המעבר הזורם לשימוש בידיים כנושאות המשקל ומסייעות בתנועה, מקובל כיום במחול בן זמננו, כמו גם סוגים שונים של תנועה על הידיים. התנועה הייחודית של הקפוארה היא כנראה הסיבה לכך, שטיפוסי גוף שאינם נראים אתלטיים או כרקדנים, יכולים להצטיין בקפוארה. לא אחת פגשתי בחורים גוצים ואף שמנמים, רחבים ובעלי רגליים קצרות, אשר (כנראה בגלל מיקומו של מרכז הכובד שלהם) היו שחקנים מצויינים. האלטרנטיבה שמציבה הקפוארה היא, איפוא, לא רק בסוד התנועה, אלא גם בסוג האנשים המוכשרים לתנועה זו.

שלישית, יש לקפוארה גישה ייחודית לא רק באקרובטיקה, אלא גם בעבודה על הקרקע. אחד מהישגיו של המחול המודרני הוא בפתיחת האפשרות של ריקוד עם גוף הסמוך (או אף נוגע) בקרקע. כפי שנאמר לעיל, אין בקפוארה תנועות של גלגול או הנחת הטורסו על הקרקע. אך יש דרכים אחרות. יפה לראות, איך שחקן אנגולה מיומן עובר בזרימה מן התנועות השונות, כמו העמדת או גלגול הגוף על המרפק, או שליחת רגל ארוכה מתוך עמדה עכבישית, בה הגוף נמצא מתחת לגובה המרפקים (כשכפות הידיים שטוחות על הרצפה) ועוד.

הקפוארה היא התנסות כדאית לכל מי שעוסק בתנועה, ולו רק כצופה. הכרת מגוון האפשרויות והמגבלות בביצוען - יכולה להיות חומר חשוב לכל רקדן, כוריאוגרף או מורה.





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

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



אולפן אזורי למחול עמק הירדן

מנהלת אומנותית: הדה אורן
מנהל אולפנים: בצלאל אלרואי

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

חבר המורים:

בלט קלאסי – נתניה רימון, מרינה פילק, גלינה צ'רניאק
ריקוד מודרני – הדה אורן, עודד כפרי
תנועה וכתב תנועה – הדס עבאדי
ריקוד לילדים צעירים ואימפרוביזציה – ליאורה שרעבי
מלוות בפסנתר – גיטה רבינוביץ, אולגה בקייב, יפם גלמן
חוג פלדנקרייז – אורית מזר

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

דיוקן (א)

בעולם המחול הישראלי צמחו כמה וכמה יוצרים, שלכל אחד מהם אישיות אמנותית משלו, דרכי עבודה ייחודיות, ומאחוריהם שורה של עבודות בעלות ערך יותר מחולף, בן הרגע. החל ברשימה זו, נקדיש להם, לכל אחד לחוד או עם בן או בת הזוג, שעמם הם רגילים ליצור, דיוקן במלה ובתצלום, ונסיון לשרטט ולנתח את מה שמייחד כל אחד מהם ככוריאוגרף.

לא יצא



המנעד האמנותי

מאת גיורא מנור

רמי באר נולד לתוך המוסיקה, המחול והקיבוץ. "אני ממשפחה מוסיקאלית. עד היום אנחנו - אבא והאחים שלי - מנגנים מוסיקה קאמרית לעצמנו, להנאתנו, בשבתות." - אומר רמי.

הוא נולד בקיבוץ געתון, שבגליל המערבי, שם למד וגדל, והיה לחבר הקיבוץ, אחרי ששב משירותו הצבאי. "התחלתי לרקוד בגיל 6. כי היתה בגעתון יהודית ארנון, והאולפן שלה", שהיה אחר כך לאולפן האיזורי "מטה אשר", ושימש אז ומשמש גם כיום בית ללהקת המחול הקיבוצית.

הוא מנגן בצ'לו, שלדעתו הוא הכלי המוסיקאלי הקרוב ביותר לקול האדם, מבחינת המיניעוד שלו, ולדעתי גם בצבע הצליל שלו. כי הצ'לו, יותר מכל כלי נגינה אחר, שר.

התנועה והמוסיקה הולכים תמיד שלובי-זרוע. הרי הצליל הוא תוצאה של תנועת שרירים, של היד או הריאות (בעצם, הסרעפת), ביטוי אקוסטי של קינטיקה גופנית. רק המוסיקה האלקטרונית ניתקה קשר עתיק זה בין השריר והשיר.

אחרי שרמי סיים את שירותו הצבאי, הצטרף ל"להקת המחול הקיבוצית" כרקדן. הוא לא היה מבצע מבריק במיוחד, אבל תמיד חסרים בחורים... באחד מביקורי בסטודיו בגעתון, אמרה לי יהודית ארנון, שכדאי לי להכנס לכמה דקות לחדר-החזרות, לצפות בחזרה "שחורה" של סולו זעיר, שיצר רמי עבור בועז כהן, אז הכוכב הצעיר והעולה של הלהקה.

ליהודית חושים חדים במיוחד לגבי כל ניצן של כשרון ביוצרים ומבצעים צעירים, והיא מסוגלת לראות בהם את העתיד להתגלות, בעודו באיבו. שניים אלה, בועז כהן ורמי באר, היו אז עדיין בגדר הבטחה בלבד.

רמי עבד עם בועז על סולו זעיר, מעין תרגיל, בעצם מעין דואט לרקדן ומין שוט ארוך מבד, ששימש את התנועה כמו שדגלים צרים וארוכים, על גבי מקלות קצרים, משמשים רקדנים סינניים, כהמשך התנועה או משקל-נגד לתנועה עצמה. השימוש באביזר פשוט אבל אקסטיבי זה הפליא אותנו, לא בשל מקוריותו לכשעצמה, אלא משום שעל פי רוב מתחילים יוצרים בראשית דרכם הכוריאוגרפית מסולו, שהם יוצרים על עצמם, מול הראי, ואחר כך הם "משכפלים" אותו. כך נוצרים כל אותם "ריקודי מכונת צילום" נדושים, שהם רק בגדר חזרה או שכפול של תנועה או מוטיב יחיד. אבל ללא רב-קוליות, רב-קוויות או אקורדים תנועתיים, אין מבנה מחולי אמיתי וממשי.

רמי, כבר באותו תרגיל ראשוני, הפגין גישה אוניקסיתית יותר לתנועה שלו עצמו. גם ג'ין היל-סאגאן, שעבד אז עם הלהקה הקיבוצית ונוכח באותה חזרה, שם לב לגישתו זו של רמי הצעיר והבלתי מנוסה עדיין.

המוסיקאליות של רמי ניכרת בכל עבודותיו. אבל הוא בהחלט אינו פרשן, שמבטא בתנועה המחולית של

רקדני מבנים או תכנים של המוסיקה המלווה. המחול שהוא כותב אינו תגובה על מוסיקה נתונה, אלא אם כן מדובר בעבודות סיפוריות, שרמי יצר, בעיקר עבור קהלים צעירים, כגון "פטר והזאב" (פרוקופייב), "קרנבל החיות" (סן-סאנס) או "מדריך לתזמורת לבני הנעורים" (בנג'מין בריטן), המכתיבות מעצם טבען מסגרות דראמטיות.

עבודות משעשעות ועשירות דימויים אלה - שיהודית גרינשפאן, מעצבת המסכות, תרמה

הרבה להצלחתן - נוצרו כמעין תשלום חברתי, לפי צרכי הלהקה יותר מאשר דחף פנימי של הכוריאוגרף. כי לביתיות וללהקה קבועה העומדת לרשות היוצר, יש מחיר. אם כן, וכך הדבר גם אצל רמי באר, עבודה יזומה כזאת אינה חייבת לבוא על חשבון הרמה האמנותית.

אולי דווקא משום שרמי כל כך קרוב למוסיקה, היא משמשת לו כחומר שאפשר ללוש אותו. למשל בעבודתו הטריה, "עיר עירומה" וגם ב"זמן אמיתי", הוא אסף וליקט קטעי מוסיקה מכל התחומים והתקופות, למה שמכונה "קולאז'", משמע מעין סלט. שיטה זו, של קשירת קטעים הטרוגניים למרקם שימושי למחול מסויים, שהיא, על פי רוב, אקט אנטי-מוסיקאלי, הופכת בידיו של רמי באר לאמצעי של הלחנה. משל היה מחבר מוסיקה מחומרי גלם של מלחינים אחרים.

כבר בעבודתו השניה, בשנת 1984, "המוות בא

חוטי הברזל, מסך-ברזל שקוף, המופיע או נעלם לפי החלפת התאורה, היתה ניגוד חריף לסצינות שמאחורי אותה גדר ממשית וסימלית בו בזמן.

את תחושת שלילת החרות, במובן הלאומי (וגם האישי) של תושבי השטחים, ביטא רמי על ידי תיחום מדויק ומגביל, שוב בעזרת התאורה (שעיצב עם שותפו הקבוע ניסן גלברד), של מתחם התנועה. למשל בסולו של אסיר בריבוע אור קטן. או על ידי השימוש בזרוע אחת בלבד במחול הבנות.

המרכיב החזק ביותר בעבודותיו הוא המטאפורות הבימתיות. וזה כולל תפאורה, תלבושות ותאורה - ואת התנועה שבתוכם

ומול אלה, סצינות אירוניות, של זריקת "אבנים" מול הצופים, אל אותה רשת-גדר חוצצת בין הבימה לאולם, או במשחק המזעזע עם בובת אשה מתנפחת, שכאילו אונסים אותה, המתגלה כתרגיל החיאה של עזרה-ראשונה. רק אחרי שמתברר האופי הסרקסטי של התרגולת הזאת, מכלה אחד החיילים את זעמו ותסכולו העצור בבובה, כשהוא מכה אותה מכות נמרצות באלה שבידו.

המחול המורכב והארוך

אקזוטית מעט, כמו נפשו של האדם, הקיבוצי או הפרטי.

הצמח והנוי הירוק, המשמשים לקיבוצניקים רבים מרכז הנאה אסתטית וסמל לביתיות משפחתית ו"לוקאל פטריטיזם"; הגינה הפרטית והגן הציבורי כאחד, מעידים על מצבו החברתי של הקיבוץ. הכל יודעים, שקיבוץ במשבר חברתי, דשאיו אינם מוריקים וערוגותיו מלאות עשבי-בר. העציץ מעביר אצל רמי את המציאות הממשית של הרגש הפרטי, הכמוס והסודי, שעה שהוא מופיע מעל למפלס המציאותי, בקופסאות מוארות, בהן מרחפים החלומות, השאיפות והתאוות החבויות בנפש, במיני חלונות-ראווה מנותקים מהקרקע.

אמצעי צורני-בימתי זה חוזר ביתר שאת, גם ב"עיר עירומה", מחול רב-היקף, שרמי יצר בעיר האוסטרית גראץ והעבירו אחר כך ל"להקה הקיבוצית".

יש קושי עצום לבטא במחול דיעות פוליטיות והשקפות חברתיות. כי התנועה כוחה רב במסירת רגשות, אבל היא חלשה בכל הנוגע לאינפורמציה. כפי שביטא זאת בשעתו הכוריאוגרף פרדריק אשטון: "אין כל דרך לומר בבאלט יוזאת אחותה הבכירה של אישתי..."

שעה שרמי באר ניגש לאחת מיצירותיו החשובות ביותר - לדעתי - "יומן מילואים" (1989), הדחף הרגשי שלו היה ברור. כל מי שעבר שירות מילואים באינתיפדה, חזר עם טראומה. הרגשות הסותרים, של זעם ותחושה של אי-צדק, כל היחס הדו-ערכי, האופייני לישראלי שנקלע למצבים של גילויי שינאה, סכנה ממשית ותחושה של דחיה מרדיפה אחרי ילדים ונערות, המשליכים אבנים, בא אצל רמי לביטוי בצורות אומנותיות, החורגות מעבר לאיור פלאקאטי של המציאות או סיסמאות.

השימוש בקריין, המשמיע את מילותיו של המשורר צביקה שטיינפלד, פתרו את בעיית מסירת האינפורמציה. אבל ההחלטות האומנותיות-צורניות המעניינות ביותר, היו דווקא בתחומים אחרים לגמרי. מצד אחד, השימוש במוסיקה הנשגבה, המזוקקת של הסונטה לצ'לו סולו מאת י.ס. באך, ששימשה את הדמות הנשית בלבן, הניצבת ורוקדת לפני רשת

אל סוס העץ מיכאל", ניכרו גם יכולתו לעצב מחול בעל מבנה מורכב, וגם את הסולו-שהוא-דואט, צורה בסיסית הקרובה ללבו. למוסיקה (מאת פאול בן חיים) הוא עיצב מחול בעל יומרות רגשיות, שגרעינו הכוריאוגרפי הוא קטע מושלם, בו רוקדים הילד (בועז כהן) וסוס-העץ שלו במין שיר אינטימי, עצוב. בעצם, דיאלוג עם המוות.

קשירת קטעים הטרוגניים למרקם שימושי למחול מסויים, שהיא, על פי רוב, אקט אנטי-מוסיקאלי, הופכת בידיו של רמי באר לאמצעי של הלחנה

קשה להגדיר את המילון התנועתי הייחודי של רמי באר. הסיגנון של יצירותיו הוא תולדה של חיפוש צורות ביטוי לתכנים, רעיונות או רגשות, ולא כמו אצל כוריאוגרפים אחרים, בראש וראשונה ביטוי לסגנון תנועתי מוגדר, מוכר ובלתי משתנה. בעקבות עבודתו בגראץ (אוסטריה), כתבו מספר מבקרים, שאפשר להגדיר את סגנונו כאי-סגנון, כאקלקטיות מודעת ושאיבה מכל מקור מתאים.

רמי באר אינו חי בעולם פרטי סגור. אולי גם עצם היותו חבר בקולקטיב - בקיבוץ ובלהקה - מחייב מידה של מודעות לסביבה, למציאות החברתית. ומכאן מוליכה הדרך לתיאטרון-מחול, שהתנועה עצמה היא מרכיב מרכזי אבל לא בלעדי בו.

לדעתי, המרכיב החזק ביותר בעבודותיו הוא המטאפורות הבימתיות. וזה כולל תפאורה, תלבושות ותאורה - ואת התנועה שבתוכם.

דוגמאות אחדות: בעזרת תאורה וקשתות בנויות מעץ, יצר רמי מישורים בגבהים שונים במחול שלו "מלאכים שחורים", שנומינאלית מתייחס לגירוש ספרד, אבל למעשה עוסק בתהומות ומפגשים מסוגים שונים בין בני אדם וגורלם. האור הבוקע מהריצפה, הופך את הדמות לבלתי מציאותית כמעט, מנותקת מהקרקע, שעה שהיא ניצבת גבוה מעל לריצפת הבימה (אלה, בלי ספק, ה"מלאכים" במובן ייצורים של מעלה), מרחפת בין העולמות.

יצירת מפלס על-מציאותי, או אם תרצו, פנימי, של כמיהות, חלומות וסמלים אסוציאטיביים, שימשה את רמי באר כבר לא אחת. ב"זמן אמיתי", שהוא תרומתו של רמי לויכוח העמוק, המתנהל בתנועה הקיבוצית על גורלה ועתידה, המציאות מסומלת על ידי שורות שורות של מושבי-אולם, הנוסעים ומקיפים את הדמויות שבמרכז המעגל החברתי.

"כל כך הרבה פעמים כבר השתמשו בכסאות על הבימה במחול המודרני, שהמטאפורה הזאת נמאסה ומוצתה. אבל רציתי משהו, שיסמל את החברה המקיפה, לטוב ולרע, את חבר הקיבוץ המוקף תמיד באנשים. שורות מושבי-הקולנוע היתה התשובה שלי. קהל במובן משהו אובייקטיבי, משתנה בצורתו, אבל אינו מניח לפרט להתבודד ממש."

הפומלו, שכל אחד מהרקדנים מחזיק בשלב זה או אחר בידו, הוא מטאפורה ברורה מאוד למין ציפור-הנפש הפרטית. "זה יכול היה להיות גם פרי אחר..." מעיר רמי. אבל בעיני, בחירה זו פומלל דווקא, יש בה משהו נוסף. לא לימון חמוץ והחלטי, לא תפוז נדוש ויומיומי, לא מנדרינה רכה ומתקלפת בקלות, המגלה את תוכה למגע אצבעות אדם, אלא נפש הדדית קצת מיוחדת, עטופה בקליפה עבה, בעלת צורה מיוחדת, לא של כדור,



"חצות"; צלם: אורי נבו
"Midnight"; Photo: Uri Nevo



רמי באר Ramí Be'er

מסתיים בשיר, שיש בו מהנסתר והגלוי כאחד. שירו המוכר כל כך של שאול טשרניחובסקי, "שחקי, שחקי על החלומות", נשמע מנוכר ומוזר, בעיבוד המנגינה ותרגום המילים למוסיקה ערבית. המעבד, אריק שפירא, תרם לסיום מפתיע זה, בו מתגלה לך לאט לאט, שהשיר המזרחי הוא, בעצם, יצירה עברית מוכרת. "יומן מילואים" הוא, בעיני, יצירת מופת בתחום הרגיש של מחול מודע למציאות פוליטית, המצליח להעביר את המסר מבלי לרדת אל העיתונאות והתעמולה.

הנושא, שהכוריאוגרף בחר בו תחילה, לא תמיד מופיע ביצירה המוגמרת במשמעותו המקורית. תוך כדי עבודה, היצירה - אם מדובר באמן אמיתי - לעיתים גוברת על הכוונה הראשונית, ומושכת את המחול לכיוונים בלתי צפויים.

למשל, הדואט החזק מאוד "חצות", למוסיקה מאת המלחין כריסטיאן קלוד, התחיל כעבודה על "גברים בתנאי לחץ", יצירה שהתכוונה לעסוק בתופעה המוכרת של הלם-קרב. המחול לשני גברים זה, שבוצע בצורה מבריקה על ידי אורי איבגי וארי פסטמן, גם הוא בגדר "אמנות שנמצאה", כי מה שהדליק את דמיונו של רמי היו גרוטאות של לולים שהושלכו לאשפה, כפי "ברודר" (חממה לאפרוחים שזה עתה בקעו), פח חלוד ומסגרת צינורות ברזל, שהוא מצא במשק.

"מדריך לתזמורת" - מוסיקה: בנג'מין בריטן
"Guide to the Orchestra"; Music: Benjamin Britten

הדואט שנוצר מלא כאב ואהבה בין גברים. האווירה ההומאורטית חזקה בו ביותר. הסיטואציה של שני הבחורים הזכירה לי את ובסרט הקולנוע "נשיקת אשת העכביש".

פן זה, של קירבה נפשית וגופנית בין גברים, אפשר להבחין בו, לדעתי, גם בחלונות המוארים, המוגבהים שב"זמן אמיתי" ו"עיר עירומה". שם, בממלכת הכמיהות והמאווים הכמוסים, מורמים מהמגרש של המציאות, אותו ריבוע של לינוליאום, שרמי חש בו כבמגבלה, שנוחץ לפרוץ אותה, שוב ושוב מופיעים גברים כמעט עירומים, ולא נשים. אגב, יש בכך משהו לא לגמרי אמיץ, להלביש דמויות מעורטלות אלה בחגורות-צניעות. אולי כתשלום למוסכמות "המהוגנות" של הקהל?

אין זה אומר, שרמי אינו יוצר תנועה לרקדניות. למשל, אחד המחולות היפים שלו הוא סולו לניצה גמבו, "כנפי חלום". גם הוא שוב דואט בין רקדנית ושתי קשתות עץ לבד, המשמשות לתנועה מעניינת, מין קרוסלה ומקפצה. גם במקרה זה, המכשיר הנע, הקשתות הנעות מעלה מטה או מסתובבות, הם בגדר "חפצים שנמצאו". למעשה, אלה שאריות שונתרו מהתפאורה של "מלאכים שחורים".

בעבודותיו החדשות של רמי, הוא עיצב תלבושות uni-sex, חצאיות קצרות, אופנתיות, שלובשים הבחורים והבחורות כאחד, למשל ב"עיר עירומה".

לדבריו, אין כאן הבעת דיעה או אידיאולוגיה של שוויון המינים, אלא פשוט משהו ברוח הזמן.

רמי הוא חבר קיבוץ, וכוריאוגרף הבית של "להקת המחול הקיבוצית". זהו מצב מיוחד, המאפשר לעבוד בקביעות, מדי עונה ובמשך רוב השנה, עם קבוצה קבועה של מבצעים. הוא מודע היטב ליתרונות מצבו. אפילו אם לא תמיד הוא מסכים לכל מה שהמנהלת האומנותית, יהודית ארנון, או הנהלת הלהקה מחליטים. מאז שרמי עובד גם במסגרות אחרות, בארץ ובחו"ל, במקביל לעבודתו עם הלהקה הביתית שלו, הלחץ הביתי הוקל. הצורך ליצור לפי צרכי הלהקה, כגון בעבודותיו, המעולות לכשעצמן, לקהלים צעירים, הוא תשלום בלתי נמנע לביתיות - על יתרונותיה וחסרונותיה כאחד.

רמי באמצע שנות ה-30 שלו. אי אפשר לומר שיש לו לשון תנועתית ייחודית. כוחו ביציקת רגשות ורעיונות באמצעים בימתיים של תנועה ותאורה. חולשתו - חיבתו למחולות הנמשכים ללא הפסקה למעלה משעה. מוקדם מדי, מקץ עשר שנות יצירה בלבד, לנסות ולסכם את עבודתו. אבל ללא ספק הוא נמנה עם צמרת הכוריאוגרפים בארץ, והוא יוצר מיוחד ומרתק, שעתידו לפניו.

רשימת יצירותיו של רמי באר

שנה	שם היצירה	מוסיקה	עיצוב תפאורה	עיצוב תלבושות	תאורה
1983	סונטינה	פאול בן חיים	ברטה קוורץ	ניסן גלבד	
1984	המוות בא אל סוס העץ מיכאל	יוסי מר-חיים	רמי באר משה הדרי	פנינה אבוקסיס	ניסן גלבד
1984	פטר והזאב	סרגיי פרוקופייב	משה הדרי רמי באר	פנינה אבוקסיס	ניסן גלבד
1985	מחולות לשירים	שלמה גרוניך		פנינה אבוקסיס	ניסן גלבד
1986	קרנבל החיות	קמיל סן סנס		יהודית גרינשפן	ניסן גלבד
1986	לוס אטאדוס	עודד זהבי	מיכאל הרץ	אורה שפנגנטל	ניסן גלבד
1987	מבט	מרדית מונק		דוד דביר	קורליה סגל
1987	מדריך לתזמורת	בנג'מין בריטן		יהודית גרינשפן	ניסן גלבד
1988	מחולות קונצרטניים	איגור סטרבינסקי	יוסי בן-ארי		ניסן גלבד
1989	שולית הקוסם	פול דיוקא		יהודית גרינשפן	ניסן גלבד
1989	יומן מילואים	י. ס. באך	רמי באר	לאורה ציונלסקי	ניסן גלבד
1990	משחק הקלפים	איגור סטרבינסקי		יהודית גרינשפן	ניסן גלבד
1990	תזזית	ג'ון אדאמס	רמי באר	רמי באר	ניסן גלבד
1991	בזמן אמיתי	קולאג' - אלכס קלוד	רמי באר	אורה שפנגרטל	ניסן גלבד
1992	מלאכים שחורים	קולאג' - אלכס קלוד	רמי באר יגאל שטיינר	אפרת רודד	ניסן גלבד
1992	כנפי חלום	סמואל ברבר	רמי באר	רמי באר	ניסן גלבד
1993	חצות	כריסטיאן קלוד	רמי באר	רמי באר	ניסן גלבד
1993	עיר עירומה	קולאג' - אלכס קלוד	רמי באר	רמי באר	ניסן גלבד



יש עם מי לרקוד

מרכז סוזן דלל

בעקבות מופעי
"הרמת מסך"



למעלה מימין:
"פה רך"
כוריאוגרפיה: תמר בורר
צלם: גדי דגון
"A Soft Mouth"
Choreography: Tamar Borer
Photo: Gadi Dagon

למטה:
"שביר"
כוריאוגרפיה: נעה דר
צלם: גדי דגון
"Fragile"
Choreography: Noa Dar
Photo: Gadi Dagon



בשלוש-ארבע השנים האחרונות מסתמן שינוי בתחום היצירה המחולית בארץ. מקץ שנים של מיעוט יצירה כוריאוגרפית רצינית ואישית, יש שפע של כשרונות צעירים, המבקשים להם ביטוי. לא נולדו לפתע יותר כשרונות, אבל האווירה השתנתה.

לא מעטים מבין היוצרים שעבודותיהם בוצעו במסגרת "הרמת מסך", שהתקיימה בסוף חודש אוקטובר '93, הראו את עבודותיהם במופעי "גוונים במחול" האחרון. בניגוד ל"גוונים" - מסגרת שתפקידה לגלות יוצרים בראשית דרכם - "הרמת מסך" אמורה להקל על האומנים את מלאכת ההפקה של יצירותיהם.

