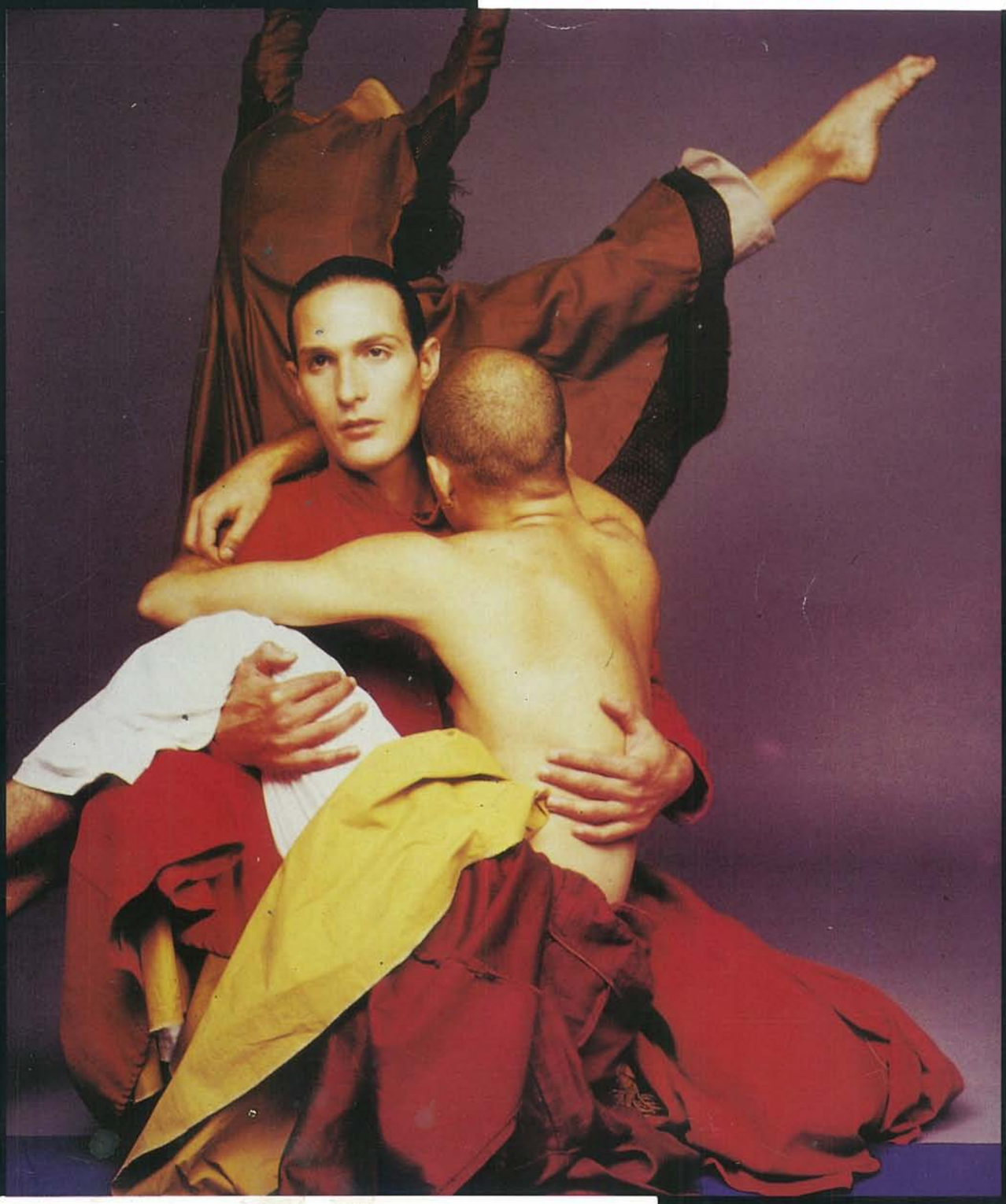
מחול בישראל

גיליון מספר 4, אוקטובר 1994
מחיר 15 ש"ח

מוסף ל-30 שנות "בת-שבע"



30 YEARS OF "BATSHEVA" SUPPLEMENT

ISRAEL DANCE

No 4. October 1994

ISRAEL DANCE QUARTERLY

חג לרגל "שול"

תשקיר

גד בירון, תדמית

הגל העולמי של טיפוח ופינוק כף הרגל מורגש היטב גם בישראל. נתון מדהים: 80% מהאוכלוסיה סובלים מבעיות שונות בכפות הרגליים. היום, זה כבר לא חדשות: מוצרי הבריאות לרגל של "שול" יצאו ממלכתם הבלעדית של ספורטאים וספורטאיות, דוגמנים ודוגמניות, ומטפחים את כל סוגי הרגליים. רופאים וכירופרקטורים ממליצים בחום. חדש: אריזות שי מוזלות, המכילות פינוקים לרגליים, לה ולו, ואריזות מתנה מיוחדות לחייל ולחיילת. רואים לך ברגליים.

איפה, איפה הם הימים היפים ההם, בהם רצנו יחפים על החוף, הרגשנו נפלא, חופשיים ומשוחררים. היום, מי שאין לו בעיה בכפות הרגליים - שיקום. מסתבר, שיש הרבה מאוד אנשים שעדיין יושבים. אין פלא: 80% (!) מהאוכלוסיה סובלים מבעיות בכפות הרגליים. מי לא מכיר את התופעות הבאות: עייפות, יבלות, הזעה, ריח רע, פטריות, עור גס, עקבים סדוקים, ממש צרות צרורות. אבל - יש פתרונות, ואפילו פתרונות טובים.

התשובות המקצועיות לבעיות בכפות הרגליים מגיעות מחברת **"שול"** העולמית. "שולי", החברה הוותיקה (למעלה ממאה שנה) נחשבת למובילה בעולם בכל הקשור בטיפול ובטיפוח כף הרגל. בישראל, מיוצגת "שולי" על ידי חברת **"דקסון"**, המייבאת לארץ 35 מוצרים מהמיגוון הכללי - המתאימים ביותר לאקלים הישראלי. המוצרים נחלקים ל-4 משפחות: טיפוח ופדיקור, מוצרי תרופות, מוצרי תמיכה והגנה לכף הרגל ומוצרי נוחות נסתרת.

היום, כאמור, נשים מבינות שטיפוח כף הרגל לא פחות חשוב מטיפוח כל אזור אחר בגוף. לצד הקרמים היוקרתיים לעיניים, לעור הפנים והצוואר, תופסים מוצרי הטיפוח הקוסמטיים והרפואיים של "שולי" מקום של כבוד על מדפי הקוסמטיקה. הסיבה ברורה: כשחם ברגליים - חם בכל הגוף. כפות הרגליים, שעומדות בעומסים הכבדים ביותר, מקבלות את כמויות האוויר הקטנות ביותר, ועד לשנים האחרונות - גם את כמות הטיפול והטיפוח הקטנה ביותר. מצב הרגליים מסגיר את המצב האמיתי של הגוף. כאשר כפות הרגליים רעננות, מטופלות וזרימת הדם תקינה - ברור שגם כל הגוף (כן, גם עור הפנים!) מושפע לטובה.

■ ■ ■

מיגוון המוצרים הרחב של "שול" מטפל בכל בעיה ובעיה ברגל - הן בנפרד, והן במכלול הבעיות. לדוגמא, אחת הבעיות הנפוצות ביותר אצל אנשים המרבים לעמוד על הרגליים - במיוחד בקיץ הישראלי: עור גס ויבש באזור העקב והבהונות. הפתרון: **קרם "שול" להסרת עור קשה**, המכיל חומרים מעדנים ומרככים ומשתמש בגרגרי אפרסק ליצירת פעולת "פילינג" עדינה בכפות הרגליים. להשלמת הפעולה רצוי להשתמש במוצר ייחודי נוסף של "שולי": **קרם הריכוך**, המשאיר את העור חלק ורך למגע. כאשר העור גס ויבש במיוחד, נרתמות

חובה

לנעליים הצבאיות

השלום אמנם בפתח, אבל החיילים, עדיין, "צועדים בסך". תנאי ההיגיינה הגרועים, יחד עם המאמצים הבלתי רגילים שמיטב בנינו ובנותינו צריכים לעמוד בהם, הופכים את הנעליים למיסרות. המסעות הארוכים, לילות השמירה, הבוץ, האבק. הצבע הכהה שקולט את חום השמש במיוחד. הגרביים הצבאיות, המקלחות המשותפות, כל אלו הופכים את הרגליים ה"קרביות" למוקד התקפה של יבלות, פטריות, שפשפות, אגזמות, ריח רע ושאר "מתנות". אסור להשאיר את החייל הפרטי שלך ללא **ערכת "שול" המיוחדת לצבא:** סט רפידות מיוחדות, מבודדות מקור ומרטיבות, תרסיס ה"סניקר טריטר", לחיטוי הנעליים וסילוק ריחות רעים, סט פלסטרים מיוחדים להגנה וטיפול ביבלות (חשוב במיוחד בתקופת הטירונות), ועוד הפתעות מ"שולי". ערכה דומה במראה, אך שונה במרכיביה, בנו ב"שול" גם לחיילת. כאן מדובר דווקא בקרם לסילוק עור גס, "קרם ריכוך", דיאודורנט מיוחד לכפות הרגליים ושוב - הפתעות שונות לעניינים "נשיים" שונים. את הערכות ניתן להשיג בבתי המרקחת ברשתות ה"פארמים", ובחנויות המובחרות. קדימה, צעד!

לפעולה גם פצירות בעיצוב מיוחד, ואבן מינרלית לשיוף עדין ולהמרצת מחזור הדם. התוצאות מדברות בעד עצמן. התאים המתים נעלמים, והעור הרענן שמתחתם נחשף לאוויר. בעצם, הרגליים מתעוררות לתחיה, ועימן - הגוף כולו.

כדאי לדעת שנשים סובלות מבעיות רגליים פי ארבע מגברים. זאת במיוחד לאור העובדה כי רוב הנשים מעדיפות נעליים יפות על נעליים נוחות. עקבים גבוהים, חרטומי נעליים צרים, אצבעות נלחצות, נעליים העשויות מחומרים שאינם "נושמים", כל אלה גורמים לעייפות הרגליים, תחושה כללית לא נעימה, ולעיתים קרובות מדי - כאבים. הפתרון של "שולי": **תרסיס לריענון כף הרגל.** התרסיס הריחני מכיל חומרים מצננים ומרגיעים. ריסוס אחד קצר - גם בזמן העבודה, גם דרך הנרבונים - נותן אפקט מדהים של קרירות ורעננות, שנמשך שעות, כאילו יצאת הרגע מן האמבטיה. אפשר לנשום לרווחה...

■ ■ ■

יש ילדים בבית? כדאי לדאוג שיהיה גם **תרסיס דיאודורנט "שול"** למניעת זיעה ברגל. נוסחה פעילה זו, שפותחה במיוחד עבור ספורטאים, מעניקה הגנה ממושכת בפני זיעה וריחות בלתי נעימים. בנוסף, מעניק השימוש בתרסיס את אותה תחושת רעננות נפלאה האופיינית למוצרי הטיפוח של "שולי", מומלץ לרסס גם בנעליים.

ובהקשר זה, יש להזכיר את תרסיס ה"סניקר טריטר" לנעל: תרסיס מיוחד, שנועד להילחם בכל הרעות החולות שקיימות בנעליים מזיעות, לחות ובלתי מאווררות. ה"סניקר טריטר" מכיל חומר קוטל בקטריות, מחסל פטריות, מסלק ריחות בלתי נעימים ושומר על רעננות הנעל. חשוב במיוחד לאותם אנשים המבלים שעות רבות בעמידה, בהליכה ובפעילות גופנית. השילוב בין שני התרסיסים - הן לרגל והן לנעל - מומלץ כדי להיפטר מן התופעה לחלוטין.

ל"שול" מוצרים טיפוליים המטפלים בבעיות נוספות כגון: שפשפת, פטריות ויבלות. חלק נכבד ממוצרי "שול" מוקדשים להגנה מפני שלפוחיות, יבלות ונזקים אחרים. מה פירוש נוחות נסתרת? למשל, חצי הרפידה לכרית כף הרגל. מוצר זה מיועד במיוחד לאותן נשים ההולכות על עקב גבוה. פעולתה המיוחדת של הכרית, מונעת את החלקת הרגל קדימה, וכך נחסכים מכרית כף הרגל לחצים מיותרים - וכאבים.

חשוב לזכור: טיפוח כפות הרגליים הוא, למעשה, טיפוח הגוף כולו. ודווקא בעידן בו יש קרם לחות, תחליב מגן וקונדישינר לכל סנטימטר בגופנו - ההרגשה הטובה באמת מתחילה, מלמטה, מהרגליים. "שולי", ללכת על זה.

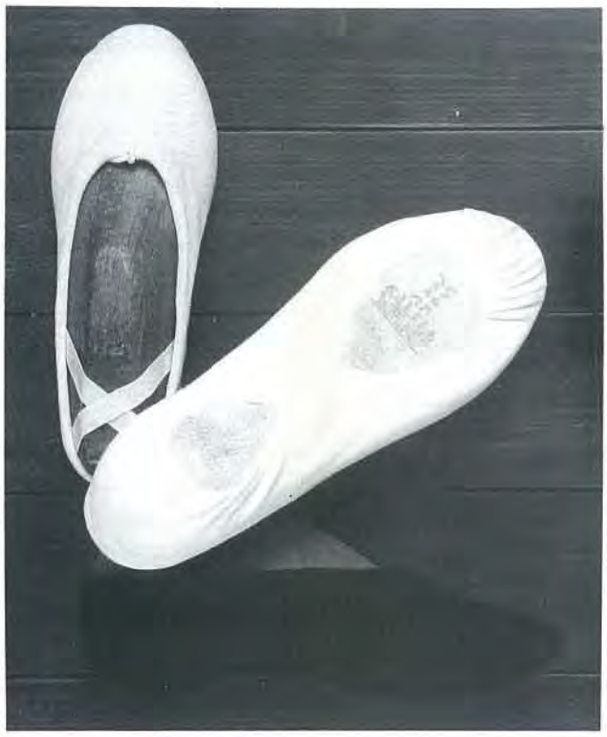
מתנה

סט פינוק "שול" לרגל

עכשיו הזמן להעניק את **סט הטיפוח היוקרתי של "שול" לאישה המודרנית:** באריזת ניילון שקופה, המשמשת גם כתיק כלי רחצה, נאספו להם מיטב התכשירים המצ'ופרים של "שולי". ראשית, הקרמים המיוחדים לטיפוח ועידון כף הרגל: קרם גרגרי האפרסק להסרת עור גס, וקרם חמאת הקקאו לריכוך והחלקת עור הרגליים. בנוסף, פצירה מיוחדת התופסת מקום של כבוד ביניהם.

ולבסוף, "הגואל" האמיתי מייסורי רגל עייפה וכואבת: תרסיס הריענון הריחני של "שולי". במשרד, או בבית, ריסוס קצר ברגע הנכון - והתודות לא יפסיקו לזרום. במקום בושם או קרם פנים נוסף - כדאי ללכת על מתנה אמיתית לרגל החג. מתנה שירגישו כל הזמן. להשיג בבתי המרקחת, ברשתות ה"פארמים" ובחנויות המובחרות. דרך צלחה.

"קפצנא" המרכז הארצי לריקוד



יבואנים של החברות המובילות בעולם
מביאה עכשיו את הנעליים היחודיות
"סנשה" מסין
כמו כן ניתן להשיג בגדי ריקוד מקצועיים
וסריגים לריקוד
***חדש!** בחנות המפעל ברעננה מחלקה לביגוד*

SANSHA
IN FIRST POSITION

Porselli

capezio

FREED
OF LONDON LTD.

קפצנא!

CAPEZNA

קפצנא בע"מ בניין וילה רמה ת"ד 2035 אזור תעשיה רעננה **חנות:** רח' אבן גבירול 79 תל-אביב
CAPEZNA LTD. Vila Rama Bldg. P.O.Box 2035 Ind. Area Ra'anana, Israel Shop: 79,Ibn Gvirol St. Tel Aviv Israel
חנות: טלפון Telephone 03- 5224945 **Shop:** פקס: Fax 09- 581493 **טלפון:** Telephone 09- 453281
♦ אפשרות להזמנות טלפוניות בכרטיס אשראי

קוראי יקר!

הגליון הרביעי של "הרבעון למחול בישראל" הוא גליון מוגדל, כי הוא כולל, מלבד החומר הרגיל של חדשות, ראיונות, רשימות ומאמרים על מחול בארץ ובעולם מוסף חגיגי מיוחד, לכבוד 30 שנה לפעילותה של להקת המחול בת-שבע.

מוסף זה נעשה תוך שיתוף פעולה עם להקת בת-שבע, אולם תוכנו על אחריות המחברים ומערכת הרבעון למחול בלבד, והדברים הנאמרים בו אינם משקפים בהכרח את דעת הנהלת הלהקה.

גם בעתיד ננהג בדרך זו של שיתוף פעולה עם מוסדות וגופים אומנותיים, לטובתם ולטובת הקוראים שלנו, כי בדרך זו ניתן להרחיב את הסיקור ולהעמיק את הטיפול בנושאים חשובים.

הגליון הבא, מס' 5, יוקדש בעיקרו למחול עכשווי במזרח הרחוק. זהו עולם מיוחד במינו, של תרבויות עתיקות ומסורות מחול ייחודיות מצד אחד, אבל גם מקום בו פועלות להקות מחול מודרני ולהקות באלט קלאסי, הראויות לתשומת לב וסיקור נרחב.

נשמח לקבל תגובות והצעות מקוראינו, כי קשר חי בין המערכת והקוראים יעשיר את הרבעון ויעזור להפוך אותו לאקטואלי ומעודכן.

לאחרונה נוספו לרשת הכתבים שלנו בבירות העולם כתבים חדשים בצרפת, רוסיה, הודו, סין וטאיוואן.

בברכה,
העורכים

קוראים רוקדים רוקדים כותבים

26.4.1994

שמחתי מאד לקרוא ברבעון האחרון - מרץ 94' - על ההתפתחות, האיכפתיות והאומץ לומר משהו על החינוך לבאלט בארץ. במיוחד נגעה לי הכתבה: "בעיותיו של הבאלט שלנו מתחילות בבית-הספר", הראיון עם נירה פז. אבל גם כתבתה של רות אשל - "הוראת המחול המודרני" - נגעה בנקודה רגישה מאוד.

אני מוכרחה לציין שגם כל הכתבות האחרות היו מעניינות וטובות מאוד. בגלל הימצאותי בחו"ל, זו השנה השלישית ברציפות, הדרך היחידה לשמור על קשר ולהתעדכן היא בעזרת הרבעון, ולכן אני מעריכה אותו מאוד ושמחה שסוף סוף יש לנו רבעון למחול בישראל. למרות שכל חיי הייתי קשורה לבאלט הקלאסי (פיזית) כמעט יום ביומו, רק עכשיו, כאשר אני בחוץ, אני מרגישה את הפער העצום שעליו מדברת נירה פז.

כיום, כאשר עומדת אני לסיים את לימודי ב-COLLEGE OF THE ROYAL ACADEMY OF DANCING אני מרגישה את הפער (שהיה קיים עד לפני שעזבתי) בלימודים, בתוכנית, בגישה, במשמעת ובחינוך. די קשה להסביר דבר כזה, אבל בעתיד בהחלט אנסה לבצע וליישם מה שלמדתי.

אני אישית מרגישה, שישראל מתקדמת מאד. כמובן, שיש הרבה מכשולים, אבל יש לנו מורים טובים ויש לנו ילדים מבריקים. עם זאת, כמו שנירה פז אומרת, הכל מתחיל מבית-הספר. עם גג ארגוני טוב וחזק ופיקוח מלא נוכל להצליח ולהתקדם יותר.

בכבוד רב,
יעל קולר

צילום השער:
"ארבוס" מאת אוהד נהרין,
רקדנים: ארז לוי, יוסי יונגמן, תמי וייניג,
צלם: גדי דגון

עורכים: גיורא מנור ורות אשל
מו"ל: זום הפקות
מנכ"ל: ליאור ויינטראוב
כתובת: רח' שוהם 39, חיפה 34679
טל': 04-344051 ,254990
פקס': 04-344051
מח' מנויים: 04-344051
מח' מודעות: 04-344051
עריכה גראפית: זום הפקות
עיצוב גרפי: טובה שריג בהט

משתתפי הגליון:
גבי אלדור, דוביק אשדות, רות אשל, רוברט ש. גרוסמן, אביבה הבר, יוסי זיידר, אן פלינדט כריסטנסן, נתן מישורי, גיורא מנור, ז'אן סאבטיני, ציפי פליישר, ד"ר צבי פרידהבר, דני קרוון, הניה רוטנברג, זן רונן.

ISSN-0334-2301
מחיר הגליון: 15 ש"ח

"אבק כוכבים", להקת המחול הקיבוצית,
כוריאוגרפיה: אמיר קולבן, צלם: אורי נבו
"STARDUST", KIBBUTZ CONTEMPORARY DANCE CO.
CHOREOGRAPHY: AMIR KOLBEN, PHOTO: URI NAVO

מה העניינים

6 מאה שנות מחול באמריקה
דוביק אשדות

10 מסע הפלאים של רות זין-אייל
גיורא מנור

15 מהו כל מחול הג'אז הזה?
ז'אן סאבטיני

18 אהבה אמיתית
חילופי מנהלים בבאלט המלכותי הדני
אן פלינדט כריסטנסן

20 סדר ואי-סדר SLAM DANCING
רוברט ש. גרוסמן

26 חדשות - חדשות - חדשות
אביבה הבר, גבי אלדור, ציפי פליישר, גיורא מנור

36 סינים על קצות האצבעות
הניה רוטנברג

40 פסטיבל מונפלייה
גיורא מנור

42 ספרים מרקדים
יוסי זיידר, גיורא מנור

46 מחול יהודי בראי הדורות - II
צבי פרידהבר

48 כריס ברוס חוזר ל"ראמבר"
גיורא מנור

50 חג יובל לריקוד העם הישראלי 1944-1994
דן רונן

54 יובל לכנס דליה 1944

מוסף שלושים שנים
לייסוד להקת בת-שבע

60 ספינת הדגל של המחול הישראלי
גיורא מנור

70 מפגש ראשוני בת-שבע
עריכה: נתן מישורי

80 בת שבע בת 30
דני קרוון

84 בת-שבע והכוריאוגרפים הישראליים שלה
רות אשל

92 אוהד נהרין משוחח עם גבי אלדור

96 שימת הרפרטואר של בת-שבע 1964-1994

"חדרים" - כוריאוגרפיה: אנה סוקולוב, רקדנית: לאה אברהם, צילום: יעקב אגור

"ROOMS" - CHOREOGRAPHY: ANNA SOKOLOW. DANCER: LEA AVRAHAM. PHOTO: JACOB AGOR

מאה שנות מחול באמריקה

מאת דוביק אשדות

מחדר הילדות של המחול האמריקני ועד מרק מוריס ובארישניקוב

רק בניו יורק אפשר לראות, כמעט בעת ובעונה אחת, חמישה רקדנים/יות ישראלים בחמישה מופעים שונים: את נטע פולבמאכר, יוצאת להבות הבשן, בתכנית חדשה ומסקרנת. את מרגלית רובין-בארי, יוצאת רשפים, חניכת בת-דור, תלמידה של גרטרוד קראוס, במסע מודעות פרטי לחיפוש האמנותי של ג'אנט סטונר (שעבדה עם תמ"ר), את מרגלית בנאי, יוצאת מזרע וחניכת רינה שיינפלד, בנסיונות קטנים ומענינים. ואת יואב קדר, מבית יצחק, המפליא להשתלב בעבודות הנפלאות של פיטר פצ'י, ועמוס פנחסי, יוצר, מלמד ומרקד.

מכל המופעים בעונה גדושה זו בחרתי שלושה ציוני דרך במסע של מאה שנות מחול מודרני באמריקה. החל ביצירות ביכורים של חלוצי המודרניזם בתחילת המאה, דרך האניגמה הממוחשבת של מרס קאנינגהם, אשר הגיעה לשיאה במופע המפתיע של בארישניקוב, אדיר, רענן ובלתי צפוי.

את המחול המודרני בחיתוליו, משחזרות לאחרונה מספר להקות, ושמות כטד שון ורות סנט-דני, איזדורה דנקן, דוריס האמפרי וצ'ארלס ויידמן, כבר פחות זרים לאוזן. החיאת היצירות שלהם, החושפת אוצרות עלומים, מסייעת גם לשימור חומר המתועד

בחרתי שלושה ציוני דרך במסע של מאה שנות מחול מודרני באמריקה. החל ביצירות ביכורים של חלוצי המודרניזם בתחילת המאה, דרך האניגמה הממוחשבת של מרס קאנינגהם, שהגיעה לשיאה במופע המפתיע של בארישניקוב, אדיר, רענן ובלתי צפוי

להקתו של מרס קאנינגהם - "שינויי כתובת"

MERCE CUNNINGHAM COMPANY - "CHANGE OF ADDRESS"

בכתב כלשהוא, אמנם בחלקו, אבל ההתעניינות המוגברת בחומר עתיק, היא גם חזרה למקורות וחיפוש שורשים, המבשרת אולי תהליך התחדשות הפוך, המוכר יותר בתחומי אמנות אחרים.

בקוטב הנגדי נמצא קאנינגהם, שהמיחשוב הקיברנטי שלו, מונומנטאלי ככל שיהיה, אינו מבטל עידון בנוסח ישן. כמו שנסיון האזנה לאלבן ברג אינו סותר הנאה מבאך ומוצרט. דו-קוטביות זו מגלם בארישניקוב, רקדן קלאסי שרצה להתערות במודרניזם. הוא מצליח לתרום מימד חדש, בנוסח ישן, למחול חדיש.

המופע צעדים ראשונים היה כמו לחזור אחורה בזמן: להציץ לחדר הילדים של המחול המודרני, שם מדדה הרך הנולד, בצעדיו הראשונים. ההורים: טד שון ורות סנט-דני. המקום: כנסייה ריקה במזרח הגרניץ' וילאג', המשמשת כמו כן תרבות. הזמן... לרגע באמת היה נדמה, שאנחנו בשלהי מלחמת העולם הראשונה, ופלאש באק מבויים מעביר אותנו באחת לסדנת מחול, שקיים הצמד המהפכני בקליפורניה. השנה: 1916, ובין המשתתפים בתרגילי החימום החדשניים, מרתה גראהם ודוריס האמפרי.

אבל במופע המתקיים כאן ועכשיו, להקת DENISSHAWN רק משחזרת עבודות של שני הראשונים. באווירה קסומה של סרט אילם, מוצגים ביכורי המחול המודרני. כמעט כפי שרקדו אותם לפני שבעים שנה, בלהקה המקורית של שון וסנט-דני.

לפני כל קטע מוקרן תצלום ישן של גבורי העלילה, בתנוחה אופיינית לזמנים ההם. קריינות רקע, בנוסח יומן חדשות של פעם, משיבה אותם לרגע לחיים, בתנועה קפואה של הביצוע המקורי. כשעולה האחד, קורמים ביכורי היצירה העתיקה עור וגידים מחוטבים. התלבושות, העתק מדוייק מהמקור: טוניקות דמויות קומביניזונים או לבוש אקזוטי בנוסח הוליבוד בימי הסרט האילם, חיוך נאיבי על פני העלמות ומבע מרצין של הגברים.

השחזור נעשה בעזרת ג'יין שרמן בת ה-87, שרקדה בלהקה המקורית הממשיכה עם האמפרי ויידמן. הישישה הערנית, שהסתמכה על רשימות היוצרים ובעיקר על זכרונה המופלג, הקפידה לשמור על רוח הזמן, בשמחת חיים (א-לה גורית קדמן) ובתום הבתולי של הביצוע המקורי. הריקודים רוויים במיסטיקה ובאקזוטיקה מזרחית, שאפפה את סנט-דני, ונזכרה באותה תקופה גם בתחומי אמנות אחרים.

כמו המוסיקה המכושפת של סאטי, "גנוסיאן", שליוותה מחול של טד שון לגבר יחיד, המאופיין בתנועות ידיים מצריות, פשוטות לצדדים. שון, שהכניס לרפרטואר ריקודי גברים, תרם גם את מחול הדרוויש, על סיבוביו האינסופיים, ואת מחול החנית היפנית. בקטעי הסולו של סנט-דני בלטו "ואלס וחלום אהבה" לפי בראהמס, "הסאו השחור המוזהב", אותו פיתחה מטקס באנאלי של התעטפות בסארי ו"מחול חצרונה מיאוורה".

שוחחתי בטלפון עם ג'יין שרמן הקשישה, שכתבה ספר על תולדות התקופה. בגיל 17, בהיותה בתיכון, התקבלה ללהקת דניסשון המקורית. שאלתי אם בשנות ה-20, לא היה זה חריג לעסוק במחול מודרני במקום בבאלט. לא, במשפחה האמנותית, זה נתקבל כהחלטה נאותה, היא ענתה. ביה"ס של סנט-דני ושון, היה מקום השכלה מכובד. העלמות ניהלו אורח חיים פוריטני, שמרו על לבוש צנוע ונמנעו משתיה ועישון. היא מצאה, שטד שון כתב רשימות כוריאוגראפיות מדוייקות. סנט-דני רשמה מעט מאוד, ולכן שיחזרה שרמן לא מעט מזיכרונה. היה לה חשוב לכלול בשיחזור תמימות ושמחת חיים, שכל כך חסרים היום.

הלהקה המשיכה להופיע בשנות ה-30, כשטד שון מרענן את שורותיה בצעירים אתלטיים, שגייס בקולג'ים. שרמן עצמה עברה לבימת הוודביל, והופיעה במסגרת הלהקה של האמפרי ויידמן. להפתעתי, גילתה התעניינות במחול הישראלי אשר על רמתו הגבוהה שמעה, במיוחד בלהקת בת-שבע.

מר מחול

קשה להעריך את המחול המודרני בלי להכיר בחשיבות עבודתו של מרס קאנינגהם. אבל גם לא מוכרחים לאהוב אותה. כשם שאין מוכרחים ללמוד תיכנות, כדי להנות מכתיבה במחשב.

לכאורה, הלקסיקון המינימליסטי של קנינגהאם מציג מחול חסר רגש, כמו בשפת מחשב. הוא ממש מפרק את התנועה לגורמי יסוד, ובמילון המיוחד שלו, שפת הגוף נראית מכאנית ותנועות הריקוד כמעט רובוטיות,

להקתו של מרס קאנינגהם -"אנטר"
MERCE CUNNINGHAM - "ENTER"

בליווי מוסיקת מחשב אלקטרונית - שלאזניים רבות היא פשוט רעש. יצירותיו לא רק שהן מסובכות, הן עלולות להיות מתישות. למען האמת ההיסטוריות: חלק מעבודותיו של קאנינגהם בשנים האחרונות, אכן נוצרו באמצעות תוכנת "לייב פורמט".

אבל תהיה זאת טעות להגדיר את החומרים של קאנינגהם כאטיודים לוגיים או כמסה לימודית יבשה. התוצאה על הבמה, ב"ציפורי חוף" למשל, (שבוצע על ידי רקדניו גם בישראל) יוצרת יופי יחיד במינו, פיוטי. המוסיקה והתנועה מתמזגים להפליא, והחיקוי האמנותי של עולם החי, יוצר אפקט חזותי נדיר. דווקא

להקתו של מרס קאנינגהם - "ציפורי חוף"
MERCE CUNNINGHAM COMPANY – "BEACH BIRDS"

בגלל גישתו לגוף האנושי ככלי עבודה, הוא מצליח להפיק ממנו תוצאות מדהימות. אך העיקר הוא במכלול האסתטי, המתקבל באופן חיובי רק אחרי תהליך הסתגלות, כמו בכל תחומי המופשט. הצופה נתבע להתאים את עצמו לשפה ולא להיפך, בלי לדרוש ב"למה התכוון המשורר".

לעתים הבמה של קאנינגהם נראית כגן פסלים המתעורר לחיים, הנע באיטיות מתנועה קפואה אחת לשנייה ומחליף צורות כמו בקליידוסקופ. הרקדנים/יות מרוכזים בתוך עצמם, במשמעת הברזל שהמורה כופה עליהם, וכל תנועה מדודה ומתוכנתת. בתוספת תאורה מתוחכמת ותלבושות נאות, המופע יותר ממענין.

לראשונה השנה, הישיש בן ה-75, כבר לא רוקד בעצמו. אולי הוא לא מחדש הרבה, רק מעשיר את השפה בנדבך נוסף.

בארישניקוב הגדול

את ניז'ינסקי האגדי, אליל הבאלט הגברי, אני מודה, לא ראיתי. הסתייגתי מנורייב עליו השלום, וגם מבארישניקוב, ייבדל לחיים ארוכים. חיוכו הנבוב ותנועותיו הנקיות מדי, בטלויזיה ובקולנוע, השאירו אותי אדיש לכשרונו. רצונו העז להשתלב במחול המודרני האמריקני, לא נראו לי. רקדן קלאסי, ועוד רוסי בנשמה, לעולם לא יוכל לעשות זאת כמותם. לשם כך לא מספיק להחליף טכניקה. בשביל זה צריך להחליף את הנשמה עצמה. הסתייגותי זו נמשכה עד לחודש שעבר.

הופעתו של בארישניקוב, עם ה-WHITE OAK PROJECT, היתה אחד משיאי העונה במחול, בכל מחול. חוויה, שקשה לתארה במלים ואין לה הסבר חד וחלק. הרקדן הנודע לא רק הצליח להשתלט על סודות המחול המודרני, הוא יצר תקן חדש בביצוע. מבלי להחליף את עורו או את דרך ההבעה הייחודית שלו, הוכיח לקהל הניו-יורקי המפונק, מהי שלמות. עדיין מעודן ומסוגנן מאין כמוהו, הוא מקנה למחול המודרני משהו זך ורב עוצמה כאחד, כמו גראהם ורובינס של פעם.

רקדן גדול, ממש יחיד בדורו. הסולו שלו ב"פרגוליזיי" לכוריאוגראפיה של טווילה ת'ארפ, היה הישג גאוני וחד פעמי. הביצוע היה אפוף קסם הגובל ברוחניות, אף שהתנועה שקופה ופשטנית, כביכול. אין זו יצירה חדשה. במקורה היא חוברה לצמד, בארישניקוב ות'ארפ עצמה. עכשיו, בגפו ובעיבוד משלו, ההולם אותו ככפפה, בארישניקוב מציג ביצוע וירטואוזי ויוצא דופן, שהיקנה ליצירה, פנינה קטנה כשלעצמה, רמה נדירה של שלמות.

זה מתחיל בצד הטכני המופלא שלו, ובדייקנות המופתית בה פרש כל דקות חבויה, בריקוד מורכב וגדול בפרטים. עבור דרך הזדהות מלאה עם רוח היצירה, עד הביצוע. בקלילות חיננית ובהומור שובה לב, שרק רקדן מנוסה וטכנאי בחסד, יכול לתת לה צחות ביטוי שכזו.

אחרי ארבע שנים של הצגות בכל העולם, בתכנית ועם להקה מגובשת, החליט בארישניקוב סוף סוף להופיע בניו-יורק. הקבוצה הקטנה של רקדנים שאיתו, כולם יוצאי להקות עילית, מפגינים רמה משובחת של עבודה אישית ועבודת צוות. ממש לצקת מים על רגליהם.

הרקדן הנודע לא רק הצליח להשתלט על סודות המחול המודרני, הוא יצר תקן חדש בביצוע. מבלי להחליף את עורו או את דרך ההבעה הייחודית שלו, הוכיח לקהל הניו-יורקי המפונק, מהי שלמות

בסיבוב זה נכללו בשתי תכניות שונות, עבודות של מרק מוריס ("פסיפס ומחובר", היוצר הצעיר יחסית, שבארישניקוב מעריך במיוחד), קאנינגהם ("סינגנאלים"), רובינס ("סווייטה", לפי באך), הניה הולם, יואכים שלמר (יוצא פינה באוש ומרק מוריס) וקווין אוידיי (עכשיו חבר בלהקה ולפני כן אצל ת'ארפ, פורסיית וג'ופרי).

מיכאיל בארישניקוב
MICHAIL BARYSHNIKOV

מסע הפלאים

של רות זיו-אייל

מאת גיורא מנור

להפליג הכרחי, לחיות לא הכרחי

(פתגם של יורדי-ים ברומא העתיקה)

רות זיו-אייל, משחזרה מקץ שש שנות השתלמות ועבודה בניו-יורק לעיר מולדתה, תל-אביב, החלה לעבוד בבית-צבי כמורה לתנועה. זה היה באמצע שנות ה-70, ימי מהפכת המחול העולמית, כשהתיאטרון התנועתי, התיאטרון הגופני, ומה שנקרא מאוחר יותר תיאטרון-מחול, היה בשיא תנופת החידושים שלו. עד אז שלט בארץ שליטה כמעט בלעדית הסגנון הגראהאמי. אומנם, ניכרו כבר אז נסיונות חדשניים, כגון אלה של נועה אשכול ותלמידיה, אבל אלה חיו להם בתחום מושב מיוחד ומבודד מהזרם הכללי.

משב הרוח החדש, של להקות כפילובולוס או זו של אלוין ניקולאיס מצד אחד והנסיונות שנעשו בגרמניה, על ידי פינה באוש, מצד שני, לא באו עדיין לביטוי של השראה או אפילו רק של חיקוי פשוט, בארץ.

באחד ממופעי התלמידים של בית-צבי בוצעה עבודתה של רות זיו-אייל, וקשה היה להכניס אותה למשבצת מקובלת כלשהי; פרחי השחקנים השתעשעו להם בשלל כדורים מכל הגדלים והצבעים, בתנועה שבין משחקי-ילדים למחול מופשט, מוכתב על ידי הכדורים, הנשמעים לחוקי הפיסיקה בלבד. הכוריאוגראפיה כולה, אף כי נראתה כאילתור טרי וחד פעמי, היתה בכל זאת בנויה בצורה מדוייקת, אסתטית ומחושבת. מופע ראשון זה של רות זיו-אייל היה מפתיע, מהנה ומרענן.

באותם זמנים, לפני עשרים שנה, עבדה רות עם הבמאי מייקל אלפרדס, שהגיע מאנגליה, והחל ליצור עם קבוצת שחקנים בתיאטרון העירוני של חיפה. לאחר מכן עבר לנהל את התיאטרון החדש שנוסד אז בירושלים, הלא הוא תיאטרון "החאן". שיתוף הפעולה בין רות לאלפרדס היה טבעי ביותר, כי הבמאי היהודי הצעיר התמחה בסיגנון הקומדיה-דל-ארטה, הגופני והתנועתי במודגש, והכוריאוגראפית, שהתעניינה בראש וראשונה בתיאטרון-תנועה, מצאה איתו שפה משותפת.

הפעם חזרה רות לחומרים ולמצבים הראשוניים ביותר של האדם: למים, קרקע ואוויר

מייקל אלפרדס הזמין אותה לירושלים. ומה שרות הכינה שם, היתה הצגה, בה מנצחים חפצים וכלי-בית בקרב עם בעלי-הבית, זוג אנושי (גבי אלדור ואלי דנקר). זו היה מופע קיצבי ומוסיקאלי מאוד - אבל כל הליווי הצלילי נוצר על ידי השחקנים-הרקדנים עצמם, על גופם. הם גילמו את איש-הכפתורים, את אשת-המזלגות והסכינים, את איש-החבלים ואיש-הקופסאות. הדמויות שימשו כלי-הקשה לעצמם. שפרה מילשטיין, דוד זאבי, נטע פלוצקי, אבי פניני ושלמה תרשיש - כולם אז בראשית דרכם בתיאטרון - התנועעו וניגנו על עצמם ועל זולתם בשפע מרץ, יצרו מבנים מפתיעים, מופשטים וממשיים בו בזמן. עבודה מפתיעה זו, שנשאה את הכותרת "מיסתורים", היתה עשירה בהמצאות, במקצבים מעניינים ועיצוב דמויות בימתיות. ולא "אידיאולוגית" יתר על המידה, לא נוסחה, שנועדה להוכיח, כביכול, "תיזה" כלשהי - פגם נפוץ במחול מודרני עכשווי. עבודתה של רות זיו-אייל תאמה את השאיפה, שניכרה אז בתיאטרון הישראלי, לפתח את היכולת הגופנית והתנועתית של השחקנים ולהעניק לגופניות מעמד שווה לזה של הלשון והמלה.

ב-1977 יצרה רות סולו עבור רות אשל, אז רקדנית ב"בת-שבע 2", שנועדה להיות קבוצת מילואים של הלהקה. רות אשל החליטה להופיע בערב של מחולות סולו, שהזמינה אצל יוצרים שונים, ו"הדחליל" מאת רות זיו-אייל, דמות מוזרה, שראשה פחית שימורים גדולה, דחליל המשמיע את הליווי המוסיקאלי שלו עצמו מתוך אותה פחית, היה אחת העבודות הפוסט-מודרניות הטובות ביותר, שנוצרו אז בארץ.

בעונה של שנת 1979 הופיעה קבוצתה במסגרת "בימה 2" של ה"קאמרי" במופע ובו שתי עבודות שלה, האחת נוסח מורחב של משחק-הכדורים והשניה "כותרות נזכרות", שעסקה בעיתונים ישנים בכמויות ענקיות, הממלאות את הבימה.

כותבת רות זיו-אייל בתוכניה: "נראה לי, שהעיתונים הם מיתוס פופולארי ביותר לאיש העולם המודרני. אין אדם שאינו נתקל בעיתון באופן קבוע, כחומר קריאה או כחומר גלם לשימושים רבים בחיי היום יום, או כאשפה. העיתון מסמל את קצב החיים המודרני - את השפעת החדשות, הרכילות, האופנה."

מועד ההתרחשות הנו סוף שנות ה-70, עדיין לא מודגש ההבט האקולוגי, של זהום הסביבה, המתבקש ממפל-העיתונים.

ההפקה הבאה שלה היתה במסגרת "פסטיבל ישראל" בשנת 1982. הפעם חזרה רות לחומרים ולמצבים הראשוניים ביותר של האדם: למים, קרקע

"מחזור", רקדניות: גבי אלדור, נורית שטרן, נועה דר, צילום: יעקב אגור
"CYCLE", DANCERS: GABY ELDOR, NURIT STERN, NOA DAR.
PHOTO: JACOB AGOR

ואוויר, וגופים כמעט עירומים. בחצר בנווה-צדק (מה שהיה לבסוף ל"מרכז סוזן דלל") נחפרה בקרקע שוחה, וקבוצת נשים וגברים, רקדנים ושחקנים, יצרו מהמים והאדמה מופע מרתק של קיום אנושי קמאי. אחדים מטובי מבקרי התיאטרון לא הבינו את הכוונה, בהיותם שבויים במושגי התיאטרון הספרותי המילולי. אנשי המחול הבינו, אבל אחדים מהם ראו בעבודת הקבוצה תנועה לא-מחולית במובהק, יותר מדי משחק ופרוות מדי ריקוד.

אחרי עבודה מצויינת זו, הועלתה היצירה "בלאי", שוב בנווה-צדק, מופע שעסק במלבושים. אבל המבנה של מופע זה היה כשל תרגיל, הכל פשטו בגדים ולבשו בגדים מטורפים, מעורבבים, מבלי שהפעולות הללו הוליכו לשיא או סיום הכרחי כלשהו.

המסע הארוך אל כוח המשיכה

השנה הופיעה קבוצתה של רות זיו-אייל במופע, הנושא את הכותרת "כח המשיכה" (פרק ו'). מזה ארבע שנים היא עובדת עם קבוצתה שחקנים-רקדנים, ומדי פעם הם נוהגים להופיע עם תוצאות "מחקריהם" בפומבי, באולם ירון ירושלמי ב"סוזן דלל".