המסד האומנותי (משרדי הממשלה המטפלים במחול) החליט לשנות מספר מרכיבים באירגון "הרמת מסך" השנה. קודם כל מונה מנהלה האומנותי, הוא דוד דביר. שלא כמו ב"גוונים" במחול, הוא לא חיכה להצעות שתבואנה, אלא פנה ליוצרים שמעבודתם התרשם והציע להם להשתתף ב"הרמת מסך".

משהו טוב קורה בתחום הכוריאוגרפיה הישראלית הצעירה. תמיד יש גם עבודות המושפעות יותר מדי מדוגמאות מוכרות, מכך אין מנוס. אבל למעשה חזרה אלינו אותה רוח של יצירה עצמית, של ביטוי אישי, שאיפיינה את המחול הישראלי בשנות ה-30 וה-40, כשכל רקדן נדרש, בעצם, ליצור, ולא להיות רק מבצע מיומן וטכנאי מבריק.

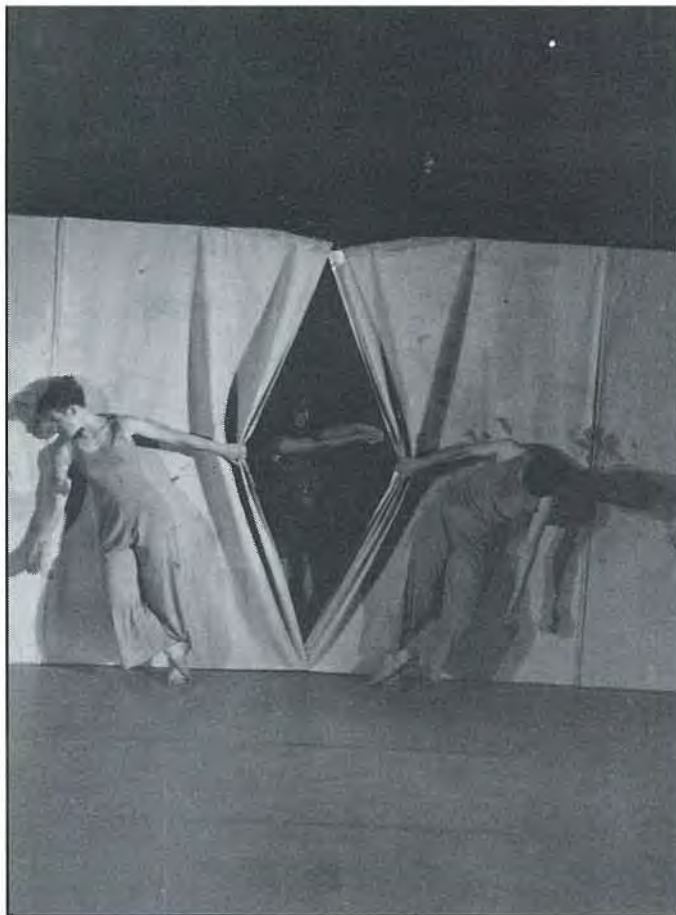


How to Grow Young Choreographers

"Haramat Massach" Showcase Performances at the Suzanne Dellal Centre

In the past three or four years, there is a marked change in the attitude of young Israeli dancers towards choreographic creativity. As was the accepted attitude in the 1930s, the dancer isn't expected to be just a brilliant technician, he or she is also encouraged to experiment in creating choreography.

The works shown at the "Haramat Massach" at Suzanne Dellal were new dances as well as some already performed at the "Gevanim Be'machol" there.[see "I.D.Q. nr.2] The artistic director of "Haramat Massach", David Dvir, didn't wait for the young choreographers to come forward with suggestions, but instead approached them, asking for ideas, and also offering them the important chance of repeat performances of the best works presented at "Gevanim Be'machol".



שמאל:

"די-כאן"

כוריאוגרפיה: ענבל פינטו

צלם: איתן אהרון

"Inky"

Choreography: Inbal Pinto

Photo: Eitan Aharon

למטה משמאל:

"ביצים"

כוריאוגרפיה: מימי רץ וזינברג

צלם: גדי דגון

"Eggs"

Choreography: Mimi RatzWeizenberg

Photo: Gadi Dagon

למטה מימין:

"סיכוי למאה"

כוריאוגרפיה וביצוע: ענבל פינטו,

אבשלום פולק, יוסי פולק

מוסיקה: דורי פרנס

צלם: איתן אהרון

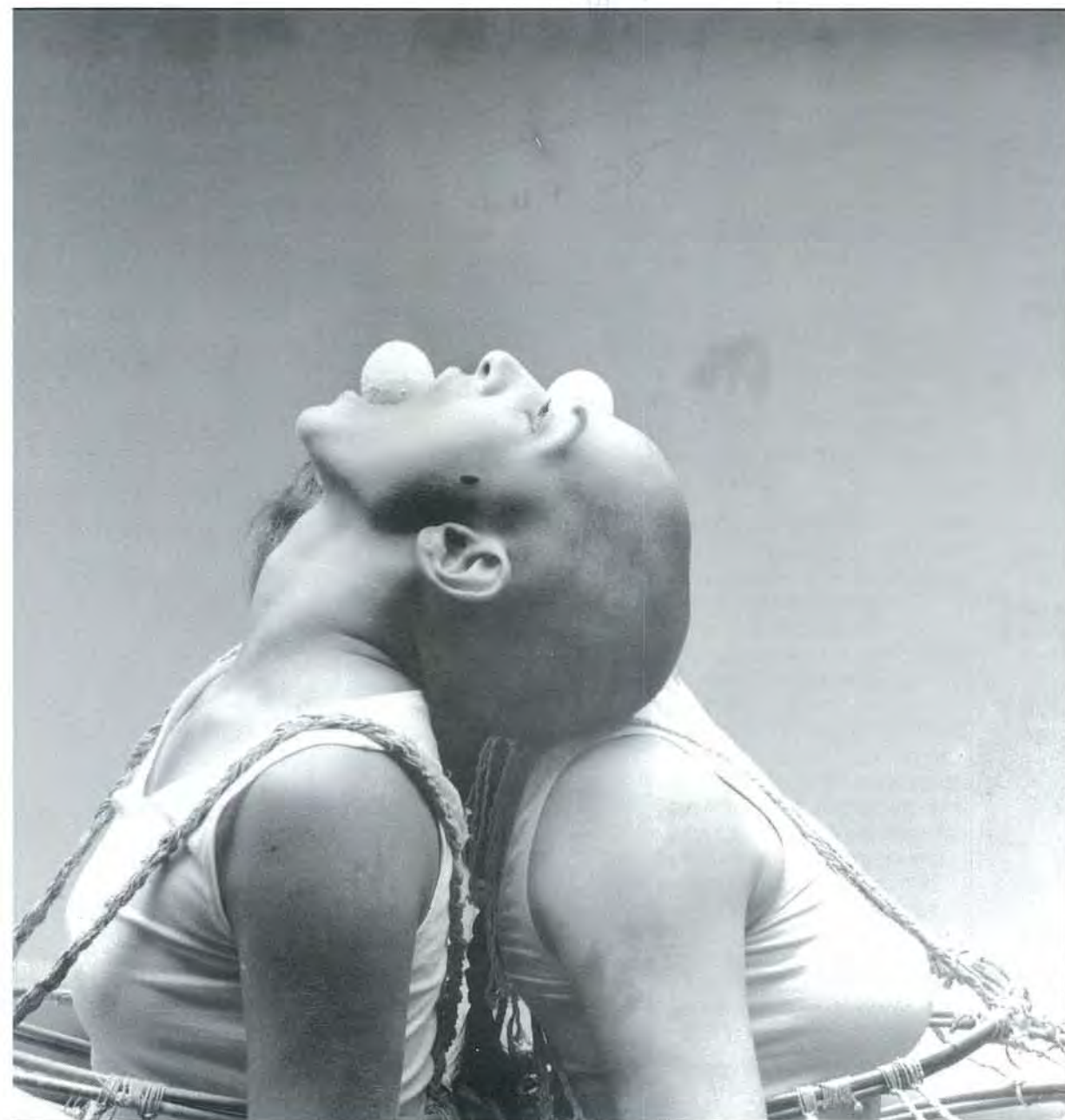
"The Odds are One in a Hundred"

Choreography and dancers:

Inbal Pinto, Avshalom Polak,

Josef Polak

Photo: Eitan Aharon



האם פתיחות לרעיונות מסוכנת?



פתיחות לרעיונות חדשים טבועה בנפשו של האמן. עולם רעיוני חדש יכול לאפשר צמיחה שלמה של עשייה אמנותית ויש בו סיכוי לרענון היכולת האמנותית. אם כן, מדוע לנעול את הדלת לפני צעירי המחול בפני רעיונות חדשים של מחול?

מאת ירון מרגולין

כיצד נועלים דלת כזו בפני הצעירים?

אחת השיטות היא למנוע מהם לצפות באמנות, שהרעיון החדש בבסיסה. שיטה בה השתמשה בשעתה, למשל, מרתה גראהם כלפי תלמידיה. היתה זו אנה סוקולב, שהעזה להמרות את ההנחיה יצאה אל עולם הקסמים של מיכאל פוקין הרוסי ונשבתה בכשרונו.

על-מנת לנטרל תחרות רעיונית, די ביצירת מרכז אחד ויחיד המכשיר מורים לאורך שנים.

בהעדר תשתית רעיונית, הושפעו, ובצדק, צעירינו מהאופנה הקלה של אמצעי התקשורת האמריקנים. אל המחול החזותי הגיעו כמובן מאליו וכחלק מהדרישה של הרעיון הכללי - והמשך ביטול הפתיחות לרעיונות חדשים

מניעת דיון בחשיבה, אינה מאפשרת בירור וביקורת עניינית של הרעיון. הפניית תשומת לב התלמיד לפרטים משניים במרחב הכללי, אינה מאפשרת דיון מהותי ושומרת על המסגרת הקונפורמיסטית ממורדים פונטציאליים. בשם המפתח כל כך, "המחול המודרני", שהיה בסך הכל דרך עבודתה של תלמידה אחת של טד שון ורות סנט דני, הזזנו את גרטרוד קראוס, מיה ארטובה וירדנה כהן אל השוליים - בעצם חיי היצירה שלהן. הותרנו אותן דואבות. למעשה, רק כדי שיוכלו לראות במו עיניהן, כיצד העולם המכני בעל התחפושת החזותית של הפיגורות הקלאסיות מסלק הצידה את ה"כובש הזר" - את מרתה גראהם, כעבור 20 שנה, בשנות ה-70.

רק שרה לוי תנאי ניצלה מגורל זה.

שמן משום שנחשבה בעיני הממסד האמנותי למשהו השייך לפולקלור ולא למחול אמנותי? עבודות גוף ללא רוח, או בסתירה לה, כפי שמוהיר הפסיכולוג האנגלי הגדול רולנד לאנג ("האני החצוי"), אינן יוצרות תהליך של צמיחת העולם הפרטי של האדם, אלא אשליה בלבד.

"פקידי האמנות" נותרו אלמונים עבור הציבור הישראלי וגם עבור האמנים, המשלמים את מחיר החלטותיהם. בינינו לא נולד ולו רקדן אחד בדמותו של נז'ינסקי. כי משנלקח מהלך החשיבה והבירור הרעיוני מצעירינו, תלמידי המחול הם נותרו עם תקווה לא מבוססת, תלויים ב"כובש הזר", החזק, שיבוא עליהם מבחוץ ויכניע גם אותם, או במבוגרים שוטים, שהבטיחו להם עולם טכני, מאחר שאת הרעיון הייחודי, שצמח בראשית אמנות המחול בארץ שלנו, סילקו מהזירה למען רעיון ההכללה - קרי הרעיון החזותי. התפתחותו השיכלית של הצעיר הצטמצמה למעין שאיפה להתמזג ולהדמות לתבנית תנועתית, שהוכתבה על ידי האומנים המכאניים.

המכאניקה סילקה גם את שרידי הכמיהה ליופי

לא עברו עשר שנים והמכאניקה סילקה גם את שרידי הכמיהה ליופי. לא נולד כאן אפילו רקדן קלאסי גדול אחד. כי גם לאחר שהגיעו לכאן מורים שלימדו את ברישניקוב עצמו, לא ניתן היה להשיב את רעיון המיוחדות שנגזר, לתחיה.

התיסכול יצר זעם, שהכתיב מעשה יצירה בהתאם. זרם של "אמני הזעם" במישור הכללי. ראשית ההתפתחות התינוקית של האדם. חיבוקים, נפילות, השתנות, חירבונים, קריעת דברים, הריסה, חשיפת אברי רבייה, לקיחת חפצים לפה וטיפוח מיומנות מיינמלית בתחום מצומצם: ריצה, הקשה, השמעת הברות... אלו הם האמצעים החזותיים של "אמני הזעם".

לישראל תרומה משמעותית בפיתוחו של הכשרון הריגשי להתהפך בנקודת שינוי מהותית, שבלעדיה לא ניתן לעצב דמות מחולית בזמן מחולי

ללא ידע, הנחוץ ליצירת מהלך שלם, אין יכולת ליצור. התבנית החזותית התקבלה על ידי אנשי המימסד בהתלהבות. והשאלה בה פתחנו עודנה מהדהדת בלחש ובכאב: למה לעולם דלתות לרעיונות חדשים? למה לא לאפשר לצעירים לתרום לחברתנו מעולמם שלהם? למה לראות בתסכולם הנובע מחינוך שגוי ביטוי אמנותי?

מהצעירים נשלל חלק חשוב מהסקרנות החיונית להתפתחותו של האומן

בהעדר תשתית רעיונית, הושפעו, ובצדק, צעירינו מהאופנה הקלה של אמצעי התקשורת האמריקנים. אל המחול החזותי הגיעו כמובן מאליו וכחלק מהדרישה של הרעיון הכללי - והמשך ביטול הפתיחות לרעיונות חדשים. כל אלה הובילו בטבעיות לשאיפה, שהאבה תמצא בין החפצים, שאליהם מנסה האומן

להדמות. זהו מחול, שבמיטבו שואב השראה מרעיון הכלליות (אבסטרקט - הפשטה) ומחידוי הפסיכולוגי. הרקדן מתאר, כאותו חולה בפני הרופא, את חוסר יכולתו לבטא את עצמו וליצור דבר מה התואם את טיבעו. הוא מתאר באריכות סידרה מקובלת של תרוצים כגון: אין לו פרטנר לדיאלוג, אין לו שיטה טכנית, אין לו לבוש מתאים, אין לו תקציב, ולפעמים הוא מגלה שאינו גמיש, שהוא מכוער - שמן וכו', לעיתים נועל נעלים שאינן מאפשרות לו לרקוד, כגון: נעלי עבודה, נעליים צבאיות. ברוב המקרים הוא מתאר את סיבת חוסר יכולתו לפעול כיאוש, בדידות, כעס ואבדן-דרך, התרסקות עצמית, העדר אישיות בימתית, חוסר אופי וחוסר יכולת להתמודד עם יופי או הצלחה.

בתחילת דרכי, בעודי ילד, חשתי, ואני מאמין שכך חש כל צעיר, שהריקוד הוא אמנות שבבסיסה כושרו של האדם להתמודד עם גבול היכולת האנושית. הן מבחינת כושרו הגופני והן מבחינת כושרו הרגשי. כדי להגשים זאת, חפשתי כל דרך וכל סוד, שיאפשר לי ליצור ממחלכי רגשותי ורעיונותי מחול עצמאי. השאיפה שלי היתה למצות את כל האמצעים הגופניים-טכניים על מנת שלא אהיה מוגבל באמצעים לבטא את רגשותי והלך מחשבותי.

למדתי מהציריירי הגדולים שעל ברכיהם התחנכתי - שיש ללמוד למצוא את הרעיון, שיאפשר מהלך זרימה טבעית של רגשות. למשל, כדי לדעת איך רוקדים מהלך שמבטא שמחה המשתנה לעגמומיות, כעס ושוב לשמחה גדולה, יש לזהותו בדמות רעיון אנושי - כפי שמצטייר, למשל, במיתוס איוב. ברור שהציריירי עסוקים יותר בהקפאת רגעי שיא. השינוי המהותי הגדול ביותר, כגון זה של עקדת יצחק, גרוש הגר, הסעודה האחרונה ברגע גילוי התלמיד הבוגד, או משה בהר סיני רגע לפני שלוחות-הברית הנשגבים עומדים להתנפץ שייך למחול. רקדנית גדולה כירדנה כהן מלמדת את רקדניה לדלות מהרעיון את תנועות הרגשות, את תהליך התקדמות הרגש בזמן: אשת לוט, הפורשת מעיר מולדתה והופכת לנציב מלח, כשהיא מגלה את גורל יקיריה... תום לבו של אדם לפני אכילת התפוח, וגילוי יצריו לאחר הרגע המשנה את גורלו...

האסתטיקן נפתלי עירוני מוסיף ומדגיש בספרו "המחול הבלתי תלוי", כי יש לזהות את הרעיון כרעיון תנועתי ורעיון מוסיקאלי. כי על התהליך הנפשי במחול להיות תואם בו בזמן לתנועות הגוף והרגשות שבמוסיקה, שעל פיה הוא נרקד. במחול, על המוסיקה ועל התנועה הגופנית להמצא בתאום עם הרעיון המרכזי שלו בכל שלב משלבי ההתפתחות הרגשית; משיא השינוי המהותי הגדול ולקראתו. ומוסיקה המתאימה לריקוד, מכילה בין שאר תכונותיה גם מיפנים נפשיים מהותיים, שמאפשרים זאת.

בתחילת דרכי, בעודי ילד, חשתי, שהריקוד הוא אמנות שבבסיסה כושרו של האדם להתמודד עם גבול היכולת האנושית. הן מבחינת כושרו הגופני והן מבחינת כושרו הרגשי.

היו רקדנים, שלמדו גם כיצד לשמור על הופעה נאה. ואני זוכר, שהרשים אותי במיוחד סדר יומו הקפדני של ניז'ינסקי, ששמר על תזונה נכונה, על טיפוח ההשכלה, והקפיד שלא להשתתף בפעילות ספורטיבית שעלולה היתה, לדעתו, לחבל בכושר גופו בעתיד. סקרנותו לאמנים גדולים - בעיקר לשליאפין, זמר האופרה הגדול, שאליז נצמד כמו ילד, ולמד ממנו את אמנות האיפור והמישחק.

ניז'ינסקי היה פתוח לרעיונות חדשים. הוא ופוקין הכירו ובחנו כל תופעה מחולית חדשה וכל רעיון חדש בתחום האומנות. וזו, בעצם, השיטה הרוסית האמיתית, ולא חמשת הפוזות, כפי שאנשים קטנים נוטים - ומזויות ראיתם גם בצדק, לחשוב.

מדוע אני כותב כל זאת? אני חש, כי מהצעירים נשלל חלק חשוב מהסקרנות החיונית להתפתחותו של האומן. ברור לי, שהמורים הותיקים חייבים לשמור אמונים לפרנסתם. ושהמוסדות הכשירו הרבה מורים לריקוד שהציפו את המדינה. יש בזאת מידה מסוימת של חגיגה, אך בסופו של דבר: האם ניתן ללמוד רפואה רק מאנשים חולים? או שיש ללמוד על

הרפואה גם מהבריאים ומהמומחים לריפוי? לא כל מורי הריקוד עסקו באמנות, לא לכולם היתה אפילו הזכות לחיות בצילו של אמן אמיתי, לכן לא הוכשרו לראות את הרעיון מזוית התבוננות חדשה ושונה. המוסכמה אינה אלא הקפאת הזוית, שממנה מסתכלים על ארוע מסוים, על יצירה, או על רעיון. לכן גם לא נדרשת מהם פריצת מוסכמות וגם לא הבנה לבעיות שמטרידות את היוצר.

דברי זה הוא אל הצעירים. אמנים לומדים אמנות אצל אמנים. את האמן תכיר בכך, שיבוא ויסייע בידך להתפתח, כך שלא תהפך להעתק של ההצלחה, שהיתה קיימת בטרם נולדת.

סליירי לימד את בטהובן, את שוברט ואת ליסט. כל אחד מהם יצא גם מלומד, גם רגיש, גם ידען ומומחה גדול למוסיקה, ואיש גדול ומיוחד. על פחות מכך אסור לצעיר להתפשר. פוקין היה המורה של ניז'ינסקי, וניז'ינסקי הנער רקד במחול הראשון, שיצר פוקין עבור תלמידי ביה"ס לבאלט בסנט פטרבורג. על-פי התקדמותו של

ניז'ינסקי, נראה שפוקין היה לא רק רקדן גדול וכוריאוגרף גאוני, אלא גם מורה, שהיה בו כוח לתת השראה לתלמידו.

המחול נמצא היום על פרשת דרכים. יש לנו היום רעיונות חדשים לפרוץ בעזרתם את המסגרת הקפואה של הצעדים או של המבנה. אך על כך קשה היום לדון, כי הכל עשו יד אחת: להרחיק את הצעירים מרעיונות חדשים! אולי זה פחד הפרנסה שנפל על בעלי התארים באמנות וחסרי האמנות עצמה. אולי זה חוסר מזלו של הדור הנתון לחסדי התקשורת החזותית ובעלי המאה, שהשתלטו על מפת האומנות, מבלי להבין את שורשיה, בעיותיה ואת תחומה האמיתי. להבדיל מהעת, בה היו

תהליכי אמנות נתונים בידי אצילים, בעלי הממון של ימינו הם מעין מוכרי פלאפל שהתעשרו, וכדי לפאר את שמם, בונים תיאטראות ומכתיבים תנאים, בהתאם לחינוכם.

המחול נמצא היום על פרשת דרכים. יש לנו היום רעיונות חדשים לפרוץ בעזרתם את המסגרת הקפואה של הצעדים או של המבנה

לכשנעניין במפה המחולית בעולם המערבי, נגלה, שהמרחב הרגשי חדר גם לאמנות המחולות של האמנים הרוסיים בראשית המאה. לישראל תרומה משמעותית בפיתוחו של הכשרון הריגשי להתהפך בנקודת שינוי מהותית, שבלעדיה לא ניתן לעצב דמות מחולית בזמן מחול. רעיון עיצוב הדמויות הייחודיות החל במחול הרוסי עם יצירת "רוח הורד" של פוקין והמשכו במחול "פטרשקה".

לדעתי, הרעיון הכללי, שפישט את התנועה במחול ויצר את המבנה המחולי של היצירה, מקורו בוינה, במחולות האחריות ויזנטל והמשכו בארה"ב. אבל בלי לראות את תרומתה של ישראל ע"י נועה אשכול, לא נוכל להבין את המיזוג שהתרחש בין המרחב הייחודי המשתנה, בנקודת שינוי מהותית של יצירת המשפט התחבירי התנועתי.

היכולת לראות את הרעיון הרגשי מנקודת מבט חדשה לגמרי ושונה, ולהגישו באמצעים תנועתיים יסודיים המשתנים באופן מהותי, היא התרומה הישראלית, שראשיתה בבית האולפנה של ירדנה כהן.



מפגשים בפינלנד

(נופי היערות והאגמים, והאקלים בעל הניגודים הצפוניים החריפים של חושך ואור, חום וכפור) על כלל האמנות הפינית, הגדיר את ה"פיניות" כשאיפה לבטא רגישות, אומץ ואמוציונאליות. בכיוון זה, הולכים פרט ליורמה אוטינן עצמו, גם הכוריאוגרפים טרו סארינן Tero Saarinen, ארייה רטיקאין וקנת קוואנדסטרום, שגם הכוריאוגרפיות שלהן מבוצעות על ידי "הבאלט הפיני הלאומי". קטעי "החתונה" שבהם נכחתי, הקסימו אותי לא רק באיכויות הכוריאוגרפיות, אלא אף בסגנון, שנראה כעכשווי לחלוטין. דבר זה חוזר ומדגיש את העובדה שיצירה איכותית היא מעין סינתזה מוצלחת של גורמי הווה, עבר, ואף עתיד.

דיוקנו הרבגוני של "הבאלט הפיני הלאומי" מצטייר מתכניות עונת 93-94, הכוללות, בצד "ג'יזל" ו"אגם הברבורים" בגירסתו הקלאסית של ולאדימיר בורמיסטר, את "מוצארט", ונושאים מוד' 'כטוב בעיניכם' מאת ג'ון "ערב משולש" מיצירות יורמה אוטינן ונימאייר, וכן "סטפ-טקסט" של וויליאם פורסייט "באלט אימפריאל" של באלאנשין, בכורה חדשה כמו (ללא שם) מאת אוטינן, וערב באלטים של סטראבינסקי הכולל את "פולחן האביב" לפי ז'ינסקי, "פטרשקה" של אוטינן, ו"החתונה" של ז'ירום רובינס.

ג. "ליל האמנויות והמחול בפסטיבל הלסינקי"

לרקדנים וכוריאוגרפים, סולנים ואנסמבלים מחוליים, ניתנו ב"ליל האמנויות", המהווה את מרכזו של "פסטיבל הלסינקי", אפשרויות כמעט בלתי מוגבלות.

פסטיבל מוסיקה ואמנויות זה, שהשנה כבר מלאו לו 25, והנוהג כמעט מראשיתו להזמין בכורות של מוסיקה ואף של מחול, יסד לפני חמש שנים את "ליל האמנויות", המתמשך משעות אחה"צ ועד לפנות בוקר.

כל אולמות הקונצרטים והתיאטראות, וכל המוזיאונים והגלריות, פתוחים לקהל הרחב (כ-100 אלף איש) ללא תשלום, ובכולם מתרחשים אירועי מוסיקה, מחול, תיאטרון, אמנויות פלאסטיות, שירה וספרות, המשתלבים אלה עם אלה. שתי דוגמאות אופייניות, שאת תיאורן קיבלתי מפי המבצע עצמו, היו מופעיו של הרקדן-כוריאוגרף המעולה טרו סארינן (הוא הופיע בישראל בכמה מערבי המחול של רינה ש"נפלד) ששעשע את קהל המאזינים של תזמורת הרדיו הפיני, שביצעה באולם "פינלנדיה", בניצוחו המצויין של יוקה פקה סאראסטה את "חלום ליל קיץ" של מנדלסון, כשהוא מתרוצץ בתפקיד "פוק".

בפתיחת תערוכת תמונות שנערכה ב"בורסה", חשף סארינן את הכיסוי מן התמונות, והמחיש בריקוד את תוכן.

בדואט מעולה של זוג גברים, שתוכנו חשיפת פרשיות היחסים ביניהם, חשיפה ברמה טכנית וכוריאוגרפית גבוהה, שניצלה בצורה מקורית, הנחרטת בזיכרון הצופה, הליכות ונפילות, עמידות והליכות ידיים אגב הנעות ראש והנפות רגליים, ואף אנחות קוליות המתפתחות לזעקות, צפיתי בתיאטרון "סאבווי". בחלונות ראוהו של חנויות רקדו גברים ונשים דואטים, כמעט בעירום. בפארקים וברחובות, ניתן היה להנות משפע האנרגיות שבריקודים המלווים במוסיקות ג'אז ורוק, וממחולות מעודנים יותר, פיניים עממיים ואחרים, וביניהם אף כעין "דבקה" טורקית מרתקת.



טרו סארינן ב"בורסה" Tero Saarinen at "The Bourse"

ודלילה", היית יודע שבימוי האופראי העכשווי מתקרב מאוד לכוריאוגרפיה, ושעל כן כיום טבעי למדי לבצע אופרה בזימרה ובמחול בעת ובעונה אחת.

- יופי! מסור להם תודה!

מענין אותך לדעת שכוריאוגרפיה פלשה בהלסינקי גם לתערוכות אמנות, בהן מתעופפים מוצגים ממסך וידאו אחד לרבים אחרים, בגדלים ובצורות שונות, הממוקמים במבנים כוריאוגרפים והתובעים מעניך ליצור ולחוות מהלכים כוריאוגרפיים המתוכננים מראש?

- כן! אם הם מורדים במקובל, ומחנכים למוסריות, אשמח לפרוש עליהם את חסותי.

ב. מיפגש בטרם בכורה

ל"החתונה" של ג'ירום רובינס, בביצוע הבאלט הפיני הלאומי, ואשר החזרות עליה התקיימו בבית האופרה החדש של הלסינקי (נשפתיחתו נועדה ל-30 בנובמבר השנה), נקלעתי לשיחה עם מנהל "הבאלט הפיני הלאומי", הכוריאוגרף יורמה אוטינן, בה הסכמנו, בין השאר, על האקספרסיביות שביצירות אוהד נהרין - "קיר" ו"מבול", שבעונה זו תבוצענה שם על ידי "להקת בת שבע". אוטינן, שאישר את תחושותי לגבי ההשפעה הגדולה של הטבע

מאת נתן מישורי

א. מפגש בקאתדרלה

זה אתה, אולסטאדיוס?

-כן, זה אני!

זוכר שהייתי מחסידך, שעה שניאצת בדרשתך בקתדרלה של טורקו (Turku), בירתה העתיקה של פינלנד, בשנת 1688, את הכמרים החמסנים והגרגרנים ואת המלך קארל ה-12, ואז הם תקפו, קרעו מעליך את בגדיך, שלא הורדת במשך שנים, ורצת עירום בקתדרלה, צרחת "כך גם תחשף יום אחד בושת הכמורה" ונאסרת לכל ימי חיך, אך נחשבת בציבור למעין קדוש והומניסט מאז ועד היום?

-ודאי שאני זוכר!

ודאי תשמח לשמוע שעתה, ב-1993 נכחתי באופרה שבוצעה בתוך אותה קתדרלה עצמה, שעלילתה אותו אירוע, ושאת מקומך מילאו נהדר, בו-זמנית, גם הזמר אסה רוטונן וגם הרקדן יאנה קילפי, במוסיקה של אסה פטמן ובכוריאוגרפיה של ראייה למוסארי.

- מה? גם זמר וגם רקדן?

כן! אילו היית מוכן סוף סוף להסתפר אצל "הספר מסביליה" באופרה הישראלית החדשה, ואילו צפית באמסטרדם ב"שמשון



יורמה אוטינן - מנהל הבאלט של פינלנד
Jorma Uotinen - Artistic Director

הכוריאוגרפית ליסה רוסקאן.

ד. מפגש חוזר עם חוזה לימון

המפגש עם טאריה רינא, מנהלת ביה"ס למחול שבאקדמיה לתיאטרון בהלסינקי, שימח אותי מכמה סיבות. הקירבה הממשית במוסד זה בין מחול לתיאטרון, תאפשר לרקדני העתיד של פינלנד שלא להראות כחובבנים בכוריאוגרפיות החדשות, הממזגות גישות תיאטרוניות שונות.

בקינאה שמעתי מפי המנהלת גם על הקשר עם האקדמיה למוסיקה ע"ש סיבליוס, המתבטא הן במתן אפשרות למוסיקאים לקחת שעורי מחול, והן בקשרים עם מלחינים צעירים ורציניים, המוזמנים לכתוב מוסיקה לכוריאוגרפיות של תלמידי ביה"ס למחול.

נקודה חשובה נוספת ששבתה את לבי, היתה העובדה שמנהלת זו, שהתמחתה בשיטות ההוראה ובסגנון הכוריאוגרפי של חוזה לימון, מעבירה זאת לתלמידיה. כאן עלה גם זכרון מסוים מן הזמנים (המחצית השנייה של שנות ה-50) בהם ליויתי בפסנתר את שעורי חוזה לימון בסטודיו שבקארנגי הול בניו-יורק. הוא היה מלמד תרכובת תנועתית מסוימת, שאורכה המוסיקלי היה ארבע פעמות, ואז מקצר או מרחיב את הזמן של אותה "תנועה" בחצאי פעימות, ואף בשלישי פעימות ובכך איפשר לתלמידיו ומלווהו המוסיקלי ללמוד, שגם במחול, כפי שהתרחש במוסיקה האמנותית עוד בראשית המאה, ניתן לנצל את אותם צירופי תנועות ליצירת עוצמות תנועתיות וביטויים רגשיים וצורניים שונים, כתוצאה מדחיסתם או מפזורים בזמן מוסיקלי משתנה.



במוזיאון "עמוס אנדרסן" רקד ארי נומינן את הגיגי לבו הכואב, את תלונותיו וכעסו האלים על החברה, בלוויית נגן בכלי הקשה. בנקודת רגיעה, בה היפנה מבטים ורגשות חיוביים כלפי צופיו, נתחברו עינינו ובעקבותיהם נמשכו רגלי, שנותרו במצב בו ישבתי על גבי מדרגה נמוכה, למחול ופנטומימה סביב לרקדן - "דואט" שזכה לצהלת הקהל.

בפסטיבל ארוך זה, בו החמצתי סמינר בתנועה ובמחול בתרבות אפריקה ושני מופעי מחול מסקרנים - להקת הכוריאוגרף אינגון ביורנסגור (Ingun Bjornsgaard), זוכה בתחרות העכשווית מאת סוואנה לינקה בביצוע להקתה. אבל זכיתי לראות חזרה גרלית ואת בכורת היצירה "הו, אחיות", שהוזמנה על ידי הפסטיבל מאת הכוריאוגרפית הצעירה ליסה רוסקאן (Liisa Rusakanan) בעלת הפרס הראשון בתחרות הכוריאוגרפים בפינלנד ב-1992. היא עובדת בתיאטרון המחול הצעיר, בן השלוש, "מינימי", האחראי גם להיווצרותן של כוריאוגרפיות מיוחדות לילדים.

יצירה זו ניצלה היטב את מבנה הבמה הייחודי של האולם ב"מרכז התרבות של מזרח הלסינקי" - מרפסת גבוהה בשמאל הבמה, עם מדרגות מתכת תלולות, המוליכות אליה - שם ישבה ב"שמיים" (כפי שהעיד אור הכוכבים) אם האחיות, המתה. ומתחתיה "האח הבוגר", הקיים בדמיון האחיות הנזכרות בחלומות ילדותן. במחול נתאפשרו הן הביטויים האישיים והן הקבוצתיים, שכללו עגמומיות ועליזות, והוגדרו היטב התכנים של הסצנות המחוליות והתיאטרליות השונות. נקודה ריאליסטית בולטת היתה העובדה, ש"אם האחיות" בוצעה על ידי אמה של

אולפן אזורי למחול חוף הכרמל

ניהול אומנותי: שוש גלעד

בלט קלאסי - מבחני האקדמיה למחול לונדון בכל הרמות.

מחול מודרני - טכניקות שונות.

ג'אז

הנחיית עבודות גמר לבגרות.

מפגשים עם רקדנים וכוריאוגרפים.

מופעים

סדנא למחול מודרני



הסדנא מיועדת לרקדנים ורקדניות מכתה י' ומעלה בהדרכת כוריאוגרפים מקצועיים הסדנא מופיעה באירועים שונים ברחבי הארץ.

רקדנים ורקדניות המעוניינים להצטרף יתקשרו על מנת לעבור מבחני קבלה (מספר המקומות מוגבל).

צוות המורים: שוש גלעד, נתן רבקה, סגל אורית, פרת טובי, שירצקי ענת, ידיד ניסים.

טלפונים: האולפן למחול - בשעות אחה"צ: 04-843133 שוש גלעד - בשעות הערב: 06-372004

מסורת כ ז כוריאוגרפיה זיוה שחייק

"פרורים"; כוריאוגרפיה: איציק גלילי
"Perurim"; Choreography: Itzik Galili



**הקשרים בין הולנד וישראל
בכל הנוגע למחול
האומנותי היו מאז ומעולם
אמיצים. במספר מקרים
בתולדות המחול בארץ
השפלה, אפילו מכריעים**

מאת אווה ואן שחייק (אמסטרדם)

האם ה-N.D.T. - "תיאטרון המחול
הנדרלאנדי", כיום אחת הלהקות המובילות
והחיוניות באירופה, היה מצליח להתקיים
אחרי סיום עונתו השניה, זו של 1960-61, ללא
סיורו הראשון מחוץ לגבולות הולנד, שהתקיים
בישראל?

קבוצת המייסדים, שפרשה מלהקת הבאלט
שפעלה אז באמסטרדם, הגיעה לפשיטת רגל,
אבל פקיד השומה של מס-ההכנסה החליט
להיות "בן-אדם", והסכים לחכות לתשלום,
בשל הסיור לישראל, שהכנסותיו היו אמורות
להציל את מצב המאזן. וכך, בהתערבותה של
גבי רוזנברג, האמרגנית של הרקדנית צילי ואנג,
שהיתה בנעוריה מרקדניתיה של גרטרוד
קראוס בוניה, ישראלים רבים זכו לראות את
עבודותיהם המוקדמות של האנס ואן מאן
ורודי ואן דאנציג, לפני שההולנדים עצמם
הספיקו לחזות בהן.

כבר אז החל התהליך של הפריה אמנותית
הדדית. בקצב תדיר הוזמנו יוצרים הולנדים
לעבוד עם להקות ישראליות, ובמשך השנים
מספר ניכר של רקדנים ישראלים עבדו
במסגרת הלהקות של הולנד.

**בקצב תדיר הוזמנו יוצרים הולנדים
לעבוד עם להקות ישראליות, ובמשך
השנים מספר ניכר של רקדנים
ישראלים עבדו במסגרת הלהקות
של הולנד**

כיום נחשבת הולנד לקרש קפיצה לעולם
המחול הבינלאומי. שלוש הלהקות המחול
הראשיות, ה-N.D.T., בלט סקאפינו והבאלט
הלאומי ממלאות בעניין זה תפקיד נכבד. ומצד
שני הפכה ישראל ולהקותיה לבריכת-שחיה
מועדפת של הכוריאוגרפים ההולנדים. תנועה
דו-סטרית זו התחזקה גם הודות לרקע
היהודי של אחדים ממנהלי הלהקות
המרכזיות של הולנד. הרי המייסדת של
הבאלט בהולנד, סוניה גאסקל, היתה יהודיה
שהגרה מהארצות הבאלטיות בין שתי
מלחמות העולם, ובהקשר זה יש להזכיר את
קארל פונס ואת ראובן וורמברג, רקדן
ישראלי, שהגיע להולנד בשנות ה-60, והוא
כיום אחד ממנהליו של ה"באלט הלאומי
ההולנדי".

הכוריאוגרפים השייכים למה שמכונה "הדור

השני", זה שבא אחרי "המייסדים", (ואן מאן,
ואן דאנציג, ואן שחייק), גם הם מצאו את
דרכם לתל-אביב. ביניהם האנס טרלינגס,
נילס כריסטי, יאן לינקנס ואד וובה.

ומלבד סיורי מופעים של להקות ישראליות,
עבדו בהולנד רקדנים כגון אריה וינר, מאיר
גרמנוביץ' וכוריאוגרפים, ביניהם אוהד נהרין,
דומי רייטר-סופר ואיציק גלילי.

הדרכים בהן נקלט המחול מבית-מדרשה של
מרתה גראהם בהולנד ובישראל היו שונות
מאוד זו מזו. אנשי הולנד לא התרשמו כל כך
מאווירת הקדושה הבימתית של גראהם וממה
שהם נהגו לכנות "הטרור של

הפסיכואנליזה", "הקישקוש המיתולוגי"
ו"הארכיטיפים" של יונג. בשנות ה-60 וה-70
נעשה בהולנד הבלתי אפשרי: נישואין בין
גראהם ובאלנשיין, חוסה לימון ורולאן פטי,
קאנינגהאם ופינה באוש, לוסינדה צ'יילדס
והאנס קרסניק. כנראה שההולנדים פשוט
אוהבים למלא את תפקיד השדכן. הם
מסוגלים לערבב אפילו את בילי פורסיית
בדה קרסמאקר ולהקתה "ירוסאס".

צאצאיהם של נישואי-תערובת אלה הם, על
כן, בעלי אופי בינלאומי, פתוחים לכל
האסכולות, וללא גבולות של אידיאולוגיות.
הטמעה הדדית של מסורות אופייניות לחברה
ההולנדית בכלל, לרוב הילדים בהולנד שנולדו
אחרי 1945 יש באילן היוחסים שלהם נציגים
של מסורות קתוליות, פרוטסטנטיות

ויחודיות כאחד. זוהי תוצאה של התפררות המבנים החברתיים המסורתיים, שעליהם היו החיים בהולנד מושתתים בעבר. אחרי היוזמים שעברה החברה ההולנדית במלחמת העולם השנייה, הגיע תורו של החיפוש אחר זהות, חיפוש שהתנהל בין ליברליות נחרצת והגנה בפני הפונדמנטליזם. החלטות אישיות אלה מציינות את הסקאלה של שינאת-הזרים, לדעתי וירוס מסוכן אפילו מזה של האידס. מבחינה זו, עבודתם של יוצרים כגון נהרין או גלילי נתפסת בהולנד כביטוי רצוי לדילמה הגדולה של הדור הבא.

בראשית דרכו של ה-N.D.T. היה בנימין הרקרי (כוריאוגרף אמריקני ממוצא יהודי, כיום ממנהליו של בית הספר "גיליארד" בניו-יורק) אחד מאלה, שהוזמנו להולנד לעבוד עם הלהקה ולעצב את דמותה. עד היום הוא מייצג לתלמידיו בניו-יורק: "אם רצונכם להוכיח איך מחול צריך להראות, סעו להולנד. ואם אינכם מסוגלים להשיג שם עבודה, לא חשוב, העיקר שתראו מה נעשה שם."

עצה זו אינה נובעת מנוסטאלגיה, אלא מהתפעלות כנה ממה שאירע למחול בהולנד מאז עזב הרקרי את הארץ בשנת 1968. אכן, הולנד באמת הפכה למקום מפגש בין מזרח למערב, בין דרום לצפון. אבל לא לכך התכוון הרקרי באומרו מה שאמר.

את המחול ההולנדי בן-זמננו יש לראות על רקע זה של אנטי-ספרותיות. ראשי תנועה זו הם קברניטי המחול החדש בהולנד, ירי קיליאן והאנס ואן מאנן

מה אמור המחול להיות? לנסח זאת בקצרה: עליו להתבסס על כנות גמורה, להצביע על שחרור ממוסכמות ולבטא ספקנות, תהייה ועניין בעצם המיסתורין של התנועה. קביעה זו עצמה, גם היא לא בדיוק מילתא זוטרתא. לנסח זאת ביתר חריפות: על המחול להאבק במילים. על כל מחול, יהיה סיגנונו ותהייה הטכניקה בה הוא משתמש אשר יהיו, להתרכז באי-יכולתן של מילים לבטא את הבלתי ניתן לביטוי מילולי. הרבה נכתב על עניין זה של דברים, שאי אפשר לנסח במילים.

את המחול ההולנדי בן-זמננו יש לראות על רקע זה של אנטי-ספרותיות. ראשי תנועה זו הם קברניטי המחול החדש בהולנד, ירי קיליאן והאנס ואן מאנן. כל אחד מהם יצר בעונה שחלפה עבודה נהדרת, שביטאה את אמונתם בכיוון זה במחול, בו אפילו הגדולים במשוררים משתתקים.

קיליאן יצר את "בלתי ידוע" ("WHEREABOUTS UNKNOWN"), מחול אותו הציג יחד עם עבודתו הותיקה יותר - "STEPPING STONES". בשני המחולות הללו הוא מתחקה אחרי מקורות המחול עלי אדמות ומסעו של האדם בחלל ובזמן, וחוקר את את המאמץ

האנושי להבין את ההיסטוריה בעזרת סמלים ומסמנים. על רקע קולאז' מוסיקאלי, מנסה קיליאן להתמודד ולהחיות קידה למחול האקדמי, שעל בסיסו קיבל את הכשרתו בקונסרבטוריון של פראג בנעוריו. אבל בו בזמן הוא גם חוקר את החלל הריק ואת ההמשכיות, המקיפים את אומנותו.

ואילו ואן מאנן צועד באותו התחום הרוחני בעבודתו "פנטאסיה", לשלוש יצירות לפסנתר, מאת באך בעיבודו של בוסוני. ביצירה זו לשלושה זוגות רקדנים הוא מתייחס קודם כל לסגנונו שלו, שניסח במשך שלושים וחמש שנות עבודתו. יש בעבודה זו ציטוטים רבים מהמחול שלו "אדגיו לפסנתר פטישים" ("HAMMERKLAVIER ADAGIO"), אבל האווירה הרבה יותר תוקפנית, והנסיגנות ההדדיות של הנשים והגברים לשלוט אלה באלה - אכזריים יותר. אולם תוקפנות הדדית זו - שהיא בעצם גם ביטוי לפגיעות - מוכנסת למסגרת המגבילה של נימוסים חצרוניים ספרדיים. ואן מאנן מראה את תהליך קבלתו את ההזדקנות, השלמתו עם הבלתי נמנע ואת בטחונו ביכולתו הטכנית כיוצר.

העיסוק במוות הוא גם הנושא המרכזי של עבודתו של ויין איגלינג, מנהלו האומנותי החדש של "הבאלט הלאומי ההולנדי", שהחליף לפני שנה את רודי ואן דאנציג. זו מחווה של אבל על מותו של נורייב. ואיגלינג מופיע כאן כתלמיד הנאמן של גדולי הדור - ואן דאנציג, מקמילן ובז'אר - עד כדי כך, שאפשר להאשים אותו בגניבה אומנותית.

מאז ומעולם היו להקות המחול הפועלות באמסטרדם ובהאג קרש קפיצה לכשרונות יוצרים חדשים. השנה הבולטים בהם הם פול לייטפוט, יליד אנגליה, רקדן ה-N.D.T. והישראלי איציק גלילי.

בהיותו נמנה על רקדני ה-N.D.T., בלי ספק לייטפוט מושפע מקיליאן. אבל הוא מצליח להעניק לצעדיו משהו אישי, וכך להשתחרר ממסורת "משפחתית" כובלת. השימוש בכסאות במחול המודרני כבר היה לשיגרה, אבל אצל לייטפוט הכסאות מתעופפים להם לפתע באוויר, וזה כבר סיפור אחר לגמרי. במופעי הסדנא האחרונים של ה-N.D.T., הפתיע לייטפוט את הבל בדואט עדין ומבריק, לעצמו ולרקדן סול ליאון.



"באלט סקאפינו" - רוטרדם ב"קאטלין"; כוריאוגרפיה: אד וובה
Ballet Scapino", Rotterdam, in Ed Wubbe's "Kathlene"

איציק גלילי, שהגיע להולנד בדיוק בעת מלחמת המפרץ, נגלה לציבור משוכה בפרס בתחרות בינלאומית שהתקיימה בעיר חרונינגן, בזכות הטריק שלו "אפקט הפרפר". הוא הוזמן לעבוד עם ה-N.D.T. ועם "באלט סקאפינו". עבודתו "ממלכה עיוורת" ו"פירוריס" היו התפרצות עזה של מחול חזק והוא הוכיח בעליל את יכולתו לעצב סמלים ודימויים אלגוריים ולהשתמש בצורה משכנעת בתאורה ובדינאמיקה תנועתית.

איציק גלילי משתווה ברמת עבודתו עם אד וובה (ED WUBBE), מנהלו האומנותי החדש של "באלט סקאפינו", המנסה לעצב זהות אומנותית חדשה ללהקה ותיקה זו. בימים אלה של אינדיבידואליזם וקיצוניות, מנסה וובה לשוות ללהקתו אחידות בינלאומית, מבלי לותר על אידיויולוגיות. נמאסה עליו האחידות המלאכותית של מוסדות אומנותיים רבים בימינו.

בעבודתו החדשה, "KATHLEEN", שכונתה על ידי המבקרים "סיפור הפרברים של שנות התשעים", וובה מנסה להגיע לקהל חדש, אותו דור שבין הסטודנטים המרדניים של שנות ה-60 והיאפיס של שנות ה-80. הגיע תורם של אלה להחליט מהי עמדתם כלפי החברה, המעדיפה את הפרט על האינטרסים של הכלל.

איציק גלילי משתווה ברמת עבודתו עם אד וובה (ED WUBBE), מנהלו האומנותי החדש של "באלט סקאפינו", המנסה לעצב זהות אומנותית חדשה ללהקה ותיקה זו

ממש כשם שובה מראה את התסכול שבחיים בין קירות בטון אפור, גלילי הצביע על המאבק הבלתי פוסק, המתנהל בתוך כל גבר או אשה על זהותם המינית. הצבעים המועדפים על גלילי הם חום אדמדם, אפור מאובק וצהוב של חולות.

הולנד, אותו שטח מאוכלס בצפיפות של מרעה וחווה חקלאית, מוצף מדי שנה בשפע להקות אורחות מכל העולם. האינדיקטורים למצב המחול בעולם הם בעיקר שניים: "פסטיבל הולנד" ו"פסטיבל המחול של הולנד". שני הפסטיבלים מנהלים על ידי מרק

יונקרס, ואפשר לחשוב, שכפל תפקידים זה מקנה לו מונופול. אולם שליטתו בשני האירועים מקנה לו גם אפשרות לווסת את המופעים אלה מול אלה.

בלי ספק, יונקרס מתעניין בהתפתחות ההיסטורית של המחול. בחודש יוני אירגן רטרופקטיבה מרתקת של עבודותיה של אנה תרזה דה קיירסמאקר ANNE TERESA DE KEERSMAEKER.

החל בעבודתה הראשונה משנת 1981. היא החלה את דרכה ככוריאוגרפית בהולנד במחול "FASE", לצלילי מוסיקה מאת סטיב ריך, שאחריו הגיע תוך המופע המעייף שלה

"ROSAS DANS ROSAS" עבודה שזיכתה אותה בהכרה



"באלט סקאפינו" ביצירתו של איציק גילי "פרורים"
"Scapino Ballet" dancers in "Perurim"

הרקרבי נכונה. במאות הקודמות הולנד לא פיתחה מסורת מחולית משלה, אבל מאז 1945 היא בהחלט יצרה מסורת של כוריאוגרפיה חיונית.