השימוש בתיבה "מחקר" בתחום האומנות מעורר בי, כבעל נסיון הנוטה לספקנות, חששות. האומנות אינה כלי מדעי כל עיקר. ואי אפשר לחקור דבר באומנות, מלבד היצירה בה עוסקים באותו זמן עצמה, בבחינת "נסיון וטעות", מה שנקרא TRIAL AND ERROR וזה, כמובן, התהליך הנורמאלי של כל חזרה בימתית.

וכך, אחרי התחלה מצויינת, נראה היה שעבודתה של רות זיו-אייל נתקעה על שרטון ומדרדרת מדי מופע של הקבוצה, מפרק לפרק, יותר ויותר לאוטיזם, כזה המתעניין רק בעצמו. כאילו נעלמה רות זיו-אייל הכוריאוגראפית, והיתה למין "גורו" של הקבוצה, שאחדים ממשתתפיה נאמנים לה כל השנים הללו. תמיד היו כמה הברקות בחזרות פומביות אלה של הפרקים השונים של "המסע", כפי שהיצירה כונתה.

וכבר כמעט התיאשתי מכך, שרות וקבוצתה ימצאו שוב את הדרך מהסטודיו והעבודה למען עצמה אל בימת המחול והתיאטרון. עד שהגיע תורו של הפרק השישי, והתברר, שמסע זה אכן מוליך למטרה ברורה, והיה בסופו של דבר כדאי ואפילו הכרחי.

רק שלושה עצים מתכתיים, עירומים ניצבים באפלולית, דימוי המזכיר את העץ הבודד, בעל שלושת העלים המסכנים במחזה "מחכים לגודו" מאת בקט

"כוח המשיכה" מתחיל מבימה ריקה כמעט לחלוטין; רק שלושה עצים מתכתיים, עירומים ניצבים באפלולית. דימוי המזכיר את העץ הבודד, בעל שלושת העלים המסכנים במחזה "מחכים לגודו" מאת בקט.
מצד ימין נכנסת שורת דמויות עטופות בגלימות (תפאורה ותלבושות: רונית גרינבאום), פניהם מוסתרות תחת מצנפות, ידיהם מתוחות, לצלילי ספירת "אחת, אחת, אחת" של הדמות המובילה. אצבעות הדמויות המאובנות הללו מתחילות לרצד בתזזית, הגלימות מוסרות, ומתגלים רקדנים עטופים במעטה נוצץ - אותו פלסטיק דק, הנצמד לכריכים וקופסאות ששמים במקרר.

"בהדרגה נוספים חומרים תנועתיים, כמו קפיצות, שיש בהן קלילות מופלאה. לדוגמא:

"מחזור", רקדנים: מרתה רייפלד ורקדנים, צילום: יעקב אגור
"CYCLE", DANCERS: MARTHA REIFELD AND DANCERS, PHOTO: JACOB AGOR

כי "כוח המשיכה" עשיר בדימויים, מרתק בתנועתו, ריגשי ומרגש. "זה זמן רב לא ראיתי הופעת מחול כה טובה, שיש בה עומק. ואסתטיות, כמו ב'כוח המשיכה'" - כותבת רות אשל ב"הארץ". וגבי אלדור מציינת (ב"חדשות"): "מזמן לא ראיתי עבודה כל כך מזעזעת, עצובה. ומזמן לא ראיתי יופי כזה." מקץ ארבע שנות עבודת סדנא, שבה רות זיו-אייל להיות כוריאוגראפית ועיצבה מחול שלם. לא עוד נסיונות והתנסויות אמורפיים, הסגורים הרמטית בתוך העולם הפנימי של המשתתפים.

רקדן אחד קופץ על רעהו בלא כל הכנה, והנחיתה שלו מוקפאת, או וריאציות שבהן רקדנים גוררים את בני זוגם השכובים קפואים על הרצפה בתנוחות המזכירות דמויות ממוזיאון פומפי ההרוסה, של קורבנות שנקברו מתחת ללבה הרותחת ותנועתן קפאה." (רות אשל, ב"הארץ").
כל אלה יש בהם מרכיבים סיגנוניים של תיאטרון האבסורד הבקטי. ואין זה מקרה. אומרת רות זיו-אייל: "סמואל בקט, ובעיקר דמותו של העבד ב'מחכים לגודו', לאקי, תמיד היתה עבורי מקור השראה."

לאקי, העבד הנרצע, הכבול לאדונו פוזו, נאלץ, באיומי שוט, "לחשוב בקול", כדי לשעשע בשטויות החכמות שהוא משמיע את אדוניו ואת שני הפוחחים, המחכים לשווא לגודו. זו דמות האומן כמוקיון אינטלקטואלי, כמישהו, החושף את נשמתו כאמצעי לבדר או להרשים את הקהל. "רות זיו-אייל משתמשת בהליכה כמטאפורה של המשך, של התקדמות ושל זמן. כל ההתרחשויות הנוספות מצטרפות להליכה, לקיום התנועתי הבסיסי הזה, ומתווספות כמו צלילים לטון אחד, בסיסי, שאינו מרפה." (גבי אלדור, ב"חדשות").

כל הליכה, כל צעד, אינם אלא מניעת הנפילה על ידי הצבת רגל קדימה, מתחת למרכז הכובד של הגוף, שנע קדימה, ורק הרגל המושטת מונעת מהאדם לקרוס, להכנע לכוח המשיכה.

אבל יש בעבודתה החדשה של רות גם כוחות משיכה בינאישיים. ברגע מסויים, נופלים הכל זה על גבי זה, במין ערימה של אפיסת כוחות, ורק אחד הרקדנים מנסה לרתום את עצמו לעגלה אנושית זו, אוחז בזרועות אחת הדמויות כמו בייצולים, ומושך את המרכבה קדימה. רק הוא לא נואש.
בסיום פרק ו' מקלפים הרקדנים מעליהם את הבגדים ההדוקים, את הפלסטיק השקוף, שנותר כמו נשל של נחש, או אולי כדמעות קפואות עליהם, ועל העצים העירומים, עליהם תלויות גלימותיהם. "הם מתישבים, כל אחד על גלימתו שלו, כמו על אי" (גבי אלדור, שם).

רות זיו-אייל משתמשת בהליכה כמטאפורה של המשך, של התקדמות ושל זמן

המסע הממושך, בן ארבע השנים ושישה הפרקים של רות זיו-אייל ורקדניה, הגיע לנקודת שיא. אבל לא לסיום. כי הוא לא היה מקרי, אלא מתוכנן מראש. וכך היא מגדירה את שבעת הפרקים השונים: הראשון נועד לגבש את הקבוצה, היוצאת יחד לדרך. השני עסק באובדן הדרך. בשלישי העיקר היו המים, שהם החיים עצמם. הרביעי הוא אמצע-הדרך. העיקר בו הוא ההשתקפות, ובו השתמשה במראות. הפרק החמישי הוא בעיניה "פרולוג לסוף", וכולו ריצה בלתי פוסקת, שעה של מראתון עד קצה כוח הסבל, עד הנשימה האחרונה.

הפרק הנוכחי הוא לדבריה "נאומו של לאקי", ועכשיו נותר לנו לצפות בסקרנות לפרק הסיום, שיהיה לדבריה, "בשמיים", וכולו "שבת הגדול".

יתכן מאוד, שכדאי להציע לכוריאוגראפית לתמצת את עיקר הפרקים הקודמים, ולהפוך את היצירה כולה למופע אחד. אולי בדרך זו נגלה את תכנית-העל של ה"המסע" כולו. בניגוד למה שנוהגים לומר, שהנסיעה עצמה חשובה מההגעה למטרה, חשיבות המסע לעצמו נודעה למשתתפים, ואילו לנו, הצופים, ניתן שוב להתחבר לנעשה על הבימה דווקא לקראת הסוף. ממנו שואפים החלקים הנפרדים משמעות והצדקה קיומית.

מכל מקום, אחרי שכבר חששנו, שהכוריאוגראפית המבריקה של שנות ה-70 וה-80 כאילו איבדה את דרכה ותעתה בדרכי התנועה האגוצנטרית, הכמעט אוטיסטית, מתברר שהיא שבה אל היצירה המעוצבת, המרגשת. ומה נעים מציפיה לקראת סיום, שטרם נוצר, המבטיח הנאה אומנותית.

אקסטזה מוזיקלית

EXTAZY AUDIO SYSTEMS
הסטודיו לסטריאו ורמקולים
מנוהל לשם שינוי... ע"י מקצוענים ומוזיקאים.
באקסטאזי ניתן להזמין ולמצוא מערכות סטריאו מיוחדות, חדשות ומשומשות, בכל טווחי המחירים.

תנאים מועדפים למוזיקאים אומנים ואנשי תנועה!
עזרה ביעוץ, בחירה ושיפור של מערכות ורמקולים
כולל טרייד-אין (Trade-In) והזדמנויות מיוחדות!

EXTAZY AUDIO SYSTEMS
מעבדה מקצועית
לשיפור ושיפוץ רמקולים
מערכות הגברה ורמקולים מיוחדים לאולמות,
בתי ספר לריקוד ואולפנים.
מערכות ניידות וקומפקטיות, בלעדיות לכל מטרה.
יעוץ אישי וביקורי בית, **פגישות וביקורים בתאום טלפוני!**

EXTAZY AUDIO SYSTEMS
הכתובת לאקסטזה מוזיקלית

משרד: האשל 18, רמת-גן, טל. 03-6724516, מעבדה: כנרת 15, בני ברק (מעל אולפני טריטון)

DANSKY

PROFESSIONAL DANCEWEAR

HAND MADE IN ISRAEL

דנסקי

- בגדי גוף
- נעלי ריקוד
- בגדי ים

שדרות הר-ציון 106, תל-אביב
טל. 03-6829665, טלפקס. 03-5182854
שד' הנשיא 124 (קניון שער הכרמל, מתחת לשופרסל), חיפה

מחכון
מפעל תרבות ואמנות לנוער
מרכז "ציפורי" - יער ירושלים
ת.ד. 3353, ירושלים 91033

השתלמויות למורים למחול

שנת הלימודים תשנ"ה 5-1994

מיועד למורים בפועל המלמדים במסגרות השונות
ולרקדנים המעוניינים לעסוק בהוראת המחול

מטרת ההשתלמות היא הכרות עם זרמים חדשים
במחול וטכניקות שונות בסגנונות השונים ודרכי
הוראתם ע"י התנסות אישית וניתוח החומר

באזור המרכז: מידי יום ד' בין השעות 9^{30}-12^{45}
(בשיתוף עיריית ת"א)
החל מה-26.10.94 וכלה ב-14.6.95

באזור הצפון: מידי יום ב' בין השעות 9^{30}-12^{45}
החל מה-31.10.94 וכלה ב-15.5.95

בין המורים: בלט קלאסי: אלון אבידן
מחול מודרני: דורית גסנר (שיטת גרהם)
גיין רימר (שיטת לימון)
ג'ז: חיליק כהן, רותי פורברג, גיל קופל
מתודיקה של בלט קלאסי: רוז סובל
מתודיקה של מחול מודרני: נורית שטרן

לפרטים ניתן להתקשר למשרד מתאן: 02-434447

הפקות

אולפן מחול מנשה
בהנהלת עדה לויט

Menashe Dance Center
Director: Ada Levitt

אולפן למחול מנשה

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

צוות המורים:
חפציבה אברהם, פיט אברהמי, טליה אשל, דבורה הופמן, מרים ורובל, עדה לויט, אמירה קדם, סוזן קדם, ניני קלקין לילך שמיר

בגרות מלאה במחול בשיתוף עם המוסד החינוכי מבואות עירון

לתוכנית העשרה לקורסי קיץ, מצטרפים מורים מן הארץ ומחו"ל.
מזכירת האולפן: ציפי נסג'י **עוזרת למנהלה:** קלר איבקר

טל. 06-377800, 06-370816

הפקות

להקת המחול הקיבוצית

ניהול אומנותי:
יהודית ארנון

ARTISTIC DIRECTOR:
Yehudit Arnon

KIBBUTZ CONTEMPORARY DANCE COMPANY

אולפן: קיבוץ געתון 25130
ד.נ. 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

הפקות

מהו כל מחול הג'אז הזה

מאת ז'אן סאבאטיני

הכל מכירים מחול ג'אז, אבל השאלות בקשר לאופיו והאסתטיקה שלו שנויות במחלוקת

ב אוגוסט 1994 עומד להתקיים קונגרס עולמי למחול ג'אז במדינת אילינוי, ארה"ב. בקמפוס NORTHWESTERN UNIVERSITY בעיר EVANSTON, מקום שם בסיסו של גאס ג'ורדאנו, הידוע ביותר ממורי מחול הג'אז, בסיומו של סמינר, שיפעל שם בימים 17-19 באוגוסט.

לדבריו של ג'ורדאנו, ריבוי הסגנונות והטכניקות מחייב לימוד הדדי והרחבת הידע של כל רקדן ג'אז. "הקונגרס ישמש אנשי מחול הג'אז להיפגש, לשוחח וללמוד איש מרעהו. מחול הג'אז עדיין עול ימים. עליו לעבור תקופה של התבגרות, ואנחנו מנסים לעזור בתהליך זה" - הוא קובע.

למעוניינים, כתובת הקונגרס היא:
JAZZ DANCE WORLD CONGRESS
614 DAVIS ST., EVANSTON IL. 60201
TEL. 708-866-9443

השאלה הפשוטה לכאורה. "מהו בדיוק מחול ג'אז?" מטרידה מורים לג'אז, רקדנים וכוריאוגראפים. השאלה ישירה ופשוטה. התשובה, לעומת זאת, מורכבת ומתסכלת. מתסכלת, משום שכל כך הרבה תלוי בה. עצם העובדה, שהשאלה מושמעת שוב ושוב בתכיפות רבה, מעידה על העניין הרב שמחול הג'אז מעורר. משום כך עלינו לנסות ולהתדיין בסוגיה זו בתשומת לב ובזהירות הראויה.

"מחול, המבוצע לצלילי מוסיקת ג'אז?" כן ולא. כן - מסיבות מובנות מאליהן, אבל חלקיות. לא - משום שמחול מודרני או קמאי, ולעיתים אפילו באלט, מבוצע לצלילי הג'אז, מבלי שהמחול יהיה באמת מחול ג'אז של ממש. לכן עלינו להגדיר מחול ג'אז לאו דווקא ביחס למוסיקה אלא בניתוח התנועה עצמה. עלינו להגדיר את תנועת מחול הג'אז, ותיאור תנועה במילים הוא משימה לא קלה.

תיאור מחול הג'אז קשה במיוחד, בשל אופיו המורכב, הסבוך והיותו מין בן כלאיים. הבה נתבונן לרגע במכלול הצורות השונות, שהוכנסו למחול הג'אז, ושהפכו אותו לצורה מורכבת כל כך: מחול אתני אפריקני, באלט, מחול מודרני, מחול בימתי של המחזמר, ריקודים חברתיים מסויימים והמחולות שמקורם באיזור הקאריבי. נחוץ יהיה לתאר את מחול הג'אז תוך ניתוח השפעות אלה, כל אחת כשלעצמה וחלקה בתופעה ההולכת ומתפתחת של מחול ג'אז אומנותי.

בשל אופיו האילתורי, מחול הג'אז מוסיף להתפתח כל העת. ומכאן החשיבות שנודעת להגדרות שאנו עוסקים בהן כרגע. הוא התפתח בשל האופי החופשי שלו כמזיגה של כל מרכיביו השונים. עלינו להכיר באופי שלו, כבן כלאיים וכיצירה המגשרת בין תרבויות ומסורות שונות. עושר תרבותי ואסתטי זה הוא הוא הסיבה לכך, שכה חשוב להבין את אופיו.

הג'אז הוא התרומה האמריקנית הייחודית והחשובה לעולם המחול האומנותי. ריבוי צורותיו מצביע על ההטרוגניות של התרבות האמריקנית בכללה. אם נתמקד רק בהבטים של מחול- הבידור, או המחול המודרני הג'אזי, נתעלם מחלקים גדולים של התופעה. ממש כשם שאין לתאר את התרבות האמריקנית רק בצורתה ה"לבנה", העירונית או הכפרית, מבלי לחטוא לה. עלינו לכלול את כל הבטי התופעה. עלינו לפנות עכשיו לתיאור התפתחות מחול הג'אז, על מנת להגיע להגדרה החשובה כל כך. הקושי נובע מכך, שעלינו לדון במרכיבים שונים ואף ניגודיים ומתחרים זה בזה, המצויים בתחום.

מרכיבים ניגודיים אלה הם מחול הבאלט הלבן, האירופי, מול המסורת האפריקנית האתנית, של גישה מסחרית מול רגישויות אסתטיות והמתח שנוצר במחול הג'אז בין אלה. לבן מול שחור, בידור מול אומנות, עממי מול אומנותי, פרימיטיווי מול המתוחכם, עתיק מול מסורתי-חדש, פופולארי מול אליטיסטי, חושני מול אלגנטי.

ניגודים אלה אינם בגדר סתירות. על ידי מציאת המזיגה ביניהם, מחול הג'אז יוצר צורה אומנותית, שיש בכוחה להיות עכשווית ובו בזמן אוניברסאלית, משמעותית ובת-זמננו כאחד. וגם צורה מאוד ייחודית אמריקנית.

בהגדרות הרווחות כיום יש לעיתים קרובות פיצול למרכיבים בודדים, וזה מסוכן. אי אפשר להתעלם מתרומתם של יוצרים כגון ג'ק קול, קאתרין דאנהאם, גאס ג'ורדאנו, ג'רום רובינס, מאט מאטוקס, ג'יימי רודרס, לואיג'י, אליאו פומארה או ג'וג'ו סמית.

גאס ג'ורדאנו בשעת שיעור
GUS GIORDANO TEACHING CLASS

הגדרות שאינן מאזכרות את תרומתם של יוצרים אלה לוקות בצורה מסוכנת בחסר.

מגוון הגדרות

בדרך כלל מתעלם הבאלט מקיומו של מחול הג'אז. אם כי ניתן להבחין לעיתים בשאיפות של הבאלט העכשווי להיות ג'אזי, על ידי השימוש במוסיקת ג'אז ותנועות אופיינות ההולמות אותה. בשל שאיפתו של הבאלט ל"יופי" ו"אתלטיות", התוצאות מאכזבות ולעיתים ממש בלתי מתקבלות על הדעת.

הג'אז הוא התרומה האמריקנית הייחודית והחשובה לעולם המחול האומנותי. ריבוי צורותיו מצביע על ההטרוגניות של התרבות האמריקנית בכללה

המחול המודרני נוטה לקבל את הג'אז ביתר טבעיות. אולם גם כאן ניכרת נטייה להתייחס אליו כאל מרכיב משעשע, אבל קליל. בתכנית טיפוסית של מחול מודרני, אפשר למצוא קטע ג'אזי כמעין קינוח סעודה, משהו קליל ומשעשע, בין הקטעים הרציניים, הכבדים. לרוב ניכר בגישה מתנשאת כזו, עד כמה היא מזיקה. הכוריאוגראף המודרני רחוק מהג'אז. מחול הג'אז אינו חלק ממשי של המחול המודרני.

עם זאת, מחול הג'אז המבוצע לצלילי רוק או ג'אז גם אינו אפריקני אתני. תנועה אתנית טהורה יחסה לג'אז הוא כיחסה של המוסיקה של, למשל, יוסף לאטיף, הרבי מאן או מיילס דיוויס למוסיקה אפריקנית מקורית. שעה שהקשר ברור בשני המקרים, המרחק בכל זאת עצום. בסיסית, כל תרבות אתנית - ותהא זאת אפריקנית, ספרדית או של האסקימואים - מוגבלת באתוס מסויים, מוגדרת במסורת עשירה וספציפית.

בשנות ה-20 וה-30, נהגו לתאר כמחול ג'אז את הריקודים החברתיים שהיו אז באופנה, כגון ה"BLACK BOTTOM" או ה"BIG APPLE". כיום הגדרה זו כבר אינה בשימוש. אולם, במקרים מסויימים, במחול הג'אז הבימתי ניכרת השראה מאותם ריקודים חברתיים.

באותם זמנים נכלל מחול הג'אז גם בתחום המחול של מופעי בידור (SHOW BUSINESS) בשל אופיו החיוני, הכוריאוגראפיה הנמרצת שלו, ה"רוטינות" המבריקות שבו והתיזמון הער, היתה למחול-הבידור השפעה על מחול הג'אז. ההשפעה ניכרת בייחוד בתחום הסטפס והדגש על עבודת הרגליים והראווה שבו. מחול בימתי-בידורי זה מקורו באמצע המאה ה-19 והוא קיים היום בעיקר בתכניות הטלויזיה.

שעה שהמחול הבידורי השתנה אך מעט, התפתח מחול הג'אז בצורה ניכרת. הוא משמש כיום כאמצעי בעיצוב מופעים מסחריים-בידוריים. כיום מוגבל המחול הבימתי הבידורי בעיקר לצעדים מורכבים, מהירים, ראוותניים וחייכניים.

יש המבלבלים בין מחול ג'אז לבין מחול בימתי מהסוג השכיח במחזמר של ברודווי, כדוגמתו המובהקת ב"סיפור הפרברים". אמת נכון הדבר, הכוריאוגראפיה של ג'רום רובינס הוכיחה, עד כמה טבעי, מרגש ורב-ביטוי היה מחול הג'אז מאז שנות ה-50 של המאה שלנו. אולם, כל עוד משמש מחול הג'אז רק תוספת או קישוט למופע של מחזמר או הצגה, הפטור מהחיוך המבקש לרכוש את לבו של הצופה, הוא אינו בגדר מחול ג'אז של ממש. עליו ליצור לעצמו את סביבתו הטבעית.

מרכיבים סגנוניים

מחול הג'אז שאל מהמחול האתני האפריקני את תנועת הגו, תנועה המכוונת כלפי הקרקע יותר מאשר אל על, בלווית המקצבים העקשניים שלו. גם אופיו הייצרי והחושני בא לו מאפריקה. מחול הג'אז מנווט את זרם האנרגיה העצום הזה לאפיקים מדוייקים של מקצבים והבעה, ובכך משחרר אותו מהחזרה הבלתי פוסקת על תבניות ותנועות, האופיינית למחול העם האפריקני.

מהבאלט שאל מחול הג'אז את הדגש על ביצוע מדוייק וטכניקה משוכללת. ממש כשם שהמחול המודרני שאל מהבאלט את המונחים והתנועות כגון הפלייה, הרלווה, הסיבובים וכו', תוך שינוי צורתם, כך גם מחול הג'אז. ללא השימוש בבאלט, לא יכול היה מחול הג'אז לגעת בפן הלירי שלו, המשמש כמרכיב ניגודי לצד הפרימיטיווי של התנועה האפריקנית. הגו המקובע של הבאלט מוחלף בג'אז בגו משוחרר. הדאיה והריחוף של הבלט, כמו גם הריקוד על בהונות, זרים לסגנון הג'אז.

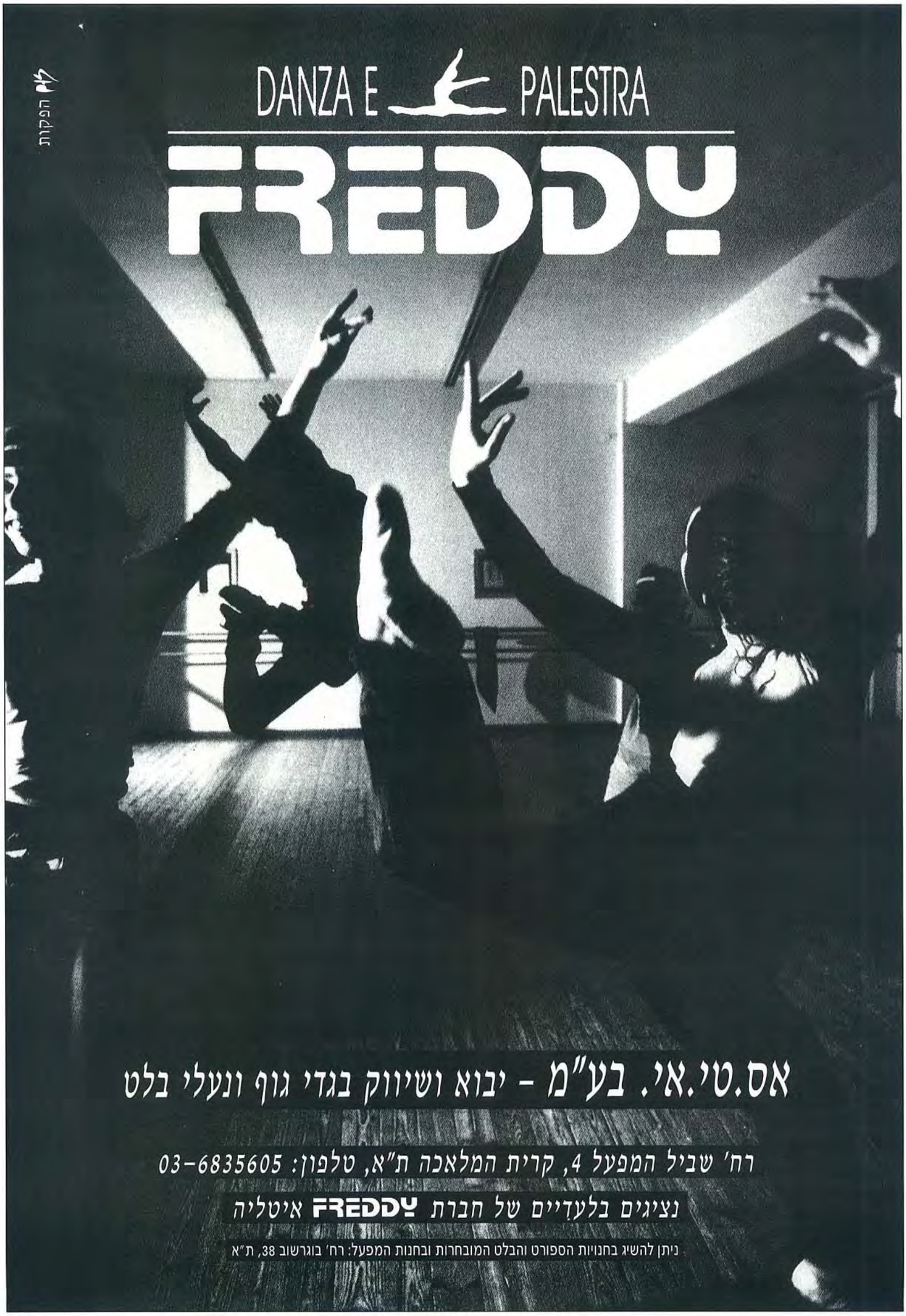
מהמחול המודרני נטל מחול הג'אז את חופש ההבעה. כשם שהמחול המודרני בודק אפשרויות חדשות, גם מחול הג'אז עוסק בהרחבת המסגרות והאפשרויות של התנועה. אולם הג'אז נמנע מכל תנועה שאינה "טבעית" ו"אנושית". יותר מכל סיגנון, פיתח המחול המודרני את יכולת ההבעה בתנועה, וממנו שאל מאפיין זה של עושר הביטוי, גם הג'אז. לבסוף עזר המחול המודרני לשחרר את הג'אז מהמבנים הסימטריים, המקובעים, ירושת הבאלט והמחול הפרימיטיווי כאחד.

ממחול בימת הבידור והמחזמר ירש מחול הג'אז את הוירטואוזיות של תנועת הרגליים. השימוש בדקויות המקצביות של מחול הסטפס ניכר גם במופעים הרציניים של הג'אז. המחולות החברתיים מוסיפים לשמש מקור השראה לג'אז, בשל היותם תמיד טבעיים, דינאמיים וכוללים חומרים חדשים. מחול הרוק למשל, אינו יכול להטמע בצורה כוללת במחול הג'אז, משום שהוא עלול להכניס בג'אז מרכיבים משעממים ורדודים.

מחול הג'אז שאל מהמחול האתני האפריקני את תנועת הגו, תנועה המכוונת כלפי הקרקע יותר מאשר אל על, בלווית המקצבים העקשניים שלו

יתכן והדבר יישמע כמוזר, אבל בזכות עבודתו של ג'ק קול ותלמידיו, המחול הקאריבי אף הוא תרם את חלקו למחול הג'אז. סגנון זה מדגיש את בידוד האברים זה מזה ואת התנועה הזויתית.

מחול הג'אז הוא מזיגה של כל המרכיבים הללו, ולכן נשקף לו עתיד עשיר ורב-גווני.


DANZA E PALESTRA
FREDDY
אס.טי.אי. בע"מ - יבוא ושיווק בגדי גוף ונעלי בלט
רח' שביל המפעל 4, קרית המלאכה ת"א, טלפון: 03-6835605
נציגים בלעדיים של חברת FREDDY איטליה
ניתן להשיג בחנויות הספורט והבלט המובחרות ובחנות המפעל: רח' בוגרשוב 38, ת"א

הפקות

אהבה אמיתית

מאת אן פלינדט כריסטנסן (קופנהגן)

מנהלו הפורש של "הבאלט המלכותי הדני", פרנק אנדרסן, מסכם את תשע השנים, בהם ניהל את הלהקה

שעה שפרנק אנדרסן התמנה - להפתעתו - למנהלה האומנותי של להקת הבאלט המלכותי הדני, מלאו לו רק 31. הוא היה אז בשיא הקריירה שלו כרקדן, ידוע בתנועתו החייכנית, שהיתה מסוגלת להקסים כל צופה. כיום, משהוא מתכנן לעזוב את משרתו מקץ תשע השנים בהם החזיק במשרת המנהל, הוא יודע הרבה יותר על אודות קהלים ותגובותיהם, ואת הסודות המוזרים של תכנון רפרטואר. והוא צודק בהחלט, שעה שהוא טוען, שהשקיע את כל מירצו ואונו בלהקה, בה עבד כל ימיו. אנדרסן אינו מסוג המנהלים, הנחבאים להם בצל הקלעים ומאחורי דלת משרדם. הוא נוכח בכל פינה בבניין התיאטרון - ובולט לעין. ממש מתחילת כהונתו כמנהל - עוד בהיותו רקדן צעיר מן השורה, אירגן קבוצה משלו, מבין רקדני הבאלט המלכותי, שנסעה והופיעה במקומות רבים בעולם, ובכללם ישראל. הקבוצה הצעירה היתה ניידת הרבה יותר מהלהקה הגדולה, שכל סיור שלה בחו"ל הצריך אמצעים רבים. הוא מכיר את הלהקה לפני ולפנים. כשהיה נער בן שבע, נכנס לבית-הספר לבאלט של התיאטרון המלכותי.

כשגדל במקצת, הופיע בתפקידי הילדים, המצויים בבאלטים של אוגוסט בורנונויל, וכך הכיר את הרפרטואר המייחד את הדנים, מתפקיד אחד הילדים הכושים ב"הרחק מדנמרק" ועד הדואט מ"חגיגת הפרחים בגינזאנו".

הופעתו המשכנעת והקפיצית-פרחחית זיכתה אותו בתפקידו החשוב ביותר, כשדון פוק ב"חלום ליל קיץ", שיצר ג'ון נוימאייר. חייכני, אלגנטי אבל גם בעל אותוריטה, שיטה אנדרסן בתפקיד פוק בחבריו לריקוד, וגם בקהל הצופים. כשרונות אלה גם הביאו אותו להתיצב בראש קבוצת רקדנים צעירים מבין אומני הלהקה, שנהגה לסייר בעולם עם הדגמות של סיגנון בורנונויל, לפני שנעשה למנהלם של מאת רקדני הבאלט המלכותי הדני. אם כי לא פעם הותקף על ידי המבקרים בשאלות הרפרטואר, איש מעולם לא פיקפק במסירותו ללהקה.

ההפקה המסיימת את תקופת כהונתו, היא זו של "היפיפיה הנמה", בכוריאוגראפיה מאת הלגי תומסון, שאותה יצר עבור "באלט סן-פרנסיסקו", בעיצובו של המעצב הדני המוכשר ינס-יעקוב וורסו.

רקדן שלא חסרות לו מילים

ממש לפני מופע הבכורה, אנדרסן התפנה לשוחח בין חזרה לחזרה. כתמיד היה לו הרבה מה לומר: "עסקנו בהכנות ל'יפיפיה הנמה' כמה וכמה שנים, כי זו הפקה גדולה מאוד. זו היתה ההחלטה, כי אי אפשר לבצע באלט זה בקנה מידה מוקטן. אבל חשוב לי לציין, שלדידי, מעולם לא היתה פרמיירה 'קטנה': בעיני כל מה שעשינו היה חשוב, כולל מופעי-הסדנא. אולם, 'היפיפיה הנמה' היא הגשמת אמביציות רבות שלי, ביחס לקהל, לרקדנים ולעצמי. שעה שנתמניתי למנהל אומנותי, מיד נשאלתי מה כוונותי בתחום הרפרטואר הקלאסי. במתכוון עניתי בצורה מסוייגת מעט, בשל מעמדה המיוחד של הלהקה שלנו. לא היו לנו אז מספיק רקדניות מעולות, ורבים מן הרקדנים היו כבר מעל לגיל ארבעים. היה הכרח לשנות את כל מבנה הלהקה, להוריד את גיל הפרישה לארבעים שנה. ולשכור רקדנים מארצות אחרות. זאת על מנת לעצב להקה מאוזנת יותר. לבסוף הצלחנו בכך, וכיום אפשר לחשוב על ביצוע 'אגם הברבורים'.

פרנק אנדרסן
FRANK ANDERSEN

אנדרסן אינו מסוג המנהלים, הנחבאים להם בצל הקלעים ומאחורי דלת משרדם. הוא נוכח בכל פינה בבניין התיאטרון - ובולט לעין

"זה גם חלק מגישתנו לרקדנים. הבאלט הדני המלכותי אינו מאותן להקות, הנוהגות להשתמש ברקדנים ואחר כך לזרוק אותם.

"בלהקות אירופיות רבות, רוב האומנים אינם רוקדים תקופה הארוכה משש-שבע שנים, עד שמפטרים אותם. על פי רוב, אז הם כבר כל כך פצועים ופגועים גופנית, שממילא אינם מסוגלים להמשיך לרקוד. השנה, בחודש מרס, היה עלי להרצות בניו-יורק בנושא 'דרכי הפיתוח המתון והאופטימאלי של הרקדן הבודד'. כי בעיני זה חשוב ביותר. אם כוונתך, שהם יתפתחו, עליך להתאים את הדרישות מהם בצורה הדרגתית. לרבות מהרקדניות המעולות שלנו הירשו לעלות לבימה בגיל צעיר

הבאלט המלכותי הדני "פסטיבל הפרחים בגינזאנו" - היידי ריום ופרנק אנדרסן
THE ROYAL DANISH BALLET, "THE FLOWER FESTIVAL AT GENZANO" - HEIDI BYOM AND FRANK ANDERSEN

מאוד, כך שהן חשו על בשרן מה חסר להן ומה היה עליהן ללמוד ולשכלל. היום הן כוכבות, ואני מקווה, שהן תהיינה עדיין גדולות בעוד חמש-עשרה שנה!
"הלהקה שלנו מפורסמת בשל המסורת של יצירות בורנונויל, ובזכות הרקדנים הגברים המצויינים, שאנחנו מחנכים. בין אלה שמות מפורסמים כפיטר מרטינס, איב אנדרסן וניקולאי היבה.

"אנחנו מגדלים כל העת רקדנים גברים מצטיינים, מבלי שאיש יצליח להסביר מדוע. ביחס לנשים המצב משתנה כל העת.
משום מה הן כמו יין - יש שנים מעולות ויש שנים בינוניות. ותמיד היה כך. עד היום אין לנו, לצערי, פנימיה לתלמידי בית-הספר שלנו, כך שמטבע הדברים, רוב התלמידים באים מקופנהגן וסביבתה בלבד, ממאגר אנושי מוגבל יחסית.

"הפוטנציאל של הלהקה מותנה בלימודים בבית-הספר. כמובן, אפילו המורה המצויין ביותר אינו יכול להעניק לתלמיד כשרון. אבל יש לנו ניסיון רב בעבודה עם ילדים, ואני מקווה שמחליפי בתפקיד המנהל האומנותי, פטר שאופוס, יטפח תחום זה.

כמנהל קבעתי לעצמי שני כללי ברזל: להיות במשרדי כל בוקר בדיוק בשעה שמונה, ולהיות נוכח בכל הופעה

"אני מעריך, שתרומתי החשובה ביותר לבית-הספר הינה הפקות של באלט לילדים. מופעים אלה נוצרים עבור ילדים ונרקדים על ידם. כך לומדים הרקדנים את הדיוק, את ערך העבודה המשותפת עם אחרים, והם לומדים איך לדבר בלחש על הבימה... על הבימה הם לומדים, שתמיד, בסופו של דבר, אתה הוא האחראי על הריקוד שלך, אפילו אם הוא גרוע."

לבוס קשה לנצח

"הרבה פעמים הרקדנים באים בטענות אלי כשהם לא רקדו טוב במופע. אבל לדעתי זו אחריותם שלהם, לדרוש יותר חזרות, אם הדבר נחוץ להם. כמנהל, אני חש לעיתים קרובות, שמה שלא אעשה, לא אוכל להיות צודק... הרקדנים מתלוננים, המבקרים מבקרים ולכל אחד דיעה אחרת, מה היה עלי לעשות. אבל כשאנשים סביבי נעשים היסטריים, אני רגוע לגמרי. אני מנסה להיות אופטימיסט ולהביט קדימה. תמיד השתדלתי להיות אמין. איני מסוגל לשקר, אבל אני יכול לשתוק... בעצם, כמנהל, אתה צריך לשכנע את הקהל ממש כמו בשעה שאתה מופיע על הבימה.
"האנשים החשובים ביותר עבורי בקריירה שלי היו הנס ברנו והנינג קרונסטאם, שמהם למדתי הרבה, וג'ון נוימאייר, אותו הכרתי בשנת 1974, שעה שהגיע ליצור את הכוריאוגראפיה שלו עבור 'רומיאו ויוליה'. ג'ון מסוגל להבחין בכל דבר בלהקה, טוב מכל כוריאוגראף זר אחר. והוא מסוגל להפיק את כל הערכים הדראמאטיים בעבודותיו. הבאלט הראשון באורך מלא בתקופת כהונתי היה הנוסח שלו ל'המלט', ('אמלט') והעונה הנוכחית תסתיים בשתי עבודות שלו למוסיקה מאת גוסטאב מאהלר".

פרנק אנדרסן הפסיק לרקוד משנעשה מנהל אומנותי. לא מכבר נפצע הרקדן שגילם את מרקוצ'יו ב"רומיאו ויוליה" מאת נוימאייר, כבר במערכה הראשונה, ולא יכול היה להמשיך. ומחליף לא היה לו. פרנק אנדרסן פשוט לבש את התלבושת שלו, וללא הכנה עלה לבימה וביצע את סצינת קרב החרבות המסוכנת במערכה השניה. ההערה היחידה שלו לעניין זה היתה: "זה לקח זמן לא מועט עד שיכולתי לנשום שוב בצורה רגילה..."

אנדרסן מעריך מאוד את חשיבותה של המשמעת במחול. "בשנים האחרונות לא היה לי פנאי ללמד. אבל אני משתתף בחזרות ככל שאני יכול.

"כמנהל קבעתי לעצמי שני כללי ברזל - להיות במשרדי כל בוקר בדיוק בשעה שמונה, ולהיות נוכח בכל הופעה וזה הפך להיות מרכיב יקר לי בעבודתי. כי רקדנים יכולים להיות מצויינים בשעת החזרה, אבל מה שקובע הוא מה שהם עושים בשעת המופע על הבימה. הרקדנים יודעים שאני שם, מביט בהם, וזה נותן להם תחושה מסויימת של ביטחון. ואני יכול להסיק מכך, איזה אתגרים נחוצים להם. על מנת לטפח את התפתחותם, נהגתי לשלוח אותם במסגרת תכנית 'החילופים הידידותיים' לרקוד בלהקות אחרות כמשתלמים. זה אינו כרוך בהוצאות, כי הכל נעשה על בסיס של חילופים הדדיים בלבד".

בנסותו לסכם את הישגי תשע השנים, בהן עמד בראש הלהקה, אנדרסן אומר: "אני שמח, שבכל עונה הצלחתנו להכין ולבצע לפחות באלט אחד, הממלא ערב שלם. הקהל שלנו אוהב באלטים ארוכים אלה, אם כי הרקדנים נהנים יותר מתכנית, הכוללת שלוש יצירות שונות בערב אחד, כי זה מעמיד בפניהם אתגרים שונים. אני שבע רצון מעונת יצירותיו של באלאנשין, שביצענו בעונה שעברה, ומהכנת 'היפיפיה הנמה' השנה.

"אבל השיא היה פסטיבאל בורנונויל השני, שהתקיים בשנת 1992. ראיתי חשיבות מיוחדת בהדגשת היצירה של בורנונויל, המשמשת בסיס ללהקה - 'הסילפידה' ו'נאפולי' הן עבודות, שתמיד ממלאות את האולמות. ואני סבור, שזה נכון עבורנו לבצע יצירות אלה בצורה המסורתית, או הקרובה לה. לא היתה לי כל כוונה להפוך מופעים אלה לפרובוקאטיביים. המחוייבות שלנו כלפי המסורת של בורנונויל רצינית יותר מדי מכדי לשמש לנסיונות כאלה.

"אני לא חש נוסטלגיה. אבל היום המאושר ביותר שלי היה למחרת ההצגה המחודשת של 'נאפולי', בימי הפסטיבאל, כשכל המבקרים שיבחו אותנו. אז ידעתי, שעשינו זאת.
"כיום אני משוכנע, שהפסטיבל עשה ללהקה משהו טוב, הרבה מעבר למה שאנשים אחדים אצלנו חושבים.
הפסטיבאל הציב אותנו בליגה העליונה של הבאלט הבינלאומי, ובו בזמן גם העניק לנו חופש מסויים, להתנסות בפרויקטים חדשים ובהזמנת כוריאוגראפים צעירים.
מבקר אמריקני כתב לא מכבר, שלדעתו הסכנה הגדולה ביותר ללהקה שלנו הם הרקדנים עצמם - כי הם אינם מעריכים די את המסורת שלנו.
"זה נכון, כיום איני רואה רבים מהצעירים מתעניינים ביצירותיו של בורונונויל. יש כרגע רק שלושה אנשים בלהקה, היודעים את הצעדים היטב, כך שהם מסוגלים ללמד באלטים אלה לאחרים - אוה קלובורג, אן-מארי וסל ופלמינג ריברג."

פרנק אנדרסן מסכם את הקאריירה שלו ברגע שקט, לפני שעליו לרוץ לישיבה סוערת, בה יוחלט מי ירקוד בבכורה של "היפיפיה הנמה": "בתשע שנות כהונתי כמנהל אמנותי עשיתי כל מה שיכולתי. האמנתי במה שעשיתי ואהבתי את זה. אלה החיים שלי. עבדתי בבנין זה של התיאטרון המלכותי שלושים מתוך ארבעים שנות חיי כך שפרידתי הקרובה מורגשת אצלי כמו גירושין. ואני מקווה, שהלהקה תשמור על חדוות המחול שלה. כי בלעדיה אי אפשר לעבוד. מכל מקום, אני יודע, שאני לא הייתי מסוגל לעשות מה שעשיתי במשך כל השנים הללו ללא אהבה זו."