הללו מראים בעליל את אובדן קני-המידה הבסיסיים של התרבות האנושית.

כל זה מוכיח, כי הדור המבוגר (קיליאן, ואן מאנן, דה שאטל) עדיין כוחו במוותניו, והדור הצעיר (וובה, לייטפוט, דה רויטר, גילי) כבר מופיעים כיורשים מרשימים. אני מסתכנת בשוביניזם, אבל אני סבורה שקביעתו של

כללית, ובוצעה בשעתו גם בישראל. תריסר שנים מאוחר יותר היא הציגה את כניעתה הסופית למוסיקה בעבודה שהתבססה על צליליו של באך.

תכנית "פסטיבל המחול של הולנד", שהתקיים באוקטובר 1993, מקיפה הרבה יותר. זו מבוססת על שיחזור, חידוש ומהפכה. היא נפתחה בביצוע מחודש ל"שיבה לארץ נשכחת" מאת קיליאן ו"פרפטואום" מאת אוהד נהרין, ועבודות בביצוע "להקת הותיקים" של "יתאטרון המחול הנדרלאנדי" (N.D.T.-3), ובהן בכורה חדשה של ואן מאנן.

העבר היה מיוצג על ידי עבודות של היוצרים המרכזיים של המחול החדשני בשנים 1975-1985. ביניהם ביאנקה ואן דילן, ז'קלין קנופס, קריסטינה דה שאטל, טון סימונס, טון לוטכרינג והאנס טרלינגס. יוצרים אלה עדיין מרכזיים במחול ההולנדי הנסיוני, המתעניין במחול צורני, מינימאליסטי ואקספרסיוניסטי.

עבודותיהם הראשונות נשכחו, או לכל היותר נשמרו על גבי וידאוטייפים דהויים. זו היתה הזדמנות לראותן מבוצעות שוב.

הדור הצעיר והמרדני של היום מיוצג על ידי הכוריאוגרפים ההולנדים PIETER DE HARTOGH ו-HARIJONO ROEBANA, שניהם יוצרים שיש לשים לב לעבודתם. ולידם שני צעירים אמריקנים זועמים, הראשון, בנם של מהגרים מטורקיה שנולד בגרמניה וחי בלוס-אנג'לס, נושא נגיף האיידס, שאינו מפחד עוד מהחיים ונוראותיהם. הוא דורש לקבל כל סיכון ללא היסוס.

גם רנס אויקונור מתקיף את האסתטיקה המסורתית בצורה ברוטאלית, מרתקת וזריזה, בעזרת שפע של ציטוטים. שני האמריקנים

פסטיבל מחול כרמיאל

7-6-5 ביולי 1994



חגיגת המחול הגדולה של ישראל,
על רקע נופי הגליל המרהיבים
הנשקפים מהעיר כרמיאל.



לפרטים:

טל. 04-881111 פקס. 04-9983514

ניק הקוסם

יוצר ייחודי, שהשפיע
על התפתחות המחול בעולם
אלוין ניקולאס, הלך לעולמו

אלוין ניקולאס 1912-1993

מאת גיורא מנור

מבקרים נהגו להאשים את אלוין ניקולאס בהפיכת רקדניו לבובות. הוא העלים אותם תחת שלל צורות מוקרנות, עד שלעיתים כמעט אי אפשר היה להבחין היכן הם נמצאים, בכל רגע מרגש, בתוך מרקם הצבעים הנעים או התלבושות, שהיוו המושך לגוף האנושי, או אם תרצו, הרחבת תחומיו ואפשרויות התנועה שלו.

טיעון זה, שיצירתו של ניק, כפי שהכל קראו לו, היא "בלתי אנושית", מכאניסטית, סטירילית מבחינת הרגש האנושי, הרגיזה אותו מאוד. כי ניק היה אדם אנושי ביותר, אוהב חיים, איש שיחה ובעל הומור, ונוסף לכל אלה גם טבח מעולה, שנהנה מתבשיל מושלם כמו ילד שקיבל צעצוע חדש.

ניק היה שייך ליוצרים, העושים את כל מלאכת העיצוב לבדם. ניק יצר את הכוריאוגרפיה, עיצב את הבמה, צייר במו ידיו את השקופיות המוקרנות, כתב את המוסיקה המלווה, ואף יצר אותה על פי רוב במו ידיו על גבי קלידי המכשירים האלקטרוניים

המופעים של להקתו, שהחלה להופיע גם מחוץ לארה"ב בשנות ה-60, היו מהממים בעושר הצורות, הצבעים וההפתעות שהוגשו

לצופים על ידי רקדניו. בכל אומנות גדולה יש מרכיב של פליאה, של מין סוד, הגורם להתרגשות ולסקרנות בריאה אצל הצופה. סיפרו לי פעם שניים מרקדניו של ניק את האפיזודה הבאה:

הלהקה הופיעה באחת מערי השדה של ארה"ב. בין הצגת הבוקר למופע הערב, החליטו השניים לצאת לאכול באחת המסעדות. ברחוב לפני הכניסה לאומנים עמדו כמה ילדים, שצפו בהצגה. כשהם ראו את שני המבצעים הולכים להם למסעדה, אמר אחד הילדים לחברו: "תראה, הם חיים!"

כאילו חשב, שמריונטות נפלאות אלה נארזות אחרי רדת המסך בקופסאות...

ניק היה שייך ליוצרים, העושים את כל מלאכת העיצוב לבדם. כמעט כמו צירלי צ'פלין, שכתב, ביים, שיחק ואף חיבר את המוסיקה לסרטיו, ניק יצר את הכוריאוגרפיה, עיצב את הבמה, צייר במו ידיו את השקופיות המוקרנות, שהפכו לסמל המסחרי של אומנותו. לא רק שכתב את המוסיקה המלווה, אלא אף יצר אותה על פי רוב במו ידיו על גבי קלידי המכשירים האלקטרוניים, שהוא היה אחד הראשונים

להתשמש בהם בצורה יצירתית.

דימוי זה שלו, כקוסם ושליט יחיד וכל יכול, ה"מוחק" כביכול את רקדניו בשלל צבעים, אורות ותלבושות מוזרות, התנפץ, לדידי לפחות, שעה שהזדמנתי לראשונה לחזרה של להקתו בניו-יורק. ניק היה אז כבר כבן 50, שמנמן. במשך החזרה כולה למעשה לא קם מכסאו, להראות לרקדניו תנועה כלשהי. להפך, הוא "חלב" מהם חומר תנועתי.

הוא היה מבקש מהם, למשל, לנסות מאבק קטן בפנינת הבימה השמאלית, שעה שזוג אחר אמור להיות מעין בבואה של הנאבקים. אחרי דקה או שתיים של אילתור, הוא הפסיק אותם ואמר, שתנועה זו טובה, ולכן נא לחזור עליה עוד פעמיים, ואילו סיום ההאבקות חלש ומוטב לנסות משהו אחר, קצת יותר אליים, וכו'. בתהליך של סלקציה, של נסיון וכשלון עד לתוצאה הרצויה, בעזרת האילתור והרעיונות שהרקדנים הציעו לו, הוא בנה את התנועה.

דבר זה התאפשר משום שרבים מרקדניו המשיכו לעבוד איתו שנים ארוכות. ולא רק מארי לואיס, שהיה גם שותפו לחיים עד מותו של ניק בקיץ שעבר, וניהל בעשרים השנים האחרונות להקה משלו, במקביל לזו של ניק.

שתי הלהקות נוהלו בעזרת הנהלה אירגונית משותפת, במסגרת הנושאת את השם "CHIMERA", שמה של דמות מהמיתולוגיה היוונית העתיקה, המציינת בעל-חיים דמיוני, שלו ראש של אריה, גוף של תיש וזנב לטאה - משמע בעל-חיים המורכב מיסודות ניגודיים, ממש כמו צמד הלהקות של ניק ולואיס.

בנעוריו היה ניק פסנתרן, המלווה את הקרנת הסרטים האילמים לפרנסתו, בעיירה הקטנה בה נולד, לחופה המזרחי של ארה"ב, ותחביבו תיאטרון בובות. הוא למד מחול אצל גראהם, דוריס האמפרי וצירלס ויידמן. אבל בעיקר השפיעה עליו הניה הולם, שהגיע לניו-יורק מגרמניה כנציגתה של מארי ויגמן, באמצע שנות ה-30, אבל עד מהרה נעשתה עצמאית.

אחרי שהשתחרר משירותו הצבאי במלחמת העולם השנייה, היה ניק לאחד מעוזריה של הולם. הוא היה אחד מאלה, שהושפעו ישירות ממחול ההבעה הגרמני וגישתו הצורנית, המופשטת, לגוף האדם ותנועתו. אפשר לראות בה פיתוח גישתו של אוסקר שלממר, איש ה"באוהאוס", שהכניס את העיצוב הקוביסטי, הגיאומטרי למחול המודרני, בנסינותיו בשטוטגארט בסוף שנות ה-20, שעבודתו הידועה ביותר היא "הבאלט הטריאדי".

אבל בניגוד לשלממר, ניק מעולם לא חטא בתנועה מינימאליסטית אקפואה. כי הוא הגיע למחול מהמוסיקה ולא מעולם הציור פיסול, כפי שאירע במקרה של שלממר.

המפנה החשוב ביותר בחיי היצירה של ניק בא בשנת 1948, כשנתמנה למנהלו של מעין מתנ"ס ברחוב הנרי בדרום מזרח מנהטן, איזור מהגרים טיפוסי של אותה תקופה. במקום התקיימו שיעורי-באלט ומחול מודרני, שיעורי משחק וחוגים לשאר אומנויות

לניק לא היתה נטיה לעיצוב רעיונות פילוסופיים או יומרה חברתית-אידיאולוגית. ריקודיו נראו כמין קלאידוסקופ, המדהים בשפע האפשרויות הגלומות בו. מה שעניין אותו הן אינסוף האפשרויות שבשינוי תנועתו וצורתו של הרקדן בעזרת התאורה והתלבושת.

משחק זה של צורות גיאומטריות מפתיעות מרקדות, ההופכות לרגע לבני אדם והשבות להיות שוב כדורים, מיני עננים צבעוניים

המשנים צורה כל העת, או בעלי חיים דמיוניים שהטבע עוד לא הספיק לברוא, הוא עיקר קיסמה של הכוריאוגרפיה הניקולאית.

המפנה החשוב ביותר בחיי היצירה של ניק בא בשנת 1948, כשנתמנה למנהלו של מעין מתנ"ס ברחוב הנרי (HENRY STREET) בדרום מזרח מנהטן, איזור מהגרים טיפוסי של אותה תקופה. ב-PLAYHOUSE, כפי שהמקום נקרא, התקיימו שיעורי-באלט ומחול מודרני, שיעורי משחק וחוגים לשאר אומנויות. לא מעטים מאומני המחול המודרני, כגון אנה סוקולב, למדו שם בנעוריהם. שם יכול היה ניק לערוך את נסיונותיו מבלי להזדקק לתקציבים גדולים ולהסתכן בחובות, שהם על פי רוב תוצאה הכרחית של מופעי יוצר צעיר וחדשני.

מבית-מדרשו יצאו לא מעט אומני מחול חשובים, כגון קארולין קארלסון, כיום המנהלת האומנותית החדשה של "באלט קולברג". גם רקדנים ישראלים לא מעטים השתלמו באולפנה שלו, כגון מירליה שרון.

אבל אין משהו, שניתן לכנותו "אסכולת ניקולאית". אין לו ממשיכים ישירים. אין זה אומר, שליצירתו לא היתה השפעה על התפתחות הכוריאוגרפיה החדשה בימינו. להפך, השפעתו ניכרת בהבטים רבים ושונים בעבודתם של יוצרים רבים. אחרי ניק השימוש בתאורה, בבדים וחפצים, ובעיקר, כמובן, בכל הנוגע להקרנת שקופיות על הבימה, אינו מה שהיה לפניו.

אפשר אפילו לטעון, שהוא היה היוצר החשוב ביותר, שהגשים את האידיאל שניסח היינריך פון קלייט, המחזאי הגרמני מראשית המאה ה-19, שכתב על המרינוטה כדמות הרקדן האידיאלי. (בסיפור הקצר שלו, "על אודות תיאטרון הבובות", שתורגם לעברית מספר פעמים). או, אם תרצו, הוא היוצר, שמצא דרכים לעמוד בדרישות שהעמיד הבמאי והמעצב האנגלי גורדון קרייג (בראשית המאה שלנו), שדרש במקום שחקן או רקדן "על-בובה", משמע מבצע, המסוגל לעשות יותר ממה שהיכולת הגופנית והרגשית של השחקן החי מרשה. ניק עשה קפיצה קוואנטית זו אל מעבר למגבלות היכולת האנושית, בעזרת התאורה וההקרנה. הוא יצר מין שירה של הגוף האנושי, מעבר לעצמו.

גישתו מעולם לא היתה בלתי-אנושית. באחת מעבודותיו הוא רצה סצינה של עירום. מה עשה? הוא לא הפשיט את רקדניו פשוט מול עיני הצופים - דבר שהיה כבר בגדר המותר

בשנות ה-70, אחרי מהפכת "הו, כלכותה" ו"שיעור". הוא צילם את הבחורים והבחורות שלו בעירום והקרין את התצלומים על גבי גופותיהם הלבושים בטייטס אחידים. כך הם יכלו "לצאת מעצמם" עירומים ולשוב אל דמותם העירומה לפי התפתחות המחול.

פגישתי הראשונה איתו - שאחריה באו רבות, כי מיד מצאנו, ניק ואני, שפה משותפת - גם היא קשורה באופן משעשע בעירום. להתקו הגיעה לתל-אביב, בדיוק בערב יום-כיפור. הבכורה התקיימה רק יום אחרי צאת החג, ב"היכל התרבות". באתי לשם בבוקר הבכורה הישראלית, כשהרקדנים שבו משלושה ימי חופשה מאונס על שפת הים של תל-אביב. הם עלו לבימה לחזרת תאורה לבושים בבגדי-גוף כמעט שקופים. ניק הרבה להשתמש בסוג זה של לבוש, כי עליו נראו היטב ההקרנות, שעטפו את הרקדנים מכל הכיוונים. סביב הבימה, משלושה כיוונים הוצבו 24 מכונות הקרנה לשקופיות, שהופעלו בעזרת שלט רחוק.

ברגע בו היו אמורים הרקדנים להעלים בתוך החושך שהקיף אותם, הם אומנם נמוגו באפלה, אבל אחריהם ממש הבריקו בלובנס, כמו פנסים. כי הם בילו שלושה ימים מאושרים על שפת הים, בשמש הישראלית, השתזפו, אבל משום שלבשו בגדי-ים, ישבניהם נותרו לבנים.

"מה זה, מה זה?" - צעק ניק - "או שתחזרו לשמש ותשתזפו עירומים או שתאפרו את התחת שלכם!"

תמונה משעשעת זו התרחשה ביצירתו "אוהל", בה הכלי העיקרי שלו היה יריעה שקופה, הדומה למצנח ענקי, העולה ויורדת והופכת לצורות נהדרות. ממנה יוצאים ואלה נכנסים הרקדנים, כדמויות אדם המתמזגות עם עולמן. בתכנית זו בוצעה גם היצירה הידועה ביותר שלו, שלישיה, בה המבצעים נמצאים בתוך מיני שקים צבעוניים וגמישים. זהו ריקוד של פסלים נעים, מין "מובילים", המשנים צורה לעינינו.

מאז, עשרות כוריאוגרפים השתמשו בשקים משתנים כאלה, ובד-מצנחים מתעופף משמש עד היום ריקודים רבים.

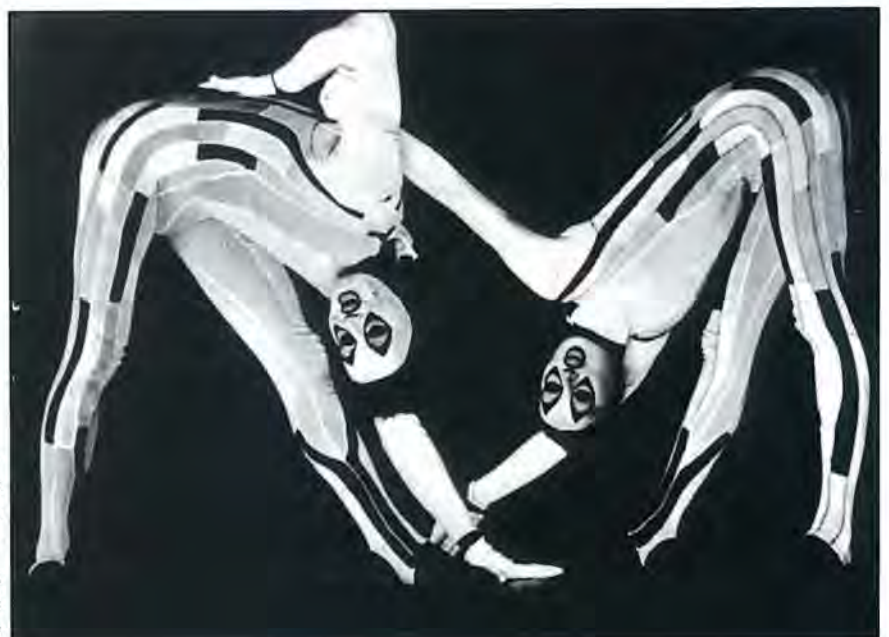
אין זה מקרה, שרקדני "פילובולוס" נחשפו לראשונה לפני הקהל במופע שהתקיים בסטודיו של ניק ומארי לואיס בניו-יורק. גישתם תאמה מאוד את האסתטיקה של ניק. אלא שהם הלכו בדרך ההתייחסות לקבוצה כאל גוף מתנועע אחד, וללא עזרת אמצעי תאורה הם נבלעו בתוך הצורה המזוהה, החדשה, הבלתי מוכרת.

נחוץ יהיה פעם לחקור את הקשר ההדוק בין כשרון כוריאוגרפי וכשרון קולינארי. רבים מיוצרי המחול הגדולים, הם גם טבחים מפורסמים. למשל, אמרה לי פעם רקדנית בלהקתו של מרס קאנינגהאם, שללא יכולת לבשל בצורה מבריקה, לא יכולת להחזיק מעמד בלהקתו של מרס. כי היה עליך לעמוד בתחרות עם שני אשפי מטבח כמרס וחברו המלחין ג'ון קייג'.

גם ניק היה טבח מצויין. אומנם בביתם הישן והנהדר של ניק ומארי בדרום-ניו-יורק היה עוזר-בית ששימש גם כטבח. אבל אם הוזמנו אורחים - ולא אחת ביקרתי אצלם והוזמנתי לארוחת ערב שלאחר מופע - לבש ניק את הסינר ונכנס למטבח בכבודו ובעצמו.

פגישתי האחרונה איתו גם היא קשורה בזכרון קולינארי מרשים. בשנות ה-80, כשניק כבר היה קשיש, ובאמריקה נתקלה עבודתו בקשיים הולכים וגוברים. הוא עבד לעיתים קרובות בצרפת, לשם הוזמן מספר פעמים על ידי ממשלת צרפת, ואפילו זכה על תרומתו להיות לאביר ה-"LEGION D' HONNEUR".

"תערוכה";
להקת אלון
ניקולאית
"Gallery"
Nikolaï
Dance
Theatre





"Aviary" Nikolais Dance Theatre ; להקת אלון ניקולאס

כולם פשוטים ולא מתוחכמים. מה שהיה כל כך אופייני לניק היתה יכולתו להיות אשף ולעשות קסמים מלא כלום. וממש כמו הכוריאוגרפיה שלו, גם הבישול שלו היה מלא דמיון, מפתיע, אבל תמיד מודע לצורה, ליופי וצבעוניות. הוא היה קוסם - בכל התחומים.



"קרוס פייד" ; להקת אלון ניקולאס
"Cross-Fade" Nikolais Dance Theatre

קוקטייל. כשהגעתי לדירה ששכר ניק, הופתעתי מהשקט ששרר שם. חשבתי שאולי הקדמתי מדי. אבל התברר, שבסך הכל הוזמנו חמישה אורחים, ידידיו האישיים. ניק, בסינר צבעוני, יצא מהמטבח והתנצל שהאוכל עדיין לא מוכן.

זו היתה מארוחות הערב הטובות ביותר שהזדמן לי לזלול. אבל המאכלים שהכין היו

הגעתי לפריס, והתברר לי, שניק עובד על עבודה חדשה עבור להקת הבאלט של האופרה. צירוף זה לכשעצמו היה מוזר בעיני. הבאלט שיצר, סב סביב דמות ענקית, בגובה 8 מטר. כוכבי להקת האופרה לא כל כך התלהבו משיטות עבודתו של ניק, כי לא היו רגילים לאילתור. חמש שנים עבדה תלמידתו לשעבר של ניק, קארולין קארלסון, במרתף בית-האופרה, במסגרת להקה נסיונית. במשך כל הזמן הזה לא ירד איש מרקדני האופרה מהאולימפוס שלהם (אולמי החזרות של הבאלט נמצאו בעליית הגג של התיאטרון) אליהם למרתף, לראות מה הם רוקחים שם. סקרנות אינה, כנראה, תכונה המציינת רקדני באלט...

ניק, בסינר צבעוני, יצא מהמטבח והתנצל שהאוכל עדיין לא מוכן. זו היתה מארוחות הערב הטובות ביותר שהזדמן לי לזלול. אבל המאכלים שהכין היו כולם פשוטים ולא מתוחכמים

נכנסתי באמצע החזרה וישבתי לי בשקט באולם. ברגע מסויים הבחין בי ניק, הפסיק לרגע את החזרה, ירד לאולם וחיבק אותי. "יופי לראות אותך. היום יום-ההולדת שלי. תבוא בערב לדירתי, נחוג את המאורע."

חשבתי, שמצפה לי איזו קבלת פנים המונית, וכבר תכננתי פגישה נוספת, מצומצמת יותר, כדי שנוכל לשוחח בשקט, לא בזמן מסיבת



בית-ספר לכוריאוגרפים

כרקדן מן המניין בשטוטגארט, ואחר כך היה למנהלה האמנותי של להקת "באלט העיר ציריך" השוייצית ומזה שנה משמש כמנהל אמנותי של באלט האופרה של לייפציג, במה שהיה



"ללא גוף"; כוריאוגרפיה: דניאלה קורץ
"Korper Los"; Choreography: Daniela Kurz

גרמניה המזרחית.

בוגר נוסף של באלט שטוטגארט, ריד אנדרסון, יליד קנדה שרקד בשטוטגארט שנים רבות, שב למולדתו בשנת 1986 והיה למנהל הלהקה הלא גדולה של "באלט קולומביה הבריטית" בעיר ואנקובר. בשנה שעברה מונה למנהל אמנותי של "הבאלט הקנדי הלאומי".

גם מי שהחליף את אנדרסון בואנקובר, בארי אינגהם, היה בשעתו מרקדני שטוטגארט, ועבר אחר כך ללהקתו של איש שטוטגארט מפורסם נוסף, בילי פורסיית, בפראנקפורט. ובזה לא מסתיימת הרשימה הנוצצת. בהאמבורג חוגג האמריקני ג'ון נוימאייר עשרים שנות ניהול אמנותי ויצירה. יירי קיליאן הוא מנהלו של ה"נדרלנדס דנס תיאטר" מאז 1975. ויליאם פורסיית מנהל את "באלט פרנקפורט" מאז 1984. אלה שמות ידועים לכל. אבל יש עוד יוצאי-שטוטגארט שעשו חיל, כגון פייר ויס, ששימש מאז עזב את העיר כמנהל הבאלט

החל בעונה הבאה היא (יחד עם בעלה, יאן סטריפלינג) תכנן כמנהלת להקת הבאלט של האופרה הממלכתית של וינה - משרה לא קלה לכל הדיעות.

אן ווליאמס מתכננת לעונת הבכורה שלה שורת עבודות מאת כוריאוגרפים, שכולם החלו את דרכם בשטוטגארט. בין אלה ע: זודות מאת מרסיה היידה, מי שהיתה הבאלרינה של קרנקו, והיא כיום המנהלת האמנותית של באלט שטוטגארט, רנאטו זאנלה, עד עצם היום הזה מרקדני הלהקה של שטוטגארט, ואחד הכוריאוגרפים הצעירים המבוקשים ביותר, ואווה שולץ. גם הוא החל את דרכן

עשרים שנה אחרי מותו של ג'ון קרנקו, רבים מחשובי הכוריאוגרפים באירופה הם יוצאי הלהקה אשר טיפח, "באלט שטוטגארט": יירי קיליאן, ג'ון נוימאייר, בילי פורסיית, ונציגי הדור הצעיר, כגון אווה שולץ או רנאטו זאנלה

מאת הורסט קוגלר, שטוטגארט

זה כמעט בגדר נס, שמעיר לא גדולה כשטוטגארט שבדרום גרמניה, יצאו במשך עשרים שנה בלבד כה הרבה כוריאוגרפים ומנהלי להקות באלט מעולים! ועכשיו נוספה לרשימה גם אן ווליאמס (Ann Wooliams), ששימשה מאז 1963 כבאלט-מיסטרס של קרנקו ואחר כך היתה המנהלת של בית-הספר לבאלט שהוא יסד בעיר, ויד ימינו של קרנקו עד למותו, בשעת טיסה בחזרה מסיור הלהקה בניו-יורק, ב-18 בספטמבר שנת 1973.

שטוטגארט מזוהה עם באלט רק מזה כשלושים שנה. כי מאז ימי כהונתו הקצרה של חדשן הבאלט העלילתי ז'אן-ג'ורג' נובר באמצע המאה ה-18, לא התרחש בבירת וירטמברג דבר חשוב בתחום אמנות המחול - עד בואו של קרנקו, בדיוק מאתיים שנה אחרי נובר



"ללא גוף"; כוריאוגרפיה: דניאלה קורץ
"Korper Los"; Choreography: Daniela Kurz



"חבל שהיא זונה"; כוריאוגרפיה: ויליאם פורסיית (1981)
"It's a Pity She is a Whore"; Choreography by William Forsythe, (1981)

תהפוך ל"להקה של יוצר אחד" או כזו, הנשענת רק על חומר השאול מהמוזיאון של הבאלט. ויש סכנה, ש"באלט שטוטגארט" אכן יאבד את ייחודו וכל מה שיהיה לו להציע היא עבודות של יוצרים מזדמנים.

הגיע השעה, שבאלט שטוטגארט ישוב להיות סדנא של יצירה חדשנית.

הכוריאוגרף הצעיר הבולט, האיטלקי בן ה-32, המשמש עדיין כאחד מרקדני הלהקה מן המניין, רנאטו זאנלה, יצר לאחרונה עבודה חדשה, המעלה אותו מעבר למעמד ה"מתלמד". עבודתו "מלאכים שחורים" (למוסיקה מאת המלחין האמריקני ג'ורג' קראם), היוותה יחד עם "הסימפונייה השביעית" (מאת בטהובן) מאת אווה שולץ את הבכורה הטריה של "באלט שטוטגארט". שתי העבודות משלימות זו את זו ניגודית, כפי שהלילה משלים את היום.



קרובות יותר - לשוב ולעבוד בשטוטגארט. המשותף להם הנה הידידות והנסיון שרכשו במקום זה.

המכנה המשותף להם אינו אלא שכולם עד אחד עזבו את העריסה ויצאו בשלב זה או אחר של הקאריירה שלהם לעצמאות אמנותית

יתכן שזו השיטה הטובה ביותר לעצב כוריאוגרפים יצירתיים. כי כמעט ואין אפשרות להשתלם בכוריאוגרפיה במסגרת אקדמית. מה שהיוצרים בוגרי שטוטגארט למדו מקרנקו, אפילו אם הם הגיעו לעיר אחרי מותו, היא השאיפה להעשיר כל העת את מאגר הכוחות היוצרים, להרחיב את מספר היוצרים המועסקים בלהקה, כדי שזו לא

במקומות שונים בגרמניה, ביניהם הערים אולם, ויסבאדן ובעונה הקרובה - בראנשווייג. גם מנהלו של "הבאלט המלכותי של ניו-זילנד" אשלי קילאר, הגיע לשם משטוטגארט (דרך דרום-אפריקה, המדינה בה נולד קרנקו).

ומלבד רנאטו זאנלה האיטלקי, אפשר למצוא ברפרטואר "באלט שטוטגארט" עבודות של יוצרים צעירים נוספים, כגון דניאלה קורץ, ילדית העיר, שלא רקדה מעולם בלהקה, אבל כבר הספיקה ליצור עבודה מספר עבודות, ומרקו סאנטי, שעזב לא מכבר את להקתה של מרסיה היידה, שאינה מספיק "מהפכנית" לטעמו, והוא מחפש לעצמו תעסוקה במקומות אחרים.

שטוטגארט מזוהה עם באלט רק מזה כשלושים שנה. כי מאז ימי כהונתו הקצרה של חדשן הבאלט העלילתי ז'אן-ג'ורג' נובר באמצע המאה ה-18, לא התרחש בבירת וירטמברג דבר חשוב בתחום אמנות המחול - עד בואו של קרנקו, בדיוק מאתיים שנה אחרי נובר.

זהו ממש מין נס. וזה מפתה לדבר על אודות "אסכולת שטוטגארט". אבל אין מושג כזה

קיימת בשטוטגארט "חברה ע"ש נובר", ששמה לה למטרה לעודד כשרונות יוצרים צעירים. מדי שנה עורכת החברה מופעים פומביים הכוללים עבודות חדשות של יוצרים בראשית דרכם, רובם מרקדני הלהקה-האם. במסגרת זו החלו את יצירתם הכוריאוגרפית כל היוצרים שמנינו, המשמשים כיום בתפקידי כוריאוגרפים ומנהלים אמנותיים בכל העולם.

זהו ממש מין נס. וזה מפתה לדבר על אודות "אסכולת שטוטגארט". אבל אין מושג כזה. כל אחד מהיוצרים הרבים שיצאו משטוטגארט הוא עולם סיגנוני בפני עצמו. בודאי אם מדובר בשלושת הגדולים - נוימאיר, פורסיית וקיליאן - הניצבים בראש הפירמידה של כוריאוגרפים בימינו. אבל גם היתר, המכנה המשותף להם אינו אלא שכולם עד אחד עזבו את העריסה ויצאו בשלב זה או אחר של הקאריירה שלהם לעצמאות אמנותית.

רובם גם מוזמנים - מי פחות ומי לעיתים



"מלאכים שחורים"; כוריאוגרפיה: רנאטו זאנלה, בלט שטוטגארט
"Black Angels"; Choreography by Renato Zanella, Ballet Stuttgart

1994
תחרות מיה ארנטובה לבלט
לעידוד ותמיכה ברקדנים בתחום הבלט הקלאסי
במרכז סוזו דלל למחול ולתאטרון

ערב גאלה
למען התחרות

בשעה 21:00

23.4.94

במוצ"ש:

לחצו

התחרות

מוצ"ש בשעה 21:00

14.5.94

לפרטים נוספים:

5105656 תמר גילי / 5225297 נירה פז

בת-דור באר-שבע
מרכז עירוני לאמנות המחול

י' ושם 16 באר-שבע 84111

BAT-DOR BEER-SHEVA

1220.7.ת

MUNICIPAL DANCE CENTER

פקס: 07-275577

16 Yad Vashem Str. Beer-Sheva 84111

טל: 07-275577/231521

P.O.B. 1220 Fax: 07-275577 Tel: 07-275577 / 231521



**המכללה
למחול ספרדי
ולפלמנקו
בהנהלת
דליה לאו**

שעורים לכל הרמות במשך כל השנה
שד' בן גוריון 72, ת"א טל: 03-5228214

להזמנת הופעות של דליה לאו ולהקתה- טל: 03-5228214

ויצו / בית ספר על יסודי עירוני לאמנות ולעיצוב
ע"ש הנריאטה אירוול.

רח' חנה סנש 12, חיפה 31041, ת.ד. 4131 טל' 383440 / 04-381253/4/5



למגמה
להרשמה לכתות י' לשנה"ל תשנ"ה

ההרשמה לכתות י' לשנה"ל תשנ"ה

ההרשמה ומבחני הקבלה יתקיימו

בימים ראשון, שני 20-21 במרץ 1994

בין השעות 8:00-15:00

להרשמה יש להביא:

● תעודות מקוריות מכתות ח' ט'

● 2 תמונות פספורט

● תעודת לידה של המועמד, או ת.זהות של אחד ההורים

● מקדמה בסך 250 ש"ח

לבחינת התאמה למגמה יש להכין:

● קטע ריקוד אישי (2-3 דקות).

● יש להביא בגדי ריקוד.

הודעות קבלה ינתנו לנרשמים במהלך ימי ההרשמה.

חדש בארץ

newwave חברת

החלה ביבוא ושיווק של
בגדי גוף, מחול וספורט
לנשים וגברים.



מיטב החברות העולמיות:

EUROTARD

BODY LINE

ACT-N-UP

MAXI-MODO

BODY MASTER

BARRYSHNIKOV

לפגישה עם סוכנת המכירות והכרת הקולקציות,
או להזמנות טלפוניות נא להתקשר לדבי שטראוס בטלפון: 04-841972

מחול נכתב SCHRIFTTANZ

שלושה ספרים,
המתעדים את ראשית
המחול החדש של
שנות ה-20 וה-30
יצאו לאור

מאת גיורא מנור

בקיץ שנת 1986 הזדמנתי לכנס בינלאומי, שעסק ב"מחול ההבעה", הוא המחול המודרני של שנות ה-20 וה-30 במרכז אירופה. הכנס התקיים בטירה עתיקה, מהמאה ה-13, בה שוכן המכון לחקר התיאטרון

שיטתה. בלי טבלאות וסמיוטיקה. זה מקרה נדיר שבו המוצג ההיסטורי עצמו סותר את תוצאות המחקר של מלומדים על אודותיו.

אחת הדמויות המרתקות ביותר באותו כנס, גבר נמוך קומה, גם הוא בגיל מכובד מאוד, היה אלפרד שלי (ALFRED SCHLEE). הוא לא הכין הרצאה, אלא היה פשוט מעיר כמה הערות לדברי הסטודנטים ומוריהם, כ"מי שהיה נוכח באירוע עצמו". וזה היה מדהים, ולעיתים פסוק אחד או שניים שלו היו מעמיקים וענייניים הרבה יותר מההרצאה המלומדת. חבל שבספר, ובו כל הרצאות אותו כנס בטירת תורנאו, (ראה רשימה בבליוגרפית), לא הובאו הדיונים, שהתקיימו אחרי כל הרצאה.

מיהו אותו אלפרד שלי? ומה היתה תרומתו למחול-ההבעה בראשית המאה? הוא היה אז מוסיקאי צעיר, שהתעניין במחול ואף שימש לא אחת מלווה בפסנתר בהופעות. הוא נכנס לעבוד כעורך זוטרי בהוצאה הגדולה ביותר לתווי-נגינה בוינה, הוצאת "אוניברסאל", שהתמחתה לא רק בהדפסת יצירותיהם של מאהלר ובני דורו, אלא גם ביצירותיהם של המורדים הצעירים, כגון אלבן ברג, שנברג, סטראבינסקי ועוד. בסוף שנות ה-30, כשהנאצים השתלטו על אוסטריה, עשה אלפרד שלי מעשה אמיץ של ראית הנולד, כשנטל את הפרטיטורות ואת לוחות ההדפסה של התווים של מחברים חדשנים ומלחינים יהודים, שנאסרו להפצה על ידי הנאצים, והחביא את האוצר הזה במרתף הבית הכפרי שלו בהרים. שם נשמרו עד גמר מלחמת העולם השנייה וכך התאפשרה הוצאתם מחדש לאור בזמן קצר, ללא הצורך בשירות הטווים מחדש.

שלי היה ממארגני שלושת הכינוסים הבינלאומיים הראשונים של המחול, שהתקיימו בגרמניה בערים מארבורג, אסן ומינכן בשנים 1926-1930.

מחול כתוב וכתב-מחול

שלי, שנולד בעיר דרזדן, מקום בו פעל מרכז חשוב של המחול ההבעתי המודרני, הכיר בנעוריו את רוב יוצרי כיוון אמנותי חדיש זה. ביניהם קורט יוס, שהתפרסם אחר כך ב"שולחן הירוק" שלו, אוסקאר שלממר, שערך נסיונות במחול מופשט וגיאומטרי-קוביסטי במסגרת ה"באוהאוס", ברונסילבה ניוינסקה הכוריאוגרפית, אחותו של ואסלב, רוזליה

המוסיקאלי של אוניברסיטת ביירוט, בדרום גרמניה. את הכנס אירגנה חוקרת תולדות המחול מוינה, הד"ר גונהילד אוברזאוכר-שילר (GUNTILD OBERZAUCHER-SCHULLER).

עד היום מדהים אותי, בכל פעם מחדש, שבהתכנסויות כאלה משתתפים לא רק סטודנטים ופרופסורים למיניהם, אלא גם אחדות מהדמויות "ההיסטוריות" של אותם ימים עצמן. נושא-המחקר נוכח בדמות בשר-ודם ומגיב על מחקר היסטורי על אודותיו, סיטואציה מיוחדת במינה.

יכולת לשנות קפה בטירת תורנאו (THURNAU) העתיקה, בהפסקות שבין הרצאה להרצאה, בחברת רקדנית כרוזליה חלאדק (ROSALIA CHLADEK) מוינה, אחת הרקדניות הראשיות של ימי הפריחה של "מחול ההבעה" כיום יותר מבת שמונים, שעדיין פעילה וצלולה. או לשמוע את תגובתו של מבקר, שהיה נוכח בנעוריו בבכורה.

בין הבאים היה גם ההיסטוריון ואלטר סורל - שגרטרוד קראוס והוא היו ידידי נעורים בוינה של שנות ה-20 - שחי כיום בשווייץ ובניו-יורק. והוא מוסיף לכתוב ולהרצות במרץ נעורים.

מפגש זה בין הדמויות ההיסטוריות - ה"נושא" של הכנס המדעי - לבין החוקרים ותלמידיהם, שהרצו בו, היה לעיתים משעשע. למשל, פרופסור מכובד מצפון גרמניה ותלמידיו ניסו לנסח בצורה

גראפית מאוד "מדעית" את תורת המחול של רוזליה. זה נשמע מסובך, סכולאסטי ומופשט ביותר. לאחר דברים אלה קמה הגברת חלאדק עצמה, ותוך הדגמת תנועות בזריזות מפליאה של רקדנית בת 80, ובצורה בהירה וממוקדת היטב הדגימה והסבירה את



חלאדק ורבים אחרים. וכמובן רודולף פון
לאבאן ותלמידתו הגדולה מרי ויגמן.

**"כל מפגש נוסף חיזק בי את ההכרה,
שמה שאנו זקוקים לו הוא ביטאון.
כתב-עת, שיעניק לאומנים
הזדמנות למגע הדדי, להציג עבודות
חדשות ורעיונות טריים, ולדון בבעיות
משותפות"**

שלי למד את שיטותיו של ז'אק דלקרוז,
שגישתו למקצב כביטוי תנועתי-גופני של
מוסיקה, השפיעה יותר מכל על התפתחות
המחול ההבעתי החדש.

כותב שלי: "כל מפגש נוסף חיזק בי את
ההכרה, שמה שאנו זקוקים לו הוא ביטאון.
כתב-עת, שיעניק לאומנים הזדמנות למגע
הדדי, להציג עבודות חדשות ורעיונות טריים,
ולדון בבעיות משותפות. הפתרון הכמעט מובן
מאליו היה להוציא כתב-עת. נסיוני הראשון
בכיוון זה, בשנת 1922, היה כשלון. מנהלה
הכללי של 'הוצאת אוניברסאלי' בוינה לא קיבל
את הצעתי, כשפניתי אליו בעניין זה. כנראה
שתלבושת תנועת הנוער שנהגתי ללבוש אז
עיצבנה אותו. גם פניות להוצאות לאור אחרות
לא נשאו פרי. חיפשתי דרכים אחרות לקרב
את אומני המחול זה לזה. כך נולד הרעיון
לארגן כנס של רקדנים. מנהלו של התיאטרון
העירוני של מינסטר, חובב מחול מושבע,
שהזמין את קורט יוס לנהל בתיאטרון להקת
מחול מודרני, שכר אותי להיות המפיק של
להקה זו, והוא התלהב מרעיון הקונגרס."

זו היתה הלהקה המודרנית הראשונה ששימשה
בית-אופרה עירוני. כעשר שנים מאוחר יותר
נוצר מצב דומה בתל-אביב, כשלהקתה
המודרנית של גרטרוד
קראוס שימשה כבאלט
"האופרה העממית"
בארץ-ישראל.
בשנת 1926 עמדה
להתקיים בעיר
מאגדבורג

תערוכה
גדולה של
תיאטרון, והכינס
הראשון של הרקדנים
התקיים במסגרת תערוכה
זו.

בינתיים נכנס שלי לעבוד בהוצאת
"אוניברסאלי" הוינאית. הצלחת אותו
כינס עזרה לו להשפיע על העורך
הראשי להסכים להצעתו להוציא
לאור את הפרטיטורות הראשונות
בשיטת כתב-התנועה שהמציא
רודולף פון לאבאן - ואת כתב-העת
"כתב מחול" ("SCHRIFTTANZ").

תולדות המחול, מאז המאה ה-16,
מלאות נסיונות לרשום בכתב צעדי מחול
ותנועות. אבל עד שפנה לכיוון זה פון לאבאן,
איש בעל חשיבה מדעית, כל כתבי-התנועה היו

רישומים סימליים, מופשטים פחות או יותר,
של דמויות ומצבי כפות-רגליים במהלך
הריקוד. לאבאן ביקש לנסח את התנועה
בצורה גראפית מופשטת, אחרי ניתוח צורני של
התנועה, ככתב שבו "אותיות", שאין בין צורתן
לבין התנועה עצמה כל קשר תמונתי. זהו
ההבדל בין הכתב הלטיני, או העברי, לכתב
התמונות, ההירוגליפים, המצרי העתיק, או
הכתב הסיני, למשל.

במשך ארבע שנים, משנת 1928 ועד 1931,
יצאו לאור 11 חוברות ועוד שני קונטרסים
מצורפים. בשנתיים האחרונות יצאו לאור שני
ספרים, האחד בגרמנית, ובו תדפיס מצולם,
פאקסימילי שלם של כל חוברות "כתבמחול",
והשני באנגלית, ובו מבוחר מאמרים מאותו
פרסום. (ראה ביבליוגרפיה)

לכאורה, מה טעם להוציא מחדש רשימות
ומאמרים מלפני 60 שנה? מה גם, ששיטתו של
לאבאן, הידועה כיום כ-"LABANOTATION",
התפתחה מאוד מאז שהתפרסמה באותו
כתב-עת. אבל למעשה, שני הספרים מהווים
ראי יוצא מן הכלל של המחול ההבעתי החדש
של אותם ימים, הזוכה דווקא בימינו - ובצדק,
לדעתי - להתעניינות מחודשת. זהו ספר בו
משתקפות השקפות היוצרים והתיאורטיקנים
עצמם. פון לאבאן מסביר את שיטתו, שהיתה
אז עדיין בראשיתה. אוסקאר שלממר מתווכח
עם עמיתו, וחשובי המבקרים, ביניהם פריץ
בהמס (BOHMS) והנס בראנדבורג מביעים את
דעתם. היוצרים עצמם, ביניהם מרי ויגמן,
ברוניסלאבה ניוינסקה, או הרקדנית
"המרגיזה" ולסקה גרט (VALESKA GERT),
שהסעירה את ברלין בריקודיה
הפרובוקטיביים, מנתחים עבודות של אחרים
ומסבירים את "האני מאמין" שלהם. אם
כתב-העת הוא מבט מבפנים, הרצאות הכינוס
בטירת תורנאו, 60 שנה מאוחר יותר, מפי
המומחים המרכזיים הן סיכום תקופה כיום.

מאז איבדה שיטת מרתה גראהם את
אחיזתה במחול המודרני,
שבו יוצרי המחול, בייחוד
באירופה המערבית, אבל
במידה רבה גם באמריקה
(וגם אצלנו), לגישה ששלטה
במחול האמנותי החדש בשנות
ה-20, במובן העדפת הביטוי
האישי על פני שכלול הטכניקה
לשמה. שוב, כמו בזמן ההוא, נדרש
הרקדן להיות לא רק מבצע טכני
מיומן של יצירות מאת
אחרים, אלא יוצר
בעצמו וחלק
פעיל

בתהליך היצירה של הכוריאוגרף.

נושאים רבים, בהם דנים מחברי
המאמרים ב"כתבמחול", אקטואליים
גם היום. דרכים חדשות בחינוך
למחול ובשיטות הפדגוגיות שלו,
כתב-התנועה והתייחסותו
לבאלט הקלאסי,
התפתחותו ההיסטורית,
ביקורת אנשי המחול
המודרני על מופעי
באלט שונים ודיונים
בתחומים
השונים
במחלוקת עד

ביבליוגרפיה:

AUSDRUCKSTANZ, GUNHILD
OBERZAUCHER-SCHULLER (EDITOR),
FLORIAN NOETZEL VERLAG,
WILHELMSHAVEN, GERMANY, 1992

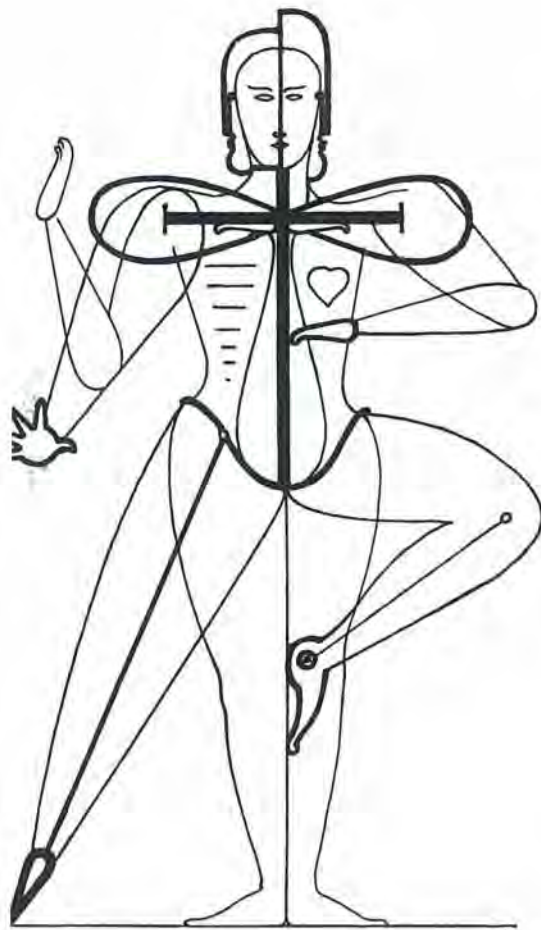
(סימפוזיון על אודות "תנועת המחול המודרני
במחצית הראשונה של המאה ה-20",
שהתקיים ב-THURNAU בשנת 1986

SCHRIFTTANZ, A VIEW OF GERMAN DANCE
IN THE WEIMAR REPUBLIC
VALERIE PRESTON-DUNLOP & SUSANNE
LAHUSEN, DANCE BOOKS, LONDON, 1990

(מבחר מאמרים מכתב-העת בתרגום אנגלי).

SCHRIFTTANZ, EINE VIERTELJAHRESSCHRIFT
GEORG OLMS VERLAG, HILDESHEIM, 1991

(הדפסה מחדש פאקסימילי של כל 11 חוברות
הרבעון שראו אור בשנים 1928-1931)



הד' מחולות עתיקים

THE OLD DANCER FROM DAN

In the present issue of "I.D.Q." begins a series of articles about Jewish dance traditions. We know very little indeed about the sort of dance our forefathers danced in biblical times. Perhaps Miriam, the sister of Moses and Aharon, welcomed the triumphant Jewish masses after they crossed the Red Sea by dancing in the appropriate Egyptian fashion of her times. There is no pictorial evidence about Jewish dance in ancient times, though there are no less than 11 Hebrew expressions for dancing in the Bible.

However, about a decade ago, a clay plaque of a dancing figure from the Late Bronze Age was found at the excavations at Tel Dan, in the northernmost tip of Israel. The grinning figure with one leg raised as in a lively step is just 9 cm. across and 13 cm. high. In his hand he holds a lute, similar to those played in Egypt in the 15th and 14th centuries B.C., the period called "Middle Kingdom", which is more or less parallel to the Age of the Patriarchs in Jewish history. The dancer from Dan wears a short tunic and cape. His grin is possibly that of a mask he is wearing. For details see "Qadmoniot", vol. XIX, no. 1-2, 1986.



רקדן עתיק מתל-דן

בגליון זה מתחילה סידרה של מאמרים, שנושאים המחול בעם ישראל. איננו יודעים אלא מעט על המחול בתקופת התנ"ך, בשל העדר עדויות חזותיות - שמא עקב האיסור "לא תעשה לך תמונה".

אפשר לעסוק, כמובן, בהשערות. כגון זו, שמרים, אחות משה ואהרן, קיבלה את פני אחיה אחרי המעבר בים-סוף במחולות נצחון, הדומים לאלה של המצרים העתיקים, שעל אודותיהם אנו יודעים פרטים רבים.