פרנק אנדרסן FRANK ANDERSEN

סדר ואי-ס

מאת רוברט ש. גרוסמן (ארה"ב)

Who wound up the killer children...
Who tied up the pounding puppets
Punch and Judy never played this rough
They say music soothes the savage
But ther're made of tougher stuff
We're too smart to watch TV
Because it's filled with violence
So we like to go out dancing
And knock ourselves devoid of sense
(Good Clean Fun!, False Prophets)

מי כיוון את ילדי רצח,
מי רתם את הבובות המכות,
פאנץ' וג'ודי אף פעם לא עשו את זה אלים.
אומרים שמוסיקה מרגיעה את הפרא,
אבל הם עשויים מחומר עז יותר.
אנחנו פקחים מכדי לצפות בטלביזיה
כי היא מלאה באלימות,
אז אנחנו אוהבים לצאת לרקוד
ולדפוק את הראש עד אבדן-חושים.
[תרגום אילן שיינפלד]

Good Clean Fun, False Prophets, 1982

המקום הוא אולם ריקודים כלשהו בארה"ב או באירופה. האורות מעומעמים והמוסיקה מתחילה. מקצב נמוך, הולם בכבדות, מלא צלילי גיטרה מעוותים וזימרה, המזכירה זעקות יותר משירה. ההמון מתחיל לנוע, להתנודד מצד לצד עד שהאנשים נתקלים איש בשכנו. התנועה הופכת לתזזית, האנשים נדחפים איש לרעהו, דוחפים זה את זה קדימה ואחורה, דוחפים ונדחפים, משתדלים שלא לאבד את שיווי המשקל שלהם, המכונה MAGDANCING.

כפי שכתב קים נילי בכתב-העת ROLLING STONE "הם עושים את זה כל הזמן. בכל מועדון אליו תלך, קרוב לודאי שתפגוש בגדוד שלם של חבר'ה - 'STEPFOARD MOSHERS' ישתלטו על רחבת הריקודים ויתחילו לנוע במערבולת המתרחבת כל העת, כשהם נתקלים זה בזה, מתנגשים ללא הבחנה בכל מי שמזלו הרע גרם לו להמצא שם".

ריקוד הסלאם נודע בשמות שונים: MOSHING, SKANKING, או פשוט כאוס. זו תופעה תרבותית (?) שניתן לנתח אותה ממש כשם שאנתרופולוגים מנתחים ריקודים שבטיים. כי מדובר במגזר מסויים של הציבור האמריקני, המשתתף בריקוד זה, בשל סיבות מוגדרות היטב, ובמסגרת מפגשים מסויימים ומאורגנים.

הסלאם, על אף היותו כאוטי, יש לו חוקים של נימוס וטכניקה, שהתעלמות מהם, עלולה? לגורם לחבורה המתנועעת כולה לאבד את הצפון. לסלאם שורשים מגוונים, הכוללים מחול כושי עירוני פופולארי וכמה תופעות מסחריות, שהיו קיימות שעה שה"סלאם" נולד.

ניסיתי לחקור את התופעה בעזרת מה שהתפרסם בעיתונים וכתבי-עת. אבל התברר לי, שרק מעט מאוד מידע על אודות פעילות מחתרתית זו דלף לעיתונות הפופולארית. קראתי ספרים על ה"פאנק" ושאר תנועות מחתרתיות, אבל התברר, שהמקורות החשובים הם קודם כל ההתנסות האישית בריקוד עצמו ובשיחה עם אנשים אחרים, העוסקים בכך, כגון אדוארד טינדאל, משתתף ותיק בסלאם שבמועדונים.

מבט היסטורי

עוד בשנת 1982 כתב הארי הון ביומון הניו-יורקי דיילי ניוז: "השגעון החדש שהופיע בעולם הפאנק רוק הוא ריקוד שנקרא 'סלאם'. קל מאוד לעשות זאת. אתה פשוט רץ לרוחב הריצפה, ומתנגש במי שאתה רוקד איתו, לקול נפץ חזק. אולי זה לא בדיוק בוסה-נובה, אבל זה מידבק". על אף שהתיאור אינו מדויק ולמרות יחסו מגבוה של הכותב, הוא תפס משהו. כי ריקוד 'סלאם' הפך לשגעון חדש.

"השגעון החדש שהופיע בעולם הפאנק רוק הוא ריקוד שנקרא 'סלאם'

אולם, למעשה התופעה התפשטה בבריטניה ובמועדוני ניו-יורק זמן רב לפני 1982. ראשיתה במוסיקת הפאנק של שנות ה-70. מוסיקת פאנק החלה בבריטניה עם להקת ה-"SEX PISTOLS". השיר שלהם "אנרכיה בממלכה המאוחדת" נחשב עד היום להימנון הפאנקיסטים. בארה"ב, להקות כגון ה-"RAMONES" בניו-יורק ו"הדגל השחור" בקאליפורניה, בישרו את עידן הפאנק.

לדברי ג'ון רוקוול ב"ניו-יורק טיימס" היה הפאנק "סמל למרץ חסר המנוחה של תת-תרבות הנעורים, שראתה בחברה הבורגנית משהו צבוע, שבע רצון מעצמו ותפל". זו היתה גם תשובה למוסיקה הפופולארית של שנות ה-70, מוסיקה המונית, מיוצרת בסרט נע תעשייתי, של הדיסקו והפופ, שבקעה מכל מכשיר רדיו ונשמעה בכל מועדון ריקודים. הפאנק היה פראי. סאלי סומרס מאפיינת את מוסיקת הפאנק כך: "תערובת קודחת של גיטרה, תופים וצעקות זועקות של הזמר, המשמיע מילים בלתי מובנות, טקסטים החוזרים על עצמם ונשמעים נזעמים". הפאנק היה מוסיקה מהירה יותר מכל הסוגים שקדמו לה, והקצב המהיר שלה דרש

NCING

תופעה ושמה

סוג חדש של מחול: מחול הסלאם.
חסידי הפאנק חשו סלידה מסויימת כלפי ריקודי הדיסקו של שנות ה-70, שהיה בהם סדר קבוע והפרדת המינים. כתב-העת PUNK MAGAZINE הביע את דעתו על הדיסקו במילים הבאות: "תהרוג את עצמך. קפוץ מסלע מזויין. תדפוק מסמרים בגולגולת שלך. תהיה רובוט ותצטרף לצוות הדיסנילאנד. תעשה משהו, רק אל תאזין לדיסקו. ראיתי את החרא בקופסאות השימורים, המשתלט על בני אדם של ממש, והופך אותם לכלבים, ולהפך. כל מה שדפוק בתרבות המערבית מצוי בדיסקו".

שעה שהציבור האינטלקטואלי הגיב על הדיסקו בסיגנון הקונטאקט-אימפרוביזיישן, פשוטי העם הגיבו בצורה מחוספסת יותר של מגע, בריקוד הסלאם.

הסלאם נוצר לא רק בשל יחסם הביקורתי של בני הטיפש-עשרה לדיסקו. אחד הגורמים לכך היה ריבוי תכניות ההאבקות בטלויזיה, שגרמו לצעירים להתעניין ולחבב צורה זו של פעילות. הראוותנות הבימתית הקשורה בספורט זה, הביאה את האלימות לבתיהן של משפחות רבות מהמעמד הבינוני הנמוך, מהן יצאו בני הנוער, שהפכו מאוחר יותר לחסידי הפאנק והסלאם.

בני העשרה בשנות ה-70 הרבו להתעניין באלימות. מיכאל סלצר, בספרו: "TERRORIST CHIC" מתאר את שכיחותה של האלימות בעשור זה ואת ביטויה, בחיבה שאנשי הפאנק רחשו לסיכות ביטחון וסכיני גילוח, שהוחדרו לתנוכי אוזניהם. הוא רואה בתרבות הפאנק הריקנית והניהיליסטית תגובה נגדית לתנועות השלום והאקטיביזם של שנות ה-60.

מנהג הסלאמינג צמח בבריטניה מתיגרות קבוצתיות ממושכות בשעת קונצרטים של נגני פאנק. באי הקונצרט התרגזו עד כדי כך, שהיכו בכל המזדמן להם. אחרי מספר תקריות מסוג זה, הסלאם הפך ליותר מעודן. משתתפי התיגרות הבינו, שאלה נעשו מסוכנות מדי ושהם עלולים להאסר על ידי המשטרה. לכן הם הפכו את התיגרות למחול. במאמרה של סאלי סומרס ב"וילג' וויס" היא אינה רואה בסלאם משהו אלים וחסר משמעות. היא כותבת: "מתחת לפני השטח המבעיתים, הסלאם עוסק בתמיכה ושיתוף פעולה. ההמון מהווה כרית רכה, המוכנה לספוג את האלימות".

בניגוד לדיסקו, בו תפקידי הגבר והאשה נפרדים ומוגדרים, וכתגובה לשנות ה-70 שידעו מיניות מודגשת, אין בסלאם כל מרכיב מיני. אין פרטנרים ואין תפקידים נפרדים לגברים ונשים. כל אחד פשוט מנסה להשאר עומד על רגליו ולא לאבד את שיווי המשקל. פיטר קאמפבל אומר: "הלבוש אינו סקסי, אין קישוטים או נוצצים. עבר זמנה של האשליה, שהמין משחרר, ויש בפאנק אסתטיקה המכירה בכך, שהמין אינו תשובה לכל, ובעצם לשום דבר". הבנות עדיין מהוות מוקד עניין במועדוני הפאנק, אבל אופי היחסים בין המינים הוא יותר ידידותי ממיני.

בראשית שנות ה-80, עם הכנסתם של סרטי הקליפים המוסיקאליים והגישה השכלתנית לפאנק, נחלקה מוסיקת הפאנק לשני מחנות. התומכים הנוטים לאומנות החלו ליצור מה שכונה "הגל החדש", ולהקות כגון: "THE CURE", "TALKING HEADS" ודומיהן החלו להשמיע מוסיקה שקטה, אינטליגנטית ומעודנת יחסית.

ואילו הגרעין הקשה של הפאנקיסטים, אלה המקועקעים, שאוזניהם ואפיהם מנוקבים ונושאים סיכות ושאר קישוטי מתכת, יצרה להקות קשוחות כגון: "DEAD KENNEDYS", או "ROLLINS BAND" . הגרעין הקשה נעשה גס עוד יותר מהפאנק סתם, ועימו שרד גם ריקוד הסלאם. לפעילות זו החלו לקרוא "MOSHING", והוא התבצעה ברחובות גדולות, שנקראו "MOSH PITS".

כמעט כל אלה, שהיו מעורבים בפאנק בשנות ה-70 המאוחרות, והצטרפו לגרעין הקשה, יסדו להקות. בראשית שנות ה-80 להקות הגרעין הקשה החלו לנגן במוסכים, בבארים ומקומות אחרים, בהם הצטופפו מאות אוהדיהם בשטח קטן ובצפיפות רבה. הצפיפות לא הותירה להם ברירה אלא לעסוק בסלאם. כפי שהגדיר זאת פיטר קאמפבל: "...יותר מדי מרחב אינו יוצר את הצפיפות הדרושה, וזה מקטין גם את היכולת של ההמון לשמש כרית ותמיכה לרוקדים" (הזורקים את עצמם לכל עבר).

מוסיקת הגרעין הקשה והגל החדש קיימת כיום כמוסיקה האלטרנאטיבית, המצויה בכל מקום, הלובשת צורות בלתי מוגדרות ושונות.

הלהקות המוליכות של הסאלם מכונות "GRUNGE BANDS". בתחילת שנות ה-90 חלה מעין תחיה של הפאנק. בעיר סיאטל, במדינת ואשינגטון, ארה"ב, להקת "NIRVANA" הכניסה לשימוש קלטת וידיאו, שהפכה למעין המנון של הנוער המאוכזב, ובה מופיעים ה-"MOSHING" וריקוד הסלאם. קלטת זו הביאה לתחית הסלאם. ואליבא דקים נילי (בכתב העת "ROLLING STONE"):
"הכל כבר יצא מכלל שליטה. הם עושים זאת בכל מקום. באולמות ריקודים, בעזרת רעש מערכת הכריזה לבדה.

הזדמן לי לראות אנשים עוסקים ב-"BODYSURFING" (סוג של טכניקת MOSHING), אפילו שעה שהאומן המופיע רק דיבר מעל לבימה. הוא המשיך לדבר כעשר דקות, אבל האקסהיביציוניסטים שלרגלי הבימה המשיכו בסלאם תוך התעלמות גמורה ממנו. הם היו לים רוגש וחסר רגש של רגליים וידיים".

אני עצמי הייתי עד לסלאמינג בנסיבות תמימות לכאורה, בנשף של תלמידי תיכון צעירים, ופעם אפילו על גבי ספינת טיולים על נהר הפוטומאק, למוסיקה שהשמיע התקליטן.

מיהם הרוקדים?

לדעת סאלי סומר, רקדני הסלאם "85 אחוז מהם זכרים, בני הגזע הלבן ובגיל מתחת לעשרים שנה. חברי התזמורות והרקדנים לבושים בצורה דומה: נעלי צנחנים שחורות, ג'ינס ישנים, חגורות עור שחורות, טי-שירט פחות או יותר לבן, וראשיהם מגולחים...". על אף שהמאמר שלה נכתב לפני כמעט עשור שנים, התיאור נכון גם כיום. הקהל צעיר וגברי, כי הוא עוסק בפולחן העתיק של "חגיגת הכוח הגס ובזעם העצור". יש גם רקדניות ממין נקבה, אבל אלה מהן, המסוגלות לשרוד במערבולת, אינן מצטיינות בתכונות נשיות

בולטות. אומר פיטר קאמפבל: "ריקוד הסלאם אינו ממש אנטי-פמיניסטי, אלא שפשוט אין אפשרות לנערה להתנגש גופנית עם עשרים בחורים. הסלאם יש בו אקט של חישול הקשר הגברי, טכס של התפוצצות

הקהל צעיר וגברי, כי הוא עוסק בפולחן העתיק של "חגיגת הכוח הגס ובזעם העצור"

ההורמונים בגיל ההתבגרות, נערים עם נערים, כדוגמת ההשתוללות בחדרי-ההלבשה של מגרשי הספורט".
לגבי רוב הרוקדים בתקופת הפאנק, שבאו מהמעמד הלבן הבינוני הנמוך, הסלאם היה תחליף לפשע, מוצא לזעם ולתוקפנות העצורים. ג'ון הולדטרום, עורך כתב העת "PUNK", סבור ש"הפאנק הוא לגבי הלבנים מה שמוסיקת הנשמה לגבי השחורים". זה היה ביטוי לתסכול, שחשו הצעירים.

כיום, תמצא את נציגיו של כל גזע ומוצא חברתי ומעמדי ב-"MOSHPIT". תקליטה של להקת "ONYX", שנקרא פשוט "סלאם", הביא לפופולאריות הריקוד בקרב השחורים.
והוא נעשה כל כך פופולארי, שכיום הוא מתרחש לא במועדונים או מוסכים זעירים בלבד, אלא גם באולמות גדולים. ובני עשירים ועניים מתחככים יחד בזירה היוקדת.

לא קשה להבחין ברקדן סלאם. אם כי אין תלבושת אחידה, קל להבחין בו בהמון. בשנות ה-70 היתה זו סיכת ביטחון תקועה באוזן ומעיל העור השחור, שציינו את הפאנקיסט. כיום, דקירת הגוף הגיעה למישור חדש; ורקדני הסלאם עונדים טבעות באוזן, באף, בשפתיים ואפילו בגבות העיניים. אופנת ההנעלה לא השתנתה מאז ימי ה-"SEX PISTOLS" באנגליה - הכל נועלים נעלי צבא שחורות.

אופנת התספורת השתנתה בצורה ניכרת. בשנות ה-70 נערים ונערות כאחד נשאו על ראשיהם כרבולות בשלל צבעים וצורות. בשנות ה-80, אופנת הראש המגולח סימלה הכל, מגזענות ועד לקומוניזם, או פשוט את הרצון להתהלך ללא שיער, בראש מגולח.

רקדני הסלאם בשנות ה-90 נחלקים למספר קבוצות: יש חובבי ההחלקה על סקטים, הניכרים במכנסיהם הקצרים\הארוכים והרחבים, המגיעים עד מתחת לברך, גלוחי הראש, ואלה בעלי הקעקע והשיער הארוך, והנערים שבאו לשמוע להקת קצב ופשוט נסחפו למערבולת הסלאם וה-MOSHING ללא כוונה תחילה.

הריקוד עצמו

פרנסיסקה בואז הגדירה מחול כ"תנועות ופעולות רגילות, היכולות להפוך לריקוד, אם חל ברוקד שינוי מסויים. שינוי, המוציא אותו מהעולם הרגיל ומעביר אותו לעולמה של רגישות מוגברת". וריקוד הסלאם בהחלט תואם הגדרה זו. הסלאם מוציא את הרוקד מהמציאות הנורמאלית ומכניסו לעולם בו שולטים ריגושים שונים בתכלית.

על אף צורותיו השונות, יש לסלאם מבנה צורני מוגדר למדי. הריקוד מתחיל כמה רגעים אחרי תחילת המוסיקה. הרקדנים מתחילים בתנועות ראש, כשאברים שונים מתחילים להתפתל. כשקצב המוסיקה גובר, כך גוברות התנועות, הרקדנים משליכים את עצמם בחופש רב, ומתפוצצים לתנועה פראית שלוחת רסן. הם נדחפים זה אל זה, ומתנגשים זה בזה או עם קירות המקום, בזעם פורץ. הזרועות מוחזקות סמוך לגוף, והן משמשות גם לדחיפת הזולת וגם להגנה על הגוף. אנשי ה-"MOSHING" כפופים, על מנת שמרכז הכובד שלהם יהיה נמוך, וכך ימנע מהם ליפול ארצה. הפעולות מהירות ונוקשות, הנעליים ננעצות בריצפה, הזרועות מתעופפות ברוח סערה.
סאלי סומרס מתארת זאת כך במאמרה: "ללא התראה, הבחורים מתפרצים על רחבת הריקודים. הראשים מוחזקים נמוך, הגו כפוף, הזרועות מתעופפות, והם רוקעים בריצפה ונתקלים זה בזה, בקירות, בצופים המקיפים אותם. במצב של עמידת קרב כפופה, הם מרימים ברכיים ונועצים עקבים בריצפה, לפעמים תוך צעדי שיכול מעוותים. הם מתנגשים בקירות ובגופות אדם, מאבדים את

כשקצב המוסיקה גובר, כך גוברות התנועות, הרקדנים משליכים את עצמם בחופש רב, ומתפוצצים לתנועה פראית שלוחת רסן

שיווי-המשקל, ומיד הם נמשכים שנית ונדחפים לתוך המערבולת. הם מטפסים זה על גבי זה, על כתפי הזולת, במה שנקרא "CHICKEN-SLAMMING", מתכתשים זה בזה ונופלים זה על גבי זה בערימות על גבי הריצפה. ומיד הם עוברים למעגל סוער, "מרביצים", במרפקים מוחצנים, זרועות מתעופפות במעגלים, בועטים ושועטים כמו אינדיאנים מקפצים בריקוד שיבטי מבעית. הפנים מעוותות במיני הבעות מוגזמות. התוקפנות והמרץ שלהם מתפוצצים במוסיקה הקולנית, ההורגת כל מחשבה, המשליכה אותך אל מטרה בלתי ידועה. זה מעורר, משונה, חסר פשרות".

אם המועדון רחב ידיים, יש מקום ליחידים להבריק ולהצטיין. המשתתפים יכולים להערך בשתי שורות מקבילות, וכל אחד יכול להתנפל בגופו על העומד מולו, כשהגופות מכים זה בזה והראשים נמחצים זה בזה. יחיד או קבוצה קטנה יכולים להשתלט על הרחבה כולה, אם הוא או הם נותרים לבדם אחרי שורה של התנגשויות. אולם, איש אינו מושל לזמן רב. מיד מישהו מתגרה בו, והתחרות נמשכת.

כל אחד יכול להתנפל בגופו על העומד מולו, כשגופות מכים זה בזה והראשים נמחצים זה בזה

בסלאם שורה של תנועות ומחוות ספציפיות, מוגדרות, כמעט כמו בבאלט. למשל, מה שמכונה "CHICKEN-SLAMMING", כשאחד רוכב על כתפי חברו והזוג רץ ומתנגש בזוג דומה. על אף שזו צורה מסוכנת, למעשה היא תלויה בשיתוף פעולה.

צורה שונה היא גם מה שנקראה "פוגו". [ביטוי המקובל בישראל לציון הסלאם בכלל. הערת המתרגם]. רקדן הפוגו פשוט מנתר לגובה, ככל שיכולתו מגעת, בשעת ההתנגשויות. שעה שחבורה שלימה מתחילה בפוגו, זה מרשים ביותר. הדבר נראה כמו חדר מלא שעועית מקסיקאנית מקפצת.
בזירה צפופה יש אפשרות לקפוץ מהבימה אל הקהל ולגלוש על גבי גלים, במקרה זה לא של מים, אלא של בני אדם צפופים. במועדונים מסודרים אין הסדרנים מרשים למישהו מהרוקדים לעלות על הבימה ולקפוץ אל ההמונים הרוקדים מתחת, אל "הכרית האנושית", מטעמי בטיחות.

בשעת הגלישה, הרקדן נישא מעל ראשי חבריו ו"שט" מעל לקהל. על פי רוב מצליח רקדן כזה להשאר נישא על ידי עמיתיו כשלושים שניות. אם הצפיפות קטנה, זה עלול להיות מסוכן, כמובן. כי הרקדן עלול להשמט וליפול ארצה. בכל צורות הסלאם יש כללי נימוס מוכרים. הם הסיבה למיעוט היחסי של פציעות בריקוד הסלאם. כאשר הכללים נשמרים. שעה שמישהו נופל, עוזרים לו לקום. כי הכלל הוא, אל תניח לאיש להדרס. שעה שמישהו מועד, תוך שניה או שתיים עמיתיו יקימו אותו שנית. זה ממש טבעי בעיני רקדני הסלאם, ולכן אין צורך להודות על עזרה זו לזולת. כלל נוסף הוא, שאין להכניס אגרוף למישהו בשעת הריקוד. רחבת הריקודים אינה מקום לסדר בו חשבונות אישיים. הרקדנים מתנגשים זה בזה בכוח, אבל לא נוצרות תיגרות אגרופים. זהו מקום להפגת מתיחויות.

כפי שמתארת זאת סאלי סומרס: "מתחת לפני השטח המבעיתים, ריקוד הסלאם בעצם עוסק בשיתוף פעולה ותמיכה הדדית. לו היה זה באמת ציבור של אנשים חורשי רע, היו מניחים למי שמשליך את עצמו ליפול ולהידרס. או שהיו בועטים בו ללא רחמים, שעה שהוא שוכב על הריצפה. אבל למעשה, שעה שאחד הרקדנים ראשו מסתחרר או שהוא חש ברע, מיד אוחזים בו אלה המקיפים אותו, משמשים לו כחגורת מגן ודוחפים אותו בעדינות הצידה אל מחוץ למערבולת המחול. בלי כל מיני שאלות של מה-שלומך? איך-אתה-מרגיש?, אבל תוך מודעות לחולשתו ברגע הנתון".

בכל מקום ניכרת הפרדה בין איזור הסלאם ולאיזור שמחוץ לתחום. קורה שאנשים נדחפים מבלי שהתכוונו לכך לתוך המערבולת של הסלאם. הם כועסים לפעמים. לכן מנסים מארגני הסלאם להבדיל בין האיזורים.
בסופו של דבר, הסלאם הוא פעילות קבוצתית, המדגישה את היות הפרט פעיל בתוך קבוצה מבלי לאבד את עצמיותו. הכל מתנועעים יחד, בגלים המתערבבים בתוך הציבור, אבל בתוך המערבולת כל אחד מנסה להחזיק מעמד, לשמור על שיווי המשקל האישי שלו ולא להדרדר למטה.
ריקוד הסלאם עניינו סדר בתוך הכאוס. בתוך עירבוביה של אברים מתעופפים וגופות ממריאים, קיימים כללים שכל רקדן שומר עליהם. ממרחק מסויים, התנועה נראית סדורה, ספיראלה של מערבולת. סדר בתוך אי-סדר.

דיוקנו של רקדן סלאם

פגשתי את אדוארד טינדאל לפני כחמש שנים, שעה שהיה נגן בס בלהקה מצליחה. הוא היה שייך למוסיקאים של ה"גרעין הקשה" ורבים ראו בו את אחד המלכים של ה-"MOSH PIT" פעם אחת נלוויתי אליו לקונצרט של ה-"SEX POLICE" , וראיתי אותו שולט בסלאם מספר דקות. בכל פעם שמישהו ניסה לפגוע בו, הוא השליך את התוקף אל תוך ההמון. כיום הוא סטודנט, בשנות העשרים שלו.

■ מתי התחלת לרקוד סלאם?
הייתי כבן שתים עשרה. בשכונה היו הרבה חבר'ה שאהבו מוסיקה של "הגרעין הקשה". היו שם שני היפיס, שפתחו מקום, שהיה בעצם מוסך. הם פשוט שמו קערת זכוכית בפתח, וכל אחד שילם כמה שרצה עבור הכניסה.

■ מה היה אופיו של ריקוד הסלאם אז?
טוב, אתה צריך לזכור, שהייתי רק פרחח בן 12, עם כרבולת מחודדת בגובה 30 סנטימטר. אלוהים, כל בוקר בזבזתי קופסת ספריי שלימה, כדי שהעסק הזה יעמוד זקוף. חטפתי אז הרבה מכות. והיו עלי סימנים וצלקות, אבל התעקשתי לחזור לשם, ועד מהרה חבורה של בנים גדולים ממני היו תומכים בי ברחבת הריקודים.

■ תוכל לתאר את שיטות הסלאם המיוחדות שלך?
בטח, אבל הכל השתנה מאד מאז שהייתי צעיר כל כך. הייתי רזה מאוד, אז פשוט הייתי רץ אל תוך גוש האנשים, קופץ ומניף את הזרועות והרגליים שלי, בנסיונות שלא ידחפו אותי לריצפה. משום שחטפתי כל כך הרבה, התחלתי לעבוד על עצמי במכון כושר כל יום, עד שגדלתי קצת. וזה שינה את הסגנון שלי.
כיום אני עושה הרבה צעדי-מסדר (GOOSE-STEP) שומר על המקצב, מסתובב סביב הרחבה, מסובב את הראש לאחור וקדימה, ואם מישהו נקלע לדרכי, אני דוחף אותו הצידה. אני משתדל שזה יראה נונשאלאנטי, פשוט אני דוחף אותם, כאילו בלי להביט עליהם. כך שזה נראה מאד חפיף ולא-איכפתי.

■ מה גרם לך להשקיע כל כך הרבה בכושר ולרקוד סלאם כל העת?
הייתי מוכרח ללכת להרבה קונצרטים, כדי למצוא רעיונות ללהקה שלי. התחלנו לנגן יחד כשהייתי בערך בן 15, וכדי לשכלל את הנגינה שלי, הלכתי לשמוע הרבה הופעות. אלא שבמקום להביט בבאסיסט, הורדתי את הראש והייתי עושה MOSHING כל הזמן.

■ מה היה אופי הלהקה שלכם?
קראנו לעצמנו "CELIBATE COMMANDOS" ("הקומנדו המיתנזה"), וזה רמז למאצ'ואיזם ולצניעות כאחד. כולנו היינו די "בסדר", ז.א. אף אחד מאיתנו לא שתה, לא עישן ולא השתמש בסמים, אבל היינו מעורבים בהרבה קטטות. כנראה שהיה לנו הרבה מרץ. הורי התגרשו, עברנו לגור בשיכון די מחורבן, ואני חושב שהיתה בי הרבה תוקפנות כבושה.

■ שיחררת את התוקפנות בריקוד הסלאם?
כן. זו היתה דרך מושלמת להיות אגרסיבי בלי לגלוש לפשע ממש. זה הרפה את המתח.
יכולתי להרביץ להרבה אנשים ולחטוף מכות מכולם, אבל אף אחד לא ממש נפצע, נשארו רק שריטות או סימנים כחולים.

■ בעיניך הסלאם הוא ריקוד לכל דבר?
כן, אם עושים זאת נכון. זו צורת ביטוי, ויש כל כך הרבה משתנים, וכל כך הרבה טכניקות [בסלאם]. יש "פוגו", ויש "CHICKEN-SLAMMING" ו-"CROWD SURFING" והכל. זהו הביטוי של תת-התרבות שלנו, של החברה שלנו.

■ אם כן, אתה חושב שהסלאם הוא צורה אומנותית?
כן, אבל לא צורה של אומנות עבור קהל צופים. וזו צורה שלא תתקיים הרבה זמן. אבל במונחים של ביטוי, זו אומנות. ובו בזמן גם מין ספורט. אתה יודע, מה שהם תמיד אומרים בטלויזיה, שבספורט חשובה ההשתתפות ולא התוצאה, לא מי מנצח ומי מפסיד. זה לא נכון בכדורסל או פוטבול, אבל זה נכון בסלאם. אין מנצחים ומפסידים, אבל יש התרגשות מהמוסיקה, וההנאה מהמתח שבהזרקות לתוך ההמון, מהדאיה על גבי האנשים או מזה שזורקים אותך מהבימה.

התנסות עצמית

באחד מערבי דצמבר הזדמנתי למופע שנערך במועדון בעיר מגורי. ניגנה שם קבוצה מהעיר דורהאם, קארולליינה הצפונית. הם לא השמיעו מוסיקת פאנק, ואפילו לא משהו בסגנון הגרעין הקשה. אבל זה היה מספיק מהיר וכבד, כדי שהחבר'ה יתחילו

זו היתה דרך מושלמת להיות אגרסיבי בלי לגלוש לפשע ממש. זה הרפה את המתח. יכולתי להרביץ להרבה אנשים ולחטוף מכות מכולם, אבל אף אחד לא ממש נפצע, נשארו רק שריטות או סימנים כחולים

ב-MOSHING. הקהל היה ברובו סטודנטים ותלמידי תיכון, רובם מתחת לגיל 20 ולבנים.

כשהלהקה תחילה לנגן, חשתי בהתרגשות במרכז הקהל. נשמעו קצת מחיאות כפיים, אבל בעיקר רקיעות רגליים וקימוץ והרפייה של אגרופים. החברה החלו לנוע לצדדים, קדימה ואחורה. ואז, לפתע, נער אחד התחיל לדחוף את העומדים סביבו. ואלה, משנדחפו, פגעו באחרים, שדחפו אותם בחזרה. כעבור זמן קצר הכל דחפו את הכל. המערבולת התפשטה לצדדים והקיפה גם אותי.

אחד הבחורים שם את כף ידו על החזה שלי, ואני תפסתי את זרועו ומשכתי אותו אלי. הוא כמעט לא חשתי כאב. ותחושת הנצחון ברגע שאתה שולט במערבולת, אין עילאית ממנה.

למחרת היום חשתי את הכאב בכל השריטות והשיפשופים שספגתי. כפי שאמר אדוארד טינדאל, הסלאם הוא תערובת של ספורט וריקוד. ממש כמו הקפוארה של בראזיל, שהיא גם אומנות-לחימה וגם מחול.

נדהם, כאילו עלבתי בו, ולכן עזבתי את הזרוע שלו. התקדמתי יותר ויותר אל מרכז המערבולת, ושם הגופות נעו במהירות רבה יותר מבשוליים. ברגע מסויים, מישהו דחף אותי לאחור ונפלתי ארצה. מיד הושיטו שני בחורים את ידיהם, עזרו לי לקום וטפחו על

כתפי. אחרי זה התכופפתי נמוך ושמרתי על שיווי המשקל שלי.

בזמן השמעת קטע מהיר במיוחד, אחד החבריה לידי ביקש שאניף אותו גבוה מעל לראשי הרוקדים. הנחתי לו לשים את כף רגלו בכפות ידי, והנפתי אותו באוויר. זמן מה נישא בידי הרוקדים ממעל, עד שהורד שוב לריצפה. בשל אנשי הבטחון שהקיפו את הבימה, איש לא קפץ משם אל הרוקדים שמתחת. אחרי שניים או שלושה שירים, נאלצתי לצאת לנוח. הסלאם הוא פעילות מעייפת ביותר. אבל שום דבר אינו דומה ל-MOSHING- נראה לי, שזו פעילות השעשוע המהנה ביותר שזכיתי להשתתף בה. האדרנאלין שועט בעורקים, כך שאפילו אם חטפתי מכה חזקה,

ביבליוגרפיה:

Hain Harry. THE SLAM.. New York Daily News. Aug. 5, 1982.

Heylin, Clinton. FROM THE VELVETS TO THE VOIDOIDS: A PRE-PUNK HISTORY FOR A POST-PUNK WORLD. Penguin Books, Inc. NY: 1993

Neely, Kim. OPINION. Rolling Stone Magazine. Jan 7, 1993:19

Selzer,Michael. TERRORIST CHIC: AN EXPLORATION OF VIOLENCE IN THE SEVENTIES. Hawthorne Books, Inc. NY: 1979

Sommer, Sally R. NIGHT IN THE SLAMMER. The Village Voice. Vol. XXVIII. No. 3. Jan 18, 1983

Spencer, Paul, (ed.) SOCIETY AND THE DANCE. Cambridge University Press. Cambridge 1985

newave

מייבאת ומשווקת בגדי גוף, מחול וספורט,

ממיטב החברות העולמיות.

הבגדים של **newave** הם איכותיים

ומיוחדים, בסגנון רומנטי, אלגנטי וספורטיבי.

newave ואל תתני לאחרים להתלבש עליך.

ניתן להזמין קטלוג

אצל הנציגה הבלעדית בארץ - דבי שטראוס

טל': 04-841972, ביפר: 04-424242, מנוי: 4073, לידי דבי

חדשות ✓ חדשות ✓ חדשות ✓

✓ "הר הנביחות"

להקתו של וים ואנדקיבוס, "ULTIMA VEZ", מופיעה ביצירה חדשה של היוצר הבלגי, שהחל את דרכו בלהקתו של יאן פאברה, ושמה "הר הנביחות".

הדמות המרכזית ב"הר הנביחות" מבוצעת על ידי סעיד גארבי, מרוקני עיוור. "מה שמשך אותי אליו היתה הערנות שלו, הצורך שלו לחפש כל העת כיוונים ואותות מסביבתו. הוא סופג מידע בלתי חזותי כמו ספוג. אין לו תחושה של בטחון, ואי-בטחון זה הוא התכונה שביקשתי לתאר במחול שלי." - אומר ואנדקיבוס.

היצירה הטרייה מלאה דימויים מדהימים, ומורכבת מתנועה, סרט קולנוע וקולות וכן חפצים שונים, כגון תלבושות שעירות, ההופכות את הרקדנים לדמויות של כלבי צייד. הוא מתנבא, שבשנים הבאות יעבור לצילום סרטים, כי זה המדיום הנראה לו הולם את הדמיון הפרוע שלו יותר מכל.

ב"הר הנביחות" יש שפע של דימויים, המתארים אנשים, שכביכול אינם מסתדרים עם עורם שלהם. גבר מקרצף את חזהו במברשת זיפים קשים, שלושה גברים עירומים מתרחצים בצורה כפייתית בזרם מים, אבל משסיימו את המקלחת המטהרת, יורד ממעל ענן אבק ומכסה את גופותיהם הרטובים. כך שהם חוזרים ולובשים את בגדיהם על גבי הבוץ שנוצר על עורם, והצופים חשים שלא בנוח נוכח פעולות אלה.

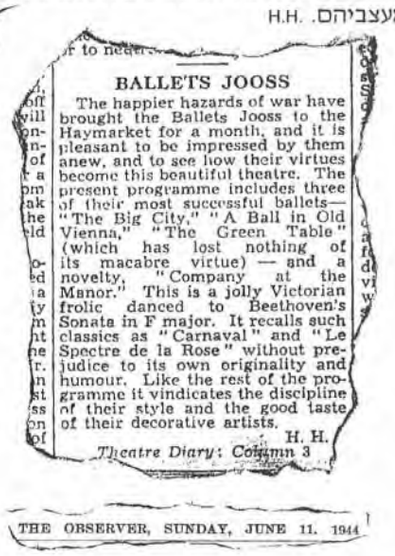
✓ ביקורת מלפני מחצית המאה

העולם עסק בחודש יוני ביובל שנים לפלישה הגדולה לנורמנדי על ידי צבאות בנות-הברית, מערכה שסימלה את השלב האחרון בנצחון על היטלר ומשטרו. בגליון העיתון הבריטי הותיק "THE OBSERVER", שהופיע בשבוע הפלישה, בעמודו השני, מצאנו ביקורת קצרה על מופע להקתו של קורט יוס. והנה תרגומה:

באלט יוס

סיכוני המלחמה היותר נעימים הביאו לתיאטרון "הימרקט" [הסמוך לכבר פיקאדילי בלונדון] את להקתו של קורט יוס למשך חודש ימים של מופעים. ונעים ביותר להתרשם מהם שוב, ולהווכח, עד כמה הולמים יתרונותיהם את התיאטרון היפה, בו הם מתאכסנים. תכניתם הנוכחית כוללת את שלושת הבאלטים המצליחים ביותר שלהם - "העיר הגדולה", "נשף בוינה הישנה" ו"השולחן הירוק" (שלא איבד דבר משכנועו המקאברי) - וכן משהו חדש, "התכנסות חברתית באחוזה".

זהו שעשוע ויקטוריאני עליז, שנרקד לצלילי הסונאטה בפה מג'ור מאת בטהובן. מבלי שהדבר יפגע במקוריות היצירה וחוש ההומור שבה, זהו מחול המעלה בזכרון את "קארנבל" ואת "רוח הורד", שתי יצירות קלאסיות [מאת מיכאיל פוקין]. גם יתר תכניתם מצדיקה את שיטת סיגנונם ומעידה על טוב הטעם של מעצביהם. H.H.



BALLETS JOOSS

The happier hazards of war have brought the Ballets Jooss to the Haymarket for a month, and it is pleasant to be impressed by them anew, and to see how their virtues become this beautiful theatre. The present programme includes three of their most successful ballets—"The Big City," "A Ball in Old Vienna," "The Green Table" (which has lost nothing of its macabre virtue) — and a novelty, "Company at the Manor." This is a jolly Victorian frolic danced to Beethoven's Sonata in F major. It recalls such classics as "Carnaval" and "Le Spectre de la Rose" without prejudice to its own originality and humour. Like the rest of the programme it vindicates the discipline of their style and the good taste of their decorative artists.

H. H.

Theatre Diary: Column 3

THE OBSERVER, SUNDAY, JUNE 11, 1944

✓ בשר ודם

הכוריאוגרפים הנס קרסניק וישמעאל איבו (ISHMAEL IVO) יוצרים מחול על פי ציוריו של פרנסיס בייקון.

שלישיה מוזרה: כוריאוגראף אוסטרי, החי בגרמניה, ויוצר תיאטרון-מחול בעל מגמות פוליטיות ברורות; רקדן שחור מברזיל, שפועל שנים רבות בגרמניה; וצייר בריטי נודע, שהלך לעולמו בשנת 1992, אשר התפרסם בציוריו הבוטים, המזכירים לעיתים קרובות בית-מטבחיים.
בציוריו של בייקון, הדמויות העירומות - על פי רוב של גברים, שהוא מצייר מצויות בפרספקטיבות מעוותות. האנשים שהוא מצייר שסועים, מתפתלים בכאבים ומעוררים חלחלה וחמלה. עולם מיוסר של סיוטים אישיים.
הרקדן הברזילאי אינו רק בעל גוף נהדר, אלא גם נראה כמאוהב בשפע השרירים שלו. הוא וחבריו חברו לקרסניק, המומחה לתיאור תופעות חברתיות בתנועה בימתית. הוא מכונה לעיתים "אחרון השמאלנים של תיאטרון המחול הגרמני." לכן השותפות שלהם מסקרנת, כי כל מרכיב במופע "פרנסיס בייקון" מושך, בעצם, לכיוון סגנוני שונה וניגודי לזה של חברו.
המבקרים כינו את המופע החדש בכינויים קיצוניים: "שבעים דקות של גהינום" (כתב עיתון ברלינאי), אחר דיבר על "תאוות קריעת הבשר העצמית", ושלישי כינה זאת "פורנו בקטי קשה".
כמו חיים סוטין לפניו, התלהב פרנסיס בייקון למראה בשר בקר שחוט, ומצא יופי דווקא בגוויות התלויות על אנקולים בבית-המטבחיים. הנס קרסניק הלך בנאמנות בעקבות הצייר ומבנה תמונותיו.
שעה שעל הבימה מזדווגים, מחרבנים, אוכלים ומקיאים, נשמעת ברקע מוסיקה גרגוריאנית רוגעת ונוצר נגוד מדהים.
ישמעאל איבו נראה כמי שנהנה מהייסורים. אהבה ומהלומות מתמזגות בעירבוביה חושנית. עמיתו למחול, הרקדן הפיני המעולה טארו סארינן (שהופיע בארץ עם רינה שיינפלד) מתייחס לייסורי הכוריאוגראפיה שעליו לעבור ברצינות רבה. התפאורה (שעיצבה פנלופה והרלי) פשוטה: הבימה אפורה כפלדה, שלושה לוחות, גדולים, נעים, מחלקים את הבימה ל"טריפטיך", כך שהמראה הוא כשל מזבח כנסייתי. ושם, במקום הקדושה, רוקדת הרקדנית הבזילאית מארה בורבה, (Mara Borba) כשרגליה נתונות במין כתונת-כפיה, והופכות אותה לטורסו, אפרודיטה קטועת גפיים תחתונות. כרגיל, נחלקים הצופים של קרסניק לשוללים ומתלהבים. יש הרואים בעבודתו האחרונה ירידה לתחום הגירוי סר-הטעם, ויש החשים בייסורים אלה של הגוף האנושי והנשמה שבו הישג אומנותי מעולה. איש אינו נותר אדיש, וזה כשלעצמו ציון גבוה ליוצר כלשהו.

✓ מחולות אכילים

עמוס פינחסי נמנה בעבר עם רקדני תמר-ירושלים, עד ששב, יחד עם צבי גוטהיינר, לניו-יורק, ומאז הוא יוצר ומופיע לבדו או עם יוצרים אחרים במחולותיו המיוחדים.

אם לשפוט לפי האובייקטים המשמשים לו מקור השראה וחומר גלם לתנועה, אפשר היה לחשוב שהוא זללן ללא תקנה. המחול הראשון שיצר עבור "גוונים למחול" עסק בצלחת חרסינה. ב"זהירות שביר" (1985) הצלחת שימשה לו ראי, מיכל של אוכל וכו'. מחול מאוחר יותר שלו כולו עוסק בקילוף תפוחי-אדמה. וגם הסולו שלו "מוץ" מוקדש למאכל, לגרגירי אורז.

במחול זה הוא מביא לבימה שקיות מלאות גרגירי אורז, אותם הוא מפזר בשני קווים ישרים לרוחב הבימה ולבסוף בונה מהם במרכזה גבעה קטנה. הוא מתפעל את האורז, עד שהוא ממלא בו את פיו - ויורק אותו שוב לבימה. מעין טכס של אורז.

חול, חומר, אורז ותפוחי אדמה - הכל משמש לו לחקירת המציאות הפיוטית המיוחדת שלו.

"מוץ", עמוס פנחסי
"CHAFF", AMOS PINHASI

כותב ג'ק אנדרסון ב"ניו-יורק טיימס" על "המקלף" (1990): ... סולו מעורר עניין, כי הוא הכיל הפתעה אחרי הפתעה. הבימה נשלטת על ידי ערימת תפוחי אדמה. ופנחסי תופס סכין ומתנפל עליהם בשצף קצף כלוחם תוקפני. הוא מקצץ אותם ומניח להם ליפול שנית אחד אחד מקפלי הבגד שלו. והוא מסדר אותם במעגלים, כאילו היו חלק מפולחן דרואידי. תפוחי-האדמה נותרו פשוט תפוחי-אדמה. אבל משום שפנחסי התייחס אליהם כאילו ייצגו כוחות קוסמיים במין טרגדיה או עלילה אפית, הסולו שלו הוכיח כיצד אפשר להראות משהו יומיומי כבעל משמעות בלתי רגילה".