ובכל זאת, לפני כעשר שנים נתגלה בחפירות ארכיאולוגיות בתל-דן שבאצבע הגליל תבליט זעיר, המתאר גבר רוקד ובידו כלי נגינה. כנראה הוא מהמאה ה-15 או ה-14 לפני הספירה. תקופה, המקבילה ל"ממלכה החדשה" במצרים, היא תקופת הברונזה המאוחרת, תקופת האבות בתולדות ישראל.

התבליט זעיר - רוחבו כ-9 ס"מ וגובהו כ-13 ס"מ. אברהם בירן [ב"קדמוניות", חוברת 2-1 (74-73) תשמ"ו] מתאר אותו כך: "התבליט מתאר גבר המנגן בלאוט - כלי מיתר, שהיה כלי נגינה ידוע במזרח הקדום. מקבילה טובה ללאוט שלפנינו נמצאה בקבר משלהי המאה ה-15 לפני הספירה, בנוא-אמון שבמצרים. אלא ששם הדמות המנגנת היא אשה. הדבר המייחד את התבליט שלפנינו אינו כלי-הנגינה, אלא תנוחת הרגל הימנית, המצביעה על קלות התנועה של רקדן בעל נסיון ומסורת ריקוד".

"לרקדן מדן בגד קצר, שבקצהו גדילים. בגדים מסוג זה ידועים מצפון סוריה ומארם-נהריים. ראוי לציין במיוחד את הבעת פניו של הרקדן. אין זו הבעה טבעית, ומותר להניח, שעל פניו מסכה".

פיו פעור בחיך מאוזן לאוזן. לראשו תסרוקת מיוחדת, שתי "קרניים" מצידי הראש.



צבי פרידהבר, חוקר המחול בעם ישראל, כתב עבור "הרבעון למחול בישראל" סדרה בת שלושה מאמרים על מסורות המחול בעמנו, החל בתקופת המשנה והתלמוד, המתחילה להתפרסם בגליון זה.

מחול יהודי בראי הדורות עוננו כנאו ועוננו טענו

המחול והתפקיד שהוא מילא בחיי היהודים בתקופות היסטוריות שונות הוא נושא סדרת מאמרים, שיזפיעו ב"רבעון למחול בישראל"

מאת צבי פרידבר

במאמר הראשון ננסה לעמוד על התפתחותם של חיי המחול בעם ישראל בתקופה הפוסט-משנאית-תלמודית, כלומר במאות ה-2 לספירה עד החמישית, ועד בכלל. רוב המקורות שבעזרתם ניתן לעקוב אחרי דרכי התפתחותם של חיי המחול על מנהגיהם, נמצאים בים הגדול של הספרות הרבנית לסוגיה ולדורותיה, כגון: ספרות הגאונים, ספרות השאלות ותשובות (השו"ת), ספרי המנהגים, המוסר ותקנות הקהילות.

במשנה ובתלמודים מצויים תאורים של המעמדים הריקודיים והריתמיים שנלוו לטקסי

החגים בעיקר במסגרת בית-המקדש, כגון: טקס קצירת העומר, הבאת הביכורים, שמחת בית-השואבה וטי"ו באב ובמסגרת חגי המשפחה, כגון: טקסי החתונה וברית המילה.⁽¹⁾

טקסי חג המשפחה ובמיוחד טקסי החתונה על ריקודיהם, שהלכו ותפסו מקום מרכזי בחיי העם, כי הם נשארו שמחת האמת היחידה שנותרה בחיי הגולים

תיאורים אלה, שנתחברו בתקופה בה היה העם היהודי כבר בגלות, היתה להם זיקה לטקסי בית-המקדש ומסורתם היתה לשמר בזכרון העם את טקסי העבר, בתקווה כי במהרה ישוב לחוג אותם מחדש בארצו, תקווה שנכזבה.

טקסי החג האמורים איבדו את משמעותם בגולה. לעומתם, טקסי חג המשפחה, ובמיוחד טקסי החתונה על ריקודיהם, שהלכו ותפסו מקום מרכזי בחיי העם, כי הם נשארו שמחת האמת היחידה שנותרה בחיי הגולים. לא ייפלא, שבמסגרת טקסים אלה התהוו מנהגי מחול, שבאו בהם לידי ביטוי גם השפעות העמים בתוכם ישבו.

עוד בגולת בבל נוספו על חגי ישראל המקראיים חגים פרי יצירת הגולה, כגון: חג "שמחת תורה" ומנהג ה"משוורתא דפוריא" שבחגיגות הפורים. שני חגים אלה הביאו ליצירת ריקודים יחודיים בקהילות ישראל, שהלכו והתפתחו באופנים שונים, שנעמד עליהם בהמשך.

המקורות הרבניים שדנו בנושא שלפנינו, הופנו מעתה בעיקר לחיי החברה היהודית שמחוץ למסגרות הדתיות, כגון לטקסי החתונה וחיי החולין שהתקדמו בקהילות השונות. נושא הריקוד עלה לדיון באותם מקורות בשל השאלות שהופנו לרבנים בנוגע לבירור "כשרותם" של המנהגים, שהחלו לקבל מהלכים בקרב אנשי הקהילות. ממקורות אלה נמצאו למדים על עצם קיומם של חיי מחול בקהילות ישראל. ללא מקורות אלה, שאומנם באו דווקא מצד השוללים תופעה חברתית חדשה זו, לא היה עולה בידנו שיחזורם של חיי המחול ביהדות בכלל.

הדבר שעורר את כעסו של המימסד הרבני ושל ראשי הקהילה היה היווצרותם של חיי חברה חילוניים, שהמחולות המעורבים, משמע ריקודי גברים ונשים יחד, החלו להיות בהם תופעה נפוצה.

וכך אנו קוראים בספר "מעשים לבני ארץ-ישראל", אחד המקורות היותר מוקדמים, את האיסור הבא:

"ומהיא במחול האנשים והנשים ברעוביה [בערבוביה] אסור לחול כן אלא האנשים והנשים בלבד".⁽²⁾

אם נתייחס למוצאו של ספר זה בארץ-ישראל שלאחר חתימת התלמוד (500 לספירה"נ בערך), נוכל לראות באזהרה זו עדות ראשונית להתהוותם של דפוסי חיים חדשים, שהריקוד תפס בהם את מקומו, עוד בארץ-ישראל, דרך ספרות הגאונים (בבל, המאה השביעית). התראות כאלה נפוצו נגד הריקודים המעורבים או בחברה מעורבת, וכמעט באותו מטבע לשון, לאורך כל הדורות. עצם ההזדקקות לחזרה מעת לעת על איסור זה מוכיחה, כי תופעה חברתית זו הלכה והתפשטה וקשה היה להלחם בה.

הריקודים בטקסי החתונה

נעבור עתה לתיאור טקסי החתונה ומחולותיהם. כפי שכבר צויין לעיל, תפסו טקסים אלה מקום מרכזי בחיי החברה היהודית והיו מקור בלתי נדלה ביצירתם של מנהגי מחול רבים ומגוונים. כבר מתוך המקור הראשון הדן בטקסי החתונה, אנו למדים על כך באופן הברור ביותר.

תיאור האירוע בא בעקבות פנייתם של אנשי קהילת קאבס (גבס שבתוניסיה כיום), אל רב האי גאון (939-1038 לספירה), בה שוטחים בני הקהילה לפניו את האירועים שאירעו בקהילתם בשעת טקסי החתונה. נאמר שם:

"והנהגו במקומותינו זה בבתיהם של חתן וכלה שהנשים משחקות בתופים ובמחולות ומביאים גוים ומשמחים בכלי נבל ועוגב שרי או אסיר [האם מותר (שרי) או אסור] ואם יש הפרש ב' אלה הכלים אם לא".⁽³⁾

בתשובתו משיב רב האי גאון כדלקמן:

"ומה שהזכרתם בשאלה שהנשים משחקות בתופים ומחולות אילא אפילו בפומא [בפה] מכוער הדבר ... ואם נשים בלבד, שאין עמהן איש, גם בזאת מכוער הדבר וכל שכן אם יש עמהן נשים [אנשים] עומדות לניגון, וראוי שתמנעו מזאת, כי פרצה היא ופתח לכמה קלקלות, וביותר בנבלים [מיתרים] ועוגבים וחלילין, אבל תופים ומחולות העשויין לקול הברה בעולם בשעת תמרוקי הכלה ולא בשע משתה יש שמזלזלים בו, ואם יגדר, יפה".⁽⁴⁾

על סמך המקור שלפנינו ניתן לעמוד על תופעות חדשות שבחיי החברה היהודית. לראשונה מובאת בפנינו עדות על דבר ריקודן של נשים, המרקדות בחברתם של גברים, המלוות עצמן בשירה ובתיפוף. נוסף על כך א שומעים, וגם זאת לראשונה, שאותן מחוללות ואיתן ציבור החוגגים במשתאות החתונה, מרקדים לקול נגינתם של מנגנים שלא מבני ברית. וכן אנו למדים גם זאת לראשונה, שבשעת ההתעסקות בתמרוקי הכלה, כלומר בשעת קישוטה, הנשים מרקדות לקול נגינתם של אותם מנגנים גוים.

לפנינו עדות ברורה על שיתוף הפעולה וההשפעות שהושפעו בני הקהילה ממנהגי שכניהם בני שבטי הברברים (BERBER). בחברה של האחרונים לא היתה התייחסות מיוחדת להפרדה בין המינים.

בהגיע הרמב"ם (ר' משה בן מימון) למצרים בשנת 1156 בערך, הוא נתקל במנהגים שאינם לעצמם יהודי המקום שמקורם בחוקי הגוים, והוא מנסה לבטלם. וזה מה שהרמב"ם אומר על אודות מנהגי החתונה האמורים:

"ונשות בני ישראל, גם אם רובם נצולות מזה העון לאו לא יהיה כלי גבר וגוי [לא ילבשו בגז גברים], הנה קצתם הם נכשלות בו מצד פתיותם וזה שבחופותיהם יתדמו לגוים ותצונן האשה מצנפת או כובע ותקח בידה סיף ותצא במחול לפני האנשים בתוענה הזו. ולא יעלה על הדעת שמפני היותה כלה הותר לה איסור תורה, אח"כ יתנצלו בזה בהיותם סומכים על המנהג לאמר כך נהגו כמו שיתנצלו בזולתו".⁽⁵⁾

מנהג זה שמתרע עליו הרמב"ם, נפוץ היה בקרב עמי יוון, באיי הים התיכון, ועד להודו שבמזרח הרחוק הגיע. מנהג זה נחשב לסגולה כנגד המזיקים הפוגעים בחתן ובכלה ביום חתונתם.

במקביל התפתחו ביהדות אשכנז ובמיוחד

בארצות הגרמניות, מחולות חתונה במסגרת בתי-מחול קהילתיים, שראשיתם ככל הנראה, במחצית המאה השתים-עשרה. כל קהילה חשובה ראתה חובה לעצמה לרכוש או לשכור לעצמה בין שאר נכסיה גם בית-מחולות. הגורם לצמיחתם של בתים אלה הם תנאי המגורים הצפופים באותן קהילות, שלא איפשרו עריכת טקסי חתונה בבתי פרטיים. בתי המחולות הקהילתיים היו ממוקמים על פי רוב בבית הקהילה, ממש כפי שאולמות ריקוד כאלה היו ממוקמים אצל שכניהם הנוצרים ב"ראטהאוז", הוא בית העיריה, ומאותה הסיבה. בית המחולות זכה ביהדות בשמות משמות שונים, כגון: "טאנץ-האוז" (בית המחולות), "שפיל האוז" (בית המשחק) ו"בראוט האוז" (בית הכלה). לפי העדויות שבידינו, נוהג זה היה קיים לפחות עד מחצית המאה השמונה-עשרה.

הראשון המזכיר את דבר קיומו של מוסד שנקרא בפיו "בית-חופה", הוא רבי יהודה החסיד (1150-1217). מדבריו אנו למדים גם על ההווי הריקודי שנהוג היה באותו מוסד. וזה תיאורו:

"ומעשה בחסיד אחד, שישב בבית החופה ושמע אחד מן המשוררים במחולות היה מזכיר את ה' בשיר, אז אותו חסיד מנדה על כל פעם" (6).

מסתבר, שאת הריקודים בבית-החופה ליוו משוררים בשירתם.

התופעות הריקודיות במסגרת בית-המחולות היו רבות ומגוונות. תקצר היריעה מלפרטן במסגרת המאמר שלפנינו. (7) נעבור עתה, לתיאורם של מנהגי מחול נוספים, שליוו את טקסי החתונה.

חשיבותם של הריקודים במהלך טקסי החתונה היתה כה רבה, עד כי ר' יעקב בר אשר (1270-1342), מחברו של "ספר הטורים", קבע בקודקס ההלכתי שלו את ההלכה הבאה:

"מצוה לשמח חתן וכלה ולרקד לפניהם" (8).

הלכה זו הפכה מאז קביעתה לכעין מצוות עשה, שאין עדה או קהילה בישראל, שלא החזיקה בה. יש להניח, כי מטבע הלשון "ריקוד מצווה", שיוחדה לסוג מסוים של ריקודי החתונה ביהדות אשכנז בלבד, הורתה ולידתה במקור שלפנינו. הראשון שעשה בה שימוש, במשמעות של ריקוד בשעת טקסי החתונה ואף ציין את מועד עריכתם של "ריקודי המצווה", הוא ר' יעקב הלוי מולין (המהרי"ל - 1360-1427), בהלכות הנישואים שבספר המנהגים שלו, הכותב:

"ויש מקומות שמחננין [מרקדים] אז מחול מצווה, מה שעושים במוצאי-שבת אחר ההבדלה" (9).

התפתחות החיים החברתיים בקהילות אשכנז, הביאה בהכרח גם להיווצרותם של הבדלים מעמדיים חברתיים. אלה נתנו את אותותיהם אף במנהגי המחול שבטקסי החתונה. זאת אנו למדים מאחת מתשובותיו של ר' ישראל איסרלין (1396-1460), המובאת בספרו "תרומת הדשן", בו אנו קוראים את סיפור המעשה הבא:

"ראובן שכר חגורה משמעון עבור ב' דינרים, שיחגור אותה ויתקשט בה בימי החתונה במחולות, וכאשר הלך במחולות החגורה היתה על מתניו, בקשה בתולה אחת שישאלנה [שישאלנה לה], שתלך גם היא במחולות ב' או ג' פעמים. והשיב לה אם תרצה להתקדש לו בה, אמסרנה לך ותלך במחולות והשיבה הן, ומסרה לה בפני עדים לשם כך" (10).

מבלי להכנס לבירור שאלת כשרותם של הנישואים שתוארו לעיל, מן הבחינה

ההלכתית, ננסה לברר לעצמנו את הסיטואציה החברתית העולה מתוך הדברים. במקרים מסויימים נבצר מבני הקהילה לשתף עצמם בריקודים החברתיים, שדרשו - אם ניתן להגדיר זאת כך - הצגת סימני שייכות למעמד חברתי מסויים, שבלעדיהם נמנעה מהם ההשתתפות באירועים החברתיים. הצורך בחגירת חגורה יקרה, כמתואר, בשעת היציאה במחולות, הפך לסמל מעמדי. נראה שהשתתפות בריקודים, אפילו בנשפי החתונה, נמנעה מבני הקהילה, שידם לא היתה משגת לרכוש או לשכור לעצמם את אותן החגורות. עובדות אלו מזדקרות הן ממעשה הבחור, ששכר לעצמו חגורה כזאת ביוצעו, שבלעדיה תמנע ממנו היציאה במחול, והן אצל אותה נערה שישבה בצד מבלי שיכלה לשתף עצמה בריקודים, עד שאותו בחור הציע לה את אשר הציע.

אולי בתופעה המובאת בזה, מקורו של המנהג שנהוג היה באשכנז, לצרף ל"סבלנות" [מתנות] שהחתן היה מגיש לכלתו ערב יום החתונה גם חגורה מצופה זהב, ומתנות הכלה לחתונה כללו אף הן חגורה מסוג זה, מצופה כסף.

נחזור עתה למצווה של "לשמח חתן וכלה ולרקד לפניהם" שהובאה לעיל. קיומה של מצווה זו, הביאה עמה שורה שלמה של מנהגי מחול, שקיבלו את השם הכולל "ריקודי מצווה". ריקודים אלה נרקדו, בדרך כלל, בסוף משתה החתונה. בחברות החרדיות כיבדו אז - לראשונה ואף לאחרונה - את הזוג הנישא ביציאה בריקוד של מצווה. התהוותו של מנהג ריקודי זה, שראשיתו ככל הנראה במאה השש-עשרה, הביאה עמו גם צורות מחול הידועות כ"ריקודים בהפסק של מטפחת". מנהג זה התאזרח לא בבת אחת. כפי שאנו לומדים מתוך מספרו של ר' אברהם חיים שור (נפטר 1632) "תורת חיים":

"ונראה דאסור ללכת במחול עם הכלה בשבעת ימי המשנה, אפילו אינו ארוז בידה ממש אלא בהפסק של מטפחת, כדרך שנוהגים מקצת תלמידי חכמים שבדור הזה, אף הכא לא שפיר... ואותן בני בליעל ההולכים במחול עם הנשים בעלמא עליהם אומר הכתוב יד ליד לא ינקו רע" (11).

ריקודי המצווה בהם שולבו הצורות השונות של הריקודים ב"הפסק של מטפחת" רבים ומגוונים ביותר ולא נוכל לעמוד עליהם כאן. (12)

הערות:

1. בנושאים אלה, ראה בספרי "המחול בעם ישראל", עמ' 16-24.
2. ב"מ לוין, מעשים לבני ארץ-ישראל, תרביץ א', א', עמ' 97.
3. תשובות רב האי גאון לקאבס, בתוך: גנוי קדם, ספר חמישי, י-ם תרצ"ד, עמ' 34.
4. שם, עמ' 34-35.
5. קובץ תשובות הרמב"ם, ליפסא 1889. בחלק חידושי הרמב"ם, עמ' 51.
6. ר' יהודה החסיד, ספר החסידים (מהדורת מרגליות), י-ם תשי"ז, סי' ד'.
7. ז. פרידהבר, בית המחולות בחייה של יהדות אשכנז בימי הביניים, בתוך: מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, י-ם תשמ"ו, עמ' 49-60.
8. ר' יעקב בר אשר, טור אבן העזר, סי' ס"ה.
9. ספר המהרי"ל - מנהגים (מהדורת ש"י שפיצר), י-ם תשמ"ט, עמ' תס"ד.
10. ר' ישראל איסרלין, שו"ת תרומת הדשן, ווארשא תרמ"ב, סי' ר"י.
11. ר' א"ח שור, תורת חיים, ווארשא תרל"א, עבודה זרה, דף י"ז.
12. ראה בנדון: ז. פרידהבר, "ריקודי מצווה" - תולדותיהם וצורותיהם, מתוך: דוכן, ז', י-ם תשכ"ו, עמ' 75-85; הנ"ל: הריקוד בהפסק של מטפחת, מתוך: מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, ג', י-ם תשמ"ב, עמ' 35-45.

האסתטיקה של האלימות הבימתית



"האלימות תתאם את תנועותיך כמו לחן, והאימה, ככפור תקפיא את זרם המחשבה."

(המשורר ו.ה. אודן)

"חטאנו לו בהקדימנו את פניו באלימות"
(י"המלט", מערכה א')

מאת גיורא מנור
איור: אמיר דיקרמן

בלי ספק, צדקו היוונים העתיקים, שעה שאסרו

באיסור חמור סצינות של אלימות ורצח על גבי הבימה, לעיני הצופים. הנרצח היה מופיע לעיניהם לאחר מעשה, מוטל מת על גבי מעין בימה מסתובבת, שהיו מגלגלים מאחד משלושת הפתחים שבקיר הבימה. עצם מעשה האלימות התבצע שלא בפני הקהל - בדמיונו בלבד. הם צדקו מבחינה בימתית-אסתטית, כי הדמיון עדיף על הריאליזם. אם כי הסיבה הממשית לאיסור האלימות בטרגדיה היוונית נבע לא מסיבות של תועלת בימתית, אלא מטעמים דתיים. לעסוק באסתטיקה של האלימות הבימתית בימים בהם העיתונות מלאים בחדשות של רצח וסכינים, ועל עמודיה הראשונים זורם הדם, יש בכך כמעט מידה של ציניות. אבל מצד שני, אולי רק בארץ כארצנו, היודעת אלימות ממשית ואכזרית, יום-יומית, ייתכן לראות את האלימות כאמצעי בימתי בפרופורציות הנכונות.

הסקרנות והמשיכה לראות דם ומעיים נשפכים על הבימה היא עתיקה מאוד. כבר בצוירו של ז'אן פוקה (JEAN FOUQUET), המתאר מיסטרית בימתית מימי הביניים על אודות מות הקדושים של אפולוניה, נצלית האשה המסכנה על גבי "מאנגל" ממש לרגלי הבמאי, המחזיק בידו את ספר-הבימוי, ומורה במקל מנצחים שבידו השניה לשחקנים מה לעשות.

יצר המציצנות רק לעיתים נדירות בא על

האכזריות והאלימות נפוצות מאוד על בימת התיאטרון והמחול בימינו. למשל, תיאטרון המחול הגרמני, ובייחוד זה של הנס קרסניק, שעסק לעיתים קרובות בעבר הנאצי של גרמניה ובטרוריות בארצו, ממש מתמחה בכך, כפי שמתבקש מהנושאים בהם דן "התיאטרון הכוריאוגרפי" שלו.

אפילו הקרקס, השעשוע הקלאסי לילדים, גוברת בו בשנים האחרונות מידת האלימות בצורה מדהימה. לפני שנתיים היה זה קרקס "כאוס", שהופיע במסגרת פסטיבל ישראל במופע פרוע ואלים. ואילו בפסטיבל ישראל של 1993 מופיעה להקה ספרדית במופע שכולו אש, עירום וסכנות גופניות.

אבל יוצרי מופעים אלה שוכחים לעיתים את הכלל שהתוצאה, ולא עצם מעשה האלימות, הם המשפיעים על תחושת הצופה. התגובה היא העיקר.

כדי שדמות מסוימת תראה מאיימת ואכזרית, אין צורך בפרצוף מעוות, בפיאה גייגית וצחוק חלול. כל אלה נוטים רק לגחך את הנבל. כדי לשכנע שריציד ה-3 או יאגו מסוכנים, לא הם חייבים לעשות משהו נורא, אלא הסובבים אותם חייבים פשוט לחשוש ולפחד מהם. הפחד של הקורבנות הוא העושה את השליט האכזרי למסוכן. אז כל דבר שהרשע יעשה, ודווקא חיובי, דיבורו השקט ואדיבותו, יקבלו טעם של סכנה ואלימות.

אלימות ממשית במציאות אינה מרשימה מבחינה בימתית, קודם כל משום שהיא נמשכת זמן מועט מדי, מכדי להרשים. במציאות התקפה אלימה חולפת, לפני שהעדים לה מספיקים להבין מה, בעצם, התרחש. יתכן ומהירות רבה זו - נוסף למעורבות הריגשית, המונעת מהצופים לראות את העובדות כהוות - היא הסיבה ל"אפקט ראשומון", ז.א. לכך שכל עדות סותרת את חברתה, אפילו אם איש מהעדים אינו מתכוון לשקר.

תיאטרון-המחול, המצוי בשיא פריחתו באירופה, יש לרשותו אמצעים טובים יותר מזה של התיאטרון הדראמטי המילולי בשימוש באלימות בימתית. קודם כל, משום שהוא גופני בעצם מהותו. שנית, בהיותו מרבה להשתמש בחזרות על תנועה או משפטי-תנועה שלימים. כל מחול, ממש כמו המוסיקה, עושה שימוש רב בחזרה על אלמנטים, כי הכל מתרחש במהירות רבה, וללא ראייה שניה או שלישית, הרושם לא ייחרט בתודעת הצופה או המאזין.

למשל, באחת מיצירותיה המעולות של פינה באוש, "קפה מילר" (1978), יש סצינה זעירה של אלימות, ההופכת לבלתי נשכחת ומעוררת אמפאטיה דווקא בשל כך, שהיא חוזרת שוב ושוב, כמו חלום בלהות. ברגע מסויים דוחף גבר את אחת הרקדניות אל קיר-עץ. היא מחזירה לו באותו מוטעב. ושוב הוא הודף אותה, וחוזר חלילה, עד שהדחיפה, שאינה אלימה במיוחד לכשעצמה, הופכת לסיט. משום היותנו עדים למעשה שוב ושוב, מתעורר בנו הרצון למנוע את המשך האלימות, להפסיק את מעגל ההתאכזרות ההדדית. אימת האינאנוות שלנו, כצופים, היא המטרה האמיתית של הכוריאוגרפית באוש.