פנחסי מרבה להופיע וללמד דווקא באירופה (בעיקר בשווייץ וגרמניה), יחד עם עמיתו אריק פרנקלין בדואטים שנוצרו עבור שניהם, כגון ב"ערבות" (1993), למוסיקה מאת אוליביה מאסיינס. חבל שעד כה לא נמצא אמרגן, שיזמין את עמוס פנחסי להראות את עבודתו בארץ.

✓ תחרות מחול בינלאומית שניה

בחודש אוקטובר 1994 עומדת להתקיים זו הפעם השניה התחרות הבינלאומית במחול מודרני במרכז סוזן דלל. לתחרות השנה שני חלקים, הראשון, בו יציגו כל המתחרים את העבודות לפני ועדת שיפוט, והשני, בו יופיעו המתחרים שנבחרו לפני הקהל הרחב. הכל יסתיים במופע חגיגי, בו יקבעו מקבלי הפרסים. מסתבר, שהמארגנים למדו לקח מכשלונות התחרות הראשונה, ומכאן ההפרדה בין תהליך הבחירה למופעים הפומביים.

טכס חלוקת הפרסים - בהם שני הפרסים הראשונים, אחד ליוצר ואחר למבצע המצטיין, בסך עשרת אלפים דולאר כל אחד - יתקיים ב-19 באוקטובר, בדיוק חמש שנים אחרי פתיחת שערי מרכז סוזן דלל. זו תהיה, אם כך, גם חגיגת יום הולדת לסוזן דלל.

עד כה נענו כ-60 להקות מכל העולם לפניית המרכז הישראלי, ביקשו שאלונים והביעו עניין בהשתתפות בתחרות. זו תחרות השונה מרוב תחרויות המחול המתקיימות מדי שנה ברחבי העולם, כי היא מוקדשת למחול העכשווי, ולא לבאלט הקלאסי, והיא כוללת לא רק פרסים על ביצוע מעולה אלא גם על טיב ומקוריות היצירה הכוריאוגראפית.

כל אחת מהלהקות נדרשה להגיש שתי עבודות, אחת לארבעה רקדנים והשנייה לשני רקדנים לפחות.

הוועדה האומנותית של התחרות עסוקה בימים אלה בצפיה בקלטות וידיאו של ההצעות השונות, שנתקבלו (עד כה) מצרפת, אנגליה, בלגיה, קוריאה, יפן, ניו-זילנד, קנדה, ארה"ב, פולין, הפיליפינים וברזיל.

נציגי הועדה האומנותית - גבי אלדור, עדו תדמור, נעמי פורטיס, איציק ויינגרטן, נירה פז ויאיר ורדי - ביקרו והתרשמו ברוב הארצות המבקשות להשתתף בתחרות.
ועדת השופטים, שתעניק את הפרסים, מורכבת מגדעון פז (יו"ר), ריצ'רד קרייגון, (הרקדן המרכזי של "באלט שטוטגארט"), הבאלרינה הותיקה מבריטניה לין סימור, מנהלו של פסטיבל מונפלייה, ז'און-פול מונטנרי, רינה שיינפלד, יהודית ארנון והזמרת מירה זכאי.

שתי הזוכות במילגת לימוד לקורס קיץ בלונדון של האקדמיה המלכותית למחול: סהר ענבר (מס' 14) ואילנה קרילוב (מס' 5)

✓ מילגות

שתי תלמידות באלט ישראליות זכו במילגות מטעם האקדמיה המלכותית למחול בלונדון

צוות שופטים בינלאומי זיכה שתי תלמידות באלט ישראליות במילגת לימוד לקורס הקיץ של האקדמיה המלכותית למחול בלונדון. הנבחרות הן: סהר ענבר, בת 18, מהישוב להבים ואילנה קרילוב, בת 15 מערד. שתי הנערות לומדות בסטודיו של בת-דור בבאר שבע, ומתכוונות להיות רקדניות מקצועיות. סהר ענבר, שתתגייס לצה"ל באוגוסט, היא תלמידתה של דניאלה שפירא. אילנה קרילוב עלתה לארץ מרוסיה לפני שלוש שנים, ולומדת אצל סבטלנה איזומצ'נקו.

תחרות הגמר התקיימה לאחרונה בתל-אביב, בהשתתפות 19 מתחרים. השופטים היו ג'אנט פלמר (יו"ר), בוחנת מטעם האקדמיה המלכותית למחול באנגליה, תרזה סיווישינסקי, רקדנית מקצועית ומורה מסקוטלנד ורינה פרי, מורה בכירה מטעם האקדמיה המלכותית למחול בישראל.

האקדמיה המלכותית למחול תחגוג 75 שנים להיווסדה בשנת 1995. היא פעילה בלמעלה מ-50 מדינות. בישראל יש כיום 110 מורים מורשים להכין תלמידים לקראת בחינות האקדמיה, ועוד 60, אשר הגישו בקשה לתעודת הוראה. הם מלמדים למעלה מ-6,000 תלמידים.

אסטל זומרס ESTELLE SOMMERS

✓ אסטל סומרס

נעלי-באלט והספריה למחול

בחודש מרס השנה נפטרה בניו-יורק בגיל 74 אסטל סומרס, אישיות מוכרת לכל איש מחול בארה"ב ובישראל.

אסטל, שהיתה נשואה שנים ארוכות למי שניהל את הפירמה הידועה של נעלי באלט וביגדי מחול, "CAPEZIO", בן סומרס, שימשה במשך שנים ארוכות יו"ר "עמותת ידידי הספריה למחול בישראל" בארה"ב.

מנעוריה התעניינה בשני תחומים, אומנות המחול והאופנה, אותם איחדה למפעל לייצור בגדי מחול. אגב עבודתה זו פגשה במי שעתיד היה להיות בעלה ואבי שלוש בנותיה, בן סומרס. יחד הם הפכו את בית-החרושת לנעלי באלט של הסנדלר האיטלקי המומחה, קאפזיו, לשם דבר בעולם הבאלט.

מדי שנה היתה מבקרת בארץ, אבל לא הזניחה את המחול בארה"ב.

היא שימשה חברה בועד האחראי לפסטיבל המחול ב-"JACOB'S PILLOW", ובשנה שקדמה למותה ממחלה ממארת אף תרמה לפסטיבל סטודיו חדש, המוקדש לזכרו של בעלה, שנפטר בשנת 1985. ✓

על חזי שהלך לעולמו

גבי אלדור

המחול השלושה עשר: קל יותר לומר "אינני סובל את המחול הזה", מאשר לומר: "בבית הזה גרים רקדנים שאינם רוקדים." (ח.ל.)

היום, במרכז סוזן דלל, שמעתי פתאום את חזי בוכה. הבטנו בסרט וידיאו שצולם בזמן חזרה של ריקוד שהוא חיבר בנובמבר 91', בשם "סוזנה הבוכה", שם ליאור לב וליאת שטיינר רוקדים שלוש וארייאציות של מחול, בליווי לחנים שונים, ובפעם השלישית הליווי הוא בכי, בכיו של חזי, בכי מתמשך, של גבר, לא מתפנק, לא מבקש נוחם, דיוקן עצמי, קינה. גם בימים הקשים של מחלתו לא בכה, ועכשיו פתאום הקול הזה ממלא את החדר.

וגם ראינו את חזי, כשעוד היה לו שיער ארוך, והוא נותן הוראות שקטות ומעשיות לרקדנים, וברקע, קולו המוקלט, הבוכה. בריקוד עצמו הרקדנים יצאו בכל פעם אל הבמה מהמעלית הגדולה הנמצאת בגב הבמה, והמעלית בכל פעם נסגרה ונעלמה וחזרה, מוארת, עד שבסוף נעלמה כשרק ליאת בתוכה, וליאור לבדו על הבמה, בחושך.

ברשימת הביקורת שכתב חזי על אוהד נהרין אחרי "מבול" הוא אמר, "יש יופי כמעט בלתי נסבל באותם קטעי סולו של אי-שפיות, המתדפקים בזעם, בתחינה ותוך ייאוש על החלל, שהוא דלת בלתי נעולה, שמצידה השני מחכה לנו הנצחון המורחלט על מגבלותינו... מאחורי הדלת קיים גם הנצחון על הפחד, הפחד הגדול מכולם. נהרין עורג אל הקצה... אבל יודע שהקצה הזה הוא כלום, כאוס חסר ענין..."

אדווין דנבי, משורר אמריקאי, שהיה מבקר מחול דגול, תיאר פעם תנועה של באלט, בה הרקדנית מרימה את רגלה המתוחה גבוה, כמחוה של נדיבות. אצל חזי לסקלי, הערבסק, אותה הנפה, מגיעה למאה ושמונים מעלות, כמו שפגט, אבל בעמידה על רגל אחת. הפישוק הענק הזה מופיע בריקודה של ליאת, ואחר כך גם בריקוד השני של חזי, "הם שוברים לוחות זהב", אותו רקד עידו תדמור, מין הרמת רגל שנדיר לראותה, בעיקר אצל רקדן.
בעיני יש בערבסק הזה, הנראה כמעט בלתי אפשרי, הליכה אל מעבר לדלת הלא נעולה, מפגש עם הריק. אין בתנועה הזו, קרוב מאוד לגופו של הפרטנר, הזמנה חושנית, אלא מין חיתוך סימטרי, אכזרי, של הגוף, החושף חלל. המרחב הנפער כך מגדיר את המקום שבין אברי הגוף לא כאפשרות של חיבור, חום או הגנה, אלא כחוץ, קר ובודד.

◆

חזי לסקלי HEZI LESKLY

המחול הארבעה עשר

הכל ריקוד אמרתי
כשפצעתי את בהונות רגליו.
הכל ריקוד
אמרתי שהברגתי את כפות רגליו
אל הרצפה.
הכל ריקוד לחשתי
באוזניו של המלאך המקורקע יוסי
בחדר השנה של החולדה.

◆

מבקרי המחול הגדולים, אלו שידעו "לראות בבהירות", הם ברובם משוררים. ג'ון ראסקין כתב: "לראות בבירור זו שירה, נבואה ודת - כולן באחת". החל בתיאופיל גוטייה, שכתב על הבאלט הרומאנטי

✓ מילגות למצויינות במחול ע"ש רוברט פומפר

לראשונה חולקו השנה שתי מילגות של קרן רוברט פומפר למצויינות במחול, והזוכים השנה הם תלמידת מרכז ביכורי העיתים, בו לימד רוברט, אילה אבנת, בת ה-14, ורקדן להקת בת-שבע, חופש שכטר.

להבא תחולק המילגה פעם בשנה, לזוכה אחד בלבד, ברוטציה בין אנשי המוסדות בהם עבד, רקד ולימד בארץ.

ועד הקרן, שקבע מי יזכה במילגות, חברים בו יאיר ורדי, מנהל מרכז סוזן דלל, מירה אידלס, מנכ"ל להקת בת-שבע, מיקי קורן, נציגת מרכז ביכורי-העיתים, ז'נט אורדמן, מנהלת אומנותית של להקת בת-דור, הכוריאוגראף שלמה רוזמרין, המבקר גיורא מנור ונציג משפחת פומפר.

רוברט פומפר ROBERT POMPER

משפחתו של פומפר אף הכינה וידאו ובו קטעים מעבודותיו של רוברט, כרקדן וכיוצר, המצוי בסרטיה של הספריה למחול בישראל.

המלגות חולקו במעמד חגיגי, שהתקיים בסוזן דלל ב-20.4.1994. להקת בת-שבע הופיעה בערב זה לזיכרו של רוברט פומפר ביצירתה "מבול".

דרך מלארמה, פול ורלן ודנבי ועד דבורה ג'וביט מה- VILLAGE VOICE וארלן קרוצ'ה מה-NEW YORKER, שאינן משוררות, אך הן סופרות מחול נפלאות, הקשר בין כתיבה ומחול הוא אמיץ, הוא הכרחי. המחול חמקמק, מתקיים תוך היעלמותו, והמילים יכולות לברוא אותו מחדש, או לפחות לתפוס או לתאר את מה שהותיר אחריו.

◆

המחול התשעה עשר

אין ריקוד כזה ולא היה ולכן נרקוד אותו ונדבר בשבחו
כאילו הוא ישנו ותמיד היה
המחול החמישי
הקטטוניה של ניז'ינסקי
היא
הריקוד המושלם. כל ריקוד אחר
הוא רק נסיון בלתי מוצלח
לרקוד את הריקוד
המושלם.

◆

מתוך הביקורות שלו:

- 4.3.88 ... "יום אחד עוד יצוץ המלומד, שיכתוב דוקטורט על כסאות במחול... שם הדוקטורט יהיה כנראה התממשות החזון של יונסקו, או הפחד מן החלל הריק... כל יצירה חדשה של באר מעוררת ציפיות... מתי יצור סוף סוף יצירה שתהיה מוצלחת מתחילתה עד סופה?"
- "ג'ין היל-סאגאן הוא במיטבו, כאשר המוות או האהבה הבלתי מושגת שוכנים בקרבתו..."
- "עכשיו נהרין מצליח להיות סוף סוף איש בטחון ורקדנית בטן כאחד. רוצה לומר, יוצר שפוי ושקול, אך גם מטורף, משולח רסן, מסוג אלו שאנו פוחדים מהם, נרתעים מפניהם, ומקנאים בהם בסתר ליבנו... נהרין נעשה יותר ויותר נפלא, פחות ופחות מפוחד מהאפשרות לגעת בפסיכוזה שלו ושל כולנו, יותר ויותר אמיץ."

◆

המחול החמישה עשר

ריקוד על הגשר
לפני הקפיצה לתוך מה שאינו
ריקוד על הגשר.

◆

נובמבר 1988 "אי אפשר שלא להתפעל מההקפדה ומן האסתטיות שאינה מצויה במקומותינו. הזיעה בסופו של דבר היא יופי, והיופי הזה נוכח באותה מידה כל רגע ורגע. יופי של זיעה או זיעת היופי. שיער בית השחי העבות והתחת המונומנטלי של דרור ומתניו העבות של בן-גל הם חלק מהיופי הזה, ממש כמו התאורה והעיצוב הנקיים-יפיפיים. כל אלה הם חומרי הבנין של ההימנון החילוני לבשר האנושי... האדם הוא מין רקדן חמורי או הרקדן הוא מין אדם חמורי, שצריך להיות בכושר כל הזמן. וישנו הפחד המתמיד מפני איבוד הכושר, שכמוהו כמוות".

◆

המחול העשרים ושבעה

ריקוד הוא לחם
ריקוד הוא חמצן. אם כן מדוע
אני רעב
ומתנשם בכבדות
כל הזמן
שאל הרקדן.

"אתה תמה על מה להביט. אני תמה איך לחיות. אותו הדבר."
מיכלאנג'ילו אנטוניוני, "המדבר האדום".

◆

חזי היה חבר והכי אהבתי לדבר איתו על ריקוד ועל אוכל. הוא בישל לי פעם קאלאמרי מיוחדים במינם, כל כך מיוחדים, שאי אפשר היה לאכול אותם, והיה הרבה צחוק. חזי אהב לצחוק, וריקודים רעים במיוחד הצחיקו אותו במיוחד, וגרמו לו לכתוב דברים קשים, לפעמים איומים ומעליבים, אך בדרך כלל מדויקים ומבריקים.

הוא אהב באלט קלאסי, ויכול היה להתאהב בזרוע, בכף רגל, באופן המיסתורי בו נע רקדן שלא מודע ליופיו. הוא היה אמן, שהתנסה בהרבה סוגי יצירה, וכשהוא כתב על שגעון ועל הפחד ממנו, הוא ידע על מה הוא מדבר. בעצם הוא היה רומנטיקן שהכיר בחוסר האפשרות של מימוש האידיאל, אם באהבה, אם בריקוד.

הוא היה מפוכח וחמור, אבל היה בו גם משהו שמפריך את תמונת העולם השירית הנקיה - היו לו חברים טובים, שבשנתיים הקשות הללו תמיד היו שם, שלא הפקירו אותו לרגע, שליוו אותו בדרך הזו בה, בפאראפראזה על ייטס, הנפש מתבוננת באימה בחיה הגוועת שבתוכה היא כלואה. ואני אומרת רק כמה מן השמות: פנינה ומאיה ועפרה ונילי ועמוס ואמיר ואלון, וזאביק, שבא כנראה מן השמיים ומתהלך בינינו כאחד האדם, כמלאך מקורקע.

להקת המכללה לנשים מטוקיו, יפן, "קאנאי פומי"
THE KANAI FUMIE COMPANY FROM TOKYO, JAPAN

✓ רוקדים בבייג'ינג WUDAO '94

באחד באוגוסט 1994 הסתיים בעיר הבירה של סין, בייג'ינג, פסטיבל גדול, בו הופיעו להקות של בוגרים ותלמידים מאקדמיות למחול מכל העולם, וכן להקות מקצועניות לכל דבר, בתצוגה מרהיבה של סיגנונות, גישות אסתטיות ומגוון שיטות הוראה של מחול מודרני וקלאסי, עממי ואתני.
האירוע נקרא WUDAO '94 - ז"א מחול '94, בסינית.

הפסטיבל אורגן על ידי האקדמיה הממלכתית המרכזית של סין לאומנות המחול ובין הלהקות המשתתפות היו תלמידי ה-PLACE שבלונדון, "הבאלט הצעיר של צרפת", להקה קטנה מטסמניה הרחוקה, האי שבקצה הדרומי של אוסטראליה, בוגרי המחלקה למחול מודרני של אוניברסיטת PURCHASE, ארה"ב, תלמידי האקדמיה של הונג-קונג, רקדניות המכללה לבנות "קאנאי פומי" מיפן, ולהקת "צ'אנג מו" מקוריאה הדרומית ואחרות.

וכמובן נציגי המחלקות השונות - זו של מחול מודרני, באלט קלאסי, מחול אתני ועממי - של האקדמיה הסינית, שבמסגרתה התקיים הפסטיבל.

בהתכנסות שכללה 300 רקדנים, הופיעה גם להקת המחול המודרנית המקצוענית היחידה בסין העממית, היא "להקת גואדונג (קנטון) למחול עכשווי", להקה מצויינת, על רמה עולמית של ממש.

במקביל למופעי הפסטיבל נערך באולמי האקדמיה כינוס מדעי, בו נטלו חלק 20 מרצים מכל העולם (ביניהם גם רות אשל וגיורא מנור מישראל) ועשרות של מומחים, מדענים ומרצים מסין.

✓ "חלום ליל קייץ" על גדות נהר הריין

להקת הבאלט של הערים דיסלדורף ודויסבורג שבאיזור הריין בגרמניה העלתה באלט חדש מאת המנהל האומנותי של הלהקה, היינץ שפרלי (HEINZ SPÖRLI), המבוסס על הקומדיה השייקספירית "חלום ליל קייץ".

זו הפעם השלישית ששפרלי מטפל באוהבים המתבלבלים ביער הקסום. בשנים 1976- ושוב ב-1985, יצר נוסח שלו ל"חלום" בעיר באזל, מקום שם ניהל את הבאלט העירוני.

"הכוריאוגראף זנח מאחוריו את היער הקסום, ומעצב התאורה שלו בנה על הבימה מעין סטודיו לבאלט דה לוקס: מצד ימין קיר מראות לכל גובה הבימה, משמאל קיר של חלונות מזכוכית ופלדה, אפשר לחלום כאן, חלומות של מי שעובד בבנייני משרדים חדישים בערי הענק המודרניות. זוגות האוהבים חומקים כאן בתנועה צוננת, מאוד מופשטת. אלה שרידים רומנטיים של ימים עברו", כותבת המבקרת קריסטינה ריכרד.

את הדמיונות של שתי, הוא BOTTOM האורג, זה שמלבישים לו ראש חמור, מביים שפרלי כחלומותיו של אחד מפועלי הבימה, בשעת חילופי התפאורה.

"חלום ליל קיץ" של היינץ שפרל
"MIDSUMMER NIGHT'S DREAM", HEINZ SPÖRLI

✓ מאיזאדורה ועד פינה בעיקר פינה

אביבה הבר

פסטיבל מחול בינלאומי התקיים בגרמניה בין התאריכים 23.6.94-27.5.94 במדינת נורדהיים, וסטפאלן, בו לקחו חלק להקות מחמש יבשות: אסיה, צפון ודרום אמריקה, אוסטרליה ואירופה.

להקתה של פינה באוש
PINA BAUSCH'S COMPANY

הפסטיבל נפתח בעבודותיה של פינה באוש, "קפה מילר" ו"פולחן האביב", המוכרים. לבאוש היתה זו הזדמנות להציג רטרוספקטיבה של עבודותיה ואכן הוצגו עבודות ישנות כמו "אפיגניה", שנוצרה ב-1974 ושהועלתה מחדש בהשתתפות חלק מהצוות המקורי.
בתפקידים הראשיים רקדו MALOU AIRAUDO, כאפגיניה ודומיניק מרסו (בתפקיד האח), "כחול הזקן" - עבודה מ-1977 וכן "קונטקטהוף", "ויקטור", "ציפורנים", "שתי סיגריות בחושך", "עבודה מספר 1", "עבודה מספר 2". ושתי העבודות שנעשו בשנים האחרונות, ועדיין אין להן שם סופי.

כמו כן הופיעה להקת F.T.S. ("פולקוונג טאנץ סטודיו") שהמנהלת האומנותית שלהם היא פינה באוש והם עובדים עם כוריאוגרפים שונים. זו להקה של בית-הספר, בו למדה באוש בשעתו. הם הופיעו ב"EASY TO LOVE", עבודתו של כוריאוגרף צעיר בשם מארק, רקדן לשעבר בלהקתה של פינה באוש, ו"EINMAL ELYSIUM" "EINFACH" של אורס דיטריך.

להקה זו נוהלה בעבר גם ע"י ריינהילד הופמן וסוזנה לינקה-כולן בוגרות בית-הספר הידוע בעיר אסן, אשר משמש ככור היתוך למחול הגרמני (בית-ספר זה הוקם בזמנו ע"י קורט יוס).

להקהנוספת, "באלט העיר אולם", המנוהלת ע"י כוריאוגרף צעיר, אף הוא בוגר "הפולקוונג", בשם יואכים שלומר(JOACHIM SCHLOMER) הופיעה בעבודותיו. כוריאוגרף זה עושה לעצמו שם בינלאומי בימים אלה ואף הוזמן ע"י מיכאל ברישניקוב לעשות עבורו שתי עבודות בניו-יורק.

חותם נוסף הטביעה פינה באוש בלהקת המחול האוסטרלית, בניהולה של מרל טנקארד (MERYL TANKARD), אשר היתה בעבר אחת הרקדניות הבולטות בלהקתה של פינה באוש וחזרה לאוסטרליה, ארץ מולדתה, לייסד להקה משלה.

אך היו שם גם להקות שניסו לחזור למקורות, ותיעדו את המחול כפי שהיה בתחילת המאה, כאשר יוצרים כגון איזדורה דאנקאן פילסו דרך במציאת שפה תנועתית חדשה ומקורית.

להקת "איזדורה דאנקאן דאנס אנסמבל" ממיאמי, פלורידה, שבארה"ב, שיחזרה בעזרתה של אנדראה סיידל ריקודים של איזאדורה, אותם רוקדות נשים בלבד.

להקה נוספת הייתה תאטרון המחול הרפרטואר מסולט לייק סיטי, שבארה"ב, שרקדה ריקודים של דוריס האמפריי, בינהם: WITH MY RED FIRES, DAY ON EARTH, THE SHAKERS, שנוצרו בשנות ה-50.

את קנדה ייצגה להקתה של מארי שוניאר, ומאינדונזיה הגיעה להקת המחול "גומרנג סאקטי" (GOMARANG SAKTI DANCE COMPANY).

את הפסטיבל חתמה פינה באוש בעבודתה "פלרמו פלרמו", והקהל מחא כף במשך 30 דקות רציפות ולא נתן לאומנים לרדת מהבמה.

עבורי, היתה זו חוויה מיוחדת במינה, בעיקר בצפייה בעבודותיה של פינה באוש אשר מלבד גאוניותה הבאה לביטוי בשפה התנועתית הייחודית, באין סוף האפשרויות להביע רעיונות העוסקים בדברים מהותיים של החיים זכיתי גם לראות, אולי בפעם האחרונה, חלק גדול מהצוות המקורי של הלהקה. הם רקדנים אורחים בהפקה זו, וכן את חבריה ללימודים בבית-הספר "פולקוונג".

ואסיים בסיפור שמספר ינוש, רקדן פולני בלהקתה של פינה באוש, בעבודה "פלרמו פלרמו": "פעם היתה חבורת ברווזים, שפגשה זאב שרצה לטרוף אותם. הם ביקשו ממנו לאפשר להם, כבקשה אחרונה לפני המוות, לשאת תפילה, ואז יסתדרו בשורה בזה אחר

באלט העיר אולם
ULMER BALLET

זה ולזאב יהיה קל יותר לטרוף אותם. הזאב נענה לבקשתם והראשונה החלה להתפלל: גע, גע, גע, גע, גע כדרכם של הברווזים, אחר-כך הצטרפו אליה עוד ברווזים וכן הלאה וכן הלאה, והגע, גע, גע, גע, לא הסתיים לעולם...."

✓ חילופי משמרות בבאלט האופרה הממשלתית של וינה

באלט האופרה של וינה ידע עליות וירידות לא מעטות בשנים האחרונות, מאז עזב המנכ"ל של הלהקה, הפועלת במסגרת בית-האופרה המפורסם בעיר הואלסים, גרהארד ברונר, את הלהקה ועבר לנהל את התיאטרון העירוני בעיר השדה גראץ, משבר רדף משבר.

רנאטו זאנללה, המנהל הבא של הבאלט של האופרה בוינה
RENATO ZANELLA

תחילה נבחרה הרקדנית הרוסיה אלנה צ'רנישבה למנהל אומנותית, אבל היא התפטרה כעבור עונה אחת והוחלפה באן ווליאמס, מי שהיתה בעבר יד ימינו של ג'ון קרנקו בשטוטגארט ועבדה אחר כך באוסטראליה.

גם ווילאמס עומדת לסיים את כהונתה כעבור שתי עונות, ומי שאמור להחליפה הוא הכוריאוגראף האיטלקי הצעיר, רנאטו זאנללה, שאף הוא החל את דרכו תחילה כרקדן ואחר כך כיוצר צעיר ומוכשר בשטוטגארט.

✓ דימויים מזרח – תיכוניים בפינלנד הרחוקה

פסטיבל וקונגרס ב-KUOPIO, FINLAND

יוני 1994

מאת ציפי פליישר

זה לא קורה לנו כל יום, לראות עצמנו כנותני הטון התרבותי המיוחד, השופע, כלפי החוף המערבי - מתוך המזרח התיכון, שכולו שמש... או ליתר דיוק, לראות עצמנו כפי שרואים אותנו האחרים, אותנו ואת איזורנו, ממרחק רב בקילומטרים ובאווירה, ואז מסתבר במבט של אלפי שנים אחורנית, שכוח אדיר טמון בהתבוננות בתוך דימויים תרבותיים שנוצרו כאן בימי קדם, והם קיימים עד היום, אך נשכחים בתפישתנו. צוק העיתים מוחק רישומים באכזיות אף שהם בבחינת עובדות בשטח.

מה הם אותם דימויים?

תנועות האישה המהוללת במזרח הקרוב עשויות לייצג אותם היטב: הקירבה לטבע (לרוח המנשבת בקלילות, לגלי הים הזורמים), הכמיהה לחופש המבע תוך אובססיית ההצטנעות, ההתפתלות הנחשית הנעה בזרימה חדה מן ההשתטחות וההקרבה הנרפסת ועד למאבקי המיניות הנחשקת, הביטוי האישי-רגשי מול הקונוטציות המסתוריות. נחלת-הכלל של רצח-מוזות-שעשועים-אקסטזה-ריטואל ומושג היופי לעצמו, הטמון בכל פיגורה מחוללת 'תנועות המחוללות' הללו, זעירות ככבירות, מוכרות לנו מאז דמויותיהן הציוריות של דבורה, מרים ובת-יפתח מכנען, שיש בהן לא מעט הרואיות, ועד לכישופיה של סמיה גמאל בפני פריד-אל-אטרש במצרים של שנות ה-30 וה-40.

האם רצונה התמידי של אליזבט טיילור להראות ככוכבת אוריינטאלית אכזוטית בעלת יופי אגדי הוא הוכחה לכך, שעולם המערב שבוי כולו בקסם כבלי המזרח? כיצד נעשה התרגום שלו ליסודות המזרח? מה מתוכם הופנם, וכיצד? ומה עם הארוטיקה החבויה אל מול הפיתוח החושף? (עומר כיאם מנסה, למשל, להתרחק ביודעין מן הסנוור המיני). ומה עם חווית הענק של לידת בני-אדם בין-שמיים-וארץ או מול כל אלה?

THE MIDDLE EAST AS A CULTURAL SOURCE - זו היתה כותרת הקונגרס בו השתתפתי בשהותי בפינלנד: הקונגרס ליווה את פסטיבל המחול לכל אורכו. חשתי באיזשהו קסם שאופף אותי מעצם היותי נציגה של "בשר ודם" מן המזרח הקרוב. מה גם שהוזמנתי לפסטיבל כאישה יוצרת מן האיזור, והושם הפעם דגש רציני, לא מעט מדעי ותאולוגי, על מקומה של האישה. פתיחותי לתרבויות ודתות האיזור הדהימה את הקהל. אין מצפים לכך היום בעולם הרחב מישראלים. ההיבט החזותי והתנועתי שביצירותי המוסיקליות (שבחרתי להציג לנוכחים) בצד האורטוריה פרי עטי על גירוש ספרד (בה משתקפת סימביוזת שלושת הדתות), השמעתי הקלטות של קולות ילדים בדואים וארמנים, ואת הבאלט הטלויזיוני של ליה שוברט לפואמה הסימפונית "נערה ושמה לימונאד", שהלחנתי בהשראת שירו של משורר לבנוני לפני 18 שנה.

כל זה נשזר היטב והשתלב כראוי בחוויות של מופעי מחול שבאי הכנס חזו בהם: כך נמזגו היטב אל תוך התודעה הצפונית הרחוקה תדמיותי שלי, עם חזיונות הבמה של "מבול" בביצוע להקת בת-שבע ושל "פנינים", בביצוע סוראיה הלאל המצרייה. ה-FUSION של אוהד נהרין היה משיאי הפסטיבל, וזוהי אמירה אובייקטיבית הנצמדת לתחושת הלוקאל-פטריוטיזם, שחשנו שנינו היטב בפגישתנו בפינלנד הרחוקה.

המוסיקה והמחול הופיעו שוב ושוב כשני כוחות חובקים. מסגרות החג המסורתיות הנפרדות לגברים ולנשים בחתונה, למשל, הן מאותן הוויות המלאות בתנועה ובצליל מקדמת דנא. סמל זה מתיק אותנו הישר אל יחסי גבר ואישה בשלוש הדתות שצמחו באיזור. גם בכך עסק הקונגרס ובמלוא המקצועיות. התאולוגיה, מסתבר, לא פחות מן האומנות מחוללת הניסים, עשויה לקרב בין עמי האיזור.

✓

✓ הבה נכתוב על המחולות

"הבה נצא במחולות לקורות ריקודי העם בישראל", מאת צבי פרידהבר, הוצאת המרכז לתרבות של ההסתדרות הכללית, תל-אביב, ע' 111.

חומר רב למדי התפרסם במשך יובל שנות קיומו של הריקוד העממי הישראלי בצורת מאמרים, תדפיסים, מערכי שיעור למורים ומרקידים, אבל רק מעטים ניסו לטפל בצורה שיטתית בתולדות התופעה החברתית המדהימה הזאת של יצירת תרבות עממית מהכרה בחשיבותה.

קדמו לספרו זה של צבי פרידהבר - שפירסם כבר מחקרים לא מעטים, בעיקר בתחום תולדות המסורת המחולית של קהילות ישראל לדורותיהן - ספרה של גורית קדמן ועבודתה של רות אשכנזי על אודות כנסי דליה. אבל ספרה של גורית קדמן סובייקטיבי למדי, ונכתב מנקודת ראותה האישית, ואילו רות אשכנזי התרכזה בתופעה המרכזית של כנסי דליה בלבד.

פרידהבר הוא מההיסטוריונים, המתחקים אחרי פרטי פרטים, ושאינם מסתכנים יתר על המידה בניסוח תאוריות היסטוריוסופיות, ומי שמתעניין בתולדות המחול הישראלי העממי, ימצא בספר זה מידע רב.

✓

מתוך הספר "הבה נצא במחולות לקורות ריקודי העם בישראל", דבקה בכנס האיזורי עמק חפר, 1954

MANTA®

קיימים בגדי גוף רבים,

אבל, מנטא - יש רק אחת

עוסקת בבלט?

מחול?

ג'אז?

אירובי?

מעוניינת להיראות שונה, ייחודית, ולקבל את חו"ל בכאול-לבן?

לנו יש קו מוצרים מגוון, איכותי וייחודי להבדיל לך

מבדלים גם הצמנות מיוחדות

התקשרי אלינו ונגיד, מה משותף לך ול.....

- נבחרת ישראל בהתעמלות קרקע ומכשירים במכביה ה-14
- שתי אליפויות אירובי: 93'-92'
- אליפות ישראל בהחלקה על קרח 91'
- אליפות ישראל בגלגליות 94'
- אליפות ישראל בהתעמלות קרקע 93'
- חגיגות יובל ה-50 לביה"ס למאמנים וינגייט

מפעל וחנות מפעל: רח' אצ"ל 6, א.ת. חדש ראשל"צ

טל': 03-9622791, פלאפון: 050-318190

לקבלת קטלוג וידיעון אינפורמטיבי התקשרי למפעל

הפקות

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

עמותת ארגון מורים למחול

עמותת ארגון מורים למחול הוקמה
על-מנת לקדם את מעמד המורה בארץ

מטרות הארגון:

- איגוד המורים למחול כארגון מקצועי בהסתדרות
- קידום מעמדם המקצועי של המורים למחול
- הסברת העניינים המשותפים של חברי הארגון והגברת מודעות הציבור לענייניהם
- לגרום להכרת משרד-החינוך במעמד הארגון

חברותך בארגון ושיתוף הפעולה שלך
חיוניים לפעילותנו!

הצטרפותך היא טובתך!

פרטים נוספים ובירורים:
הניה רוטנברג
רח' נרינבוים 30
הוד הכרמל
חיפה
טל': 04-244594

סטודיו למחול

קונסרבטוריון "הסדנה" בירושלים

ילדים ובני נוער מגיל
5 עד 18 ומבוגרים
באלט קלאסי,
מחול מודרני, ריקוד לתיאטרון,
רפרטואר, תנועה וג'אז
להקה צעירה ובוגרת

הרשמה: קונסרבטוריון למוסיקה ולאמנויות "הסדנה", עמק רפאים 22, טלפקס: 02-630017, אחה"צ בלבד

קולדממה להקת מחול

משה אפרתי Moshe Efrati Dance Co.

קולדממה KolDmama

בית "קולדממה" מרכז לאמנויות
רח' הירקון 61, תל-אביב 63432
טל': 03-5102997/8
פקס': 03-297447

"KolDmama" - Cultural center
61 Hayarkon St. Tel-Aviv 63432
Tel: 03-5102997/8
Fax: 03-297447

כנסים ומפגשי מחול בעולם

World Dance Alliance
c/o Dance Magazine
33 West 60th Street New York, NY 10023
Fax: (914) 723 0741

◆

April 21-23, 1995

Border Tensions: dance and discourse at the University of Surrey, Guildford, England

Professor Janet Lansdale
Department of Dance Studies, University of Surrey, Guildford, Surrey, GU2 5XH, England
Phone: (44) 483 259740
Fax: (44) 483 259392

◆

May 10-14, 1995

1995 Society of Dance History Scholars

Conference at Toronto, Canada
Selma Odom, York University, Toronto, Canada

◆

June 12-15, 1995

Meeting of International Association for Dance Medicine and Science in conjunction with the International Aris Medicine and Therapy Conference

מלון דן פנורמה, ת"א
טל': 5626470 (03)
פקס: 5612303 (03)

◆

November 2-5, 1995

הנושא:
המיתוס והפולחן במחול

International Conference of the Congress on Research in Dance at Miami, Florida

Office of the Dean, Dance Division
New World School of the Arts
300 NE 2nd Avenue
Miami, Florida 33132-2297
Phone: (305) 237 3341
Fax: (305) 237 3794

October 22-24, 1994

מפגש בין אומנים וחוקרים

Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, National Conference at Minneapolis, Minnesota
Susan Bauer 1232 E. Woodley
Northfield, Minnesota 55057-2956
Phone: (507) 645 6810

◆

October 29-30, 1994

5th Congress of the European Association of Dance Historians at Barcelona, Spain

A.E.H.D., Sylvie Jacq-Mioche
40 Avenue de Paris
95600 Eaubonne, France

◆

November 3-6, 1994

CORD Annual Conference at Texas Women's University

Kim Grover-Haskin
Texas Woman's University
Programs in Dance-PO Box 23747
Denton, TX 76204
Phone: (817) 898 2085

◆

November 12-13, 1994

Conference on Frederick Ashton:Following Sir Fred's Steps at London, England

Ashton Conference Secretary
The Roehampton Institute
Roehampton Lane
London SW15 5PJ
Phone: (81) 392 3380

◆

March 9-12, 1995

World Dance Alliance General Assembly;

Meeting of the Americas for Dance at the National Center of the Arts, Mexico City
Genevieve Oswald

August 28-31, 1994
International Colloquium:

The Sources of Dance History

Sable, Franee
Ris and Danceries
58 rue Victor Hugo
94140 Alfortville, France
Phone: (33) 1 4977 7575
Fax: (33) 1 4977 7708

◆

September 3-7, 1994

The XXth Conference of SIBMAS

(Societe Internationalaedes Bibliotheques et des Musee des Arts du Spectacle/International Association of Libraries and Museums of the Performing Arts), Antwerpen Belgium
Roger Rennengerg, Director
Stadsbibliotheek
Hendrik Conscienceplein
B-2000 Antwerpen Belgium
Phone: (3) 233 97 12
Fax: (3) 231 69 32

◆

October 20-23, 1994

Conference on Dance Education

at Michigan State University in East Lansing
Lynette Young Overby
Dept of PE & Exercise Science
131 IM Circle
Michigan State University
East Lansing, MI 48824

◆

October 20-23, 1994

American Dance Therapy Association

Conference at Minneapolis, Minnesota
American Dance Therapy Association
2000 Century Plaza, Suite 108
Columbia, Maryland 21044 3263
Phone: (410) 997 4040

◆

סין

על קצות האצבעות

הניה רוטנברג מראיינת רקדן מסין העממית

המחול הבימתי של סין הוא אומנות עתיקת-יומין ועתירת מסורת. היא קשורה ל"אופרה של פקין", עיר הבירה, הנקראית כיום בייג'ינג

המחול הבימתי של סין הוא אומנות עתיקת-יומין ועתירת מסורת. היא קשורה ל"אופרה של פקין", עיר הבירה, הנקראת כיום בייג'ינג. משהופיעו לראשונה להקות של האופרה הסינית המסורתית במערב בראשית שנות ה-50, המסכות, הזימרה המיוחדת במינה ובעיקר סגנון התנועה האקרובאטי שלהן עוררו התפעלות באמריקה ואירופה.

מראשית שנות ה-50 קיימים בסין גם בתי-ספר לבאלט קלאסי. זאת הודות לקירבה האידיאולוגית בין סין העממית לברית-המועצות בזמן ההוא. מורים ידועי שם ממוסקווה ולנינגראד נשלחו אז לסין, ללמד את שיטות הבאלט הסובייטי.

כאשר נותקו הקשרים ההדוקים בין רוסיה לסין, נמשכו לימודי הבאלט בסין, עד "מהפכת התרבות" של מאו טסה-דונג, מהומות ששמו קץ לכל השפעה מערבית. אבל כעבור שנים אחדות וסילוק אלה, שעמדו בראש אותה "מהפכה" אכזרית והרסנית, שבו בתי-הספר לבאלט לפעול.

מאז הכירה סין בישראל, הקשרים עם סין הולכים ומתהדקים. לא מכבר ביקרה "להקת המחול הקיבוצית" בבייג'ינג.

בקיץ השנה התקיימו בבייג'ינג "משחקי הספורט הלאומיים", התכנסות שאמורה היתה לתמוך בהצעתה של סין, לארח את המשחקים האולימפיים של שנת 2000. הצעה שלא נתקבלה על ידי הועד האולימפי. במסגרת ההכנות לאירוע ענקי זה, היו אנשי המחול בסין עסוקים בחזרות. ומנהל האקדמיה הממלכתית למחול, לו יי-שנג, מסר, שבמופע הפתיחה נוטלים חלק כ-1,000 רקדנים. "כמובן, אין בין הסטודנטים שלנו מספר כה גדול של רקדנים. לכן ערכנו מבחנים בכל רחבי סין לקראת המופעים הללו."

באקדמיה למחול לומדים כיום 700 תלמידים, שנבחרים מדי שנה לפי קנה-מידה "מדעי" קפדני. "בכל שנה פונים אלינו כ-6,000 מועמדים. עד לשנים האחרונות גיל התלמידים המתחילים היה 21 שנה, כיום מתקבלים ילדים בני 10-9 בלבד." רק כמאה מתקבלים מדי שנה.

גם כאשר נותקו הקשרים ההדוקים בין רוסיה לסין, נמשכו לימודי הבאלט בסין, עד "מהפכת התרבות" של מאו טסה-דונג, מהומות ששמו קץ לכל השפעה מערבית אבל כעבור שנים אחדות וסילוק אלה, שעמדו בראש אותה "מהפכה" אכזרית והרסנית, שבו בתי-הספר לבאלט לפעול

נקבעו כללים, לפיהם מתקבלים הילדים. "על הפנים של המועמדים להיות מאורכים, פחות או יותר. חלקו התחתון של הגוף אמור להיות ארוך יותר מחלקו העליון. האורך הכולל של הזרועות חייב להיות בפרופורציה מסוימת לגובה התלמידה או התלמיד. "שלוש האצבעות הראשונות של הרגל חייבות להיות באורך אחיד" - מוסיף לו יי-שינג - " וזאת על מנת למנוע דימום או עיקום, שעה שהרקדניות נועלות נעלי-בהונות." וזו הסיבה, שהסטודנטים נראים אחידים כל כך, דומים זה לזו במבנה הגוף שלהם.

"בת הים הקטנה" - הבאלט הלאומי של סין
"MERMAID" - THE CENTRAL BALLET OF CHINA

"סילביה" - הבאלט הלאומי של סין
"SYLVIA" - THE CENTRAL BALLET OF CHINA

אל שן יונג-פו (CHEN YONG-FU), רקדן מסין העממית, התוודעתי באקדמיה למחול בהונג קונג לאחר סיום לימודי שם. הגיעה אלי שמועה שנמצא באקדמיה סטודנט מסין, הלומד מחול מודרני בהונג קונג - דבר יוצא דופן.

הסתבר, ששן יונג-פו הוא רקדן ומורה לבאלט מסין, שזכה במילגת השתלמות במחול מודרני באקדמיה לאמנויות הבמה בהונג קונג. הוא הגיע להונג קונג מבייג'ינג והראיון עמו התבצע בהונג קונג ב-1992.

- הניה רוטנברג: היכן למדת ריקוד?