גם עינויים על בימת התיאטרון הם לרוב אכזבה. עצם המעשה נוטה להראות בלתי מרשים, והוא חולף מהר מכדי לזעזע. קיימת דוגמה היסטורית ידועה של בימוי חקירה מלווה עינויים, המדגימה זאת. במחזה "הנסיכה טורנדוט" (מאת גוצי) נחקר הגיבור,

סיפוק דווקא על ידי הנאטורליזם. ככלות הכל,

דווקא אותו תיאטרון בפריז, ה-GRAND "GUIGNOL", שהתמחה בסצינות של כריתת איברים, עריפת ראשים ושאר זוועות, לא היה בידו מחזותיו האכזריים לעורר חלחלה או רחמים, אלא רק גיחוך. כי הענויים הממשיים כל כך וכל הטריקים הבימתיים שלו רק הפכו את האלימות לגרוטסקה.

היוונים העתיקים ביקשו לעורר בצופה רחמים וחלחלה, על מנת להגיע לאותה הטהרות הקרויה קאתארסיס, ובחרו בדרך העקיפה. הנאטורליזם של התיאטרון בסוף המאה ה-19 לא שימש אפילו "דוגמה מרתיעה".

אם נתעלם מההבטים המוסריים של האלימות הבימתית ונתרכז בצד הטכני-משחקי בלבד, ניתקל בכמה וכמה קשיים. קודם כל, כפי שכל אמן-בימה מיומן יודע, האלימות על גבי הבימה מוטלת בעיקר על הקורבן. לא התוקף אלא הנתקף חייב לשחק את המעשה האלים, אם זה אמור להיות משכנע. כי התגובה ולא התקיפה היא היוצרת את הרושם האמיתי של אכזריות, אלימה. כי רק על ידי מידת התגובה אנו למדים על עוצמת המכה.

דחיפה פשוטה, המשליכה את הקורבן לכל רוחב הבימה, נראית אלימה ביותר ומסכנת חיים, בעוד שמכה אמיתית באגרוף בבטן עשויה, לכל היותר, לשתק את השחקן לכמה שניות, מבלי שהצופה יחוש בעוצמת הכאב שנגרם.

חאלאף, על ידי שלושה בריונים, כדי להוציא מפיו ידיעה חשובה. יבגני ואכטנגוב - תלמידו של סטאניסלבסקי ובמאי "הדיבוק", שקידם את הריאליזם הפסיכולוגי של מורו הגדול לכיוון הדמיון וכינה את סגנונו "ריאליזם פנטסטי" - שעה שביים סצינה זו של עינויים, לא היה מרוצה, כי מאמצי הקלגסים לא נראו מרשימים דיים.

בכל פעם הוא הפסיק את החזרה והורה למענים לשבת רגע ולנוח, עד שיצוץ במוחו רעיון בימיו חדש. זה חזר כמה פעמים, כי ואכטנגוב לא היה מרוצה. לפתע תפס, שדווקא הפסקות אלה הם האמצעי שביקש! אחרי שהתנפלו על קורבנם, החוקרים ישבו לרגע, לפוש ממאמצי העינויים שלהם. הם אלה שהתעייפו, לא קורבנם. ואז הם קמו שוב ושוב "לעבודה", וחזר חלילה, והמקצב הזה הוא שיצר את התחושה של האלימות האכזרית.

הגישה הישירה, הנאטוראליסטית לאלימות בימתית כמעט תמיד נכשלת. למשל, בסרט בריטי המצויין לכשעצמו "IF", העוסק בחיי בית-ספר בריטי שמרני, מה שמכונה "Public School" (מילה מהציינת בדרך הפאראדוקס דווקא בית-ספר פרטי), התלמיד שבמרכז העלילה נענש במלקות. לעיני המצלמה הוא מתכופף מעל סוס-התעמלות, והחזרן יורד שוב ושוב על אחוריו במלא הכוח. זה נורא לכשעצמו, אבל במקום להזדהות עם הקורבן, התחלתי להרהר תוך צפיה בסרט, איך מנעו מהשחקן לספוג את העונש האכזרי.

משום שאם הרקדן או השחקן נראה כמצוי בסכנה פיזית ממשית, הצופה מתחיל לדאוג לשלומם של האומן ולא של הדמות הבימתית, שהוא מגלם. הייתי עד לדוגמה מצויינת, שהעידה על עדיפות הדרך העקיפה על הישירה, בבימוי אלימות ואכזריות בימתית. בהצגתו של תיאטרון פורטוגזי מעניין מאוד בליסבון, יש סצינה, בה משפדים צפרדע על עמוד עץ גבוה. אחרי רגע מזוויע, בו תקוע השחקן הצעיר, המגלם את הצפרדע על העמוד, חשתי שאני משתתף בגורלו של השחקן - לא כמה שקורה כביכול לצפרדע שהוא מגלם. (ובהיותי במאי בעצמי, הרהרתי בטכניקה של הביצוע, תוך התעלמות מהסבל המתואר). אבל אחר כך, בסצינה של מלחמת-שוורים, בה הפר העומד למות היה פשוט שחקן על גבי עגלת-כלוב פשוטה, הטרדיה היתה מורגשת ללא כל אלימות ממשית. משום שהאלימות נמצאה אז במקום שהיא אמורה לפעול - בדמיונו של הצופה.

קל מאוד להפוך אלימות בימתית למשהו טריוויאלי, בלתי נחשב, כפי שקורה ב"סרטי פעולה" ומערבונים למיניהם. שעה שנגסטרים מחסלים זה את זה או פוגעים במישהו שנמצא בזירת הרצח במקרה, הריאליזם מאבד משמעות ונעשה לטקס.

אני חושש לומר, שהמוסר והכוונה המוסרית מהווים מרכיב מכריע, שעה שאנו באים לדון בצד האסתטי של אלימות בימתית. מוסר כמרכיב אסתטי? זה עלול להכניס אותנו לדיון השייך לפילוסופיה ולתורת המידות - "המוסר הוא יפה, הבלתי מוסרי מכוער" - ולסבך אותנו.

זו מוסכמה, שילדים רכים אסור להם, למען שלומם הנפשי, לראות סצינות של אלימות בטלוויזיה. בכל פעם שמופיע בפינת המרקע הסמל הזעיר של ילד וילדה ועליהם פס אלכסוני, המזהיר הורים שעומדת להיות מוקרנת סצינה אכזרית, אני תוהה על

התמימות במעשה זה, כי על פי דין, סמל זה אמור היה להיות מוקרן בתחילת כל סרט מצוייר כמעט, בתכנית לילדים דווקא. הרי רק שם, בסרטים המצויירים, בני-אדם או בעלי-חיים (ולצורך ההזדהות אין הבדל ביניהם), נקצצים לקציצות, מכבש מגחץ אותם, הם נטרפים על ידי זאבים או נמרים, מוכנסים למעבד-מזון וכד', בתדירות מדהימה כמשהו מובן מאלי. אפילו סרטי הפעולה האכזרי ביותר הוא משחק ילדים לעומת תכניות הילדים.



באמת, התיאטרון האכזרי ביותר שאני מכיר אינו אלא תיאטרון-הבובות המסורתי של היריד, בו הפטיש המכה את הליצן או את אישתו, המקל של השוטר והסכין הרוצחת הם האביזרים המסורתיים והנפוצים ביותר בו. אני מפקפק בכך, שאפילו הצנזור הקפדן ביותר יאסור תיאטרון-בובות כזה בשל אכזריותו. למעשה, תיאטרון-הבובות המסורתי אינו אלא "באלט של אכזריות", כי הדיאלוג שבו אינו משמעותי לעומת הפעולה הפיזית והתנועה שבו.

אחרי שהתנפלו על קורבנם, החוקרים ישבו לרגע, לפוש ממאמצי העינויים שלהם. ואז הם קמו שוב ושוב "לעבודה", וחזר חלילה, והמקצב הזה הוא שיצר את התחושה של האלימות האכזרית

אחד המושגים הנפוצים ביותר בתיאטרון המודרני - מושג המשמש על פי רוב רק כדי להטעות את התמימים - הוא "תיאטרון האכזריות", שטבע אנטונין ארטו (Antonin Artaud). כי האכזריות על אודותיה דיבר ארטו אינו מתיחסת דווקא לאלימות פיזית. סרטי גנגסטרים או מערבונים הם היפוכו הקוטבי של מושג זה. כל הדם הנשפך שם מותיר את הצופה שווה נפש. הצפיה במערבונים אפילו מוליכה אל המסקנה, שאפשר להפגע מכדורי אקדח או ממכת בקבוק וויסקי על הקודקוד מבלי שייגרם כמעט כל נזק. כי כאן מתבטל הקשר הסיבתי בין הפגיעה לתוצאה. האלימות הופכת למעין באלט - למרבה הצער מעוצב על ידי כוריאוגרפים דלי דמיון.

האמת היא, שעל מנת ליצור תמונה משכנעת של אלימות בימתית, על היוצר להיות כוריאוגרף מעולה. רק יוצר מוכשר מסוגל

ליצור "תיאטרון אכזריות" אמיתי, משמע כזה המזעזע את הצופה. דוגמה טובה לכוריאוגרפיה כזו היא התנועה שעיצב ג'רום רובינס ב"סיפור הפרברים", מקום שם המחול, יחד עם המוסיקה המצויינת של ברנשטיין יוצרים אוירה אמיתית של מתח ואכזריות, אלימות ושינאה, המביאים לעצבות וזעם, התחושות המהוות את ההטהרות, הקאתרסיס, על אודותיה דיבר אריסטו בספרו "פואטיקה", שדן בעקרונות הטרדיה.

כמי שחי בישראל, ארץ היודעת אלימות ואכזריות בלתי פוסקת, מקום בו אמנויות הבימה, התיאטרון המחול, חייבות להתחרות כביכול עם מציאות אכזרית ואלימה על תשומת לבו של הצופה, היו לי הזדמנויות רבות להוכיח בשימוש בימתי באלימות.

אפילו בעבודותיו המופשטות של אוהד נהרין, החל ב"חפלה", מחול שנוצר בעיקבות מלחמת לבנון, וב"קיר", "מבול" ויתר מחולותיו המאוחרים יותר, ניכרת אלימות. זו באה לידי ביטוי בהתנגשויות פיזיות בין דמויות ובעיקר בהרפיא פתאומית של אחיזה בין בני-אדם, הגורמת שוב ושוב לנפילת הפרטנר על הריצפה. תחושת הסכנה הטמונה בתנועה, מביאה את המחול אל גבול האימה.

כמובן, האינתיפדה וכל הנלווה לה שימשו כוריאוגרפים שונים כנושא. אמיר קולבן העתיק את האלימות אל המישור הקאריקאטוריסטי-סאטירי, של הטלוויזיה, ב"טוב, תודה, מתרגלים".

ואילו רמי באר ב"יומן מילואים" שלו מצא, לדעתי, צורות אסתטיות מקוריות בנסיונו להתמודד עם החוויה, שכל ישראלי צעיר עובר, בעת שירות המילואים בשטחים המוחזקים.

רמי באר בחר לבנות את המחול שלו על סידרת שירים, שכתב המשורר (פסיכולוג במקצועו) צביקה שטרנפלד על שירותו שלו בשטחים. הכוריאוגרף הציב מחוץ לבימה עצמה, בתחום נפרד, קריין. כי התנועה המחולית חזקה במסירת רגשות אבל דלה בכל הנוגע למסירת אינפורמציה עובדתית.

הוא חפץ בין הרקדנים לצופים ברשת של גדר לכל רוחב הבימה, המופיעה ונעלמת בהתאם לשינויים בתאורה. הרשת משמשת לרקדנים לזריקת "אבנים" ישר מול פני הצופים. אבל האמצעי האמנותי החשוב ביותר לבטא בו את שלילת חופש הפעולה, היא יצירת מחול תוך מגבלות. למשל, סולו של אסיר, שכולו בתוך ריבוע-אור על גבי הריצפה, או מחול של רקדניות, שזרוען האחת קשורה לגוף. והסצינה האלימה והאכזרית ביותר מתבצעת על גבי בובה מתנפחת, מגומי. במהלך הסצינה המזעזעת, בה מתפללים עליה ארבעה חיילים מתברר, שמדובר בתרגיל של עזרה ראשונה והחייה דווקא. אירוניה מרה, הבאה לידי התרה בסיום, כאשר אחד החיילים מכלה את זעמו בבובה באלה שבידו. כל אלה אמצעים של אירוניזציה, של עקיפת התנועה הריאליסטית הפשוטה.

ובזה אנו שבים, בעצם, אל ראשיתו של הדיון באלימות הבימתית. זו יעילה ומשפיעה רק שעה שהיא מצליחה לזעזע את הצופה מוסרית. היה זה המשורר פרידריך שילר, שקרא לתיאטרון "מוסד מוסרי". ללא הבט זה וללא סיגנון צורני ושימוש בניכור מסויים, באירוניה או אפילו סארקס, האלימות הבימתית הופכת למשהו מכאני, חסר משמעות ובלתי אמנותי.



מכללה לחינוך סמינר הקיבוצים תל אביב

המסלול למחול ותנועה



קומפוזיציה במסלול למחול המכללה לחינוך סמינר הקיבוצים ת"א

המכון לתנועה: מרכז עמיצור בר

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

מכינה להכשרת מורים לתנועה ולמחול

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

רק במידה וישארו מקומות פנויים יתקבלו מועמדים נוספים.

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

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

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

השתלמויות למורים לתנועה ולמחול

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

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

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

מחול בסגנון הג'אז - 2 ש"ש - המורה שמעון בראון

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

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

בלט קלאסי - 2 ש"ש - המורה סוניה בארי

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

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

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

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

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

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

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

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

תכנית ההכשרה

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

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

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

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

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

entertainers. This is clear evidence of the collaboration and mutual influence among the Tunisian Jews and their Berber neighbors.

When the Rambam (Rabbi Moshe Ben Maimon, the most important Jewish sage, physician and philosopher of his time) arrived in Egypt in 1156, he encountered among the Jews there several modes they had copied from their gentile neighbors, found them objectionable and fought against them. The following is what Rambam had to say about these wedding customs: "Even as most Jewish women do not transgress the rule that 'a female shall not wear men's apparel', some, due to their naivety, are imitating the habits of the gentiles. [It happens] that a woman dons a head-dress or [a male's] hat, takes a sword or rapier in her hand and commences to dance with it before the men, which is an abomination. One cannot accept that being a bride, she is exempt from the rules [of behaviour] layed down by the Tora. Later they would excuse themselves, by saying they were just following the established tradition, excusing their behaviour by the deeds of others." (5)

Sword dancing was a widely spread habit, found among the Greek inhabitants of the Mediterranean isles, which spread as far as India. The sword dance was regarded as a magical act, believed to protect the bride and groom from the evil spirits endangering the newlyweds. Wedding dances developed in the European, Ashkenazi Jewish communities, were connected (especially in the German speaking countries) to the establishment of "dance houses" since the 12th century. Every self-respecting community regarded it as essential to hire or build its own dance-house, administered along with its other assets. The main reason for establishing dance-houses was, probably, the crowded conditions of their dwellings, that did not allow the gathering together of large numbers of guests, attending wedding ceremonies.

Often the dance-house would be situated at the offices of the kehila (Jewish local community), just as similar dance halls were located at the city-hall of the town, the "Ratshaus". The Jewish dance-house was called by different names, such as "Tanzhaus", "Spielhaus" [play-house] or "Brauthaus" [bride-house]. There is evidence of these dance-houses being active well into the 18th century.

The first author to mention such an institution, which he calls "Beit Chupa" (chupa - the canopy held over the couple to be married), is Rabbi Yehuda Chassid (1150-1217). He also describes wedding habits prevalent in his time: "It is being told, that a 'chassid' [righteous man], when he heard, while sitting in the 'Beit Chupa', a singer mentioning the name of the Lord in his song, would damn him every time he voiced the holy name." (6)

The traditions and dance habits that developed in the dance-houses were many. They are too numerous to

describe in the framework of the present article. (7)

Undoubtedly, dance became such an important component of the wedding ceremony, that Rabbi Yaakov, son of Rabbi Asher (1270-1342) states in his book of halacha-rules, "Sefer Haturim": "It is a 'mitzva' [religious duty] to entertain the bride and groom by dancing before them." (8)

Dancing before the couple as a religious 'mitzva' spread to most Jewish communities. The widely accepted expression "Mitzva-tanz", meaning a special type of dance found in Ashkenazi communities probably stems from the above quoted source. The first one to use the term to describe a dance danced during a certain part of the wedding ceremony itself was Rabbi Yaakov Halevi Molin ("Hamaharil", 1360-1427) in his book of traditions: "In some places the 'Mitzva-tanz' is danced after the 'Havdala' [the ceremony of extinguishing a special braided candle in a cup of wine] after the Sabbath is over." (9)

The development of Jewish social life brought with it class distinctions. There were customs marking who belonged to what socio-economical class at wedding dance occasions. As we may see in Rabbi Israel Isserlin's (1396-1460) book "Trumat Hadeshen", where the following story is told: "One Reuven hired a belt from Shimon for two dinars, to wear and show-off during a wedding dance. While he danced wearing the belt a virgin approached him, asking him to lend her the belt, so she too would be able to dance two or three dances. He told her, he would be willing to lend the belt, provided she would marry him, while wearing it. She danced with it, telling him she was agreeable, and he gave her the belt before witnesses." (10)

Without involving ourselves in the halachic question whether such a wedding pledge is binding at all, it is an illustration of social conditions prevalent at that time. Without sporting some distinctive signs of belonging to a certain socio-economic class, one could not participate. Donning an expensive belt, often made of silver, became such a status symbol. Perhaps that is the reason for the inclusion of a gilded belt in the traditional gifts of Ashkenazi grooms to their bride to be on the eve of their wedding, while the gifts of the bride to her future spouse often included a silver covered one.

The general concept of "dancing before the bride and the groom and entertaining them" brought about the creation of many dance customs, called collectively "Mitzva-tanz". Usually, these were danced at the end of the wedding feast.

Even today in the ultra-religious communities, this is the only point, at which the "charedi" couple is held aloft in a procession, while they are seated on chairs and celebrated together.

Since the 16th century, another phenomenon developed from this mixed dancing. Namely, dancing while being "separated by a kerchief". To avoid body contact between the sexes, a kerchief is

held by the man and his female partner. This did not become an accepted usage at once, as we may learn from Rabbi Avraham Chaim Shor's (1632) book "Torat Chaim": "It is forbidden to dance with the bride during the seven days of the wedding, even when he is not holding her hand but separated by a kerchief, as some students of the Tora are prone to do in our time; this too is abominable. ... And those sinners who dance just so with women, are, as the scriptures have it, "hand to hand is not to be expiated" [from sin]. (11)

There exist many forms of dance "separated by a kerchief", which are too numerous to be dealt with in this article. (12)

The list of bibliographical sources is to be found at the end of the article in Hebrew on p. 53.



by Zvi Friedhaber

Dance and its role in Jewish life in different periods is the topic dealt with in a series of articles to be published in coming issues of I.D.Q.

The first part of this discourse with regard to Jewish dance traditions deals with the post-Mishnaic-Talmudic period (the 2nd to the 5th centuries C.E.) Most of the sources are to be found in the rabbinical literature of the period, such as the books written by the Geonim; the many collections of questions and answers by famous learned rabbis, who were approached by those seeking their guidance in queries concerning religious as well as practical topics; various books of moral teaching as well as the rules and laws decided upon by the committees governing the Jewish communities.

In the Mishna and the Babylonian as well as the Jerusalem Talmuds themselves, there are descriptions of dancing and rhythmical movement in ceremonies performed at festivals and holidays in the Temple, such as the Omer ceremony (connected to the celebration of Pesach), Hava'at Ha Bikkurim (Feast of the First Fruits), Simchat Beit Ha Shoeva (water ceremony during the Sukkot festival), Tu-B'Shvat (15th of the months Av, the feast of love, when lads would seek their beloved ones at night in the vineyards) as well as family celebrations, such as weddings and circumcisions. (1) [For all bibliographical sources see the Hebrew version of this article on p.53]

All these descriptions, composed after the Temple in Jerusalem had already been destroyed and the Jews dispersed to many countries, were written in hope of renewing these ceremonies in a reconstructed homeland, a hope which was not to be implemented for many centuries. Most of these Temple ceremonies lost their meaning in the diaspora, their descriptions becoming just memories. On the other hand, the family ceremonies, especially weddings and their accompanying dances, became increasingly important in Jewish life in the diaspora, being in fact the sole source of merriment and happiness in the life of the Jewish communities.

It is not surprising, that in the framework of the family ceremonies one may observe dance modes borrowed from their gentile neighbors.

As early as the Babylonian exile new feasts were added to the traditional ones stemming from Biblical times, such as Simchat Tora (the ending and the new beginning of reading the Tora in the synagogue at Sukkot) and the Purim festival. Both these feasts brought about the creation of specific dances, that developed in different directions (to be discussed later).

Rabbinical sources dealing with the subject, were mostly addressed to dance aspects unconnected to religious life, but to questions arising from social occasions in everyday Jewish life. Dance is discussed in rabbinical literature mainly as a result of questions put to them as to the 'correctness', the 'kashrut' of dance

and its accompanying features. Without these sources, that came mainly from opponents to the newly established social dance habits, we would hardly be able to reconstruct Jewish dance forms at all.

What irked both the rabbinical as well as the secular leadership of the kehilot (Jewish local communities) was the emergence of a secular social life-style. They objected strongly to mixed dancing, e.g. of men and women dancing together, a phenomenon which spread increasingly.

Thus in the book "Ma'asim lebnai Eretz Israel", one of the earliest sources at our disposal, we find the following strictures:

"And what with the dancing of men and women mixed together, it is forbidden to dance thus; only men alone and women alone." (2) As this book was written in Eretz Israel in the period after the Talmud was finalized, circa 500 C.E., we learn from this strict rule about separation of the sexes, that mixed dancing already took root at that early time. In the literature of the Geonim (Mesopotamia, around 700 C.E.) this prohibition - often in nearly the same words - is repeated again and again. This proves that mixing of the sexes during dancing was proliferating and impossible to stop.

WEDDING DANCES

Wedding ceremonies became increasingly important in the social life of the Jewish communities, as did the accompanying dances and dance traditions. We learn about the variegated dance customs that had developed from an early account from the 10th century C.E., when Rabbi Hai Gaon (939-1038) was approached by the Jewish community of the Tunisian town of Kabas, asking the learned man to instruct them as to what to do about habits that had spread in the community.

"It has become customary in the homes of brides and bridegrooms for the women to play drums and dance, and to bring in gentile [musicians] to entertain using string and wind instruments; is that allowed or prohibited? And is there any difference as to the type of instrument used?" (3)

The learned rabbi's answer is as follows: "As to the question of women playing drums and dancing, even if they use their mouths only, it is abominable. Even more so, if there are people playing instruments [there], this is to be avoided, as it is an 'opening for sin' and other iniquities, most of all, in the case of playing violins and flutes. But the playing of drums and dancing to singing while the bride is being dressed and adorned, though not during the festive meal, is disregarded by some, and if kept in [proper] bounds, is acceptable." (4)

From this source we learn for the first time, of women dancing in front of male guests, accompanying themselves by song and drumming, as well as the habit of hiring gentile musicians to play while the male and female wedding guests dance. Likewise, we hear about the custom of dancing and making of music while the bride is being dressed and made-up, in the presence of gentile

JEWISH DANCE TRADITIONS

THROUGH THE AGES
PART ONE

choreographer being appointed to such a position - when presented by a proposal to organize a dancers congress, was delighted by the idea. This congress took place in 1926 at Magdeburg, where a large theatre exhibition was organized. It was the first of such international "Olympiads of Dance", that were held in 1928 in Essen and in 1930 in Munich.

"One of the successful repercussions of this... was that I was able ... to get... permission for the publication of both scores in Laban's notation and the journal 'Schrifttanz' by the 'Universal Edition'". The first issue (July 1928) carried an article by von Laban about "The Basic Principles of Movement Notation". The eminent critic Fritz Bohme contributed "A Chapter from the History of Choreography" and another noted critic, Hans Brandenburg wrote about "Dancewriting and the Stage". Lizzie Maudrik contributed an article about "Dancewriting and Ballet", and it concluded with "New Basic Features of Music Theory as a Result of Dancewriting Research".

Further issues dealt with the problems of dance-notation and with wider issues of the aesthetics of dance. The journal became a forum for many modern dance artists and theoreticians, thus offering an insider's portrait of the modern dance movement.

Nowadays, when European dance-theatre has renewed interest in dance expression, when again, as in the 1920s, not just technique but personal expression and creation is demanded of dancers and the total division between creator and performer is waning, the sources and theories of expressionist dance have become topical again.

Likewise, the proliferation of movement-notation methods and the development of Labanotation make these reprints of "Schrifttanz" an important source of information.

All this is especially pertinent with regard to the history of modern dance in Israel. Modern dance in this country was dominated by "Ausdruckstanz" artists from the 1920s to the 1950s, when the American, Graham-dominated style took over. Artists like Gertrud Kraus (whose company took part in the 1930 Dance Congress in Munich), Tille Rossler (a student and later teacher at the Wigman School at Dresden), as well as dancers of Gret Palucca's and other important companies were the dominant

personalities in Israel's modern dance. The materials found in the now available again "Schrifttanz" throw new light on the circumstances and theoretical basis of their work.

For anyone wishing to understand better the emergence of neo-expressionist dance in Europe - and for that matter in Israel - "Schrifttanz" is required reading. Hence the importance of the publishing of at least a selection of this material in English.



by Giora Manor

The republication - in German and English - of the "Schrifttanz" quarterly, offers a new view for observing the expressionistic modern dance of the 1920s and 1930s

From 1928 to 1931 a quarterly called "Schrifttanz" - meaning "dance*writing" - was published in Vienna by the eminent music publishing firm "Universal Edition". Two recent republications offer the reader another opportunity to enjoy an insider's view of the expressionistic modern dance of the 1920s. In London, Valerie Preston-Dunlop and Susanne Lahusen have edited a selection of articles from the "Schrifttanz" translated into English (published by Dance Books, London, 1990) and in Germany there appeared a complete facsimile reprint of all the 11 issues that appeared during this periodical's short but significant lifespan. ("Schrifttanz", Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1991).

The German reprint has been overseen by the Viennese dance-historian Gunhild Oberzaucher-Schuller. She was also responsible for a book of the proceedings of an international symposium held in 1986, entitled simply "Ausdruckstanz", which took place at the ancient Thurnau castle near Bayreuth, the Bayreuth University's Institute for the Research of Musical Theatre in 1986. ("Ausdruckstanz", Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1992). In more than one way, this is a companion to the two dancewriting volumes.

Often when participating in dance history congresses or symposia, I am amazed and thrilled by a phenomenon peculiar to the history of modern dance: though the modern dance movement is almost a hundred years old, among the students and historians, one may meet some of the central personalities of the period under discussion "in the flesh". For example, on the cover of the "Ausdruckstanz" book there are photos of Rosalia Chladek, the doyenne of Viennese modern dancers, a lady of about 80 years of age. One could meet her at Thurnau and have a coffee with her during one of the breaks, listening, so to speak, to history straight from the horse's mouth.

In fact, after an eminent professor and his research students presented Chladek's movement method by very scientific diagrams and tables to the participants of the meeting at Thurnau, a presentation that made the Chladek-Method sound awfully dry, complicated and abstract, the old lady herself got up, sat on the edge of the presenter's table and proceeded to show and explain her method lucidly and simply, illustrating her words by very nimble movement. Instead of a convoluted analysis one was suddenly confronted by the thing itself. History, so to speak, cocking a thumb at historians.

Chladek wasn't the only "specimen" of early Ausdruckstanz present. Alfred Schlee - by now also an octogenarian - founder and editor of the "Schrifttanz" periodical, enlivened the proceedings by his pithy remarks and by his terse way of correcting errors. He was in an excellent position to do so, as it turned out he was present at the performances described in the papers, when still a youth.

As was the dance writer Walter Sorell, who also contributed valuable interpolations drawing on his own experience of modern dance in the 1920s and 1930s.

Alfred Schlee writes in the foreword to the English "Schrifttanz" book:

"My involvement with dance began in my early youth. Since I had the good fortune to have been born in Dresden at a time when progressive elements in all the arts provoked much attention and excitement, my adolescent curiosity was strongly encouraged." While studying music, he also enrolled in courses at the Dalcroze Institute in nearby Hellerau, where he mingled with most of the great pioneers of modern dance, such as Mary Wigman or Rudolf von Laban.

"The great variety of personalities - and in particular the friendships with Laban, Kurt Jooss, Oskar Schlemmer, Bronislava Nijinska, Rosalia Chladek and Valeska Gert - created for me one fascinating experience after another. Every meeting strengthened my impression that we needed a forum, a framework for the exchange of written analysis and opinion".

These were the days when von Laban, a dancer and choreographer who had a scientific turn of mind and had enjoyed a technical education, began to formulate his method of movement-writing. It was only natural, that this new method required some form of publication in print, and that purpose was another incentive for the foundation of a dance periodical devoted to modern dance as well as the Laban notation theory and practice.

Schlee decided to do something about all this. He turned to the director of the Universal Edition in Vienna, proposing the publication of a dance quarterly. But his plan was rejected. Perhaps Schlee, a youth who arrived at the publisher's office clad in the open-neck shirt of the youth-movement called "Der Wandervogel", didn't make a serious enough impression. Other publishers also turned Schlee down.

Four years later, when Schlee was already one of the junior editors of the "Universal Verlag" (of which he was later to become the general director), he became involved in a unique project. At the German city of Munster the director of the municipal theatre, a modern dance enthusiast, who had invited Kurt Jooss to run a modern dance company as the resident ballet company of municipal opera - the first instance of a non-ballet

SCHRIFFTANZ

Roni Segal - a dancer, choreographer and principal of a her own school for dancers, teachers and choreographers in Switzerland, who recently returned to Israel after many years abroad:

"I think it is important that a dance pedagogue should be an artist himself, not just an instructor, as it is impossible to teach something one hasn't experienced. Unfortunately, nowadays, no one has the necessary patience to study in depth.

The human body is a map of life and the artist-teacher has to decide which part of that life-map he is able to use as his language and his technique. During his searchings he works on the movement material at his disposal, makes it his own and explores it from within. After completing this process, he is able to teach others.

For each class I prepare certain cen-

tral points, but do not cling to them religiously. By now I feel secure enough to change the structure of the lesson according to some specific problem that may arise during the work. My classes are based on the architecture of the body and on the quality of movement. From time to time there is an improvisation period.

As for my students, I wish to provide them with a sufficiently wide, variegated and precise base, to enable them to create for themselves, not to confine them to the boundaries of any given style. It took me many years to form a precise method. Without formulating his ideas, a teacher is unable to teach. If one isn't a creative artist, it is best to follow exactly what one's teachers have taught you. What is really important is not a method, but the personality of the teacher."



curriculum, it may become a tool, as a basic definition of movement, thus becoming a possible foundation on which a syllabus could be structured and commonly accepted by all.

Modern dance education in this country is currently at a crossroad. As the art of contemporary dance has progressed, the existing methods have become inadequate, and there is, as yet, no new system that can replace them.

The preparation of a syllabus comprising both technical training and the creative aspects of contemporary dance, including a basic "grammar" of movement components, as well as examples gleaned from works of well known choreographies in different styles, comprehensive but at the same time not hermetically sealed, could provide dance teachers both with the "what" and the "how" of a contemporary modern dance education.



Amos Hetz is the head of the Movement Dept. of the Rubin Academy in Jerusalem and the artistic director of his "Chamber Dance" company:

"The goal of my pedagogic work is to develop the senses and thought processes of my students, to teach them how to mould movement material and to enhance their creative talent. We offer our students movement, movement-notation and composition classes. The movement classes are designed to gradually build their physical powers, until they are able to use the widest range of movement. The study of movement-notation develops the analytical ability while composition enhances their proficiency in creating new compositions from the material learned in the other two courses, commensurate with the student's own aesthetic views, and according to his imagination.

I object to calling movement classes

'technique', as this term already points to its pitfalls. The movement class is a series of experiences, learning the diverse possibilities of each body part, each joint and the relation to gravity.

In order to achieve versatility and insight, I have to teach the future dancer or dance teacher how to analyze movement, as I believe one is unable to execute complicated movements without being able to define what is being done and what the potential of a given move is. To achieve this, we use the Eshkol-Wachman notation.

The use of movement notation makes the formulation of scales [as in music] possible. It facilitates the formation of exercises and whole compositions, defined according to the definitions of the Eshkol-Wachman notation method. I strongly believe that making the study of movement notation an integral part of the education of dancers would radically change dance pedagogy."

Yehudit Arnon - the artistic director of the Kibbutz Contemporary Dance Company and the Mate Asher Regional Dance School:

"In my opinion, the education of each dancer has to include classical ballet training as well as the Graham method. Graham technique is well designed, teaches a clear movement language and develops the dancer's body. Its intensity and energetic qualities create in the dancer emotional involvement in the movement. I do not know any other method that en-

phasizes ground-work, the pelvis and contraction and release as does the Graham technique. On top of that, one should also study Limon and Cunningham technique. Cunningham's technique is closer to ballet, and enhances coordination, rhythm, form and abstract, not necessarily harmonic development of the movement, while the Limon method emphasizes the flow of movement. It is important for the dancer to widen his scope by studying non-dance methods such as that of Feldenkraiz, Alexander and the Eshkol-Wachman notation."



unrestrained, "abandoned" movement demands a very high technical discipline and control from the dancer's body.

superficiality.

Perhaps, if the Eshkol-Wachman notation method is going to constitute an integral part of every dance teacher's



Good systems are open to further development and modification, provided the teacher has a fundamental grasp of the principles they are based on. If he is aware of the systems' weaknesses, he is able to ameliorate them according to his needs, with insight, always aware of his reasons for making changes in order to suit the method to the needs of his students. However, unless one is an expert in one system, it is dangerous to mix several.

Of course, there is also the possibility of abandoning any system and basing one's own method on organic natural movement. Behind this approach is the belief in the universal origin of body movement as a source of material from which one may draw whatever is necessary for any desired goal. This approach requires a fundamental understanding of the body, an ability to choose what is appropriate for each exercise, as well as a talent for composition. One has to keep in mind, that we are not discussing a single class, but a syllabus covering several school years. Experience teaches us, that often the freedom thus granted is much too wide, even for an experienced teacher. Even the talented creators of new methods have confined themselves to a small number of principles on which to base their work, as they understood that spreading too thin is bound to result in

Naomi Perlow - choreographer, head of the Batsheva Ensemble, also teacher at the Bat-Dor studio:

"Everyone is after newfangled fashions all the time. While this may be justified in choreography, one has to halt this trend in the sphere of dance education. It is imperative to organise, gather together and classify the existing material. Only after this has been accomplished should the search for new ground continue. I am not afraid of conservatism in dance education. A teacher has to have cultural roots. We have to know from where we came and be proficient in all kinds of techniques, such as the Graham, Cunningham or Lester Horton (Alvin Ailey) methods. A dancer who embarks on a teacher's career at the age of 21, can't be expected to master all that in four years.

Once a week I sequester myself in the studio for 10 hours, to search for movement material to use in my classes for the coming week. In each class I

concentrate on a series of basic themes, which form the 'atoms' of that class. For myself, the preparation of the classes is an adventure. I don't teach too many classes, in order not to become stale. I find it important to preserve my appetite for and emotional involvement in teaching. The basic structure of my classes is that of the classic ballet lesson, but with modern movement material. I like comparing the structure of a class to that of a cathedral: on a broad basis each layer moves upward, in a steady crescendo, a structure that includes repeats, development and exactitude.

It would be most helpful if a syllabus existed consisting of principles expressed in examples taken from the creations of great artists, with instruction pointing out possible development of the material."

Batia Cohen - pro tem. head of the dance dept. of the Jerusalem Academy of Dance and Music:

"Unfortunately, much of dance teaching is in the hands of charlatans, who have had little dance education themselves, resulting in modern classes filled with a hotchpotch of styles, a haphazard putting together of bits taken from all kinds of methods.

While in classical ballet both the aims and the didactic methods are well defined, one cannot say the same for

modern dance. Contemporary dance is developing, but it will take time until a new systematic method, such as Graham, Cunningham or Limon, is formulated.

The studies of future teachers at our academy follow the Graham syllabus (four years of Graham technique plus those of Limon and Cunningham). But we also have another section, of 'free' modern dance, based mainly on the students' own movement material."

omega of education, rather than, one among several. The pusillanimous and conservative approach of most Israeli choreographers and teachers who thought that mastery in Graham alone makes for the accomplished modern dance artist, caused a narrowing of most dancers' technical abilities and choreographers' creativity.

The atmosphere in the 1980s was one of eclecticism - a mixture of Graham principles with a sprinkling of other methods from such illustrious creators as Graham, Limon, Cunningham, Bausch, Tharp et etcera, according to the individual inclinations of each teacher. Without systematic knowledge of a method, its real values are not apparent, causing the student to follow the forms of the movements without real insight into the deeper motivations at the roots of their creation, thus turning them into superficial exercises.



Veteran Israeli dancers remember the shock they experienced when they were confronted with American modern technique in the early 1960s and how inadequate they felt by comparison.

Today, after the rhetorical wars between ballet and modern dance have abated, the time has come for modern dance to learn a lesson from its predecessor, classical ballet. True, modern dance is basically personal and rebellious, but classic ballet also has its individualistic manifestations. There are pronounced stylistic differences between Russian, English, Danish and American ballet styles. Nevertheless, they are all based on a common structure, expressed in the accepted forms of a ballet class. The difference between what is basic principle and what is personal embellishment remains clear cut.

While the great modern dance artists endeavoured to formulate a new movement language of their own, what distinguished them from the rest was not only their creative genius, but their ability to analyze their own work and to glean from it principles and technical rules. It did not matter, if, as in the case of Graham, creation preceded method or as in the case with Cunningham theory proceeded choreography.

Israel is an example of a country that accepted the Graham technique in the 1960s, discarding the Central European methods of the 1930s and 1940s, which suddenly seemed "amateurish and oldfashioned". The historic reason for this radical change was, of course, the founding of the Batsheva Dance Company in 1964 by Batsheva de Rothschild, who invited the best

teachers (mostly former dancers of the Graham company) to teach in Israel. The well defined Graham method became the basis for modern dance technique instruction, dominant until the early 1980s.

There is a danger however, in regarding one single system as the alpha and

The current styles of dance use a continuous shifting of the gravitational center of the dancer's body, as well as movement full of abandonment, which creates a feeling of unrestrained freedom. This may cause the illusion that anything goes, and that there is basically no need for a systematic technique. In reality, this seemingly

Sikki Kol - choreographer and modern dance teacher, the principal of the Bikkurei Ha'etim Center in Tel Aviv and its dance company Bikkurei Machol, who also teaches at the Telma Yellin High School for the Performing Arts in Tel Aviv:

"Recent developments in contemporary choreography demand a different emphasis on technique instruction. There is a demand for much wider technical and physical ability from what was acceptable in the past. The contemporary dancer has to be able to do everything. This requires each teacher to develop his own movement parameters. But not all teachers possess a wide enough knowledge of the basics of their art, to formulate their own syl-

labus. Many come and ask me for material, admitting they don't know what to teach next. More than in previous times there is a demand for several teachers to teach simultaneously, their separate branch of modern dance and this may create confusion. Our generation studied with many teachers, but they all had a common basis.

Each teacher needs some systematic logic, in order that his exercises do not become a random series of unconnected moves. The movement material itself isn't as important as what you instill into it - the goal of the exercise must be clearly defined, lucidly explained verbally and strictly followed."

MODERN DANCE EDUCATION

AT THE CLOSE OF THE 20TH CENTURY

by Ruth Eshel

The subject of teaching modern dance in Israel, in its pedagogical, technical as well as creative aspects is in disarray. This article will concentrate on the teaching of technique, the aim of which is to develop the body as a tool, able to serve the artist and his or her artistic goals.

In Israel there is no apparatus for public licensing of dance teachers or inspection of their work. Many of the instructors at the private or semi-public studios have had no formal dance education and many lack professional personal experience as dancers. In the sphere of modern dance, the situation is especially serious since there is no accepted syllabus to follow.

Though there may be much truth in the saying that what matters most is not so much what is being taught, but rather who is the teacher, there is certainly a scarcity of teachers who are both inspired pedagogues as well as creative artists. While in classical ballet the technique itself is well defined and the teacher's personality is of lesser importance, in modern dance the teacher is a very significant part of the message as there is no clearly defined framework of accepted technique.

Perhaps a clear symptom of the crisis modern dance teaching facing today is the fact that most modern dance companies in Israel and abroad, train their dancers in classical ballet only. The abandoning of modern dance instruction is, in my opinion, a mistake, as ballet and modern dance techniques are mutually complementary.

During this century modern dance took the stage by storm, fuelled by the creative talents of great artists. Apparently modern dance education could not adapt itself quickly enough to the demands created by the great innovators of this art form, and was unable to formulate its underlying principles in a coherent manner that would distinguish the merely superficial from the basic concepts of the new technique.

This phenomenon was in evidence at the turn of the century, when the great creators such as Duncan, Laban, Wigman, Jooss and Dalcroze formulated their systems. Other less talented innovators felt that they too should create their own methods. The development of modern dance education proves that these hotchpotch quasi techniques have not advanced the technical level of modern dancers.

Naomi Bahat - the head of the movement and dance teachers dept. of Seminar Hakibbutzim in Tel Aviv:

"We endeavour to free the teaching of technique from emotional considerations. We base our work on the assumption that each joint has a given range of movement articulation and from this base the student should be able to follow any technique.

At present, we are in a period of combining several styles. For example, Tirza Shpanoff, one of our senior teachers, combines basic movement with anatomy and physiology, including elements of Limon and Cunningham technique. Perhaps an eclectic approach is bound to be superficial, but I believe basic knowledge of the human body will provide the teacher and the student with a sufficiently broad basis. We try to incorporate all the

"rules" and "don'ts" of each style, while emphasizing the similarities, differences and specifics of each one.

I think that concentrating on one technique alone is detrimental. We teach, for instance, Graham, but not exclusively. I don't believe Graham is a good technique to begin one's training.

A curriculum is necessary as it provides a framework for the teacher, but he or she should be secure enough to stray from the path if that is what is called for. Each teacher should be able to develop a curriculum for himself, but often, when that is required he contributes very vague general ideas. There are only a few models to follow, as most of the great dance teachers didn't build a systematic curriculum."

WHAT'S INSIDE

MATERIAL IN HEBREW

Modern Dance Education at the Close of the 20th Century

● by Ruth Eshel

Quick as Lizzards

Wim Vandekeybus' dance company

● by Ronit Land (Germany)

The Dancer's Work - Three Models

● by George Russell (U.S.A.)

Ballet Education in Israel

● Radu Klapper interviews Nira Paz

Classical Ballet is Alive and Kicking, but Much Changed

● by Germaine Prudhommeau (France)

News News News

Psychotherapy and Choreography

● by Yossi Zeider

Capoeira - Movement From Another World

● by Gal Alster

Portraits (1): Rami Be'er - The Human Diapason

● by Giora Manor

No Shortage of Young Israeli Choreographers

● "Haramat Massach" Showcase Performances

Is an Open Mind Dangerous to Dance?

● by Yaron Margolin

Encounters in Finland

● by Nathan Mishori

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

Editor: Giora Manor

Graphic editing: ZOOM HAFKOT

ISSN-0334-2301

Price per copy: 15 Shekels

ISRAEL DANCE

ISRAEL DANCE QUARTERLY

No 3. March 1994

A Tradition of Contemporary Choreography

● by Eva van Schaik (Holland)

Nik The Wizzard (Alwin Nikolais 1912-1993)

● by Giora Manor

Stuttgart - A Breeding Place for Choreographers

● by Horst Koegler (Germany)

"Schriftanz"

German and English Republications of the Magazine

● by Giora Manor

The Old Dancer from Dan

Jewish Dance Traditions (1)

● by Zvi Friedhaber

The Aesthetics of Stage Violence

● by Giora Manor

MATERIAL IN ENGLISH

The Old Dancer From Dan

Jewish Dance Tradition (1)

● by Zvi Friedhaber

"Schriftanz"

● by Giora Manor

Modern Dance Education at the Close of the 20th Century

● by Ruth Eshel



On the cover:

"Gravitation Force"

by Ruth Ziv-Eyal

Photo: Yoram Rubin

ANNE BARLIN

IMAGINATIVE INNOVATIVE



EXERCISES STORIES SONGS MUSIC MULTICULTURAL CLASSICAL
CHILDREN'S BOOKS DANCE AND MOVEMENT CASSETTES

FOR THE DANCE STUDIO CLASSROOM THERAPIST HOME CALL ANNE BARLIN 04-895173

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

רוקדים

דו-ירחון לריקודי-עם ולמחול
רח' הארבעה 10 תל-אביב טל. 03-5613103

רוצה להיות בענינים? עשה מנוי לעתון "רוקדים"

מנויי "רוקדים" זכאים ל-10% הנחה (בחנות בלבד) בקניית קלטות וחבורות.

לכבוד: רוקדים, הארבעה 10 ת"א

ברצוני לקבל כל חודשיים לביתי את עתון רוקדים.

שם פרטי:

משפחה:

כתובת:

טל:

* מנוי ל-6 עתונים (שנה) 40 ש"ח (\$20 בחו"ל).

* מנוי ל-12 עתונים (שנתיים) 80 ש"ח + קלטת מתנה.

ויזה, ישראלכרט, בטלפון: 03-5613103

כמות מוגבלת של עותקים
מופצת בהרקדות למטרת החתמת מינויים.

רבעון לענייני מחול

רבעון לענייני מחול
רבעון לענייני מחול
רבעון לענייני מחול
רבעון לענייני מחול

מנוי לשנתי - 44.90 ש"ח

מועצה אזורית בקעת שאן - האולפן למחול

בהנהלת שאול גלעד

מנהל מוזיקלי - דוד עורי

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

המורים:

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

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

הפסח



נעמי אלסקובסקי

שילוב מחול מודרני וקלאסי
כיתות לכל הגילים
כיתה מיוחדת למבוגרים מתחילים

שלמה המלך 100 ת"א טל: 03-347233

סטודיו למחול

רבעון לעיניי מחול
בשראל

רבעון לעיניי מחול
בשראל

רבעון לעיניי מחול
בשראל

רבעון לעיניי מחול
בשראל

רבעון לעיניי מחול



עיריית תל-אביב-יפו
מינהל החינוך והתרבות

המרכז למחול

הפטמן 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 *

הבלט חיפה

מיסודם של אילנה ואדם פסטרנק
THE HAIFA BALLET

המרכז למחול

ביה"ס המרכזי בארץ
לכל מקצועות המחול
צוות מורים בכירים ומוסמכים
מהשורה הראשונה.
הלימודים מתקיימים באולמות מחול
תקנים ומאוששים עפ"י
הסטנדרט הבינלאומי

להקת בלט מקצועית

קורסי קיץ
ועוד

מנכ"ל - משה חביב
הנהלה אומנותית:
אילנה ואדם פסטרנק



בתמונה:
גאינה שקריאן
ואלכסנדר רברגר
מסולני הלהקה
במופע הבלט "כרמן"

קורסי קיץ

ביה"ס למקצועות המחול
נבחר העשור בצמון (סקר מכון קלט)

להקת הבלט חיפה

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

אילנה פסטרנק, אדם פסטרנק גאינה שקריאן, ורוניקה גלן, אורלי בבלי	בלט קלאסי בכל הרמות
שמעון בראון, רינה ולך, טובי פרת אילנה קרופניק וסמדר צרור	מחול ג'אז
רחל קל	מחול מודרני
בהנהלת, סילביה דוראן	מחול ספרדי פלמנקו
בלה אוז'וגוב	ריקוד אופי
מתא"ן שמעון בראון וצוות המורים	קורסי בוקר למורים למחול

ריקודים סלוניים - איגור מס ולהקה ייצוגית

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

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

פרטים והרשמה: סניף ראשי היכל הספורט רוממה חיפה, טל. 04-255067/344662
סניפי משנה - רח' פיק"א 5 אחוזה ובית אבא חושי - נוה שאנן

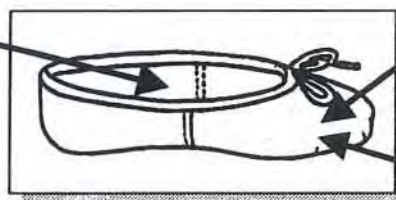


אוגוסט 1993

ישראלדנס גאה להציג את
הנעל המקצועית החדשה שלה

"פרופלקס"

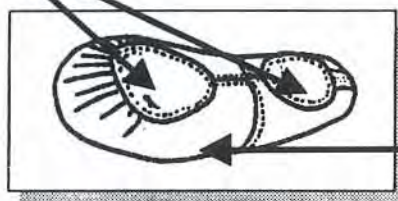
רפידה פנימית מינמלית
הנותנת נמישות
מקסימלית ומנע
צמוד לקרקע



עור משובח ורך במיוחד

ניזרת פנים משופרת!

סוליה מפוצלת משפלט -
הנותנת יותר נמישות
לכף הרגל ומנייה על
איזורי המגע עם הרצפה



סוליות תפורות
המבטיחות
אורך חיים

מידות: 35-42

צבעים: שחור, לבן, ורוד (בקרוב גם בבד קנווס).

חומתף לנסות!

להשיג בחנויות הספורט או בחנויות המפעל:

תל-אביב	רח' אבן גבירול 45	טל: 03-6916466	חיפה	שד' הנשיא 121	טל: 04-385193
ירושלים	רח' הלל 23,	טל: 02-248182	נתניה	רח' שטמפר 13	טל: 09-618764
			ב"ש	רח' הרצל 82	טל: 057-231488

אבוקדו כל היום



שירה - שקולניק

אין דבר... מחר נקנה עוד אבוקדו

מועצת הפירות
יצור ושיווק