- שן יונג-פו: בגיל 14 התחלתי ללמוד ריקוד . בביה"ס למדנו באלט קלאסי, ריקוד סיני, אבל לא מחול מודרני. באותם זמנים לא היה קיים מחול מודרני בסין. לא נשארתי שם זמן רב כי הייתי בין המאושרים שנבחרו על ידי משלחת ארצית שמדי שנה מחפשת כשרונות בפרובינציות.
בשנת 1974 נבחרתי לבוא ללמוד בבית הספר למחול בבייג'ינג, ושם למדתי שש שנים באלט. עם סיום לימודי, הממשלה שלחה אותי ללהקת האופרה של בייג'ינג, בה רקדתי ארבע שנים. לא הייתי כל כך מעוניין לעבור ללהקה זאת מכיוון שהבאלט רק משולב בתוך האופרות. אלה אופרות מערביות המושרות בשפה הסינית. באופרות הסיניות אין באלט. אולם כאמור, לא היתה לי ברירה. כיום אני מורה לבאלט בבית הספר למחול בבייג'ינג ולאחר שאחזור מהונג קונג אמשיך ללמד שם באלט.

- מדוע שלחו אותך להונג קונג?

- במסגרת חלופי סטודנטים בין סין להונג קונג, אפשרה האקדמיה למחול בהונג קונג לשני רקדנים גברים מסין לבוא וללמוד כאן מחול מודרני. לקבל את ההזדמנות להגיע להונג קונג , זה לא דבר של מה בכך. בסין לא כל אחד יכול לנסוע לחו"ל על מנת ללמוד.

במשך חמש השנים האחרונות של מהפכת התרבות, כל הכוריאוגרפיות נעשו על מנת להאדיר את שמו של היו"ר מאו ולמטרות תעמולה

- האם תוכל להשתמש בסין בכל מה שלמדת פה באקדמיה?

- אני נמצא בהונג קונג רק שנה ומחצה ולמדתי הרבה מאוד. רכשתי את היסודות של מחול מודרני, ואני מכיר סגנונות שונים. לקחתי שעורים אצל רוז ניומן, כוריאוגרפית ומורה מניו יורק. הסגנון שלה אישי ולמעשה מהווה ערוב של סגנונות עכשוויים. למדתי גם אצל טאקאקו שהיתה רקדנית בלהקת גראהם. יתכן שבשלב מאוחר יותר, ידע זה שאביא איתי יוכל לעזור בהקמת מגמה למחול מודרני בביה"ס בבייג'ינג.

- האם תנסה להקים להקה מודרנית ?

- לא עכשיו, עדיין קשה להקים להקת מחול ביוזמה פרטית. כל להקות המחול הן ממשלתיות. רק אם הממשלה תחליט להקים מגמה למחול מודרני בבית הספר, אולי אפשר יהיה להקים להקה מאוחר יותר. כיום גם מגיעים אלינו מורים מחו"ל. הם מוזמנים על ידי הממשלה. להקת המחול המודרנית היחידה שפועלת כיום נמצאת במחוז קנטון. הם מחקים את סגנון הלהקות הזרות. ואין להם סגנון משלהם.

- מה קרה למחול בסין בזמן מהפכת התרבות ב-1966?

- במשך חמש השנים האחרונות של מהפכת התרבות, כל הכוריאוגרפיות נעשו על מנת להאדיר את שמו של היו"ר מאו ולמטרות תעמולה. הסגנון הוכתב על ידי אשת מאו טסה טונג. לא רק שלא לימדו באלט קלאסי, אפילו מחול סיני לא לימדו. היחידי שהותר ללימוד היה מחול פולקלורי. כמובן, שלא לימדו מחול מארצות זרות. כולם למדו את אותם המחולות הבודדים. באותו הזמן אפשר היה לראות בסין רק סוג אחד של ריקוד, "מחול עלילתי". היו מספר באלטים סיניים כשהרקדניות בנעלי אצבעות, אבל... עם רובים בידיהן.

נושאים אופיניים היו "פלוגת הנשים האדומה" או "הנערה בעלת השיער הלבן". היה סגנון אחד מוכתב ולא היה מקום ליצירתיות ולפירוש אינדיבידואלי. רקדו רק לפי צווי הממשלה. ריקודים אלה היו צריכים לקבל את אישור הפקידים, אחרת אי אפשר היה לבצע אותם.

"אגם הברבורים" - הבאלט הלאומי של סין
"SWAN LAKE" - THE CENTRAL BALLET OF CHINA

- מה קרה עם ריקודי הפולקלור בסין בזמן השלטון הקומוניסטי?

- קיים מספר רב של ריקודי פולקלור, שמקורם במיעוטים הרבים ברחבי סין. הממשלה מעודדת מורים למחול ושולחת אותם לפרובינציות שם הם לומדים את הריקודים המיוחדים לאיזור ומביאים אותם חזרה לאקדמיות. אם לפני כן ריקוד הפולקלור נרקד על ידי כל אנשי הכפר, ולא

כאמנות במה, הרי משהובא הריקוד לאקדמיה, הוא שונה, על מנת שיוכל להתאים לצרכי הבמה.

- האם מלמדים גם כוריאוגרפיה?

- כן, כיום מלמדים בסין איך ליצור ריקודים. יש אנשים, שכבר סיימו את לימודיהם בנושא זה. המורים הם בחלקם סינים, רוסים ואמריקאים.

- האם יש קהל גדול למופעי המחול?

- לרוב האנשים בסין אין הרבה כסף ופנאי. גם מבחינה מנטאלית, האדם הממוצע עסוק בדאגות פרנסת משפחתו. אלה שבאים לצפות בהופעות, הם אלה, שמצבם הכלכלי סביר .

- האם מלמדים ריקוד בסין במערכת החינוך הרגילה?

- לא. בבית הספר הסיני ניתן ללמוד רק ספורט.

- האם קיים סגנון באלט סיני מקורי?

- הרוסים יצרו את הכללים כיצד לאמן רקדנים. הם קבעו מה האורך האידיאלי של רגל או זרוע, לרקדן בעל "פרופורציות אידיאליות". לא האסתטיקה הסינית קבעה זאת. בבאלטים שנוצרו בשנים ההן, הושאלו רעיונות מהפולקלור הסיני, נלקחו תנועות מאמנות הלחימה הסינית - קונג פו - ומהאופרה הסינית, וכך נוצר סגנון "באלט סיני קלאסי".

"קורבן השנה החדשה" - הבאלט הלאומי של סין
"THE NEW YEAR SACRIFICE "- THE CENTRAL BALLET OF CHINA

- מה קורה היום בתחום הבאלט בסין?

- הבאלט בסין מתפתח בשנים האחרונות במהירות רבה. כיום נעשים דברים, שלא היו יכולים להיעשות בזמן מהפכת התרבות. מעלים מחדש את הבאלטים הקלאסיים כמו: "אגם הברבורים", "דון קישוט", שהועלו לפני מהפכת התרבות והוחרמו בזמן המהפכה.

לאחר מהפכת התרבות נוצרה בסין מדיניות "הדלת הפתוחה", ולהקות מחול זרות, וביניהן להקות מחול מודרני, הגיעו אליה. ידע רב מגיע עכשיו לסין עם להקות המחול והמורים הרבים שמגיעים מארצות כמו אנגליה ואמריקה. אנו לומדים הרבה מצפיה בוידאו, וגם משחזרים עבודות מתוך צפיה.

בסין קיימות שלוש להקות באלט חשובות בבייג'ינג, שנחאי וסאן-יואה. לכל שלוש להקות הבאלט כוריאוגרפים משלהן.

המלחינים כותבים מוסיקה סינית ומשתמשים בה לבאלטים החדשים. כיום המורים, הרקדנים והכוריאוגרפים מודעים למה שהם רוצים לומר, ואין הם נאלצים לעשות רק דברים המוכתבים להם.

היכולת שלהם לבטא מה שהם חושבים, גורמת להם סיפוק רב. הם מאמנים את הרקדנים כפי שהם חושבים לנכון, עם התיחסות לגוף של הרקדן הסיני, השונה מרקדן רוסי או אנגלי.

מנוי לשנה ב- 44.90 ש"ח

רבעון לעינייני מחול
בישראל

רבעון לעינייני מחול
בישראל

רבעון לעינייני מחול
בישראל

רבעון לעינייני מחול
בישראל

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

ניהול אומנותי: הדה אורן

- המקצועות הנלמדים:
  בלט קלאסי • מחול מודרני • חוג פלדנקרייז
  הכנה לבחינות בגרות • ג'אז • חוג פנטומימה
- קבוצת מחול-עמק הירדן בהנהלתה של הדה אורן
- לקבוצת המחול מתקבלים רקדנים לאחר שרות צבאי, נשים וגברים שלמדו לפחות 6 שנים בלט
- מנהל אדמינסטרטיבי - בצלאל אלרואי

בפניות נא להתקשר
לטלפון 06-751838/9, פקס. 06-757641

דנאור כל מה שמאיר...

תאורה
במה
מערכות קול

חדש!

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

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

פסטיבל מונפלייה

מאת גיורא מנור

ישראלים, סינים ובז'אר גם פסטיבל מונפלייה 1994 למחול מודרני נפתח במופע מלהיב של להקת "בת-שבע"

מונפלייה היא עיר קסומה בדרום צרפת, לא רחוק מחופי הים התיכון, בקרבת ניס ומארסיי. עיר לא גדולה, בת 200 אלף תושבים. מה שמקסים בה ממבט ראשון הוא השילוב המוצלח מאוד בין עתיק וחדיש.

חומות המגינות על העיר, שבה בית-הספר לרפואה הותיק ביותר בצרפת וגן בוטאני מהראשונים באירופה, בית אופרה מסורתי מהמאה הקודמת בקצה שדרה נאה על שמו של דה גול, ובקצה השני שלה היכל תרבות מודרני, ענק, ובו בין שאר אולמות, בית-האופרה החדש, הנושא את שמו של המלחין ברליוז.

הארכיטקטורה המודרנית, של זכוכית ואבן טבעית, משתלבת עם האבנים של שרידי העתיקות. ומה שבעיני יפה מכל, בבתים הישנים, בני מאתיים ושלוש מאות שנה, המקיפים את הארמון הקטן בו שוכנת מנהלת פסטיבל המחול המודרני של המונפלייה, גרים אנשים רגילים, בכל פינה יש מסעדה קטנה וחביבה, ושולחנות מצפים לסועדים ברחובות הצרים ובכברות הזעירות של השכונה. ממש סימביוזה בין עתיק למודרני.

גם הפסטיבל עצמו כבר אינו עול ימים. הוא נוסד לפני 14 שנה על ידי הכוריאוגראף דומיניק באגואה (DOMINUQUE BAGUE), שהגיע לעיר הרחוקה מפריז, בגל של ביזור אומנות המחול ברחבי המדינה, על-ידי שר התרבות דאז, ג'ק לאנג, שהעניק בית

מה שבעיני יפה מכל, בבתים הישנים, בני מאתיים ושלוש מאות שנה, המקיפים את הארמון הקטן בו שוכנת מנהלת פסטיבל המחול המודרני של המונפלייה, גרים אנשים רגילים, בכל פינה יש מסעדה קטנה וחביבה, ושולחנות מצפים לסועדים ברחובות הצרים ובכברות הזעירים של השכונה

ומענקים ליוצרים מכובדים בראשית דרכם, בתנאי שיעבדו בערי השדה. כך נולדו מרכזים כוריאוגראפיים רבים, המפרנסים במידה שונה אומנים מרכזיים של המחול הצרפתי המודרני. עד לפני עשרים שנה לא היה למעשה מחול

עד לפני עשרים שנה לא היה למעשה מחול מודרני ראוי לשמו בצרפת. הבאלט הקלאסי שלט בכל, וגם הוא התרכז במספר מועט של ערים גדולות. לפתע פרצה מהפכה שלימה של מחול חדיש ותיאטרון מחול ברחבי הארץ

מודרני ראוי לשמו בצרפת. הבאלט הקלאסי שלט בכל, וגם הוא התרכז במספר מועט של ערים גדולות. לפתע פרצה מהפכה שלימה של מחול חדיש ותיאטרון מחול ברחבי הארץ. בגואה, שהיה אחד היוצרים המרכזיים של דורו, ועבד גם בארץ, התיישב במונפלייה. האיש אשר הגשים את תכניות הפסטיבל של בגואה היה ז'אן-פול מונטאנארי, יליד צפון-אפריקה, המנהל את הפסטיבל, שכבר היה למסורת, עד היום.

יש קשרים הדוקים בין פסטיבל מונפלייה וישראל. בעבר הופיעו שם ליאת דרור וניר בן-גל, בת-שבע, תמר בורר ויוצרים אחרים. והשנה הפכה בת-שבע, עם "אנאפאזה" המדהימה של אוהד נהרין, למסמר הפסטיבל.

ערב הפתיחה של הפסטיבל והמופע השני של בת-שבע הפכו לחגיגת נצחון של ממש. הקהל הרב עמד על רגליו דקות ארוכות ומחא כפיים וצעק בראוו בהתלהבות. גם האנסמבל הצעיר של בת-שבע, שרקדניו משתתפים ב"אנאפאזה", עמד להופיע במופע עצמאי ("מסיבת ריקודים"), אבל גשם זלעפות שירד בערב יום המופע קילקל

קצת את התכניות.

באותו לילה עמדה להתקיים הבכורה המונפליינית של להקה מסקרנת מהעיר קנטון שבסין. להקה זו, כך נאמר לנו, היא המודרנית היחידה בסין. בשעות אחרי הצהריים הזדמנו - היה בפסטיבל מונפלייה השנה ייצוג נכבד של אורחים מישראל - לשיעור היומי של הסינים. ניהל את השעור וילי טסאו (WILLY TSAO), שלמרות שמו הפרטי הוא סיני מבטן ומלידה, יליד הונג-קונג. הוא נסע לניו-יורק להשתלם בכלכלה ומינהל עיסקי, אבל, כפי שהתבטא, חיידק המחול המודרני

להקתה של מתילד מונייה
MATHILDE MONNIER'S COMPANY

להקת המחול המודרני מקנטון (גואנדונג) - סין
THE MODERN DANCE COMPANY OF CANTON (GUANGDANG) - CHINA

הדביק אותו, ובזה הוא עוסק מאז. 15 הרקדנים התגלו באותו שיעור כמבצעים מעולים. בייחוד כמה מהבחורים, אבל גם רקדנית אחת, הם אומנים משכמם ומעלה.

אבל כשהתאסף הקהל באמפי הפתוח שבחצרו של מנזר עתיק, נפתחו ארובות השמיים וגשם חזק הרטיב את הכל. הרקדנים, דבקים במשימתם, בכל זאת עלו לבימה והחלו במחול נמרץ ומבריק בתנועתו הכוחנית, "PANGU" שמו. הרצפה הרטובה גרמה להם לעוף אל הבימה ולהתרסק ממש לעינינו. בקהל החלו צעקות, "מונטאנרי, תפסיק את זה!". אבל הרקדנים הדבקים במשימתם ניסו להמשיך עד שעלה הכוריאוגראף בעצמו אל הבימה וממש תפס את רקדניו ביד, כדי למנוע את המשך המחול המסוכן לאבריהם.

המופע הועבר - כפי שהודיע ראש העיר במסיבה, שהתקיימה מאוחר באותו לילה בוילה רנסנסית נהדרת מחוץ לעיר, כשסערת ברקים משמשת רקע לסעודה חגיגית, בה נכחו אנשי הסגל הדיפלומטי של סין בצרפת וכל "נכבדי העיר" - לאולם האופרה ע"ש ברליוז, למחרת.

תוך צפיה במופע, שכלל שורה של קטעים ומחולות מאת טסאו ויוצרים נוספים, התברר, שהרקדנים המצויינים "התבזבזו" על עבודות בסגנון של בידור ושאו-ביזנס. חבל ומוזר, שלהקה מעולה כל כך אינה מסוגלת או אינה מעוניינת להזמין כוריאוגראפים מחו"ל. יש להניח שרבים היו מוכנים לעבוד בסין הרחוקה אפילו תמורת שכר סימלי או בהתנדבות.

האירוע המרכזי של הפסטיבל השנה היה הופעתו של "באלט לוזאן" השוויצרי של מוריס בז'אר, יוצר שבהחלט אינו שייך לצעירים. הוא ורקדניו העלו את מה שכבר צפינו בו בתל-אביב, "המנדרין המופלא" המוזר שלו והעבודה שבמרכזה דמותו של צ'רלי צ'פלין, שאינה מצטיינת בכלום. ויש עוד באמתחתו של בז'אר, שאינו מסתפק בגירוי שקספירי אחד, והוא מצרף למלך הזקן ליר את הקוסם הפיוטי פרוספרו מהמחזה האחרון שחיבר שייקספיר, "הסערה".

את שני התפקידים הראשיים ירקוד אומן, הזכור לי משנות ה-70, כשרקד בלונדון, בלהקתו של בוב קוהן, ואחר כך בפאריז, בקבוצתה של קארולין קארלסון, כיום המנהלת האומנותית של "באלט קולברג" השוודי. לאריו אקסון הוא גבר גבה קומה, בעל נוכחות בימתית בלתי רגילה.

המפעל המרכזי, בו עוסק פסטיבל מונפלייה בכל ימות השנה, היא קבוצת יוצרים צעירים, ילדי-הפסטיבל. כוריאוגראפים אלה, אחדים מהם אינם צעירים כלל, אבל הם שייכים לחממה של מונפלייה.

המפעל המרכזי, בו עוסק פסטיבל מונפלייה בכל ימות השנה, היא קבוצת יוצרים צעירים, ילדי-הפסטיבל. כוריאוגראפים אלה, אחדים מהם אינם צעירים כלל, אבל הם שייכים לחממה של מונפלייה

הראשונה מקבוצה זו היתה סילבי דלוז (SYLVIE DELUZ), שלה סטודיו ותיאטרון זעיר משלה בבית ישן ומקסים בעיר. שם, ב"תיאטר איסיאון" שלה, העלו ששת רקדניה שתי יצירות פיוטיות, מעוצבות היטב, עם תאורה מעניינת וגישה רצינית לריקוד.

בערב אחר הופיעו רקדניו של דידיה תירון (DIDIER THERON) בשתי עבודות שלו. הראשונה מוקדשת לזכרו של דומיניק בגואה, שנפטר לפני כשנתיים ממחלת האיידס. "הדיירים" של תירון הוא רביעיה של שלושה גברים ואשה אחת, הישובים תחילה סביב שולחן מואר במרכזו. כל התנועה מתרחשת סביב ומעל לשולחן. זהו מחול רציני, בנוי היטב. ויש בו אווירה.

מה שלצערי אי אפשר לומר על ההמשך, ריקוד אינסופי על סאראייבו והמלחמה ביוגוסלאביה השסועה. שוב ושוב הרקדנים נופלים ומתים, אבל קמים לתחיה. שוב נפגשים זוג האוהבים, הנערה המוסלמית והנער ממחנה האויב. ודמות מגוחכת של איש כוחות הקהיליה הארופית מקפץ בין המחנות

באלט לוזאן של מוריס בז'אר "המלך ליר - הקוסם פרוספרו"
BEJART BALLET LOUSANNE "KING LEAR - PROSPERO"

הניצים. לבסוף תלויים-יושבים שני האוהבים על גבי קולבים הקבועים בקיר התפאורה של בתי העיר. למה? אין לי מושג.

בתכנית הפסטיבל עוד מופעים של היוצרים המקומיים, כגון מופע-גן לפני בית המוזיאון, שלא היה מעניין כלל.

אבל אין הצלחת מופע זה או אחר קובעת את רמת הפסטיבל כולו. האוירה של העיר, המוצפת במשך שלושה שבועות בשנה במחול מכל העולם, יש בה קסם רב. מחול חדיש בעיר עתיקה.

ספרים מרקדים

טוויילה ת'ארפ - רקדנית עם שכל

כשרון ריקוד ושכל לא תמיד - למעשה כמעט לעולם - אינם באים כרוכים זה בזה. גישה של "לגוף סיבות משלו" - וניתוח אינטלקטואלי, לעיתים קרובות מקלקלים את השורה. על פי רוב, אנשי מחול בכלל וכוריאוגראפים בפרט, אינם אנשי-מילים. וזו הסיבה, שספרים אוטוביוגראפיים רבים של אומני מחול הם שטחיים, כתובים בפראזות נדושות ושדופות, ומוקדשים בעיקר להנצחת הנצחונות הפומביים (האומנותיים) והפרטיים (בחדר המיטות) של נושא הספר.

TWYLA THARP, לא רק בשל שמה יוצא הדופן, המזכיר דמות מאחד מספרי "עליסה", אלא בזכות גישתה המקורית למחול, היא כוריאוגראפית אמריקנית מרתקת. ספרה האוטוביוגראפי כתוב בפיקחות, ללא עודף רחמים עצמיים, ועם חוש בריא לאירוניה עצמית.

לא פחות מרתקות מהרפתקאותיה האומנותיות והפרטיות, הן דיעותיה על מחול ורקדנים, על כוריאוגראפיה ומוסיקה, וכל יתר מרכיבי האומנות שלה. היא בחרה לכנות את ספרה, "PUSH COMES TO SHOVE", שהוא שם עבודתה הראשונה שלא עבור להקתה שלה, אלא עבור JOFFREY BALLET. הזמנה שהיתה מהפכנית כשלעצמה - שיתוף פעולה בין רקדני באלט מהשורה הראשונה ולהקה חדשנית, אישית. מוסיקה פופולארית של ה-BEACH BOYS, ותפאורה, שצויירה בכל מופע מחדש לעיני הצופים על ידי חמישה נערים, שהתמחו בהתזת גראפיטי על קרונות הרכבת התחתית של ניו-יורק, עשו אותה ללהיט.
ספר מעולה, שאפשר ללמוד ממנו הרבה על טוויילה ת'ארפ ועל עולם המחול המודרני בארה"ב כאחד (הספר יצא לאור בהוצאת BANTAM BOOKS).

אריק הוקינס

אריק הוקינס - בן למעלה משמונים שנה - מסכם בשורת מאמרים את דרכו הארוכה בעולם המחול האמריקני המודרני. הוא נולד וגדל במדינת קולורדו, למד לימודים קלאסיים באוניברסיטת הארווארד היוקרתית - שם היה לינקולן קירסטיין, האיש שהביא את באלאנשין לאמריקה ובכך השפיע השפעה מכרעת על התפתחות אומנות המחול - אחד מבני המחזור שלו. אחר כך השתלם אצל הראלד קרויצברג באירופה. הוקינס היה הרקדן הראשון ממין זכר בלהקתה של מרתה גראהם, ולזמן מה גם בעלה.
בראשית שנות ה-50 עזב אותה, יסד בית-ספר ולהקה משלו, ומאז יצר שורה ארוכה של מחולות, בסגנונו האישי.

גישתו לאסתטיקה של אמנות המחול מבוססת על הקבלה למבנים מוסיקאליים, לתהליכים טבעיים, ומה שכונה "הצורה המשמעותית". השאיפה לטבע ולרוחניות הביאה את הוקינס לשימוש בגוף עירום או כמעט עירום כאמצעי מרכזי בעבודתו הכוריאוגראפית.

אומר בהקדמה לספר המבקר אלאן קריגסמן: "המאמרים שבספר אינם בגדר זכרונות, וגם לא תיאוריות מנוסחות, או אוסף של אנקדוטות, אם כי יש מכל הסוגים האלה בספר. יותר מכך, אלה מסות - הרהורים מנוסחים בבהירות, המגלים את שטף המחשבות האופייני למחברן, ואת גישתו הרחבה, התקיפה, הבלתי אורתודוקסית של הוקינס".
זהו ספר, המבהיר ומתעד מגזר ייחודי של המחול המודרני האמריקני.

"THE BODY IS A CLEAR PLACE" יצא לאור בהוצאת DANCE HORIZONS, PRINCETON BOOK COMPANY, PRINCETON, NEW JERSEY.

מרס קאנינגהם בעיני בני-דורו

מרס קאנינגהם הוא דמות מרכזית ביותר במחול המודרני, והשפעת גישתו ניכרת בעבודתם של יוצרים רבים. למרות שנכתב על אודותיו הרבה, עדיין אין מונוגראפיה מסכמת, שתגדיר אותו, את עבודתו ואת מקומה בתולדות אמנות המחול.

הספר , הנקרא בפשטות "מרס קאנינגהם", שעורכו הוא ריצ'רד קאסטלנץ, הוא אוסף מסות ומאמרים פרי עטם של מבקרים מעולים, כגון מרסיה סיגל, ארלין קורצ'ה, אדווין דנבי ומאת מרס קאנינגהם עצמו. כן כלולים בספר פרוטוקולים של דיונים על אודותיו, בהם השתתפו רבים מרקדניו ועמיתיו. הספר כולל גם רשימת מאמרי ביקורת נבחרים שראו אור בכתבי-עת וכן רשימה כרונולוגית (עד 1992) של כל עבודותיו.

הספר "MERCE CUNNINGHAM" ראה אור בהוצאת A CAPPELLA, CHICAGO.

הגוף המטאפורי

נירה נאמן ולאה ברטל. הוצאת נורד, חיפה ; 264 עמ'

מאת יוסי זיידר

הנה מספר מחשבות שעלו בי עם קריאת הספר. איני רואה בהערותי בקורת ספרותית, אמנותית או אחרת, אלה הגיגיו של פסיכותרפיסט. מחשבות ביני לבין עצמי.

השם בילבל אותי משהו. לא הצלחתי להבין למה התכוונו המחברות בצרוף "הגוף המטאפורי". מתוך הדברים ראיתי לכל היותר "תנועה מטאפורית". וזו אולי מטאפורה להרגשתי הכללית כלפי הספר. תחושה שמשהו הולך ליד ולא בתוך הדברים.

יש לשבח את היוזמה והניסיון של המחברות להתמודד עם אתגר כלל לא פשוט. הכלים הטיפוליים, ברובם מופשטים ומילוליים, שעה שהתקשורת הבין אישית נעשית גם באורח בלתי-מילולי, לרבות בשפת-הגוף, היא מהות התהליכים. הנסיון להפוך חומרים אלה לספר הנחיה ול"הוראות בישול" למטפלים ורקדנים זהו אכן אתגר רציני.

הספר חשוב, מיוחד ומקורי. הוא כלי עזר, בהיותו ריכוז פורה של תרגילים ורעיונות למטפלים באומנויות. הדרך בה מוצגים הדברים מיוחדת. יש קו בהיר, מתפתח, הגיוני ושוטף של המעברים מהתנועה ועד העיבוד הרגשי, אם תרצה, הפסיכולוגי של החומרים. העריכה מאוד פונקציונאלית, והרישום בשוליים של חלוקת העבודה: "שכיבה, קימה, סקירת הגוף, דמיון, עיצוב דמות, הבעת בקול יחיד, קבוצות, זוגות, שיתוף, הזדהות וכד'", - הוא חידוש מרענן. גם העיצוב הטכני, הגראפי והקישוט בציור ובציטוט, נעימים לעין.

שתי מטאפורות עלו בי, כשסיימתי את הקריאה ואעזר בהן, כדי להעביר את תחושתי:
האחת, אני רואה לפני שולחן אוכל גדול מאד. עליו מונח, בקערות יפיפיות, צבעוניות, הרבה מזון. פירות, ירקות, בשרים, דגים, מוצרי חלב, תבואות ועוד ועוד. הכל מוקף פרחים ואני אפילו חש בריחות. אבל הכל ממתין לידו של הטבח, שיכין מהחומרים מטעמים. לכל היותר הטבח התחיל את המרקחות, אבל קפא. יש כמה פירות וירקות מיוחדים, כגון העבודה סביב ספורי התנ"ך. מאידך גיסא ישנם כמה פירות, הנראים לי בוסר או כהכלאה לא ברורה. למשל, סיפורי המיתולוגיה היוונית. שם חוגג בעיני הסירבול, ונוצרת תחושה של תפסת מרובה לא תפסת.
גם ערבוב הגישות מתרבויות המזרח עם פילוסופיות מהמערב, הן ברמה שיטחית משהו, לטעמי, והדברים נשארים ברמה של כותרות, אם לא הצהרות מבטיחות ולא כל כך מקיימות. המטאפורה השניה היא זו: אני מתכוון לטוס לארץ אחרת. אני מוזמן על-ידי דיילת חיננית, מתוך אולם נוסעים של בית נתיבות מאד מסודר, מרווח ונקי אל מסלול מסומן בבהירות לפתח המטוס. הדיילת מושיבה אותי במקום המיועד, הכסא נוח, עיצוב הפנים של המטוס נעים. הצבעים שקטים ותואמים. האוויר ממוזג. הדיילת, בנועם רב, עוזרת לי לחגור את חגורת הבטיחות. הטייס מברך את הנוסעים לשלום ומבטיח שמיד נמריא. אבל משום מה, איננו ממריאים. הייתי מעיז להציע למחברות, שללא ספק הן בעלות ידע עצום, נסיון למכביר ורגישות גבוהה ביותר, להמשיך בספרן הבא את התהליך ולהביאו לכדי המראה. ולגבי, כתרפיסט, ההמראה היא לרבדים הקליניים. קשה היה לי להסתפק בהערות קצרצרות, במעברים, שלא לומר דילוגים, מההוראות לתרגיל אל ה"סיפור האישי". נראה לי, לאור התרשמותי מהמיומנויות והעושר הפנימי של הכותבות, שהן תוכלנה ללכת בכיוון העומק ולא רק בהנחת הדברים לרוחב.

גוליאלמו. היהודי מפסארו

מאת גיורא מנור

BARBARA SPARTI: ON THE PRACTICE OF ART OF DANCING
BY GUGLIELMO EBREO DA PESARO

CLARENDON PRESS, OXFORD, 1993 *הוצאת*

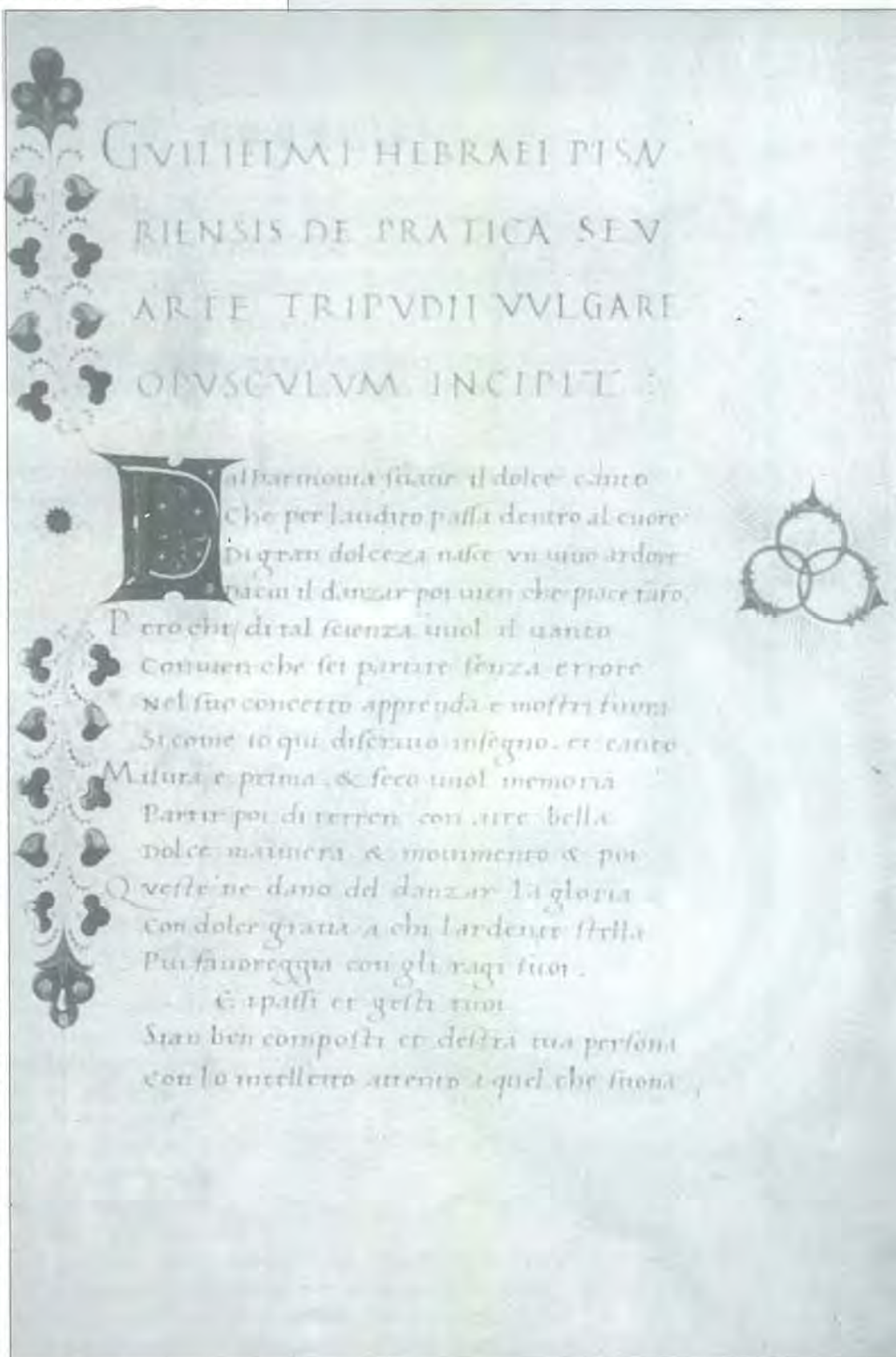
דמותו של המורה-למחול והכוריאוגראף היהודי מהעיר האיטלקית פסארו, שחי במאה ה-15, סיקרנה אותי שנים רבות. מי היה האיש הזה, שנאמר עליו על ידי בני תקופתו, ש"הוא מיטיב לרקוד מכל בני דורו"? הוא כתב ספר מפואר ומאוייר, על אודות אומנות המחול והטכניקה שלה, חיבר אוטוביוגראפיה (שצורפה לאחד העותקים, שנעשו בכתב יד, של סיפרו), בה הודה שהיה מוכן להתנצר ולקחת לעצמו את השם הנוצרי ג'ובאני אמברוסיו, ובלבד שיזכה בתואר אבירות. למעשה המרת דת זו לא הועילה לו הרבה. בסוף ימיו נאלץ לבקש טובות מהנסיכים אותם שירת כל ימיו, ואפילו נזקק למתת של חסד לקיומו - מענק שהנסיך אליו פנה לא אישר.

אבל עד לשנה זו, מי שאינו מיומן בקריאת איטלקית עתיקה, לא יכול היה לדעת, מה כתוב במסה של גוליאלמו על אומנות המחול. היה בזה משהו מיסתורי, להחזיק בידיים ספר נהדר בן 500 שנה, ולא להבין את תוכנו. פרט לקטעים מעטים, שפירסם אוטו קינקלדי (Otto Kinkeldey) בסוף שנות ה-20, מאמר שהודפס שנית בצורת ספרון של הוצאת "Dance Horizons" בשנת 1966, תחת הכותרת "מורה למחול יהודי מתקופת הרנסאנס".

קינקלדי היה חלוץ חוקרי התופעה המיוחדת במינה. גוליאלמו איש פסארו הצטרף לאותם שמות, המוכרים לאנשי תולדות המחול, אבל שלמעשה אין יודעים על אודותיהם כמעט דבר. מה שסיקרן אותי עוד יותר, היתה העובדה המפתיעה, שגוליאלמו איש פסארו לא היה היהודי היחיד בקבוצת המורים למחול של התקופה. השתתפותם של יהודי איטליה ברנסאנס, תפקידם ביצירת החידושים המפליגים בתרבות האירופית, שמקורם באיטליה של ימי התחיה, העסיק היסטוריונים של העם היהודי, כגון ססיל רות, אבל אלה לא התעניינו במיוחד במחול דווקא.

בשנת 1987 התקיים בעיר פסארו קונגרס בינלאומי, בנושא "גוליאלמו דה פסארו והמחול החצרוני באיטליה במאה ה-15". היוזמה למפעל זה יצאה מ"הספריה למחול בישראל" בתל-אביב. עיריית פסארו קיבלה את ההצעה בהתלהבות ואירגנה את האירוע, בו נטלו חלק יותר ממאה חוקרים מארצות רבות. במקביל התקיימה שם תצוגה מרהיבה בנושא, שנדדה למקומות נוספים בעולם, והוצגה כשנה אחרי הכינוס ב"בית-אריאלה" בתל-אביב.

בזכות הכינוס הכרתי את ברברה ספרטי, חוקרת מחול וכוריאוגראפית יהודיה מארה"ב, שחיה עשרות שנים ברומא. ספרטי עסקה שנים רבות בתרגום ספרו של גוליאלמו, תוך מאמץ עקשני לגלות את המשמעות המדוייקת של המושגים ופיענוח שמות הצעדים שבספרו. רק עכשיו נמצאה ההוצאה, שהיתה מוכנה להדפיס את התרגום, לצד הטקסט המקורי.
בספר, מסה על אומנות המחול, תווים ותיאור מילולי של צעדי המחולות, שיצר גוליאלמו עבור תלמידיו מבני האצילים. וכן מחולות שיצרו עמיתיו ומוריו, כגון דומניקו דה פיאצ'נצה, הקדשה לנסיך המושל של פסארו ושיר הלל, שנכתב לכבוד בעל-הספר ויוצר המחולות והאוטוביוגראפיה של המחבר.


GVILIELMI HEBRAEI PISA
RIENSIS DE PRATICA SEV
ARTE TRIPVDII VVLGARE
OPVSCVLVM INCIPIT

המסה מנסה לנתח מהן התכונות החשובות לרקדן, כגון תחושת המידה (של המקצבים), הזכרון ושאר תכונות תרומיות. אולי בשל מעמדו הנחות של המורה למחול בחצר - אי-שם בין הטבחים והחדרנים - חש גוליאלמו, שעליו כאילו להתנצל ולהוכיח, שהמחול הוא אומנות אצילה, ובעיקר מוסרית, כי יש, כפי שהוא מודה, כאלה, המנצלים את המחולות להתעסק עם בני ובנות המין השני...

תרגומה של ברברה ספרטי מדוייק ואפילו נוקדני. בפירושים שצירפה יש תשומת לב לכל פרט ופרט, כיאה לספר מדעי. אבל הנקודה החשובה ביותר, לדעתי, שמציגים מורי המחול של הרנסאנס בפני חוקר תולדות המחול, אינה מטופלת למעשה. לדעתי, מה שמורים אלה - וגוליאלמו בכללם - המציאו וחידשו בעולם המחול, היתה הצורה הכוריאוגראפית כביטוי דראמאטי או תוכני.

בין הריקודים שנרשמו בספר יש כאלה, הנושאים שמות כגון "המסחרית", מחול בו אשה אחת רוקדת בזה אחר זה עם גברים שונים. במילים אחרות היא "מסחרית", משמע זונה. ולעומת זאת מחול אחר, המכונה "המפוכחת", שם המציין את תכונת הנאמנות, ובו אשה המתמידה לרקוד רק עם אחד ממבצעי הריקוד. ויש ריקוד הנקרא "הקינאה", בו שני גברים מתחלפים במחול עם אשה אחת, והשני, כמובן מקנא. נושאים פשוטים אלה בוטאו על ידי צעדים וצורות של תנועה, וזה, למעשה, מה שעושה כל כוריאוגראף.

שתי צורות הריקוד שהיו מקובלות על אנשי הרנסאנס היו ה-"BASSADANZA", ז.א. "המחול הנמוך", לא מבחינת ערכו, אלא משום שצעדיו קרובים לקרקע ואין בהם קפיצות גבוהות, וה-"BALL", שהם סוג מחול עירני יותר ובו גם קפיצות וניתורים. הסוג השני הפך לזרע, ממנו צמח הבאלט החצרוני, במאה ה-16. דוגמא מצויינת לשימוש חדשני בתקופה ההיא במחול חברתי להבעת מסרים, אפילו פוליטיים, היו שני הקטעים שהכינה קהילת יהודי פסארו לכבוד חתונת הנסיך קוסטאנצו ספורצה עם בח"ל, קאמילה דה אראגונה, בשנת 1475. אגב, לא ברור, אם גוליאלמו שהה אז בעירו או היה עסוק במקום אחר - כל חייו נדד על פני איטליה וחצרות נסיכיה, כמורה, רקדן וכוריאוגראף. לכן, איננו יודעים בבירור, אם היה לו חלק ביצירת מחולות אלה של הקהילה היהודית בעירו.

יהודי העיר הופיעו תחילה במופע על אודות מלכת שבא, שהגיעה לאולם הנשפים רכובה על גבי פיל. המלכה האקזוטית נשאה נאום ברכה בעברית (!) לכבוד הזוג הצעיר. ובקטע שני, ובו מחולות של עבודת האדמה, מין "מסכת חג-הביכורים" של חריש, זריעה וקציר. המסר של מופע יהודי זה היה, "אנא נסיך יקר, תן לנו את השדה ואנחנו כבר נבצע את העבודה המועילה". כי הקהילה של המהגרים מספרד ביקשה להתישב בפסארו וסביבתה.
כל המתעניין בנושא זה של המחול החברתי של גוליאלמו ובני דורו כראשית הכוריאוגראפיה המודרנית, יכול לעיין במאמריו של א. ויליאם סמית ב"שנתון למחול בישראל", 88-1987, ו-1990-1989.

דיעותיו של גוליאלמו מתגלות כשמרניות. הוא היה אומן מעשי ומורה קפדן, לא הוגה דיעות מהפכן. ברברה ספרטי פתחה לפני הקורא אנגלית צוהר אל עולם המחול בתקופת הרנסאנס. חשיבותם של מורים אלו למחול היא בכך, שתלמידיהם ותלמידי תלמידיהם, הם שהוזמנו והגיעו לצרפת, להצרה של המלכה קאתארינה דה מדיצ'י, ושם יצרו את הבאלטים החצרוניים הראשונים, שמהם התפתח הבאלט הקלאסי. אם כן, היו מורים למחול איטלקיים אלה, וביניהם גוליאלמו ובני דורו, מעין סבים של הבאלט. עובדה היסטורית זו אינה מוזכרת אלא בספרי תולדות מחול מעטים, למשל אצל ואלטר סורל, בספריו: "THE DANCERS IMAGE", שיצא לאור בשנת 1971, וב-"Dance in its Time" שראה אור בשנת 1981.

מחול יהודי בראי הדורות

עונות נאו ועונו מעוב

II

המחול ביהדות איטליה בתקופת הרנסאנס ולאחריה

מאת צבי פרידהבר

תקופת הרנסאנס באיטליה (המאות ה-14-16) ותרבותה, לא פסחה על קהילות היהודים שם. השפעתה על חיי החברה היהודית בזמנה, והרבה מעבר לזמנה, היתה בעלת משמעות גדולה ביותר בעיצובם של חיי התרבות, החברה וחיי המחול בכלל זה. השפעת הגומלין של יהדות זו על קיבוצים יהודיים קרובים ורחוקים, היתה אף היא משמעותית במיוחד בעיצובם של חיי המחול, בקרב רבים מקיבוצי היהודים שבאיזור אגן הים-התיכון המזרחי, שעוד נעמוד עליה בהמשך.

הרנסאנס התרבותי שעבר על יהדות איטליה לא בא על חשבון התרבות המסורתית, אלא נוסף אליה. על לימודי הקודש שלא הוזנחו הוסיפו לימודי חולין, שכללו, בין היתר, את לימוד השפות הלטינית והאיטלקית, שיעורי דקדוק וקליגרפיה, ובשטח האמנות גם לימודי משחק, מוסיקה ומחול. רק לעתים רחוקות קרה, שנער יהודי החל את לימודי המוסיקה והמחול לפני שנכנס ללמוד במסגרת תלמוד התורה.

ביהדות איטליה התפתחו חיי המחול בשני מישורים שונים, שבאו לידי ביטוי בשני ענפיה של אמנות המחול: המחול החברתי והמחול האמנותי. דווקא במחול האמנותי, שהיה חדש יחסית בקרב היהודים, תפסו אמנים יהודיים מקום נכבד ביותר, לא רק בין אחיהם, אלא בעיקר בקרב שליטי הארץ ואציליה - אשר טיפחו בחצרותיהם חיי תרבות רחבים ביותר - ובעולם האמנותי בכללותו. יתרה מזו, הרקדן והכוריאוגרף גוליילמו אבריאו (בנימין-העברי - המאה ה-15), מהעיר פסארו, היה ידוע ביותר באמנותו והוזמן להכין הופעות רבות בחצרות שליטים שונים. גוליילמו אף נחשב כאחד מאבות אבותיה של תורת הבלט הקלאסי. (1).

אבריאו היה מודע למוקשים המוסריים הרבים, הטמונים בהתעסקות במקצועו, ואף התריע ונדרש לכך בספרו, בזו הלשון: "ללבבות הנדיבים, האוהבים את אמנות הריקוד ולנשמות האצילות, שמן השמים חוננו אותן בזיקה אליה, ולא חיבה חולפת בלבד, בשבילם אמנות זו היא עניין של אהבה רבה, השונה לחלוטין ומנוגד מעיקרו לבני ההמון השפל העוסק במלאכות שלעיתים קרובות כל כך הופכים, בשחיתות רוחם ופחיתות שכלם את האמנות החופשית הזאת ומדע נקי זה לעניין של הבל, ולעתים קרובות עוד יותר, בתאוותם הנפשעת, המתעטפת באיצטלה של צניעות, עושים את הריקוד מעין סרסור לדבר עבירה." (2).

דברי אזהרה אלה, של גדול מורי הריקוד היהודיים של זמנו, היה להם על מה להסתמך. יעידו על כך ההתראות ההולכות ונשנות בתקנות הקהילות, הפזורות בספרות הרבנית בת התקופה ולאחריה. אזהרות אלה מופיעות בתדירות גוברת במאות השש-עשרה, השבע-עשרה, ואף המאה השמונה-עשרה, והן באו בעקבות התפשטות תופעות המחול בחייהן החברתיים של רבות מקהילות ישראל. מפגשי מחול חברתיים הביאו לא אחת את משתתפיהם לעבור על נוהגי המוסר המקובלים ביהדות, ועל כך יצא קצפו של המימסד הרבני.

עד כמה נפוצה היתה ההתעסקות בריקודים בקרב יהדות זו תעיד העובדה, שבתהלוכת חגיגת הנישואים המפורסמת של פרדיננד מלך אראגון עם איזבלה מקאסטיליה, שנערכה בעיר פאלרמו שבסיציליה בשנת 1469, השתתפו לא פחות מארבע מאות רקדנים יהודים צעירים.
להיטותם של בני סיציליה לעניין הריקודי כחלק מהווי חייהם החברתיים, הביא את קהילת העיר SCIACCA לצעד חסר תקדים. הם השיגו צו מלכותי מיוחד, המתיר להם לערוך ריקודים של גברים ונשים יחדיו, למרות החרם מטעם הקהילה, שהיה קיים בנדון. (3).

התעסקות אינטנסיבית זו במחולות, הן בחיי החברה והן בתחום האמנות, הביאה עמה את הצורך בלימוד מסודר של הריקודים משני הסוגים כאחד. דבר זה הצריך, בסופו של דבר, גם את הקמתם של מוסדות, בהם ילמדו את תורת הריקוד, שלא לדבר על התפשטות לימוד הריקודים במסגרות פרטיות, כגון בבתי העשירים והאצולה היהודית, ששכרו לעצמם מורים פרטיים למחול. מצב זה עורר גם את שאלת מעמדו של המורה לריקודים. כדי

מופע יהודי פסארו: מלכת שבא 1475

לעמוד על תופעת קיומו של "המורה לריקודים", שהיתה נפוצה ביותר, נדון כאן בהופעתו של ה"מורה לריקודים" בקהילות יהדות איטליה. רק במסגרת חיי החברה היהודית, ולא בהופעותיו במסגרות האמנותיות כרקדן, ככוריאוגרף וכמורה לריקודים בחצרות האצולה הנוצריים. למרות שהיתה ללא ספק השפעת גומלין בין הופעותיו החברתיות והאמנותיות, הן בעבודתו המקצועית והן באישיותו - בשני התחומים הנבדלים זה מזה באופן בולט.

נביא רק דוגמאות מספר, שתצבענה על חיי המחול המפותחים בחברה היהודית שבאיטליה ועל מקומו הנכבד של ה"מורה לריקודים" במסגרת זו.

דוד הראובני, שביקר בעיר פיזה בשנת 1524, התארח בביתו של ר' שמואל נסים, אישיות רבנית דגולה. בית שהיה, כנראה, למרות

מעמד בעליו ומוצא אשתו, פתוח לרוח הזמן. כלומר, עסקו בו באומנויות המחול והמוסיקה, והן מתוארות בפי הרובני במלים הבאות: "ובימים התעניות הגדולות היו באים בכבוד בבית ר' יחיאל ואשתו ושמה דיאמנט תמ"א, והיא בת מר' משולם מווינציא ותבוא לפני מרת שרה ובתה לאורה ובחורות אחרות, והיו מרקדות בחדר אשר אני בו. ואמרו לי: ובעבור כבודך ובעבור ילך ממך היגון ותהא שמח מפני התעניות נחנו באות והן שאלו אותי: יש לך תענוג בקול הכנור והרקוד אשר בפניך? (4).

ר' יהודה אריה ממודינה (1571-1648), מרבניה החשובים של מוונציה בדורו, עיר שחיו בה יחדיו יהודים "רומאים" (משמע צאצאי הגולה של בני חורבן הבית השני), ספרדים ואשכנזים, מספר לנו בספרו האוטוביוגרפי "חיי יהודה", כי בצעירותו למד: "גם לנגן, לשיר, לרקוד, ולכתוב לאטין (לטינית) למדתי מעט". (5). והוא מתפאר בבני משפחתו, שהיו ביניהם גם מורים לריקודים. על גיסו הוא כותב: "דעתו מעורבת לכל

מופע יהודי פסארו: הר היהודים, 1475

הבריאות, יודע נגן, זמר וריקוד, ומשא ומתן, וחכמה וספר". ועל חתנו הוא כותב: "יועשה לו בית והנה הוא הולך בתומו במלאכתו, ללמד לרקד ולנגן, אכן תורתו לא הניח והולך טוב בלימודים, נאה דורש ונאה מעיין". (6).

החיים החברתיים-תרבותיים ובתוכם חיי המחול, פרחו בגיטו של ונציה באותם זמנים. נערות, במיוחד ממוצא ספרדי, קיבלו שיעורי מחול ומוסיקה אצל מורים יהודיים. בבתי הספר למחול שנוהלו על-ידי מורים יהודיים, ביקרו אף תלמידים נוצרים. הדבר היה לצניים בעיניהם של הרבנים ושל השלטונות המקומיים כאחד, וב-1643 נסגרו, לפי הוראת השלטונות, כל בתי הספר לריקוד ושירה, שנוהלו בידי יהודים.

בשנת 1697, כאשר נפרצו גדרות חיי המותרות בצורה קיצונית ביותר בקרב יהודי ונציה, אסרו פרנסי הקהילה שם להעסיק מורים לריקודים בבתיהן של כלות, לפני החתונה ולאחריה.

יש לראות בהעסקתם של מורים לריקוד בבתי כלות לפני חופתן וכנשים נשואות, את הכנתן והכנסתן לחיי החברה הרב-גוניים, שהריקוד תפס בהם מקום לא מבוטל. ריקודים אלה, שדרשו את השתתפותן הפעילה של הנשים, הביאו לצורך במורים לריקוד.

על מקומו של המורה לריקודים ומעמדו בחיי החברה היהודית, נוכל ללמוד מן היחס כלפיו בהסכמות של קהילות נוספות. בקהילת מנטובה, למשל, היה יחסם של פרנסי הקהילה לריקודים מעורבים ולריקודים בכלל, נתון לשינויים. הקלות והחמרות שימשו בערבוביה בתקנות הקהל. הנטיה להחמיר לא עמדה בדרך כלל במבחן המציאות, מאחר ורוב הציבור לא יכול היה לעמוד בגזיכה זו. כך נאלץ בשנת 1687 ר' משה זכות (1620-1697) להיעתר לבקשת הקהל ולהקל באיסורים שהוטלו על הריקודים המעורבים, ולו בטקסי החתונה בלבד. וזו לשון הפניה רב: "ביום ד', ט' באפריל תמ"ז לפר"ק (לפרט קטן 1687) אשרנו והסכמנו לחלות בני כמוהר"ר, (כמורנו הרב רב) משה זכות, שיתיר לעשות מחול אנשים ונשים בנישואי בחור ובתולה פעם אחת בלבד, בתנאי שיהיו מלובשים בבתי-ידים (כסיות). כמו כן, להתיר בכל זמן ללומדי המחול ללומדו האנשים עם הנשים עם בתי-ידים."

בקהילה זו רבו התקנות בעד ונגד היציאה במחולות בכלל, שנעו בין היתר כולל לאיסור מוחלט, וכמובן דנו גם במקומו ומעמדו של המורה לריקודים. בתקנות אלה נוספו גם ההיתרים באשר לריקודיהם של בני המשפחה עד קרבה מסויימת בינם לבין עצמם, וכן ההתייחסות למנגנים, שהותר להם לנגן באירועים. כדוגמה כללית משמשת לנו התקנה משנת 1783 שלשונה:
"חבל נוגנים, אקדי"מייא בלע"ז, בנשואין הותרה אפילו שלא מבני עמנו. וכמו כן בליל לכת הכלה לבית החתן... המחול אסור בכל זמן בין אנשים ונשים. ואלה יצאו מן הכלל: האומן המלמד ובני משפחה אחת." (8).

בשתי הסכמות אלה מרבות, בנושא הריקודים של יהודי מנטובה, אפשר לעמוד על המעמד החברתי המיוחד, לו זכה המורה לריקודים, לו בלבד היתה שמורה זכות לריקודים המעורבים, גם שלא בשעת מתן שיעוריו, וללא הגבלה באירועים החברתיים בהם נטל חלק. אם נוסיף גם את תקנת קהילת פררה משנת 1751 הקובעת: "שלא לחול במחולות אנשים ונשים יחד, רק איש ואשתו, אב עם בתו, אח ואחות והמלמד עמהם." (9) נקבל חיזוק לדברינו. מעמדו המיוחד של המורה לריקודים נבע, ככל הנראה, מתרומתו לעיצובם של החיים החברתיים בקהילות היהודיות באיטליה, בזכות אומנותו.

בחגי ישראל, ובמיוחד בחג הפורים, התפשט ביהדות איטליה מנהג עריכתם של נשפים. נשפים אלה, שראשיתם, ככל הנראה, עוד במחצית הראשונה של המאה ה-13, קיבלו צביון מיוחד בתקופת הרנסאנס. זאת בהשפעת חגיגות הקרנבל של שכניהם. לכן לא ייפלא שלבישת תחפושות ומסיכות, ואף ריקודים מעורבים החלו לכבוש לעצמם מהלכים באותן נשפיות. הופעות אלה עוררו בעקבותיהן פלוגתות של איסור והיתר בקרב רבני הקהילות. אך ברוב המקרים קיבלו, בסופו של דבר, את היתרם של גדולי רבני איטליה. אנו למדים מדברי הרב יהודה מינץ (1408-1508), רבה של פדואה, שעמד על עניין זה בהרחבה באחת מתשובותיו. בה הוא מצביע על ההיתר, שהתירו רבותיו את לבישת המסכות. בסוף דבריו הוא מצביע על כך, שראה נוהג זה אף אצל מוריו, שבניהם ובנותיהם לבשו מסכות ושינו בגדיהם מבגדי גבר לבגדי אשה ולהיפך. למען חזק דברי ההיתר שלו הוא טוען, שלו היה דבר עבירה כלשהי ודאי לא היו מתירים את הדבר. (9).

תופעה נוספת בחגיגות אלה היתה ה"התחפשות הספרותית", משמע כתיבת פרודיות ספרותיות בענייני דיומא. הפרודיה הראשונה מסוג זה היתה החיבור "מסכת סופרים" לר' קלונימוס בן קלונימוס (1286-1324), מתוכו ניתן לעמוד על ההווי, ששרר באותן נשפיות על ההתחפשויות והריקודים שנהגו בהם. בסוף דבריו מציין הכותב, כי נשפיות הפורים התמשכו מראש חודש אדר ועד הששה-עשר בו. (10).

תקנות קהילות נוספות נוקבות במחצית ימות חודש אדר שחג הפורים במרכזם, ואשר מותרות בעריכת נשפים. מטרתם המוסתרת של נשפים אלה היתה הרחקת בני הקהילות מלשתף עצמם בקרנבלים של שכניהם הנוצרים.

כדי למלא את הנשפיות תוכן, נוצרו במסגרתן הצגות של פרודיות, קומדיות וקנטטות, שיוצריהן ציינו לא אחת בטקסטים שלהם את המקומות שיש לבצע בהם ריקודים. דבר זה חייב את יצירתם של ריקודים מותאמים לטקסטים ולמוסיקה, דבר שלא ניתן היה לבצעו, ללא קיומם של המורים לריקוד ורקדנים מקרב בני הקהילות.

הערות:

1. O. Kinkeldey, A Jewish Dancing Master of the Renaissance Guglielmo Ebreo, in: Memory of A.S. Freidus, N.Y. pp. 373-923; W. Sorel,Guglielmo Ebreo Co - Founder of the Ballet, in: Menora Journal, N.Y 4591,pp. 75-79;
ב. רות, היהודים בתרבות הרנסאנס באיטליה, י-ם 1962, עמ' 251-258.
2. מצוטט מתוך ב. רות, עמ' 254.
3. S.W. Baron, The Jewish Community, (2) Philadelphia 2491, p 613.
4. א"ז אשכולי (עורך), סיפור דוד הראובני, ת"א ת"ש, עמ' 53.
5. יהודה אריה מודינה, חיי יהודה (מהדורת כהנא), קיוב תרע"ב, עמ' 17.
6. שם, עמ' 33.
7. C. Roth, Venice, Philadelphiia, 1930, p. 102.
8. על כלל תקנות קהילת בנושא שלפנינו ראה: צ. פרידהבר, המחול בקהילות יהודי דוכסות מאנטובה במאות הי"ז והיח"ת, בתוך: פעמים (37), י-ם 1988, עמ' 67-77.
9. שו"ת מהר"י מינץ, קראקא 1982, סי' ט"ו.
10. קלונימוס בן קלונימוס, מגילת סתרים, או מסכת סופרים, פרק ד' י-ם תשל"ה (מהדורת צילום פיזרו 1513).

כריס ברוס חוזר ל"ראמבר"

מאת גיורא מנור

"באלט ראמבר" - להקת הבאלט הותיקה ביותר בבריטניה משנה כיוון תחת שרביטו של הכוריאוגראף כריס ברוס, שהחל את דרכו כרקדן בשורותיה

מעטים מודעים לכך, שהבאלט הקלאסי בבריטניה אינו מאותם מוסדות אומנותיים עתיקים, עתירי מסורת, בני מאות בשנים, כגון "הבולשוי" או "באלט האופרה של פאריס", אלא יצירתן של שתי נשים חזקות, שפעלו בו זמנית בשנות ה-30 של המאה.

כריס ברוס - המנהל האומנותי החדש של "להקת ראמבר"
CHRIS BRUCE - THE NEW ARTISTIC DIRECTOR OF RAMBERT DANCE COMPANY

נינט דה ואלואה יסדה את להקתה "סאלדרס ולס באלט" בשנת 1931, ומגרעין זה התפתח הבאלט הבריטי המלכותי, שזכה בתוארו "המלכותי" רק בשנת 1956.

אבל כבר בשנת 1926 החלה להופיע בלונדון קבוצת רקדנים, שבראשה עמדה מרי ראמבר, שהגיעה לאנגליה אחרי שעבדה עם להקתו של דיאגילב, "הבאלט הרוסי", בשנים שקדמו למלחמת העולם הראשונה. היא נולדה בוארשה, למשפחה יהודית. שמה היה תחילה צביה רמבם, ששונה למרים ראמברג, כשעבדה עם דיאגילב, ולבסוף לראמבר.

בשנת 1910 הצטרפה לבית-ספרו של ז'אק-דלקרוז. שיטתו, שפיתחה את היחס בין המוסיקה (בייחוד המקצב) לתנועה, ומכאן למחול, שימשה בסיס לכוריאוגראפיה מודרנית של יוצרים רבים, ובראשם מרי ויגמאן. שעה שניז'ינסקי עבד על "פולחן האביב" שלו, למוסיקה המורכבת מאוד ובעלת המבנה הריתמי המסובך של סטראבינסקי, הוא נזקק למומחה למקצבים, שיפענח עבורו את התווים.

לתפקיד זה נבחרה מרי ראמבר הצעירה (שנולדה ב-1888), בזכות היותה בוגרת בית-הספר של ז'אק-דלקרוז בהלראו. היא עצמה גם רקדה אצל דיאגילב כרקדנית מן השורה, אבל בשנת 1920 כבר שהתה בלונדון, שם פתחה בית-ספר משלה.

לא היתה אז באנגליה להקת באלט מקצוענית. הטובים בתלמידיה עברו לרקוד עם דייאגילב. אבל ראמבר יסדה מסגרת חצי-מקצוענית, "חברת קאמרגו", על שמה של רקדנית גדולה מהמאה ה-18, והחלה לארגן מופעים עבור מנויים בתיאטרון הזעיר שראמבר ובעלה, המשורר אשלי דיוקס, פתחו בכנסיה לשעבר בלונדון.

מכאן התפתח מה שנקרא לימים "באלט ראמבר". זאת היתה להקה קאמרית במימדיה, בת חמישה-עשר עד עשרים רקדנים. בין היוצרים הראשונים שעבדו עימה היו אנטוני טיודור ופרדריק אשטון, שהיו אחר כך ליוצרים חשובים ביותר. במשך השנים הלהקה התבססה, ונוספו לרפרטואר שלה יצירות קלאסיות מוכרות.

בשנת 1966 חלה מהפכה בכיוון האומנותי של הלהקה. עם מינויו של נורמאן מוריס למנהל אומנותי וכוריאוגראף ראשי, שונה הסגנון מבאלט למחול מודרני. בין הצעירים, שהחלו ליצור עבור "ראמבר", היה גם כריס ברוס המוכר היטב אצלנו, בזכות עבודתו בארץ, בעיקר עם "בת-שבע".

בשנת 1996 חלה מהפכה בכיוון האומנותי של הלהקה, עם מינויו של נורמאן מוריס למנהל אומנותי

בשנה שעברה, כשהלהקה נמצאה במשבר כספי חמור, שנבע הן משינוי מדיניות המימון הציבורית בבריטניה והן מהתרחקותו של הקהל בייחוד הקהל הצעיר מהמחול המודרני- המסורתי, החלו מנהלי "ראמבר" לתור אחרי יוצר, שישמש מנהל אומנותי, ויצעיד את הלהקה לכיוון חדש.

הבחירה נפלה על כריס ברוס, שהחל את דרכו בלהקה זו כרקדן צעיר, בשנת 1963. בשנים מאוחרות יותר, הוא היה ליוצר מרכזי ומקורי, לא רק במסגרת "ראמבר", אחרי ששימש בה ככוריאוגראף-בית. בשנים האחרונות הוא מרבה לעבוד עם להקתו של ירי קיליאן, "תיאטרון המחול הנדרלאנדי" עם "באלט קולברג" השוודי, ובמקומות אחרים בעולם. הוא נכנס לתפקידו באפריל 1994. שמה של הלהקה שונה ל"להקת מחול ראמבר", והמוסדות הממממנים העניקו ללהקה ולעומד עכשיו בראשה אשראי אומנותי, בצורת מענק מאסיבי, שיאפשר לברוס לשפץ לא רק את ביתה של הלהקה במערב לונדון, אלא גם להזמין יוצרים חדשים לעבוד במסגרתה. בין

כריס ברוס באחד מתפקידיו הנודעים, "פיירו הסהרורי", כוריאוגרף: גלן טטלי, מוסיקה: שנברג
CHRIS BRUCE IN ONE OF HIS MOST FAMOUS PARTS, AS "PIERROT LUNAIRE". CHOREOGRAPHY: GLEN TETLEY, MUSIC: SCHOENBERG

השמות שהוא מזכיר, יירי קיליאן ואוהד נהרין. כמו-כן, מתעתד ברוס להרחיב את המסגרת מכחמישה-עשר רקדנים ליותר מעשרים.

בצוות רקדני הלהקה נעשה ריענון עמוק, הותיקים כמעט ונעלמו מהרשימה, ותחתם נבחרו צעירים מוכשרים, האמורים להזרים מרץ ודם חדש בעורקי הלהקה הבריטית הותיקה.

למעשה נתאפשר מהפך זה ב"ראמבר" עקב חורבנה של הלהקה המודרנית המרכזית, "תיאטרון המחול הלונדוני בן-זמננו", שיסד לפני כ-30 שנה רוברט כהן. מאז עזב כהן את משרת המנהל האומנותי, הדרדרה הלהקה ושטה כספינה ללא קברניט. גם היא, ממש כמו "ראמבר", איבדה את הקהל הצעיר ששנים ארוכות נהר למופעיה. בשנה שעברה הוחלט שלא להעניק עוד תמיכה ציבורית ל"תיאטרון המחול בן-זמננו", והכספים שהתפנו הועברו למעשה ל"ראמבר". למרבה האירוניה, ריצ'ארד אלסטון, ששימש מנהל אומנותי של "ראמבר" עד לזמן האחרון, כשפוטר, אמור היה לקבל על עצמו את ניהול "תיאטרון המחול", (O.C.D.T) אבל משרד האומנויות הבריטי לא היה מוכן לכך.

"אדמה", יצירתו של כריס ברוס, למוסיקה מאת ארנה נורדהיים, בביצוע רקדני ה"ראמבר".
"LAND", CHOREOG.: CHRIS BRUCE, "RAMBERT DANCE GROUP", MUSIC: ARNE NORDHEIM

לכאורה, התופעה של אלפים רבים הרוקדים בשנות ה-90 היא בלתי צפויה. רקודי העם הישראלים הם יצירה,

רקודי העם בישראל

1944 — 1994

מאת דן רונן

רקודי העם בישראל הם יותר מרקודים, הם תופעה חברתית; וככזו, הם אחד הבטויים החשובים של החיפוש אחר "סגנון ישראלי" ו"זהות ישראלית", עם כל המורכבות והבעיתיות של מושגים אלה.

בסקר על "בלוי שעות הפנאי" שנערך על ידי הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה, נמצא כי ב-1990, רקדו רקודי-עם בחוגים והרקדות, 8% מהאוכלוסיה מגיל 14 ומעלה - כ-200 אלף איש ואשה.

מחקר על "דפוסי בלוי שעות הפנאי ב-1990" שנערך על ידי המכון למחקר חברתי שמושי ע"ש גוטמן והמרכז למידע ומחקר של המועצה לתרבות ואמנות, מגלה, כי רקודי העם ושירי ארץ ישראל מהווים 40% (!) מההצע של ארועי תרבות בישראל, והם: "סוג הפעילות התרבותית הנפוץ והשכיח ביותר בישראל".

לכאורה, התופעה של אלפים רבים הרוקדים בשנות ה-90 היא בלתי צפויה. רקודי העם הישראלים הם יצירה, שתחילתה לפני כ-50 שנה, בכנס המחולות הראשון בקבוץ דליה, כאחד הבטויים של תחיית התרבות העברית הלאומית.

היה צפוי, כמו שקרה לרוב סגנונות היצירה שהושפעו מאידיאולוגיות מתקופת טרום-המדינה, שגם רקודי העם יאבדו עם השנים את כוח משיכתם להמונים. והנה, על אף שבעקרון, סגנונם של רקודי העם לא השתנה, יש לרקודים עדנה ופריחה כגוף חי ולא כמוצג מוזיאוני. אם שואלים את הרוקדים "מה מושך אתכם לרקודים?" התשובה השכיחה היא "אני נהנה", "אני נהנית", "אנחנו נהנים" או "זו ישראל היפה". אם תשאל: ובכל זאת "למה"? התשובה תהיה: "ככה". יתכן גם וזו התשובה האמיתית, ושלא צריך לשאול "למה". ובאמת, מדוע ליצור בעיות שאולי אינן קיימות כלל? ובכל זאת: מה קורה?, ואולי יותר חשוב לשאול, מה יקרה בעתיד לתנועת רקודי העם בישראל? יום הולדת חמישים הוא כמו כל יום הולדת, ואינו שונה מימים אחרים אלא בעובדה, שאנו קוראים לו "יום הולדת". אנו אוהבים ימי הולדת, ובעיקר ימי הולדת במספרים עגולים. המספרים השלמים מקנים הרגשה של שליטה בתהליכים, של תכלית וסדר בזמן. ואף אם אין זה כך, ההרגשה נעימה. ימי הולדת הם גם הזדמנות לחשבון נפש ולהערכה, להפקת לקחים ולהצבת אתגרים. חמישים שנה לתנועת רקודי העם בישראל זו הזדמנות מתאימה, לנסות להבין את התופעה ולהעריכה.

בשנת 1944, בחג השבועות, התקיים הכנס הראשון של להקות רקודי העם בארץ ישראל, בקבוץ דליה בהרי אפרים. ההופעות התקיימו ב"פרגולה" במרכז הקיבוץ.
בתכנית ההופעות: מסכת "מגילת רות", כרוז בגלימה לבנה, 14 להקות רקודים, 200 רוקדים: 22 רקודי עם, שמהם כשמונה בלבד היו מקוריים ישראלים, אמנם מושפעים מרקודי עמים אבל בכל זאת - ישראליים. מספר הצופים היה 3,500.

היום קיימים למעלה מאלף רקודי עם ישראלים. מאות אלפים רוקדים. כ-120 להקות ועוד עשרות להקות של מחול אתני ודבקות. פעילות שנתית ענפה ופסטיבל מחול ישראלי מרכזי שנתי בכרמיאל, ובו משתתפים כ-3000 רוקדים וכרבע מיליון צופים.

רקודי עם, בכל עם, על פי הגדרתם, הם חלק מהפולקלור. דהיינו, בטוי משותף של קבוצת אנשים, שיש להם מסגרת וייחוד. כפולקלור הם צריכים להיות מסורת המועברת מדור לדור.

רקודי העם, כמו יצירות פולקלור רבות, הם תגובה של בני אדם על החיים בסביבתם ופרי רוחם ויצירתם של יוצרים. רקודי העם הם גם יצירה אמנותית - של מחול - שפה של תנועה שיש בה שילוב של ישן וחדש, עושר של סגנונות וצורות, השפעות של נופים, מאורעות, אורח חיים וחלומות משותפים.

רקודי העם בעמים אחרים, מקורם בעיקר בפולחנים דתיים ובפעילות חברתית קבוצתית. הם נוצרו והתגבשו במשך דורות רבים. אי אפשר לנתקם מהרקע ההסטורי, החברתי, התרבותי והאתני של העם שרקד ורוקד אותם. בעמים אחרים, המאמץ העקרי של תנועות רקודי עם ופולקלור הוא לשמר את הרקודים, ובמידת הצורך להחיות אותם.

שתחילתה לפני כ-50 שנה, בכנס המחולות הראשון בקבוץ דליה, כאחד הבטויים של תחיית התרבות העברית הלאומית

בישראל התפתחות רקודי העם שונה מזו של עמים אחרים. הואיל ורקודי העם שלנו הם יצירה חדשה; והואיל ויש רקע אידיאולוגי לצמיחתם.

המאפיינים של התפתחות רקודי העם בישראל

רקודי העם הישראלים נוצרו במסגרת מאמץ מודע, מכוון וממוסד ליצור תרבות "עברית לאומית" בארץ ישראל. בדומה לתחיית השפה העברית, השירה והספרות העברית וכו'. יצירה שהתבססה על אמונה תמימה ופשטנית של "אמהות ואבות" המחול הראשונים, שאפשר ליצור רקודי עם ו"שעם שאין לו רקודים משלו, אינו עם". בין המייסדים: גורית קדמן, לאה ברנשטיין, זאב חבצלת, שלום חרמון, ירדנה כהן, רבקה שטורמן, שרה לוי-תנאי, ועוד ועוד. רקודי העם הישראלים הם תוצאה של השפעת הרומנטיקה הלאומית של המאה ה-19 באירופה, שהזינה גם את התנועה הציונית כתנועה פוליטית לאומית. היה ברקודים נסיון לבטא שאיפה לחזור אל הטבע והפשטות, אל עבודת האדמה והמרעה, תגובה על תיעוש ועיור והתרפקות על מסורת עם סמלים תנ"כיים מן העבר, בגישה חילונית-לאומית.

רקודי העם הם נסיון תמים, אולי תת מודע, להתמודד עם הדילמות שהתנועה הציונית יצרה וגם עמדה בפניהן. להפגיש את המושג "עם אחד" עם הדילמות והמתחים בין דת ולאום: בין המשכיות ושנוי, בין מסורת דתית ו"יהודי חדש" ויצירה ישראלית חדשה. בין שלילת הגלות מצד אחד ושמירת המסורות המגוונות והעשירות שלה מצד שני. בין "אחדות עם ישראל" והשונות של העדות ומסורותיהן, בין המזרח והמערב, בין יהודים ממערב, שרצו להשתלב במזרח, אבל להשאר במערב. בין החלומות על מדינת היהודים והמציאות של מלחמות, טרור וקשיי-החיים.

הרקודים ניסו להתמודד עם מחלוקות יסודיות בחברה הישראלית: בין דתיים וחילונים, בין ערבים ויהודים, בין עדות המזרח ועדות המערב, בין עניים ועשירים, ובין דורות וזאת על ידי יצירת מעגל אחד של רוקדים, בו כולם שווים, על אף המחלוקות - הרקודים הרוקדים כאחד.

השפעת התנ"ך

ההשפעה של פסוקי התנ"ך והדמויים התנ"כיים על רקודי העם, יש בה כנראה בטוי לנסיון ליצור בסיס לזהות ישראלית. לקפוץ בדור אחד אלפיים שנה לאחור ולמצוא אחיזה לזהות זו בתנ"ך, ולא רק בפולחן הדתי היהודי שהתפתח בגולה. התנ"ך שימש בסיס זהות משותף לחילונים ולדתיים, ובסיס לתיזות הציוניות על זכותנו על הארץ. באופן פארדוכסלי, רקודי הערבים וגם התימנים שמשו דמויות-חיקוי לאבותינו מימי התנ"ך.

חגי ישראל

היוו את אחד הגורמים ליצירתם של רקודי עם ישראלים. חגים הם מערכות של פעולות טכסיות, סמליות, שבהן אנו מבטאים דברים, שאיננו מבטאים בימי חול. חגים, בדרך כלל, ריכזו מספר מאורעות הסטוריים בנקודת זמן אחת, וכך הפכו אותם למקור של השפעה על הדורות הבאים: על ידי "והגדת לבנך" יצרו את התחושה ש"כולנו היינו שם". החזרות והטכסיות של החגים, מאפשרות לחזור מדי שנה על נסיון בראשית, ולחוות את הזכרון הלאומי הקולקטיבי. כמו כן מאפשרות החגים לחוש את ההתחדשות וההמשכיות, בעת ובעונה אחת. חגים תורמים ללכידות הקבוצתית, אבל יותר מכל, החגים כפעילות סמלית-טכסית מקנים משמעות לרעיונות, לרגשות ולתכנים. לכן, בנסיון ליצור טכסים וסמלים ישראלים לחגים, נוצרו רקודי-עם ושירים, בהשפעת התנ"ך ותוך הדגשת החגים כחגי טבע ואדמה, שביטאו את התכנים והסמלים הישראליים של החגים.

רקודי העם הישראלים הושפעו ע"י האורינטליזם האירופאי של תחילת המאה, אותה תפישה אידיאליסטית ומיופיפת של המזרח על ידי האירופאים כמשהו רחוק ומושלם. השפעות אלה מסבירות, למשל, את המקום החשוב שתפשו רקודי התימנים והערבים ובמיוחד הבדווים מהמדבר ברקודי העם הישראלים. וזאת, כמובן, נוסף לעושר התנועתי והסגנון שהיה לרקודים אלה.

רקודי העם הישראלים הונחו על ידי הרצון להשתלב במרחב ולפתח סגנון ישראלי מקומי, שלא יחייב הזדקקות למסגרות הדתיות, לפולחן הדתי ולגולה.

השפעות סוציאליסטיות ותפישות שוויוניות

יצירת רקודי העם הושפעה מהחלום על "חברת מופת שוויונית", דמויות-חקוי של "יהודי חדש", יצרני, כמו החלוץ, האכר, הרועה, השומר, הפועל וכו'. שוויון של רקודי כל העדות, כולל דמויות של ערבים והשפעות של רקודי הדבקה שלהם. לא במקרה, אין לנו רקודי מלחמה ונצחון, ולא במקרה רקודי העם צמחו בהתיישבות העובדת, שחפשה פתרון גם לבעיית חידוש מסורת ישראלית של חגים. ההסתדרות הכללית היא שהובילה את תנועת רקודי העם מתחילתה. ה"סוציאליזם" איזן, במידה רבה, נטיות לאומיות שיכלו

להשפיע, יותר מאשר השפיעו, על רקודי העם, כפי שקרה בעמים אחרים.

אידיאולוגיה, שאפשרה שאיבה מכל המקורות ההשפעה שנתפשו כרצויים, כמו רקודים סלביים ובלקנים, רקודי העיירה היהודית והחסידים, הדבקות הערביות ועוד. כך קורה, שרקודים שמקורם בדור שהושפע מחלומות על שוויון וכבוד האדם והאדם העובד, מזדהים אתם היום בני דור ה"כאסח" שה"דוד סם" הוא דמות החקוי שלהם, ושאיפת ההצלחה והתחרות היא סם חייהם. וכך רוקדים היום בני נוער דבקות ערביות ורקודים חסידיים על אף המחלוקות.

השפעות האקספרסיוניזם הגרמני

תורות החינוך הגופני והשאיפה לחזרה אל הטבע, שרווחו בגרמניה בראשית המאה ה-20 נכרות ברקודי העם הישראלים. רוב היוצרים הראשונים היו יוצאי התנועות הסמליות, והם שיצרו גם את מסכתות החגים והמופעים ההמוניים בהשפעת פון-לאבן, אחד מאבות המחול המודרני.

כתוצאה מההשפעות האידיאולוגיות על הרקודים, ומקומן בתהליך ההתגבשות של ההוויה הלאומית, אפשר לראות ברקודים את הדבר והפוכו: יש בהם דיאלוג בין שייכויות שונות. בין הילדי והזר, ובכל זאת הם בטוי של שייכות. הם נראים לרבים כיצירה מלאכותית - רקודי רועים - "הנ הו", רקודי קוצרים, בחברה עירונית זעיר-בורגנית, ובכל זאת יש בהם אמת - עובדה שרוקדים בהתלהבות והמבקרים של פעם כבר אינם. יש בהם בטוי לחלום הציוני הקולקטיבי וגם לשברו; הם מושפעים מסמלים לאומיים, אבל גם מצרכים של בלוי חברתי מהנה; יש בהם סמלים דתיים ובטוי של החילוניות הישראלית, כאחד. יש בהם שילוב אקלקטי, ואפילו מלאכותי, של מקורות שונים של רקודי

רקודי העם הישראלים הונחו על ידי הרצון להשתלב במרחב ולפתח סגנון ישראלי מקומי, שלא יחייב הזדקקות למסגרות הדתיות, לפולחן הדתי ולגולה.

העמים, שמהם באו העולים, ובכל זאת יש להם סגנון. אולי אפילו דווקא בגלל הפארדוכסליות של הקיום הישראלי, יש לרקודי העם הישראלים סגנון וייחוד משלהם.

הסגנון הישראלי

ברקודי העם מתבטא לא רק ברעיונות ובכוונות. יש לו בטוי מסויים גם בתנועה הרקודית. קשה עדיין להגדירו, אבל יש מאפיינים כגון:

- קלות תנועה, בעקר כלפי מעלה ולרוחב, ותפישה מרחבית של החלל; רוקדים יחפים בהופעות ויש בזה בטוי של שחרור ושל קשר לאדמה כאחד. [ושמא גם שריד של השפעת המחול האקספרסיוניסטי, שרגלה היחפה של איזדורה דאנקן שמשה לה סמל מרכזי. הערת העורך].
- שמחת חיים ותנועות מהירות, המבטאות חיוניות ותקווה.
- מרכיב בימתי ראוותני-עכשווי, והשפעות של הרקוד האמנותי (הבלט והמחול המודרני).
- מגוון רחב של צעדים ותנועות.
- תלבושות צבעוניות, קלות ואפילו חושפניות.
- שירים ולווי מוסיקלי, היונקים מאותם המקורות כמו הרקודים, ויש להם סגנון משלהם.
- צעדות שנוצרו בארץ כמו: הצעד התימני, ששימש את שרה לוי-תנאי. צעד השאוב מהרקוד התימני, אבל הוא ישראלי.
- צעדי פסיעה-ניעה סינקופיים.
- צעדי שיכול-חילוף עם ואריאציות.
- תנועות כתפיים חזקות.
- תנועות רקיעה הלקוחות מהדבקה, אבל משולבות עם השפעות של רקודים סלביים ובלקנים.

העובדה, שרקודי העם הישראלים הם "פולקלור-עכשוי", שנוצר בחמישים השנים האחרונות, משפיעה על מהותם, תורמת לפופולריות שלהם והיא גם חלק מבעיותיהם. זו גם הסיבה לנטייתם לראוותנות. לא במקרה הם מועלים על הבמה ומבוקשים בפסטיבלים ברחבי העולם. יש בהם גם תלישות מסויימת, המאפשרת גוון סגנונות, דבר ההופך אותם לסגנון בפני עצמו: ויש בהם תגובה לצורך של האדם המודרני לגרויים מהירים ורבים.

לעיתים יש בתלבושותיהם וולגריות וחוסר-תרבות, הנובעות מהעדר סגנון. לעיתים יש בהם חיפוש מעמיק אחר סגנון לבוש ישראלי, כמו האפודים, המזכירים את לבוש הכהנים. ניכרות גם השפעות של תלבושות תנ"כיות ויש בהם לעתים בטוי ליומרות אמנותיות, לעיתים מביכות, של המדריכים, שאין להם הבסיס האמנותי המקצועי הדרוש ויש בהם, לעיתים, יצירות אותנטיות מקוריות, המתאימות לסגנונם ולרמת רקדניהם. לא צריך, כמובן, לשכוח, שמרקדני להקות רקודי העם עוברים לא מעטים, ללהקות המקצועיות. והם היו ויהיו מקור עשיר של רקדנים מעולים. חשוב גם להזכיר כאן, את ההשפעה ההדדית בין סוגי המחול השונים בפסטיבל המחול בכרמיאל, שעיצב יונתן כרמון. השפעה שהיא גורם מעשיר ומפרה.

מה יהיה? מה יקרה עם רקודי העם? איש אינו יכול לדעת.

אבל, אם ניתן להפיק לקחים מהתפתחויות העבר לגבי עתידה של תנועת רקודי העם, ראוי לציין, שזו אכן תנועה ולא רק רקודים בודדים, ויש לתנועה סכוי להמשיך ולהתפתח, על אף כל הבעיות והקשיים כגון: רבוי רקודים, תחרות בין מדריכים, השפעות זרות של חקוי והתבטלות עצמית וכו'.

הסיבות לכך, שרקודי העם ימשיכו להיות תופעה חברתית וימשיכו להיות פופולריים הם:

- הבעיות שרקודי העם מתמודדים אתן, והצרכים שהם באים למלא, נשארו, ואפילו העמיקו.

- ברקודים באים לידי בטוי געגועים לימים הטובים של העבר, כשעדיין הכל האמינו בעתיד טוב יותר. ימים שנתפשים כ"ישראל היפה" ויש להם כוח משיכה דווקא בימינו, כשהחלומות נשברים והחברה מתמודדת עם זהותה ודרכה.

- יש ברקודים ובשמחת התנועה שלהם גם משום בריחה מהבעיות של היום וממציאות קשה.

- יש ברקודים בטוי לטעמים עכשויים ולצרכים של חברה מודרנית עתירת גרויים ותקשורת.

- הרקודים מבטאים את הצורך בשותפות, בסולידאריות, בבטחון של ה"ביחד" בחברה שסועה. הרקודים מאפשרים חוויה של מה שמכונה "קרבה תוך ריחוק", שאינה דורשת מחוייבות מעבר למקום ולשעה של הרקודים עצמם, ובכך תורמת להרגשת אחדות. אולי אחדות מדומה, שנוצרת בחברה שיש בה נורמות חברתיות של שותפות ונטיות למלוי צרכים אישיים ואפילו אגואיסטים בו זמנית. וזה, אגב, מסביר את הפופולריות של רקודי העם השראלים בקרב נוער יהודי בגולה.

היה צפוי, כמו שקרה לרוב סגנונות היצירה שהושפעו מאידיאולוגיות מתקופת טרום-המדינה, שגם רקודי העם יאבדו עם השנים את כוח משיכתם להמונים. והנה, על אף שבעקרון, סגנונם של רקודי העם לא השתנה, יש לרקודים עדנה ופריחה כגוף חי ולא כמוצג מוזיאוני

- מחקרי המכון למחקר חברתי-שמושי על דפוסי בלוי שעות הפנאי, מגלים כי בשנות ה-90, הישראלי מבטא רצון לבלות בקבוצות אינטמיות של חברים ומשפחה, ולצאת מהבית ו"הבדידות" של מסך הטלויזיה. מה שמסביר את פריחת הפאבים, המנגלים, היציאה לטיולים וכו' - תהליך, שמבטיח המשכיות הפעילות ברקודי עם.

- מחקרי המכון הנ"ל, "על דפוסי בלוי שעות הפנאי", מגלים גם שהישראלי החילוני מחפש תשובה לזהותו היהודית על ידי האחזות במסורת, בעקר בסמלים וטכסים, שאינם מחייבים שמירת מצוות. רקודי העם מספקים סמלים כאלה.

יתכן, שנתוח רקודי העם והשפעתם כפי שהוא מופיעי ברשימה זו, הוא מוגזם, ושאין בהם כל הסימנים והתשובות שנתנו בהם. אבל ודאי יש בהם "משהו", ולו רק מעצם העובדה שלא נס ליחם, שהם כה פופולרים וכה מהנים כבר חמישים שנה. ניתן לומר על רקודי העם מה שאמר ליאון בלום: פעם ידעו "מה" רוצים, וה"איך" לא היה משוכלל כל כך. היום, ה"איך" מקצועי, משוכלל ומתוחכם, והשאלה היא האם יודעים "מה" ו"למה", מה טוב ומה רע, דהיינו, מה תורם ליצירת סגנון ישראלי, שהוא חיוני להתפתחות רקודי העם, ומה מקלקל סגנון זה.

רקודי העם הם חיפושי דרך מתמידים, והם יחזיקו מעמד אם ישמרו וימשיכו לפתח סגנון, אם יהיו מהנים, ואם יבטאו תכנים, צרכים, מאוויים, סמלים ומשמעויות. לפי כל הסימנים, הם אכן עושים כך.

איך לשמור על רקודי העם שהם בבחינת פנינה של שמחת חיים, שלא יאבד כוח משיכתם, דרכם, ייחודם וסגנונם? לרוקדים הפתרונים.

רקודים אולי אינם פותרים הכל, אבל "מאפשרים לחלום על הכל". וכבר אמרו חכמים, "הרקודים הם המשל והעקר הוא - הנמשל".

יובל לכנס דליה

1944

מתוך המסכת "מגילת רות", "THE STORY OF RUTH"

כנס דליה הראשון היה ציון דרך חשוב בתולדות המחול העממי הישראלי. בעצם ימי מלחמת העולם השניה, תקופה קשה ומרה לעם היהודי, התקיים הכינוס רב המשתתפים, והפך לראשון מסוגו, שאחריו באו ארבעה נוספים, בשנים 1947, 1951, 1958 וב-1968.

הכנס הראשון כלל גם מופעים בימתיים-אומנותיים, בהם נעשה שימוש במחול העממי הישראלי החדש.

הכינוס הראשון, שהיה הצלחה עצומה, הרגיז את החוגים החרדיים, כפי שעולה מהכרוז התוקפני, שפורסם על ידם לקראת כנס דליה השני.

העיתונות והביקורת האומנותית התיחסה בהרחבה למופעי הכינוס, כפי שיעידו קטעים משני מאמריה של המשוררת לאה גולדברג, ששימשה גם מבקרת תיאטרון ומחול של "על המשמר", שקטעים מהם מובאים כאן.

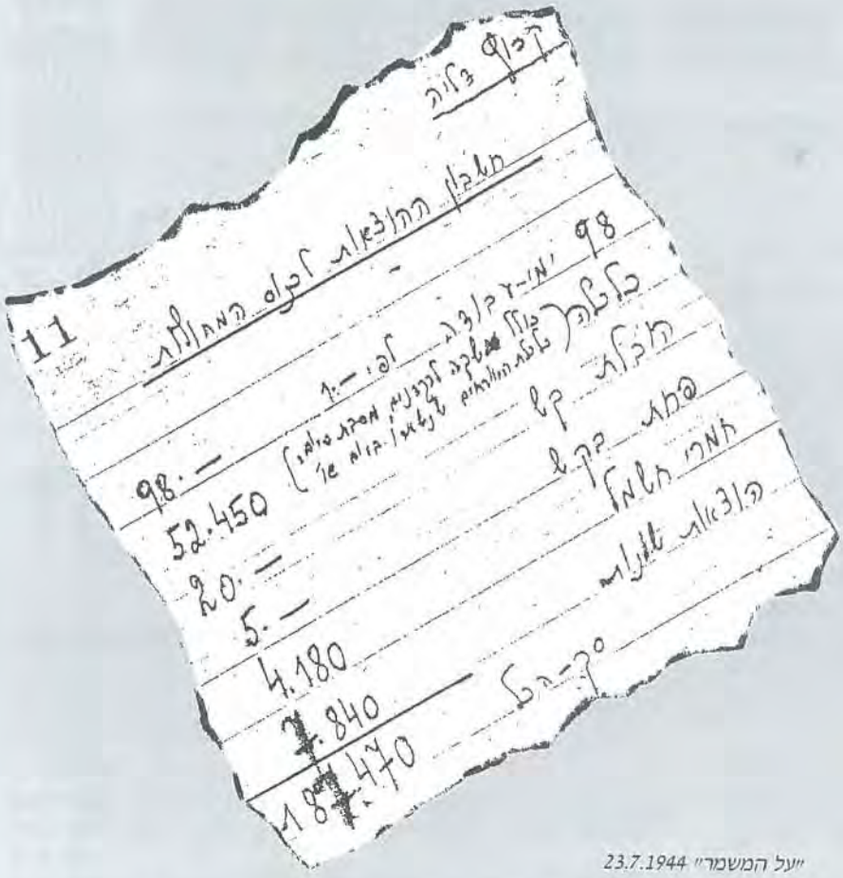
THE FIRST DALIA DANCE FESTIVAL OF 1944

Fifty years ago the first folk dance festival took place at kibbutz Dalia. In the midst of the Second World War at a terrible time for the Jewish nation, thousands of dancers gathered together and danced all night in a gesture of defiance to destiny.

The gathering was so popular, that a similar one took place four more times, in 1947, 1951, 1958 and 1968.

Already the first Dalia - the geographical name becoming a term for Israeli folk dance festivals - comprized not only of folk dancing but also artistic staged performances, such as "The Story of Ruth", which opened the gathering with a pageant by Sara Levi-Tanai, "The Song of Songs".

The press paid close attention to the festival, as is shown by clippings from two reviews written by the poet theatre and dance critic, Lea Goldberg.
The ultra religious orthodox Jews objected violently to the - in their eyes - blasphemous procedings at Dalia, as is demonstarted by a vituperous flyer published at the time of the second Dalia in 1947.



ב. מיפקד המחול

הערב הראשון, ליל־השבת, היה מעין מיפקד־המחול. לפני עינינו הועבר „חיש" בלי מיבחר, מה שקוראים „כמו־שהוא", ולא היתה הכוונה להראות את ההישגים אלא לתת מושג כולל על ההתחלות. אמנם המושג לא היה שלם, מאחר שמשלושים הקבוצות הרוקדות, לא הופיעו בכינוס אלא ארבע־עשרה, ובייחוד היה רב הצער על היעדרה של קבוצת בן־שמן — והרי בן־שמן היתה הראשונה לטיפוח הריקוד העממי.

בערב ראשון זה נתבלטו מיד שני קווים: א) הופעתם של בחורים רוקדים, שבחלקה היתה נעימה מאוד (בצירקסיה של בית־השיטה), והיא חדשה למדי בארץ, וחשובה ביותר; ב) הנטייה אל ריקוד הזוגות. לא שהיו ריקודי הזוגות המוצלחים ביותר, אך כמותם היתה ניכרת ויש בכך משום עניין הראוי לציון.

עם כל השתרשותה של ה„הורה", שהיא, ככל ריקודי „המעגל", דיקוד של שיווי־זכויות בין הגבר והאשה, גוברת כנראה המגמה להחליפה בריקוד הזוגות (כפולקה, או וואלס) אשר בה הגבר הוא המוביל, בעל היוזמה, והאשה היא המובלת, הפאסיבית יותר, הרכה והנשית יותר. אגב, ניכר היה שעם כל ההימשכות אל הריקודים האלה, שהנה טבעית ביותו, לא הורגלו עדיין הבחורות אל התפקיד הנשיי הזה והן מוכיחות לעתים „עצבאות" מופרזת במקום שאין צורך בו, רצון להבליט את האופי האישי שהיא בניגוד לאופי המחול.

„על המשמר" 23.7.1944

כינוס ארצי למחולות־עם בדליה

מאת לאה גולדברג

ג. למחרת היום

פה אפשר היה לשחק את „חלום ליל־קייץ". בין עמודי הסטיו נעות־נדות הדיות צבעוניות. עליהם עומד הברזל השר, גליתו הלבנה מבודרת ברוח, מתנפחת כמיפרש. ענן אפור־אדום, ענן שלפני השקיעה, עומד מאחוריו ואינו מש מן המקום, ומסביב לענן שמי־תכלת וכים וגדולים. היושב במרומים דאג לתפאורה נפלאה. ועת יגידו על הבמה „השמש שוקעת" — היא תשקע בפועל ממש. קיבוץ דליה מציג את „מגילת רות".

„מגילת רות" היא אחת משלוש „נקודות המוקד" של הכינוס. אחת ההופעות החביבות ביותר. שישים חברי קיבוץ משתתפים בהצגה, במישחק, בריקוד, במקהלה. ואלה שאינם מופיעים לפני הקהל עשו את עבודתם בהצנע: תפרו, רקמו, ציירו. כל ההצגה היא עבודה עצמית, התנדבות של הכלל, „קרבן שמחה". ההצגה יצאה לפועל לחג הבכורים, וקהל הצופים היו בשעתם המשקים השכנים. מלבד מרץ הכלל הושקע במצגה מרץ של אישיחיד: גרטקאופמאן, הנפש החיה של הכינוס; היא הדריכה, יזמה וטרחה והצליחה להגשים את המיפעל כולו.

ב„מגילת רות" יפות מאוד התלבשות. כמה וכמה מחולות, שהם מחולות חקלאיים, עושים רושם של „פסטשפיל" עממי בפועל ממש. נאה מאוד הריקוד של החתן והכלה הנתונים איש אישה במעגל הידידים הנפרדים. אבל המומנטים של המישחק ילדותיים, התמימות חביבה, אבל המישחק איננו מבליט את הצד הדראמתי. כן מטילים לפרקים המנגינות החוזרות עד בלי די שיעמום־מה. אר־בעה טאקטים הבאים, בזה אחר זה בהרות ארוכות מאוד, האוזן מסרבת לקוטן. בין כה וכה, כל זמן שהדבר הוא לא פרימנציוני, והיחס להצגה היפה הזאת הוא „פנימי" ועיקר הרצון — לבטא את השימחה הקיבוצית של החג במקום, הרי כל העניין חביב עד מאוד, מלבב מאוד, והעובדה שכמה ריקודים יוכלו להירקד גם במשקים אחרים על־ידי קבוצות אחרות, ויעשירו בזה את חגיגותינו — מצדיקה את ההופעה הזאת הזאת לפני קהל כה רחב, אף־על־פי שלא היתה מיועדת לו.

„מגילת רות" היא אחת משתי ההופעות הגדולות, הדראמתיות בחלקן, של הכינוס הזה, שתפקידו, בעצם, להעלות מחולות־עם. ההופעה השנייה מסוג זה היא „שיר־השירים" לשרה לוי המבוצעת על־ידי קבוצת רמת־הכובש — שירה וריקוד המותאמים לחלקי „שיר־השירים". על הופעה זו מחולקות הדעות. יש, כאלה, ובתוכם המחברת עצמה, שהיא גם רוקדת את ריקוד הסולו (המנצח על המקהלה) הרואים בהופעה זו מעין התחלה של אמנות עברית חדשה ועיטור־סופרים חדש של התנ"ך, — מכיוון ששרה לוי קרובה ברוחה ובטבעה למגמות המורת והרבר „נובע" מחוכה. אך לצופה האובייקטיבי קשה לקבל על עצמו את הדין הזה. המקהלה נעימה, הריקוד זעיר־פה זעיר־שם חביב מאוד ויש בו, אמנם, אופי מזרחי, אף כי ההופעה של היחיד (ש. לוי) וההופעה הכללית אינן מתקשרות והזיווג איננו עולה יפה. אבל מה השייכות בין כל אלה לבין „שיר־השירים" ומודע המגמות הפרימיטיביות והריקוד הטימני־למחצה, צריכים לטמל דווקא את אהבת הרועה שולמית — לשאלה זו קשה להשיב תשובה הגיונית. המחברת יוצאת, כביכול, מן הקצב הלשוני של „שיר־השירים", אבל במקום שחסר לה פסוק מתאים ביצירת התנ"ך מוסיפה היא פסוק משלה, ודבר זה הוא נועז יתר־על־המידה.

נוסף לכך, במקום שאין המלה מתנגנת בהלכה מלרע, מהאימה היא אותה למנגינה — מלעיל. אין איפוא לדבר על יציאה מתוך הקצב הלשוני. לעתים מוצאים אנו ריתמים שאינם טיפוסיים כלל ללשון העברית. בריקוד המחניים מושר דווקא ה„סולו" הנפלא של „שיר־השירים" „אני וחבצלת השרון". שיר יחיד זה שרים הבחורים והבחורות גם יחד. ואין להבין ואין לדעת מאיזה טעם. ויש הרושם שאילו היתה קבוצת שרה לוי שרה את אשר היא שרה ורוקדת את אשר רוקדת, בלי לצאת מתוך הנחה שהדבר „מחוייב" להיות „שיר־השירים" דווקא — היתה ההופעה נעימה ומוצלחת לאין־ערוך יותר. שמעתי כי שרה לוי בונה את הכול על הבטחון הפנימי שלה, כי כך שרו בשעתו את „שיר־השירים", כי הוא המקור. אך אם אין בטחונה נמסר גם לנו, אם אין הוא משכנע גם אותנו — מטרתה איננה מושגת. ולא הייתי עומדת שעה ארוכה כל כך על ניתוח ההופעה הזאת, אלמלא היתה לה תביעה לראשית של אמנות חדשה בארץ וראייה אמיתית של התנ"ך וכו', דברים מעין אלה הם לעולם מסוכנים מאוד.

*

אך ה...

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 –

הפקולטה למחול

מגמת המחול של ביה"ס התיכון

כתות המחול בקונסרבטוריון

הפקולטה למחול באקדמיה

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: גב' **בתיה כהן**

מטרת החוג להכשיר רקדנים, מורים וכוריאוגרפים אשר ייחשפו לקשת רחבה של נושאם הקשורים בעולם המחול בתחומי הביצוע, ההוראה והיצירה.

תלמידי החוג יקבלו הכשרה יסודית במקצועות הביצוע והמיומנות וילמדו בצורה מעמיקה מגוון של שיטות וסגנונות:

בתחום הביצוע: קלאסי, מודרני, אופי, ספרדי, ג'אז, רפרטואר.

בתחום היצירה: אימפרוביזציה, תנועה, כוריאוגרפיה.

בתחום ההוראה: הכוונה והתנסות בהוראה עם שכבות הגיל השונות.

חוג לתנועה וכתב תנועה – ראש החוג: פרופ' **עמוס חץ**

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

בשני החוגים נלמדים: מקצועות אקדמיים כאנטומיה, תולדות המחול, יסודות המוסיקה והאזנה, מחול במאה העשרים, הערכת יצירות ושימוש בכלי נקישה, מחולות עתיקים, מורשת המחול במסורת ישראל, עיצוב תפאורה ותאורה, אנגלית, פסיכולוגיה וספרות.

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

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

המגמה למחול בביה"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 הבולשוי בלט ומופיעה באקדמיה ומחוצה לה.

המחול בקונסרבטוריון שליד האקדמיה

ניהול אמנותי: פרופ' **חסיה לוי-אגרון** מרכזת: הגב' **בינה שילוח**

מטרת לימודי המחול בקונסרבטוריון היא לתת חינוך ריקודי-אמנותי לתלמידים מגיל חמש ואילך, עפ"י תכנית לימודים מוגדרת מראש, ולהכשיר ללימודים במגמת המחול של ביה"ס התיכון שליד האקדמיה.

מדי שנה מתקבלים לפקולטה למחול באקדמיה תלמידים, אשר עברו את מסלול הקונסרבטוריון וביה"ס התיכון.

קורסי קיץ במחול

מנהלת אמנותית: הגב' **רינה גלוק**, מרכזת: הגב' **טליה פרלשטיין**

קורסי הקיץ באקדמיה, המתקיימים בשיתוף המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, רכשו מוניטין בינלאומי ומיועדים לרקדנים ולתלמידים מתקדמים.

הקורסים ניתנים בהדרכת אמנים ידועי-שם מארה"ב, אירופה וישראל. קורס הקיץ הראשון, ב-1959, זכה להדרכתה של האמנית הדגולה מרתה גרהם.

בחינות כניסה

בחינות כניסה מעשיות מתקיימות החל מחודש מרץ. מועד מיוחד למועמדים לפקולטה למחול יתקיים בתחילת שנה"ל האקדמית.

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

ירושלים, קאמפוס גבעת רם 91904 טל. 02-759911 *TEL.* פקס *GIVAT RAM CAMPUS, JERUSALEM 91904, FAX 02-527713*

בת-שבע
1964-1994
BATSHEVA

▲

מרתה גראהם עם רקדני להקת בת-שבע
בשנת 1974
מימין לשמאל: מרתה גראהם, אוהד נהרין,
אהוד בן-דוד, אסתי נדלר, מאחור: יאיר ורדי

MARTHA GRAHAM WITH BATSHEVA
DANCE COMPANY'S DANCERS (1974)
FROM LEFT TO RIGHT: ESTI NADLER ,
EHUD BEN-DAVID, OHAD NAHARIN,
MARTHA GRAHAM

◄

"הסיפור מחליק"
כוריאוגרפיה: ליונל הוש
רקדנים: חנה וויסמן, שרון אייל, רונית זלטין
צלם: גדי דגון

"THE SLIPPING OF THE STORIES"
CHOREOGRAPHY: LIONEL HOCHE
DANCERS: HANNA WAISMAN,
SHARON EYAL, RONIT ZLATIN
PHOTO: GADI DAGON

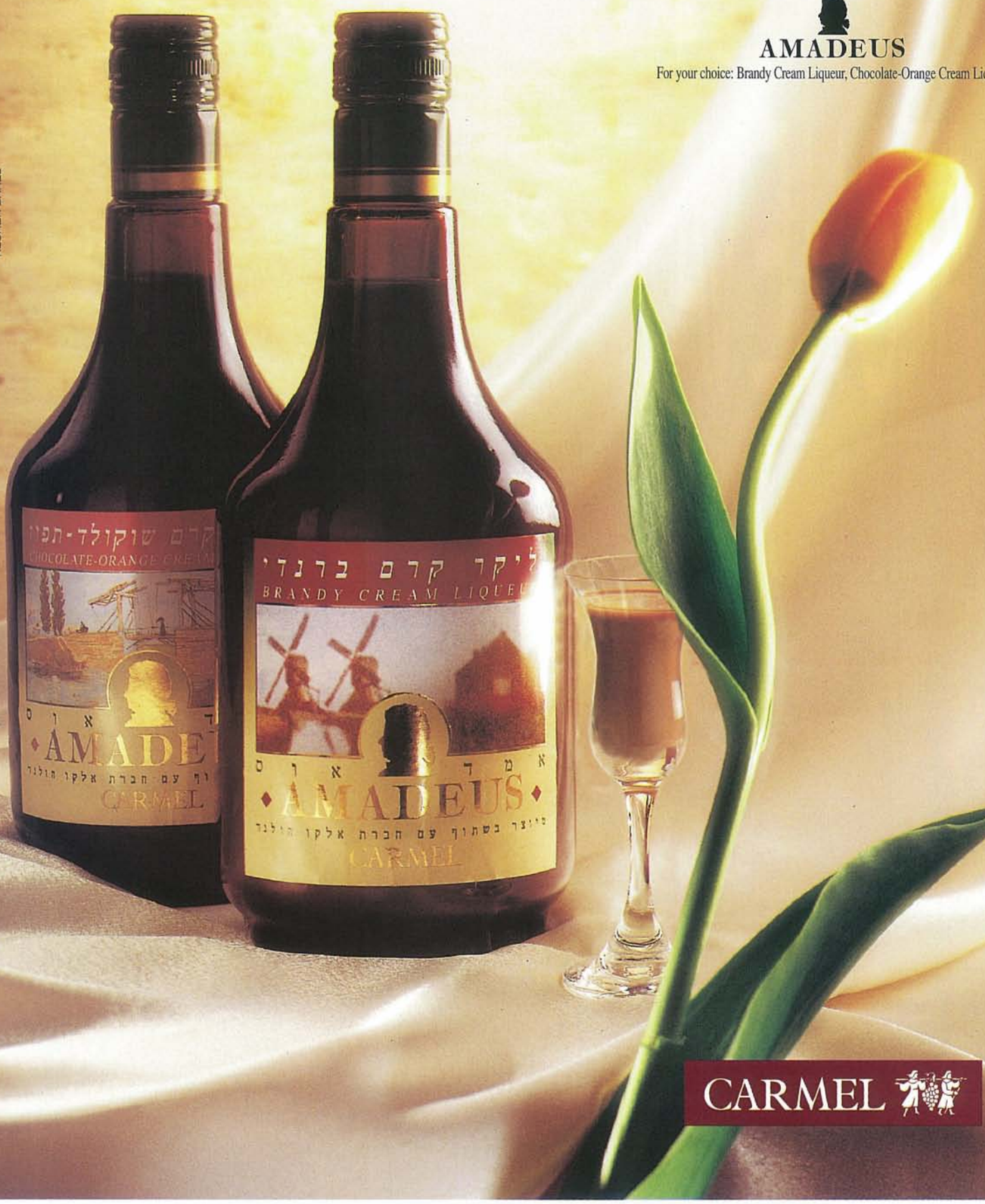
Carmel Cream Liqueurs - pleasure on a different plane

Enjoy the same cream liqueurs that Europeans do.

Carmel is proud to offer you a new experience... Amadeus Cream. This delicous, smooth liqueur is produced in cooperation with Alko of Holland - the famous manufacturers of prestigious cream liqueurs.

AMADEUS

For your choice: Brandy Cream Liqueur, Chocolate-Orange Cream Liqueur.



KESHER BAREL

CARMEL

הבנק שרוצה אותך יותר - נותן לך הרבה יותר

רק בנק לאומי נותן לך מסגרת אשראי עד 100,000 ש"ח בריבית נמוכה ביותר

חשבון זהב

בנק לאומי מעונין לשרת אותך.
במקום להשתמש במילים אנחנו אומרים זאת
בחשבון: **חשבון זהב**. החשבון היוקרתי ביותר
במערכת הבנקאית מציע לך שורה של הטבות בעלות ערך:

■ "קו זהב" - מסגרת אשראי עד 100,000 ש"ח בריבית מועדפת ■ יעוץ מקצועי איכותי ושרות אישי
■ כרטיס "ויזה זהב" ■ זכות להלוואה ולמשכנתא לבן/בת המשפחה בריבית מועדפת
והטבות רבות נוספות. **חשבון זהב**. מגיע לך.

חשבון זהב מיועד ללקוחות שסכום השקעותיהם 75,000 ש"ח ומעלה. פנה עוד היום למנהל הסניף בכל סניפי בנק לאומי.

לאומי רוצה אותך יותר מכל בנק אחר

בנק לאומי

בת שבע

ספינת הדגל של המחול הישראלי

נסיון לנתח את דרכה של הלהקה במשך 30 שנות יצירה סוערות

מאת גיורא מנור

הופעתה הראשונה של להקת בת-שבע על בימת המחול האומנותי הישראלי, בראשית החורף של שנת 1964, היתה בו בזמן הפתעה מרגשת ופרי התפתחות, שנמשכה שנים רבות. הלהקה, שנוסדה שנה לפני כן על ידי בת-שבע דה רוטשילד, תוך שיתוף פעולה הדוק עם ידידתה, מרתה גראהם, היוותה את שיאו של תהליך האמריקניזציה, שעבר על המחול המודרני בישראל מאז ראשית שנות ה-50, כאשר, זמן לא רב אחרי מלחמת העצמאות, הגיעו ארצה רקדניות ילידות ארה"ב, חניכות האסכולה הגראהמית, כגון רנה גלוק ורינה שחם.

והיתה זאת אנה סוקולוב, אחת היוצרות הגדולות של המחול האמריקני המודרני, שהחלה לעבוד בישראל בזכות הזמנתה ארצה על ידי תיאטרון מחול ענבל, והיא שפתחה אפשרויות ממשיות לפני רקדנים צעירים בארץ להתנסות בפועל ממש בעבודות, שהיו כבר אז שייכות לקלאסיקה המודרנית, כגון "חדרים" (1955) או "חלומות"(1961) במסגרת התיאטרון הלירי שיסדה וניהלה בעת ביקוריה השנתיים בארץ.

שפת המחול של אנה סוקולוב, שהיתה מרקדניותיה הראשונות של גראהם, וכוריאוגראפית מקורית וחזקה בזכות עצמה, היתה שייכת במובהק לזרם הגראהמי. הרקדנים הצעירים, שהיוו אחר כך את הגרעין הראשון של להקת בת-שבע, רובם עשו את ההכרות הממשית שלהם עם השפה הגראהמית דרך סוקולוב. מלבד אלה, כגון רינה שיינפלד, אושרה אלקיים, אהובה עינברי ומשה אפרתי, שנשלחו לניו-יורק ללמוד באולפן-הבית של גראהם ובבית-הספר ג'וליארד, שהיה אז גם הוא מעוז שיטתה וסיגנונה של הגברת הראשונה של המחול האומנותי המודרני באמריקה. וזאת בעיקר בעזרת מילגות, שהוענקו להם על ידי הקרן לתרבות אמריקה-ישראל וקרן בת-שבע דה רוטשילד.

קהל שוחרי המחול בישראל הכיר את דרכה של גראהם מסיורי להקתה בארץ, בשנות ה-50. המופעים הראשונים של להקת גראהם היו בגדר הלם - אומנותי וריגשי. התכניות הראשונות של בת-שבע בשנים 1964 ו-1965 כללו מספר עבודות של מרתה עצמה, כגון "אל תוך המבוך", "הרודיאדה", שניהם דואטים, בעונה הראשונה, ואת היצירות המהוות שיאים ביצירתה, "שעשועי מלאכים" ו"הגן אחוז המלחמה", בעונה השניה.

הפעם, לא החידוש בשפת המחול ובסיגנון היו החוויות החזקות והמרגשות, אלא הפגישה עם קבוצת רקדנים ורקדניות בעלי אישיות חזקה וקורנת, שהעניקו לעבודותיה של גראהם ברק, תנופה ונחרצות, שהסתירו, בעצם, את האופי הפיסולי-הסטאטי של הכוריאוגראפיה שלה.

היה זה בגדר נס, שבארץ, בה במשך שלושים שנות מחול מודרני למעשה לא הופיעו גברים על הבימה, התלכדה בזכות בת-שבע דה רוטשילד קבוצה של רקדנים, שאומנם חסרו לרובם המיומנות הטכנית והברק הוירטואוזי, אבל שהופעתם על הבימה שפעה קסם בימתי, אמביציה חזקה מאוד, ובעיקר אותה חוצפה צברית, שהפכה את העבודה איתם לכמעט בלתי אפשרית לכוריאוגראפים ולמורים הזרים שהוזמנו לעבוד איתם, אבל את הופעותיהם על הבימה לתענוג לצופה.

לעומת הבחורים המבריקים בזכות האישיות, יותר מאשר בגלל המקצועות, הצטיין המרכיב הנשי של להקת בת-שבע בשנותיה הראשונות ברמה טכנית גבוהה ובידיעה מעמיקה של הסגנון הגראהמי. אם כי לא חסרה לרקדניות אלה אישיות בימתית ברורה ונוכחות בימתית חזקה.

במאה ה-20, לא רק הבלאט הקלאסי והניאו-קלאסי נשלט על ידי נשים. כפי שקבע יוצרו הגדול, בלאנשין, בפסוק המצוטט ביותר שלו: "הבאלט - זו האשה!" גם המחול המודרני היה בעיקר מאטריארכאט מובהק.

"אנאפאזה" - כוריאוגרפיה: אוהד נהרין, רקדן: יוסי יונגמן, צילום: גדי דגון
"ANAPHASE" - CHOREOGRAPHY: OHAD NAHARIN, DANCER: YOSSI YUNGMAN, PHOTO: GADI DAGON

בתחום הבאלט החלוקה היתה ברורה: הנשים היו הבאלרינות (פרט לגברים מעטים, יוצאים מן הכלל לא רבים, כגון ניז״ינסקי או מייאסין, אחדים מהרקדנים האנגלים, שהיו בגדר כוכבים ואחדים מהם אף יוצרים), ואילו הגברים היו המנהלים והכוריאוגראפים. במחול המודרני, גם בזכות אחדות פרסונאלית בין יוצר ומבצע, אחדות שהתקיימה, בעצם, עד שנות ה-40 של המאה העשרים, היו אלה הנשים, שמילאו את שני התפקידים כאחד. שוב, פרט למספר יוצאים מן הכלל, כגון האראלד קרויצברג.

בלהקתה של מרתה גראהם עצמה, שהחלה להופיע כיוצרת עצמאית כבר בשנת 1926, לא השתתפו רקדנים-גברים עד לאמצע שנות ה-40, כשראשוני הבחורים בלהקתה, אריק הוקנס, מרס קאנינגהאם ואחריהם רוברט קוהן, ג׳ון באטלר וגלן טטלי החלו למלא בעבודתה תפקיד מרכזי.

בתחום המחול המודרני בארץ, ובעיקר בלהקתה של גרטרוד קראוס, למעשה לא היו רקדנים ממין זכר כלל. אם הנושא הדראמאטורגי דרש דמויות גבריות, היו אלה הנשים גבוהות הקומה בלהקתה, כגון נעמי אלסקובסקי או ורה גולדמן, שמילאו תפקידים אלה. רק בתיאטרון המחול ענבל השתתפו מראשית עבודתו גברים, אולי בזכות העובדה, שהמחול התימני המסורתי הוא בעיקרו מחול גברים.

מהפכה נוספת, שהביא ייסוד להקת בת-שבע, היתה המקצוענות. עד אז, הברירה שעמדה פני רקדנים (משני המינים) שסיימו את לימודיהם בסטודיות השונות, של מחול מודרני או של באלט קלאסי כאחד, היתה פניה להוראה לשם, פרנסה והשתתפות מעת לעת וללא תמורה כספית במופעים, או עזיבת הארץ והצטרפות ללהקות אירופיות או אמריקניות שונות. עם ייסוד בת-שבע, נפתחה לפתע אפשרות לישראלים לעבוד במסגרת להקה קבועה, לקבל משכורת ולהיות אומני מחול מקצועניים לכל דבר, גם אם המשכורת היתה צנועה למדי.

יחסיהן של בת-שבע דה-רוטשילד ומרתה גראהם החלו, שעה שבת-שבע הגיעה לניו-יורק, כשנאלצה לברוח מעיר הולדתה, פאריס, בימי הכיבוש הנאצי בצרפת, בראשית מלחמת העולם השניה. היא לא הצטיינה כרקדנית, אבל כתבה ספר (בצרפתית) על אודות תולדות המחול המודרני באמריקה. לא זו בלבד, אלא, שעה שהעונה השנתית בת השבועיים של גראהם בניו-יורק עמדה בסכנת ביטול בשל העדר משאבים שהיו נחוצים לשכירת אולם ושאר הוצאות, פשוט שלפה את פנקס השקים שלה, ואיפשרה את ההופעות. בשנות ה-50 גילתה בת-שבע דה-רוטשילד - נצר למשפחת "הנדיב הידוע" - את ארץ ישראל. אולי גם בזכות השתתפותה - כ"מלתחנית" - במסע הופעות הראשון של גראהם בעולם, במימון ממשלת ארה"ב, כלהקה האומנותית הראשונה שזכתה למלא תפקיד דיפלומאטי כזה בשם מחלקת-המדינה, מסע שהסתיים בישראל.

להקת בת-שבע, שנוסדה בשנת 1963 ע"י בת שבע דה רוטשילד, תוך שיתוף פעולה הדוק עם ידידתה, מרתה גראהם, היוותה את שיאו של תהליך האמריקניזציה, שעבר על המחול המודרני בישראל מאז ראשית שנות ה-50

תפקיד המנהל האומנותי של הלהקה שעתידה היתה להתחיל את עבודתה בתל-אביב הוצע לרוברט קוהן. אבל, כדבריו, רוטשילד עמדה על כך, שכל עובדי הלהקה שלה יקבלו משכורות בקנה מידה ישראלי צנוע. וזה היה, כמובן, הרבה פחות ממה שהוא השתכר בניו-יורק. לכן לא קיבל על עצמו את התפקיד.

"קולות מארץ רחוקה" -
כוריאוגרפיה: בריאן מקדונלד,
רקדנים: רינה שיינפלד,
אהוד בן-דוד,
צילום: מולה הרמתי
"VOICES FROM A FAR PLACE" -
CHOREOGRAPHY:
BRIAN MACDONALD,
DANCERS: RINA SCHENFELD,
EHUD BEN-DAVID,
PHOTO:
MULA HARAMATI

פעולת להקת בת-שבע החלה בניו-יורק, מקום שם למדו והשתלמו מספר מרקדני הלהקה לעתיד, בעיקר במימון הברונית. גראהם הסכימה להעביר לרקדנים הישראלים יצירות אחדות משלה. רקדני להקתה של גראהם, שהיו אמורים ללמד את עמיתיהם הישראלים את תפקידיהם, לא התלהבו מהרעיון, שתהיה להם לפתע תחרות בחלק אחר של העולם. לכן התהליך היה לא פשוט, ובוצע למעשה תוך מחאה. "הנה סרטי החזרות, מהם תלמדו את הצעדים". - אמרו הרקדנים האמריקניים לעמיתיהם הישראלים, ועזבו אותם לנפשם בסטודיו.

מתל-אביב לניו-יורק ובחזרה

משבו רקדני בת-שבע מניו-יורק לתל-אביב הצטרפו אליהם אחרים, שנבחרו במבחנים שנערכו בסטודיו של מיה ארבאטובה. לארץ הגיעו אחדים מאנשי הלהקה של גראהם, לעבוד איתם. רוברט קוהן, אתל וינטר והכוריאוגראף שהיה כבר אז יוצר עצמאי, דונלד מק-קייל, הגיעו לארץ, ובעקבותיהם גראהם עצמה.

כמנהלת החזרות התמנתה רות האריס. רות האריס, ילידת גרמניה, שרקדה בין היתר בלהקתו של קורט יוס, היתה מומחית לריקוד ג'ז, ולמעשה תפקידה לא היה בתחום קביעת הרפרטואר של הלהקה החדשה, אלא בעיקר בניהול השיעור היומי ועצם החזרות. המנהל

להקת בת-שבע הגיעה לשיא בשנת המסע הראשון והשני שלה לניו-יורק, בשנים 1970 ו-1972, שנה שזכתה לביקורות נלהבות במגרש הביתי של גראהם

האדמינסטראטיבי הראשון היה פרנסואה שפירא. בת-שבע דה-רוטשילד מופיעה בתכניות כ"מפיקה". מרתה גראהם שימשה למעשה מנהלת אומנותית.

היא היתה מגיעה לארץ מספר פעמים בשנה. לא היה זאת עבורה משימה קלה, לאמן רקדנים בביצוע תפקידיה שלה. היה משהו אמביוואלנטי ביחסה - מצד אחד מסירות גדולה והקפדה על כל פרט, אבל גם הקושי לראות רקדניות צעירות מבצעות את תפקידיה שלה.

אחת הרקדניות של גראהם שנטלו חלק מרכזי בהוראת היצירות היתה לינדה הודס. למרות היותה יהודיה כשרה, לא התכוונה להשתקע בארץ. אבל היא פגשה את אהוד בן-דוד, וקשר זה קבע למעשה את השארותה בישראל עד שנות ה-70.

"מרתה הציעה לי לנסוע לישראל, וללמד את 'שעשועי מלאכים' ואת 'הגן אחוז המלחמה'. זה לא היה עניין פשוט, כי הרקדנים היו כל כך לא אמריקנים. ולא רק במובן איכות התנועה, אלא גם בהרגלי העבודה והמשמעת. או נכון יותר, העדר המשמעת". - אומרת לינדה הודס. כל

"הגן אחוז המלחמה" - כוריאוגרפיה: מרתה גראהם,
רקדנים: משה אפרתי, לינדה הודס, צילום: מולה הרמתי
"EMBATTLED GARDEN" - CHOREOGRAPHY: MARTHA GRAHAM,
DANCERS: MOSHE EFRATTI, LINDA HOUDSE, PHOTO: MULA HARAMATI

"קונצ'רטו לכלי הקשה" - כוריאוגרפיה: נורמן מוריס,
רקדנים: נורית שטרן, דוד דביר והלהקה, צילום: יעקב אגור
"PERCUSSION CONCERTO" - CHOREOGRAPHY: NORMAN MORRICE,
DANCERS: NURIT STERN, DAVID DVIR AND COMPANY, PHOTO: JACOB AGOR

הערה בשעת החזרה הפכה לויכוח קולני נלהב - בעברית, כמובן, שפה שלינדה לא הבינה בה אלא מילים מעטות. "היו שם יותר מדי ראשי-שבט ומעט מדי אינדיאנים מהשורה". - כפי שהיא ביטאה זאת.

אחד המאפיינים החשובים של תקופה ראשונית זו היה העידוד, שנתנו מרתה גראהם ובת-שבע דה-רוטשילד לרקדנים הצעירים ליצור בעצמם. זה היה בהתאם למה שהיה נהוג בלהקה ובבית-הספר של גראהם בניו-יורק. כפי שאמרה לי פעם ג'יין דאדלי, לימים המנהלת האומנותית הראשונה העצמאית של בת-שבע בשנים 1967-1968: "מאז ומעולם, עודדה מרתה את רקדניה ליצור".

כבר בשנת 1965 הופיעה הלהקה במחול מאת רינה שיינפלד "בת-יפתח" (מוסיקה: מרדכי סתר), וב"אדם וחוה", מחול הומוריסטי מאת אושרה אלקיים. ושנה אחר-כך, ב-1966, ביצירתה של רנה גלוק "נשים באוהל" (מוסיקה: מרדכי סתר), "פנים ומסכה" מאת שמעון בראון, "דוד וגוליית" מאת אושרה אלקיים ונסיונו הראשון של אהוד בן-דוד בתחום הכוריאוגראפיה, "בצו המלכות", למוסיקה מאת דניאל שליט.

בואה של מרתה גראהם לארץ כראש האומנותי של בת-שבע קבע למעשה, שהמחול החדש בישראל יעמוד שוב בחוד החנית של המחול המודרני בעולם, כפי שהיה בשנות ה-30. להקת בת-שבע הגיעה לשיא בשעת המסע הראשון והשני שלה לניו-יורק, בשנים 1970 ו-1972, שעה שזכתה לביקורות נלהבות במגרש הביתי של גראהם.

אבל למעשה היה זה גם סיום של תקופה ותחילתן של שנות משבר מתמשך. למעמד בינלאומי כזה, ולהיותה שנית בשורה הקדמית של המחול החדשני, הגיעה הלהקה רק כעבור כעשרים שנה, אחרי תעיות רבות בדרכי עקלתון ומשברים רבים, עם בואו של אוהד נהרין לעבוד איתה, ועד למעמדו הנוכחי כמנהלה האומנותי, בראשית שנות ה-90.

שתי תופעות ייחודיות ניכרות בעבודתה של להקת בת-שבע בתקופה הראשונה, הגראהמית שלה: מיטב היוצרים של המחול המודרני כולם הגיעו לעבוד עם הרקדנים הישראלים הצעירים, ורבים מאלה בחרו במוסיקה ישראלית מקורית ליצור עליה עבודות חדשות, נוסף ליצירות המוכרות שלהם, שהם לימדו את הלהקה.

לדעתו של רוברט קוהן, מי שהרבה לעבוד עם בת-שבע בראשית דרכה, והיה אחר כך ליועץ האומנותי שלה, אין לך להקה וארץ, שכה רבים מגדולי הכוריאוגראפים בימינו שימשו להן אומנים-אורחים.

הרשימה כוללת את ג'רום רובינס ("תנועות"), את חוסה לימון ("הגולים", "לה מלינצ'י"), את נורמן מוריס וכריסטופר ברוס הבריטים, את גלן טטלי, טאלי ביאטי, ורבים וטובים נוספים, ומסתיימת באקורד האחרון של תקופת-גראהם, בשנת 1973, עם מרתה עצמה, ועבודתו החדשנית מאוד של ג'ון קרנקו, "עמי-ים - עמי-יער".

תוצאת לואי מעניינת לעבודה זאת של חשובי הכוריאוגראפים של זמנם עם בת-שבע (ובמשך הזמן עם להקות ישראליות נוספות) היא, היכרותם עם יצירות מוסיקאליות ישראליות, כגון אלה של מרדכי סתר ועדן פרטוש, והשימוש שעשו במוסיקה הישראלית המקורית בעבודתם בארצות אחרות, וכך הפיצו אותה בעולם.

דוגמא מצויינת לכך היא גלן טטלי ועבודותיו הראשונות עבור בת-שבע. "הציידים האגדיים", שנוצר על פי מוסיקה מאת עדן פרטוש, הועבר אחר כך ללהקות שונות בעולם, וטטלי יצר עוד מחול שלו, שבוצע במקומות רבים, "ריצ'רקרה" למוסיקה מאת מרדכי סתר, שגם אותו ואת יצירותיו הכיר טטלי בארץ.

הוא מספר, איך חיפש נושא ומוסיקה הולמת אגם טיולים בארץ, בגליל ובמדבר יהודה, ועד כמה הוד הקדומים של הנוף השפיע עליו. ונורמן מוריס השתמש אף הוא במוסיקה ישראלית מקורית, כשיצר, בשנת 1968, את "1-2-3", לצלילים של בן-ציון אורגד. וכמובן, רבים מחברי הלהקה שיצרו כוריאוגראפיה התבססו על יצירות של מלחינים ישראלים.

מיטב היוצרים של המחול המודרני כולם הגיעו לעבוד עם הרקדנים הישראלים הצעירים, ורבים מאלה בחרו במוסיקה ישראלית מקורית ליצור עליה עבודות חדשות

כמעט כל אחד מהיוצרים הללו, שעימם שוחחתי, מציין את תקופות עבודתו עם בת-שבע בשנותיה הראשונות כחוויה חזקה ובלתי נשכחת. כולם ציינו, שזה לא היה תענוג מושלם, כי העבודה עם רקדני בת-שבע דאז היתה בגדר מאבק לא קל, אבל כדאי. ג'רום רובינס אמר לי פעם: "בדרך כלל אני ידוע ככוריאוגראף שהכל רועדים מפניו. הלהקה היחידה, שהצליחה להפחיד אותי, היתה בת-שבע. המלה העברית הראשונה שלמדתי היתה: שקט!!!"

רובם ציינו את מידת המעורבות האמוציונאלית החזקה והאינטנסיבית של הרקדנים, ובראשם הגברים שבחבורה, שהפכה, יחד עם העדר המשמעת והדעתנות הישראלית האופיינית, כל הערה של היוצר לסימפוזיון לוהט וקולני - על פי רוב בעברית, שהאורח, כמובן, לא הבין מלה ממנו. ועוד מאפיין - חיובי ושלילי כאחד - היה החופש היצירתי, שהמבצעים הצעירים הרשו לעצמם, להתאים את התפקידים שלהם לעצמם, ליכולתם (או העדר יכולתם הטכנית...), ליתרונותיהם האינדיבידואליים ולמזג האישי שלהם.

נורמן מוריס מציין כאלוף המסגלים את התפקיד למבצע את אהוד בן-דוד. ובאמת, אני עצמי זוכר את "קונצ'רטו לכלי הקשה" (לפי המוסיקה של ליאונרדו סלזדו) בשני ביצועים, עם אהוד בן-דוד בתפקיד "יוצא הדופן" בחבורה, וביצוע אחר, שעה שרקדן אחר מילא את התפקיד. עם בן-דוד היה זה המחול "שלו", והחבורה השולטת נראתה, בגללו, כחברה של תמהונים משונים, שהוא מנסה להתקבל אליה, אבל רואה בכשלון להטמע את כשלונה של החבורה המסוגרת. הדמות מצויה כביכול במה שמכנים האנגלים SPLENDID ISOLATION, משמע בדידות מזהירה. ואילו כשרקד זאת רקדן אחר מרקדני בת-שבע, כפי הנראה בצורה הקרובה הרבה יותר לכוונת המחבר, היה התפקיד דמות של מי שדחוי ומורחק על ידי החברה, המנסה, ללא הצלחה, להתאים את עצמו לדרישותיה.

וכל הפירוש הזה נעשה במסגרת הצעדים המקוריים, תוך חופש האילתור שנטל לעצמו, כדרכו, אהוד.

בתחום הבאלט החלוקה היתה ברורה: הנשים היו הבאלרינות (פרט לגברים מעטים, יוצאים מן הכלל לא רבים, כגון ניז'ינסקי או מייאסין, אחדים מהרקדנים האנגלים, שהיו בגדר כוכבים ואחדים מהם אף יוצרים), ואילו הגברים היו המנהלים והכוריאוגראפים. במחול המודרני, גם בזכות אחדות פרסונאלית בין יוצר ומבצע, אחדות שהתקיימה, בעצם, עד שנות ה-40 של המאה העשרים, היו אלה הנשים, שמילאו את שני התפקידים כאחד. שוב, פרט למספר יוצאים מן הכלל, כגון האראלד קרויצברג.

בלהקתה של מרתה גראהם עצמה, שהחלה להופיע כיוצרת עצמאית כבר בשנת 1926, לא השתתפו רקדנים-גברים עד לאמצע שנות ה-40, כשראשוני הבחורים בלהקתה, אריק הוקנס, מרס קאנינגהאם ואחריהם רוברט קוהן, ג'ון באטלר וגלן טטלי החלו למלא בעבודתה תפקיד מרכזי.

בתחום המחול המודרני בארץ, ובעיקר בלהקתה של גרטרוד קראוס, למעשה לא היו רקדנים ממין זכר כלל. אם הנושא הדראמאטורגי דרש דמויות גבריות, היו אלה הנשים גבוהות הקומה בלהקתה, כגון נעמי אלסקובסקי או ורה גולדמן, שמילאו תפקידים אלה. רק בתיאטרון המחול ענבל השתתפו מראשית עבודתו גברים, אולי בזכות העובדה, שהמחול התימני המסורתי הוא בעיקרו מחול גברים.

מהפכה נוספת, שהביא ייסוד להקת בת-שבע, היתה המקצוענות. עד אז, הברירה שעמדה פני רקדנים (משני המינים) שסיימו את לימודיהם בסטודיות השונות, של מחול מודרני או של באלט קלאסי כאחד, היתה פניה להוראה לשם, פרנסה והשתתפות מעת לעת וללא תמורה כספית במופעים, או עזיבת הארץ והצטרפות ללהקות אירופיות או אמריקניות שונות. עם ייסוד בת-שבע, נפתחה לפתע אפשרות לישראלים לעבוד במסגרת להקה קבועה, לקבל משכורת ולהיות אומני מחול מקצוענים לכל דבר, גם אם המשכורת היתה צנועה למדי.

יחסיהן של בת-שבע דה-רוטשילד ומרתה גראהם החלו, שעה שבת-שבע הגיעה לניו-יורק, כשנאלצה לברוח מעיר הולדתה, פאריס, בימי הכיבוש הנאצי בצרפת, בראשית מלחמת העולם השניה. היא לא הצטיינה כרקדנית, אבל כתבה ספר (בצרפתית) על אודות תולדות המחול המודרני באמריקה. לא זו בלבד, אלא, שעה שהעונה השנתית בת השבועיים של גראהם בניו-יורק עמדה בסכנת ביטול בשל העדר משאבים שהיו נחוצים לשכירת אולם ושאר הוצאות, פשוט שלפה את פנקס השקים שלה, ואיפשרה את ההופעות. בשנות ה-50 גילתה בת-שבע דה-רוטשילד - נצר למשפחת "הנדיב הידוע" - את ארץ ישראל. אולי גם בזכות השתתפותה - כ"מלתחנית" - במסע הופעות הראשון של גראהם בעולם, במימון ממשלת ארה"ב, כלהקה האומנותית הראשונה שזכתה למלא תפקיד דיפלומאטי כזה בשם מחלקת-המדינה, מסע שהסתיים בישראל.

להקת בת-שבע, שנוסדה בשנת 1963 ע"י בת שבע דה רוטשילד, תוך שיתוף פעולה הדוק עם ידידתה, מרתה גראהם, היוותה את שיאו של תהליך האמריקניזציה, שעבר על המחול המודרני בישראל מאז ראשית שנות ה-50

תפקיד המנהל האומנותי של הלהקה שעתידה היתה להתחיל את עבודתה בתל-אביב הוצע לרוברט קוהן. אבל, כדבריו, רוטשילד עמדה על כך, שכל עובדי הלהקה שלה יקבלו משכורות בקנה מידה ישראלי צנוע. וזה היה, כמובן, הרבה פחות ממה שהוא השתכר בניו-יורק. לכן לא קיבל על עצמו את התפקיד.

"קולות מארץ רחוקה" -
כוריאוגרפיה: בריאן מקדונלד,
רקדנים: רינה שיינפלד,
אהוד בן-דוד,
צילום: מולה הרמתי
"VOICES FROM A FAR PLACE" -
CHOREOGRAPHY:
BRIAN MACDONALD,
DANCERS: RINA SCHENFELD,
EHUD BEN-DAVID,
PHOTO:
MULA HARAMATI

פעולת להקת בת-שבע החלה בניו-יורק, מקום שם למדו והשתלמו מספר מרקדני הלהקה לעתיד, בעיקר במימון הברונית. גראהם הסכימה להעביר לרקדנים הישראלים יצירות אחדות משלה. רקדני להקתה של גראהם, שהיו אמורים ללמד את עמיתיהם הישראלים את תפקידיהם, לא התלהבו מהרעיון, שתהיה להם לפתע תחרות בחלק אחר של העולם. לכן התהליך היה לא פשוט, ובוצע למעשה תוך מחאה. "הנה סרטי החזרות, מהם תלמדו את הצעדים". - אמרו הרקדנים האמריקניים לעמיתיהם הישראלים, ועזבו אותם לנפשם בסטודיו.

מתל-אביב לניו-יורק ובחזרה

מששבו רקדני בת-שבע מניו-יורק לתל-אביב הצטרפו אליהם אחרים, שנבחרו במבחנים שנערכו בסטודיו של מיה ארבאטובה. לארץ הגיעו אחדים מאנשי הלהקה של גראהם, לעבוד איתם. רוברט קוהן, אתל וינטר והכוריאוגראף שהיה כבר אז יוצר עצמאי, דונלד מק-קייל, הגיעו לארץ, ובעקבותיהם גראהם עצמה.

כמנהלת החזרות התמנתה רות האריס. רות האריס, ילידת גרמניה, שרקדה בין היתר בלהקתו של קורט יוס, היתה מומחית לריקוד ג'ז, ולמעשה תפקידה לא היה בתחום קביעת הרפרטואר של הלהקה החדשה, אלא בעיקר בניהול השיעור היומי ועצם החזרות. המנהל

להקת בת-שבע הגיעה לשיא בשנת המסע הראשון והשני שלה לניו-יורק, בשנים 1970 ו-1972, שנה שזכתה לביקורות נלהבות במגרש הביתי של גראהם

האדמינסטראטיבי הראשון היה פרנסואה שפירא. בת-שבע דה-רוטשילד מופיעה בתכניות כ"מפיקה". מרתה גראהם שימשה למעשה מנהלת אומנותית.

היא היתה מגיעה לארץ מספר פעמים בשנה. לא היה זאת עבורה משימה קלה, לאמן רקדנים בביצוע תפקידיה שלה. היה משהו אמביוואלנטי ביחסה - מצד אחד מסירות גדולה והקפדה על כל פרט, אבל גם הקושי לראות רקדניות צעירות מבצעות את תפקידיה שלה.

אחת הרקדניות של גראהם שנטלו חלק מרכזי בהוראת היצירות היתה לינדה הודס. למרות היותה יהודיה כשרה, לא התכוונה להשתקע בארץ. אבל היא פגשה את אהוד בן-דוד, וקשר זה קבע למעשה את השארותה בישראל עד שנות ה-70.

"מרתה הציעה לי לנסוע לישראל, וללמד את 'שעשועי מלאכים' ואת 'הגן אחוז המלחמה'. זה לא היה עניין פשוט, כי הרקדנים היו כל כך לא אמריקנים. ולא רק במובן איכות התנועה, אלא גם בהרגלי העבודה והמשמעת. או נכון יותר, העדר המשמעת". - אומרת לינדה הודס. כל

"הגן אחוז המלחמה" - כוריאוגרפיה: מרתה גראהם,
רקדנים: משה אפרתי, לינדה הודס, צילום: מולה הרמתי
"EMBATTLED GARDEN" - CHOREOGRAPHY: MARTHA GRAHAM,
DANCERS: MOSHE EFRATTI, LINDA HOUDSE, PHOTO: MULA HARAMATI

"קונצ'רטו לכלי הקשה" - כוריאוגרפיה: נורמן מוריס,
רקדנים: נורית שטרן, דוד דביר והלהקה, צילום: יעקב אגור
"PERCUSSION CONCERTO" - CHOREOGRAPHY: NORMAN MORRICE,
DANCERS: NURIT STERN, DAVID DVIR AND COMPANY, PHOTO: JACOB AGOR

הערה בשעת החזרה הפכה לויכוח קולני נלהב - בעברית, כמובן, שפה שלינדה לא הבינה בה אלא מילים מעטות. "היו שם יותר מדי ראשי-שבט ומעט מדי אינדיאנים מהשורה". - כפי שהיא ביטאה זאת.

אחד המאפיינים החשובים של תקופה ראשונית זו היה העידוד, שנתנו מרתה גראהם ובת-שבע דה-רוטשילד לרקדנים הצעירים ליצור בעצמם. זה היה בהתאם למה שהיה נהוג בלהקה ובבית-הספר של גראהם בניו-יורק. כפי שאמרה לי פעם ג'יין דאדלי, לימים המנהלת האומנתית הראשונה העצמאית של בת-שבע בשנים 1967-1968: "מאז ומעולם, עודדה מרתה את רקדניה ליצור".

כבר בשנת 1965 הופיעה הלהקה במחול מאת רינה שיינפלד "בת-יפתח" (מוסיקה: מרדכי סתר), וב"אדם וחוה", מחול הומוריסטי מאת אושרה אלקיים. ושנה אחר-כך, ב-1966, ביצירתה של רנה גלוק "נשים באוהל" (מוסיקה: מרדכי סתר), "פנים ומסכה" מאת שמעון בראון, "דוד וגולייתי" מאת אושרה אלקיים ונסיונו הראשון של אהוד בן-דוד בתחום הכוריאוגראפיה, "בצו המלכות", למוסיקה מאת דניאל שליט.

בואה של מרתה גראהם לארץ כראש האומנותי של בת-שבע קבע למעשה, שהמחול החדש בישראל יעמוד שוב בחוד החנית של המחול המודרני בעולם, כפי שהיה בשנות ה-30. להקת בת-שבע הגיעה לשיא בשעת המסע הראשון והשני שלה לניו-יורק, בשנים 1970 ו-1972, שעה שזכתה לביקורות נלהבות במגרש הביתי של גראהם.

אבל למעשה היה זה גם סיום של תקופה ותחילתן של שנות משבר מתמשך. למעמד בינלאומי כזה, ולהיותה שנית בשורה הקדמית של המחול החדשני, הגיעה הלהקה רק כעבור כעשרים שנה, אחרי תעיות רבות בדרכי עקלתון ומשברים רבים, עם בואו של אוהד נהרין לעבוד איתה, ועד למעמדו הנוכחי כמנהלה האומנותי, בראשית שנות ה-90.

שתי תופעות ייחודיות ניכרות בעבודתה של להקת בת-שבע בתקופה הראשונה, הגראהמית שלה: מיטב היוצרים של המחול המודרני כולם הגיעו לעבוד עם הרקדנים הישראלים הצעירים, ורבים מאלה בחרו במוסיקה ישראלית מקורית ליצור עליה עבודות חדשות, נוסף ליצירות המוכרות שלהם, שהם לימדו את הלהקה.

לדעתו של רוברט קוהן, מי שהרבה לעבוד עם בת-שבע בראשית דרכה, והיה אחר כך ליועץ האומנותי שלה, אין לך להקה וארץ, שכה רבים מגדולי הכוריאוגראפים בימינו שימשו להן אומנים-אורחים.

הרשימה כוללת את ג'רום רובינס ("תנועות"), את חוסה לימון ("הגולים", "לה מלינצ'י"), את נורמן מוריס וכריסטופר ברוס הבריטים, את גלן טטלי, טאלי ביאטי, ורבים וטובים נוספים, ומסתיימת באקורד האחרון של תקופת-גראהם, בשנת 1973, עם מרתה עצמה, ועבודתו החדשנית מאוד של ג'ון קרנקו, "עמי-ים - עמי-יער".

תוצאת לואי מעניינת לעבודה זאת של חשובי הכוריאוגראפים של זמנם עם בת-שבע (ובמשך הזמן עם להקות ישראליות נוספות) היא, היכרותם עם יצירות מוסיקאליות ישראליות, כגון אלה של מרדכי סתר ועדן פרטוש, והשימוש שעשו במוסיקה הישראלית המקורית בעבודתם בארצות אחרות, וכך הפיצו אותה בעולם.

דוגמא מצויינת לכך היא גלן טטלי ועבודותיו הראשונות עבור בת-שבע. "הציידים האגדיים", שנוצר על פי מוסיקה מאת עדן פרטוש, הועבר אחר כך ללהקות שונות בעולם, וטטלי יצר עוד מחול שלו, שבוצע במקומות רבים, "ריצ'רקרה" למוסיקה מאת מרדכי סתר, שגם אותו ואת יצירותיו הכיר טטלי בארץ.

הוא מספר, איך חיפש נושא ומוסיקה הולמת אגם טיולים בארץ, בגליל ובמדבר יהודה, ועד כמה הוד הקדומים של הנוף השפיע עליו. ונורמן מוריס השתמש אף הוא במוסיקה ישראלית מקורית, כשיצר, בשנת 1968, את "1-2-3", לצלילי של בן-ציון אורגד. וכמובן, רבים מחברי הלהקה שיצרו כוריאוגראפיה התבססו על יצירות של מלחינים ישראלים.

מיטב היוצרים של המחול המודרני כולם הגיעו לעבוד עם הרקדנים הישראלים הצעירים, ורבים מאלה בחרו במוסיקה ישראלית מקורית ליצור עליה עבודות חדשות

כמעט כל אחד מהיוצרים הללו, שעימם שוחחתי, מציין את תקופות עבודתו עם בת-שבע בשנותיה הראשונות כחוויה חזקה ובלתי נשכחת. כולם ציינו, שזה לא היה תענוג מושלם, כי העבודה עם רקדני בת-שבע דאז היתה בגדר מאבק לא קל, אבל כדאי. ג'רום רובינס אמר לי פעם: "בדרך כלל אני ידוע ככוריאוגראף שהכל רועדים מפניו. הלהקה היחידה, שהצליחה להפחיד אותי, היתה בת-שבע. המלה העברית הראשונה שלמדתי היתה: שקט!!!"

רובם ציינו את מידת המעורבות האמוציונאלית החזקה והאינטנסיבית של הרקדנים, ובראשם הגברים שבחבורה, שהפכה, יחד עם העדר המשמעת והדעתנות הישראלית האופיינית, כל הערה של היוצר לסימפוזיון לוהט וקולני - על פי רוב בעברית, שהאורח, כמובן, לא הבין מלה ממנו. ועוד מאפיין - חיובי ושלילי כאחד - היה החופש היצירתי, שהמבצעים הצעירים הרשו לעצמם, להתאים את התפקידים שלהם לעצמם, ליכולתם (או העדר יכולתם הטכנית...), ליתרונותיהם האינדיבידואליים ולמזג האישי שלהם.

נורמן מוריס מציין כאלוף המסגלים את התפקיד למבצע את אהוד בן-דוד. ובאמת, אני עצמי זוכר את "קונצ'רטו לכלי הקשה" (לפי המוסיקה של ליאונרדו סלזדו) בשני ביצועים, עם אהוד בן-דוד בתפקיד "יוצא הדופן" בחבורה, וביצוע אחר, שעה שרקדן אחר מילא את התפקיד. עם בן-דוד היה זה המחול "שלו", והחבורה השולטת נראתה, בגללו, כחברה של תמהונים משונים, שהוא מנסה להתקבל אליה, אבל רואה בכשלון להטמע את כשלונה של החבורה המסוגרת. הדמות מצויה כביכול במה שמכנים האנגלים SPLENDID ISOLATION, משמע בדידות מזהירה. ואילו כשרקד זאת רקדן אחר מרקדני בת-שבע, כפי הנראה בצורה הקרובה הרבה יותר לכוונת המחבר, היה התפקיד דמות של מי שדחוי ומורחק על ידי החברה, המנסה, ללא הצלחה, להתאים את עצמו לדרישותיה.

וכל הפירוש הזה נעשה במסגרת הצעדים המקוריים, תוך חופש האילתור שנטל לעצמו, כדרכו, אהוד.

בת-שבע עברה את המבחן האמריקני בהצטיינות יתירה. כתבה, למשל, מרסיה סיגל: "לעולם זהו תענוג לראות כוריאוגראפיה מעולה מבוצעת על ידי צוות רקדנים חדש

משבר אמון בין המייסדת ללהקה שלה

מרתה גראהם יעצה לבת-שבע דה-רוטשילד לדאוג לכך, שהרקדנים יקבלו מדי בוקר לא רק שיעור בטכניקת גראהם אלא גם בבאלט קלאסי. בקורס-הקיץ באקדמיה ע"ש רובין בירושלים הכירה בת-שבע מורה לבאלט, שעלתה מדרום-אפריקה, שהוזמנה ללמד בקורס. השתיים מצאו מיד שפה משותפת, וז'נט אורדמן זכתה להערכתה הנלהבת של בת-שבע. היה זה אך טבעי, שאורדמן תוזמן ללמד באלט קלאסי בלהקת בת-שבע.

אורדמן לא הכירה עד אז מקרוב את המחול המודרני, לא זה מהזן האירופי ולא את סיגנונה של גראהם. היא נהגה להשתתף בשיעורים היומיים, והשתדלה ללמוד את הטכניקה הגראהמית. המשבר הגיעה, כשביקשה להתמנות לאסיסטנטית של נורמן מוריס, שהגיע לעבוד עם הלהקה. הוא לא סבר, שמישהו שיש לו נסיון כה מועט בסגנון התנועה המודרני, יוכל למלא תפקיד כזה. לא היתה ברירה לפניו, אלא לומר זאת לברונית.

ברפרטואר הלהקה לשנת 1967 מופיעים שמות שני מחולות שיצרה ז'נט אורדמן, "שאלה ללא מענה" ו"מעשה קונדס". הברונית החליטה, בשלב מסויים, למנות את ז'נט למנהלת אומנותית, רקדנית ראשית וכוריאוגראפית של להקתה, וזאת למרות התנגדותה.הנמרצת של מרתה גראהם למינויים אלה. כי גראהם לא סברה, שאורדמן מיומנת ומוכשרת דיה ליצור מחול מודרני ברמה נאותה. אבל המייסדת והמפיקה עמדה על דעתה, וכתוצאה מכך נוצר עימות חריף בינה לרקדניה, שלא היו מוכנים בשום אופן לקבל את אורדמן כמי שתקבע את הדרך האומנותית של הלהקה. הדבר הגיע למעין הכרזת מרד מצד הרקדנים. בין מנהיגי המרידה היו אהוד בן-דוד, גליה גת, משה אפרתי ואחרים. כשלוש שנים אחרי ההתחלה המבטיחה כל כך של הופעות הלהקה איים על קיומה משבר עמוק.

רוברט קוהן טוען, שהוא זה שמצא את הפתרון לדילמה של הברונית. לדבריו, בנסיעה במונית, יעץ לבת-שבע לייסד להקה נוספת, שאותה תנהל ז'נט אורדמן לפי ראות עיניה. עצה זו נתקבלה, וכך נולדה להקת בת-דור.

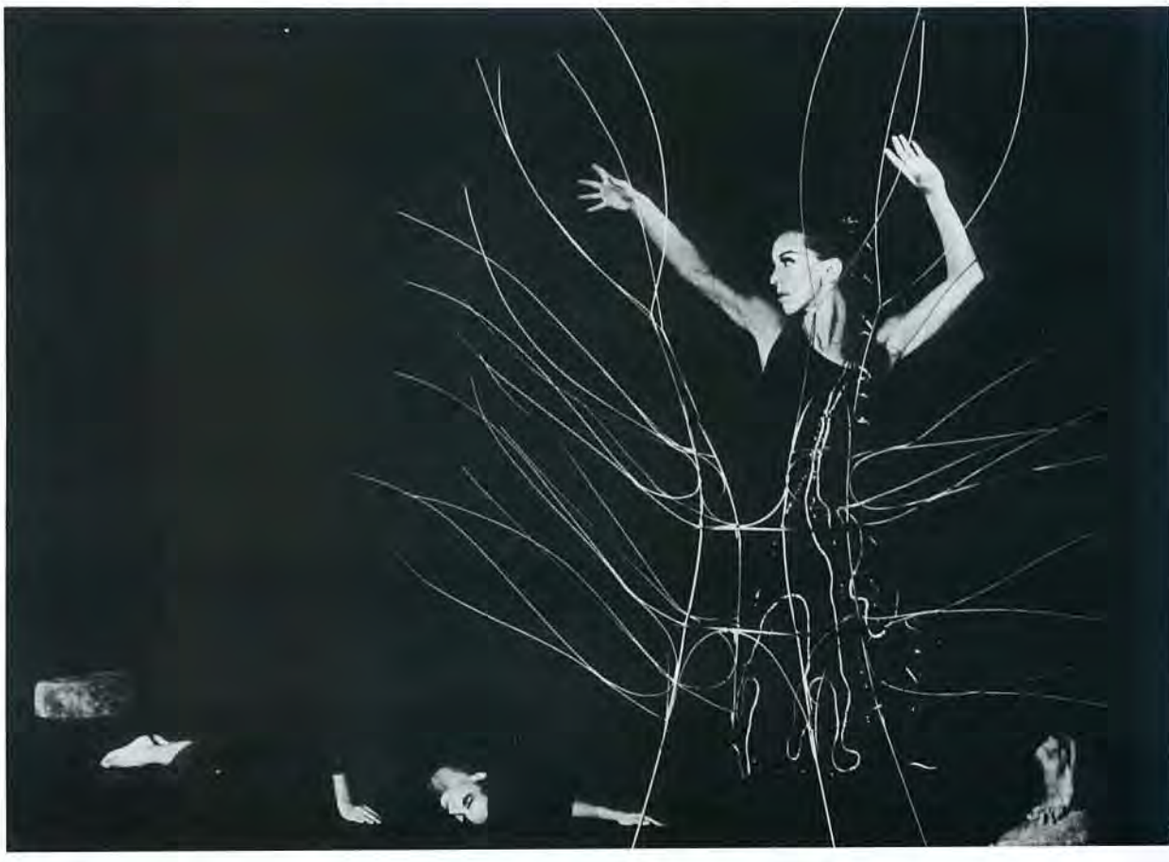
המבחן המסוכן מכולם: ניו-יורק

כחמש שנים אחרי הבכורה הראשונה, הגיע מעין רגע של אמת ללהקת בת-שבע, שעה שהוחלט לצאת לסיור לארה"ב ולהופיע בניו-יורק, במגרשה הביתי של גראהם, ביצירותיה המפורסמות, אולם הפעם בביצוע רקדנים ישראלים צעירים.

ניו-יורק היתה אז, ללא עוררין, בירת המחול המודרני העולמית. שנות ה-70 היו שיאה של מהפכת המחול. מאומנות לאניני טעם יודעי חן, הפך המחול על כל צורותיו, אבל יותר מכל המחול העכשווי המודרני, לצורת ביטוי ההולמת את הזמן והתקופה. מבקרי המחול של ניו-יורק היו לקובעי הטעם והפוסקים האחרונים בכל הנוגע לאומנותה של תרפסיכורה, המוזה של המחול.

הרפרטואר של בת-שבע בסיורה הראשון בארה"ב כלל את המחולות "אל תוך המבוך", "שעשועי מלאכים", "הגן אחוז המלחמה", את "הציידים האגדיים" של טטלי, "תנועות", מאת ג'רום רובינס ואת "הגולים" מאת חוסה לימון. ושלל יצירות עצמאיות, ביניהן אלה של משה אפרתי, רינה שיינפלד ורנה גלוק - שהיו שלושת היוצרים העיקריים מבין רקדני הלהקה עצמה.

בת-שבע עברה את המבחן האמריקני בהצטיינות יתירה. כתבה, למשל, מרסיה סיגל: "לעולם זהו תענוג לראות כוריאוגראפיה מעולה מבוצעת על ידי צוות רקדנים חדש. ולהקה זו מוסיפה מימד נוסף לכל 'המכרים הישנים', המוכרים. ראיתי את 'תנועות' של רובינס בביצוע להקתו של ג'ופרי, ובה רקדנים מיומנים יותר להתגבר על הקשיים הטכניים שעבודה זו מציבה בפני המבצעים. אולם מה שחסר לבת-שבע מבחינה טכנית, היא משלימה על ידי חכמת-בימה.
"בביצוע שלהם ל'תנועות' הופך מחול זה מטכס אניגמאטי לדראמה. והם ביצעו את 'שעשועי מלאכים' ואת 'הגולים' מאת לימון ברטט מרגש". ("בוסטון הראלד", 27.12.1970).



"מערת הלב", כוריאוגרפיה: מרתה גראהם, רקדנית: רנה גלוק, צילום: יעקב אגור
"CAVE OF THE HEART", CHOREOGRAPHY: MARTHA GRAHAM, DANCER: RENA GLUCK, PHOTO: JACOB AGOR

קלייב בארנס, המבקר הראשי של "הניו-יורק טיימס" ציין, "אלה הם הצאצאים הישראליים של המחול האמריקני... אפילו בביצועים שלהם ליצירות המוכרות הדגש המיוחד של בת-שבע - החריף, הזוהר, אפילו הכמעט אגרסיבי - ניכר בכל הדרו." (9.12.1970).

זמן לא רב אחרי כך, בסיור באירופה, זכתה הלהקה בפרסים ראשונים עבור רקדניה, רינה שיינפלד ואהוד בן-דוד, במפגש בינלאומי יוקרתי בפאריס. שמה של הלהקה הפך למושג בינלאומי במחול העכשווי.

בד בבד עם התבססותה של הלהקה הישראלית הצעירה בליגה העולמית של המחול, היא ידעה משברים לא מעטים בכל הנוגע לניהול האומנותי שלה, וביחסיה עם המייסדת - והממממנת העיקרית שלה - בת-שבע דה-רוטשילד.

מלהקה פרטית למוסד ציבורי

משחדלה למעשה מרתה גראהם לשמש יועצת אומנותית של הלהקה, עם רקדניה לשעבר, כגון ג'יין דאדלי, ששימשה מנהלת אומנותית במשך כשתי עונות בסוף שנות ה-60, לעמוד בראש הלהקה, נוצר משבר מנהיגות. בזה אחר זה התחלפו בתפקיד הניהול האומנותי - וזו רק רשימה חלקית - בריאן מק-דונלד הקנדי, ויליאם לותר האמריקני שחי בלונדון, ולבסוף התמנו לתפקיד כממלאי מקום המנהל לינדה הודס, מראשוני בת-שבע וקאי לוטמאן, ששימש תחילה מורה הלהקה ומנהל חזרות בה. האיש החזק בלהקה היה בכל אותן שנים המנכ"ל, פנחס פוסטל, שניסה לנווט את הספינה המתנדנדת בסערות הרבות שהתחוללו על סיפונה. אחדים מהרקדנים הראשיים עזבו את בת-שבע, ביניהם משה אפרתי, רינה שיינפלד ואהוד בן-דוד, ופנו איש איש לדרכו.

אבל למרבה השמחה, נתמלאו שורותיה ברקדנים מהדור הצעיר, שמהם צמחו מבצעים מעולים, כגון נורית שטרן, יאיר ורדי, אסתי נדלר ורבים אחרים, ששמרו, כמעט בדרך נס, על החיוניות והמרץ הבימתי השופע של דור המייסדים.

בחלוף השנים מאז ייסוד בת-דור, התרחקה הברונית יותר ויותר מה"בת" הבכירה והקדישה את תשומת לבה, ובעיקר את משאביה, ל"בת" הצעירה, היא בת-דור.

הדברים הגיעו לידי משבר בשנת 1974, שעה שדה-רוטשילד הודיעה סופית על כוונתה לאחד את שתי ה"בנות" - החלטה שפירושה המעשי היה ביטול קיומה של בת-שבע. צעד חד-צדדי זה עורר תגובות רבות, בארץ ובעולם.

מלבד מברקים מכל גדולי אומני המחול בעולם, התומכים בהמשך קיומה של בת-שבע, נרתמו אחדים מאנשי האומנות בארץ, וביניהם הצייר דני קרוון, שהירבה לעבוד עם הלהקה בראשיתה, גדעון פז, אז איש קרן תרבות אמריקה-ישראל ובעיקר לאה פורת, ראש המועצה לתרבות ואומנות, לחפש מוצא למשבר.
בהחלטה אמיצה של משרד החינוך והתרבות, הוחלט, שמעתה תהיה להקת בת-שבע מוסד ציבורי, ולו תקציב צנוע אבל קבוע, שיאפשר לה להמשיך לפעול. דה רוטשילד הסכימה להשאיר לזמן מה את הסטודיות ואת כל הציוד של הלהקה, למעשה ללא תמורה, לגוף, שהיא חדלה להיות אחראית לו.

בשנתיים שקדמו לשינוי המהותי הרישמי במעמדה של הלהקה, חלו שני אירועים אומנותיים יוצאי-דופן.

בעונת 1971-2 הגיע ארצה הכוריאוגראף יליד דרום-אפריקה, ג'ון קרנקו, שהיה אז בשיא יצירתו עם להקתו, באלט שטוטגארט. בן לאב יהודי ואם נוצריה, קרנקו מעולם לא הסתיר את מוצאו היהודי, אבל יהדותו לא העסיקה אותו. מאז שהגיע מלונדון לגרמניה בראשית שנות ה-60, הפך לאחד הכוריאוגראפים המודרניים הגדולים, ששינו את פני עולם הבאלט באירופה. בואו לתל-אביב לעבוד עם בת-שבע סיקרן מאוד, כי קרנקו עד אז מעולם לא עבד עם להקה שאינה אמונה על הבאלט הקלאסי.

"קרקס המחולות של סטרוינסקי", כוריאוגרפיה: פול סנסרדו וחברי הלהקה, רקדנים: שלי שיר, נירה טריפון, דאגלס נילסן, צילום: יעקב אגור
"STRAVINSKY DANCE CIRCUS", CHOREOGRAPHY: PAUL SANASARDO AND MEMBERS OF THE COMPANY. DANCERS: SHELLY SHEER, NIRA TRIFON, DOUGLAS NILSEN, PHOTO: JACOB AGOR

משהגיע קרנקו לתל-אביב, טיפל בו משה רומנו, ממיסדי הלהקה, שהיה בינתים למנהל-החזרות שלה. קרנקו ביקש להתבודד בדירה בה התגורר, ולחפש חומר ליצירתו דווקא בספרות העברית ובאומנות הישראלית. המתרגם, ישראל אובל, אסף למענו מעין אנתולוגיה של שירה עברית מתורגמת לאנגלית וגרמנית, וקרנקו הסתגר עם הספרים והתדפיסים. והוא הגיע למסקנה, שהמחול שיעצב, יבוצע למעשה ללא ליווי מוסיקלי, אלא רק לקולה של קריינית, שתשמיע את השירים, בהם בחר. בלווית מוסיקה ישראלית, אולי רק תיפוף, שילווה את התנועה בנקודות מסויימות. משה רומנו מספר, שמיד חשב על מי שהכל כינו אז

"רותי המתופפת", היא רות בן-צבי, אשה צעירה ומיוחדת במינה, שנגינתה הצטיינה במקצבים מרתקים. משה רומנו ניסה לארגן פגישה בינה לבין קרנקו. למרבה המזל, כשנסעו יחד במונית לפגישה כלשהי, הרדיו השמיע קולות של תיפוף, שהקסימו את הכוריאוגראף האורח. זו היתה אותה רותי, כך שלא קשה היה לשכנע את קרנקו להשתמש בה.

את השירים קראה חנה מרון, ומי שראה את היצירה - שבוצעה גם בגירסאות מקוצרות שונות - לא יוכל לשכוח את הרגעים הגדולים שבה, כגון התמונה הראשונה, בה הגברים נכנסים אחד אחד לבימה, ולמילות שיר על השואה, הם מתפשטים וזורקים את בגדיהם והם עצמם נערמים לבסוף על הבימה כערימת גוויות. זה היה מזעזע. או את הסולו של רינה שיינפלד, כמלאך בעל כנף אחת.

אבל הסיגנון החדשני הזה, של מחול הבעתי ללא ליווי מוסיקאלי רצוף, והשימוש בצלילי העברית כרקע קולי, היקשו על הבנת היצירה על ידי מי שאינו שומע עברית. נסיונו של קרנקו להתמודד עם הנושא היהודי, התמודדות אישית וכללית כאחד, היה יוצא דופן ברפרטואר של בת-שבע. כי על אף שיוצרים כמרתה גראהם ורוברט קוהן וכמותם אנשי הלהקה שפנו לכוריאוגראפיה יצרו עבורה יצירות תנ"כיות, אלה היו בעלות אופי מופשט ואוניברסאלי, ללא דגש יהודי כלשהו. ביצירתה של גראהם "חלום יעקב", אפשר לעמת את גישתה הפיסולית-הכוללנית עם זו של שרה לוי-תנאי, שממש באותה שנה יצרה את המחול הגדול שלה "יעקב בחורן", שכולו קשור בגורלו של העם היהודי, דרך הפריזמה של חיי יעקב אבינו. במשך כל שנות קיומה של בת-שבע בלטה תופעה של אי-הזמנת כוריאוגראפים ישראלים לעבוד עימה, מלבד עבודות של חברי הלהקה או מי שרקדו בה, ובראשם משה אפרתי ורינה שיינפלד. עבודות של יוצרים אחרים היו ברובן במסגרת סדנאית. רק מורל'ה שרון יצרה עבודות ספורות ללהקה. (בניתוח תופעה זו של מיעוט יוצרים ישראלים, עד בואו של אוהד נהרין, עוסק מאמרה של רות אשל).

במשך כל הקאריירה הארוכה של מרתה גראהם, רק פעם אחת הסכימה לעבוד שלא עם להקתה שלה, כשהוצע לה על ידי ג'ורג' באלאנשין ליצור יחד עימו מופע משותף עבור הניו-יורק סיטי באלט (בשנת 1959), מבצע שלא עלה יפה. לכן היתה זו הפתעה גדולה לכל, משנודע, שגראהם עומדת לבוא לישראל, על מנת ליצור עבור בת-שבע יצירה מקורית משלה. התמיהה נבעה מכך, שהכל ידעו, שהיא חשה, שאת חובה המוסרי לברונית דה-רוטשילד שילמה מכבר, ושנית, אם היתה חייבת נאמנות למישהו, היה זה לדה-רוטשילד ולא ללהקת בת-שבע, שקשריה עם המייסדת שלה נותקו למעשה לחלוטין.

מצבה של גראהם באותם ימים היה קשה למדי. לא מכבר השתחררה מבית-חולים, בו עברה תהליך של גמילה מאלכוהוליזם. לא היתה לה להקה משלה בניו-יורק, וגם מצבה הכלכלי היה בכי רע. הכל סברו, שבגיל 70+ סיימה למעשה את תפקידה. לינדה הודס פגשה אותה בניו-יורק, ומששבה לארץ, סיפרה על בעיותיה של גראהם לפנחס פוסטל מנכ"ל בת-שבע. התגובה המהירה של פוסטל היתה: "נזמין אותה לעבוד עם בת-שבע בישראל". למרות שהודס לא האמינה במעשיות התכנית, בכל זאת טילפנה לניו-יורק. בעידודו של רון פרוטאס, שנעשה באותן שנים למנהל ענייניה של מרתה, וניסה לעשות הכל על מנת להוציא את האומנית הגדולה ממצבה הדכאוני, היא הסכימה לקבל על עצמה את המשימה.

הצוות עימו בחרה לעבוד כלל את המוסיקאי מרדכי סתר והמעצב דני קרוון, שכבר שיתפה איתם פעולה לא אחת. הנושא שנבחר היה תנ"כי - יעקב והעלילות הדראמאטיות שבחייו, בחירה כמעט מובנת מאליה, כי הנושא התנ"כי היה תמיד קרוב ללבה, ובייחוד לגבי מחול שנוצר בארץ ישראל.

"הגן אחוז המלחמה" - כוריאוגרפיה: מרתה גראהם,
רקדנים: רינה שיינפלד ואהוד בן-דוד
"EMBATTLED GARDEN" - CHOREOGRAPHY: MARTHA GRAHAM,
DANCERS: RINA SCHENFELD, EHUD BEN-DAVID

נוכחותה של גראהם בתל-אביב החזירה לבימה את אלה, שמכבר חדלו למעשה להופיע בשורות הלהקה, כאהוד בן-דוד, רנה גלוק ורינה שיינפלד. התוצאה היתה בלתי אחידה; מצד אחד ברק בימתי, תפאורה פיסולית מרהיבה, ומצד שני עלילה תנ"כית סימלית, לא מעמיקה ולא מחושבת עד הסוף, כך שהיצירה נראתה כמעין סקיצה ראשונית בלבד. אכן, שנים מעטות אחר כך, כשלגראהם שוב היתה להקה משלה, היא שבה ועיבדה את המחול, שנקרא עתה "חלום", ולא "חלום יעקב", כפי שכונה בגירסתו הישראלית הראשונה.

משב רוח רענן הביא עימו אוהד נהרין, שהחל מאז 1981 לעבוד עם בת-שבע כמעט מדי שנה. "ביניים", "משהו משותף" ובייחוד "חפלחץ", שנוצר בעיקבות מלחמת לבנון האומללה, היוו שלבים בגיבוש דרכו של נהרין ככוריאוגראף

המקרה ההיסטורי, בואה של מרתה גראהם לתל-אביב עשר שנים אחרי ייסוד הלהקה, הפגיש בינה לבין מי שכיום עומד בראש הלהקה, אוהד נהרין. אוהד היה אז רקדן טירון, שלא מכבר השתחרר משירותו בצה"ל. אבל בשיעורי המבחן לליהוק המחול החדש, הוא בלט וגראהם מיד הבחינה בכשרונותיו ובנוכחותו הבימתית. למרבה התמיהה (שלא לדבר על קינאה), של ותיקי הלהקה, גראהם הציבה את אוהד באחד התפקידים המרכזיים ביותר ב"חלום". ואחרי עבודה זו, משביקש לנסוע לניו-יורק להשתלם, ביצע זאת בעזרת מילגה, שבה זכה בעזרת גראהם.

שנים של הליכה במדבר המקריות ופתח תקופה חדשה

במשך רוב שנות ה-70 וה-80, קשה היה להבחין בקו אומנותי ברור כלשהו במופעיה של הלהקה. מנהלים אומנותיים התחלפו לעיתים קרובות. אומנם, יוצרים חשובים הוסיפו לעבוד עם הלהקה, ביניהם אנה סוקולוב, כריסטופר ברוס, דונלד מק-קייל והיוצר האמריקני-ישראלי, ג'ין היל-סאגאן. משנתמנה בשנת 1977 פול סנסרדו למנהל אומנותי, הפכה הלהקה למעשה לבימה ליצירותיו בלבד. מקץ שנתיים התפטר סנסרדו מתפקידו.

רוברט קוהן, ששימש כיועץ אומנותי, המליץ על משה רומנו, מראשוני בת-שבע, שעבד עם קוהן בלונדון שנים ארוכות, כמנהל אומנותי. אבל לרומנו קשה היה למצוא שפה משותפת עם רקדני הלהקה, בה החל את דרכו והוא לא המשיך בתפקידו זמן רב. אחריו באו דוד דביר ושלי שיר, שני אומני מחול מעולים, שרקדו בלהקה ושימשו בתפקיד המנהל האומנותי, כשהם מטפחים את צוות הלהקה, אבל ללא קביעת קו אומנותי ברור עבורה. אומנם, לזכותם יש לציין, שתחת שרביטם החלו לעבוד עם הלהקה יוצרים מהדור הצעיר, הפוסט-גראהמי, ביניהם מארק מוריס, אוהד נהרין, דאג וארון ודניאל עזרלו, והם שהצעידו את הלהקה לסגנון עכשווי, צעיר וחיוני.

במשך עשרים השנים למן ייסוד הלהקה באמצע שנות ה-60 ועד אמצע שנות ה-80 חל מהפך בעולם המחול המודרני בעולם. מהפכת המחול - וזה כולל את המודרני והבאלט הניאו-קלאסי כאחד - הציבה את ניו-יורק כבירת אומנות הריקוד ועד מלחמת העולם השניה, כבית היוצר של הסיגנון הדומיננטי החדש. לקראת שנות ה-80 חזר מרכז הכובד ולוע הר הגעש של החדשנות הבימתית לאירופה.

תיאטרון-המחול, שנציגתו הנודעת ביותר, אבל בהחלט לא היחידה, היא פינה באוש, הבאלט המודרני מבית היוצר של הכוריאוגראפים, שכולם גדולו בעיקר בשטוטגארט, ג'ון נוימאייר, ויליאם פורסיית ויירי קיליאן - ולהקותיהם פרצו את מגבלות המחול הפוסט-מודרני, שהיה מצוי בעיקר באמריקה. התקופה הפוסט-מודרנית, של מחול "רזה", בבגדי רחוב ונעלי ספורט, פסחה למעשה על המחול בארץ, ובבת-שבע לא ניכר רישומו אלא בכמה נסיונות, שנערכו במסגרת הסדנא השנתית, שהנהיג רוברט קוהן, על מנת לעודד את רקדני הלהקה ליצור עבודות עצמאיות.

משב רוח רענן הביא עימו אוהד נהרין, שהחל מאז 1981 לעבוד עם בת-שבע כמעט מדי שנה. "ביניים", "משהו משותף" ובייחוד "חפלחץ", שנוצר בעיקבות מלחמת לבנון האומללה, היוו שלבים בגיבוש דרכו של נהרין ככוריאוגראף. עבודותיו לעולם אינן אידיאולוגיות בצורה מוצהרת או פלקאטית. ובכל זאת, הן קשורות בטבורן למציאות הישראלית, שהוא חלק ממנה, אפילו בשנים בהן התגורר ועבד בעיקר בניו-יורק. למשל, ב"ביניים", (לצלילי הקלרינט של גיורא פיידמן ומוסיקה מאת ליאונרד ברנשטיין), המוטיב היהודי הביא אותו ליצירת תנועה, שלכאורה מתנהלת בכיוון אחד בלבד, מימין לשמאל, או עם תרצה, מן העבר אל העתיד. שרשרת ניצחית זו היא מוטיב צורני, שאינו משתלט על המחול, אבל מעניק לו משמעות מעבר לתנועה עצמה. נהרין אף העז לסיים את "ביניים" בכמה שניות של הורה ממש, שנעלמה מיד בחושך.

10+15+5=30

בקווים כלליים, ותוך לקיחת חריגים למיניהם בחשבון, מתחלקות שלושים שנותיה של להקת בת-שבע לשלוש תקופות. עשר השנים הראשונות הן שנות ההשפעה הגראהמית. אלו שנות צמיחתה של הלהקה, שנישאה על כנפי הכאריזמה האדירה של המייסדים. אבל, מאז עזבה לינדה הודס את הלהקה ושבה לניו-יורק, וגרמה לכך, שלבת-שבע לא תהיינה עוד זכויות הביצוע של יצירות גראהם, נשמט הבסיס החשוב הזה

"הציידים האגדיים", כוריאוגרפיה: גלן טטלי, רקדנית: נורית שטרן
"THE MYTHICAL HUNTERS", CHOREOGRAPHY: GLEN TETLEY, DANCER: NURIT STERN

ממנה. היו אלו שנים, בהן הטלטלה ספינת בת-שבע בגלי המחול המודרני האקלקטי, לכאורה ללא הכוונה או מחשבה מקדימה כלשהי.

אין זה אומר, שבאותן חמש-עשרה שנות תעייה לא בוצעו על ידיה יצירות מצויינות. למשל, "השולחן הירוק" מאת קורט יוס, שבוצע בארץ לראשונה על ידי להקה שאינה להקת באלט. או עבודותיה הותיקות והחדשות אז של אנה סוקולוב, כגון יצירת המופת שלה "חדרים", אותו דיוקן מזעזע של העיר הגדולה והאכזרית, המבליט את הבדידות האנושית. ובלי ספק תרם ג'ין היל-סאגאן, שעבד למעשה עם כל הלהקות המודרניות בארץ, עבודות מצויינות, מרגשות ויפות מאוד לבת-שבע, עימה עבד מדי עונה, עד ששב סופית למולדתו, אמריקה.

היו אלה כמה מרקדני הלהקה, ולא דווקא מנהליה, שהביאו ארצה את נציגי הזרמים החדשים של המחול הצעיר, בדמות מארק מוריס, דניאל עזרלו ובני דורם. אבל איש מהם לא קשר את גורלו האומנותי עם בת-שבע, וכולם נותרו בגדר אורחים לשעה.

בינתיים לא קפא אוהד נהרין על שמריו, והתפתח לכוריאוגראף מבוקש בעולם. הוא עבד בעיקר באירופה, אבל הגיע גם לאוסטרליה הרחוקה. קשריו עם יירי קיליאן, מנהלו האמנותי של תיאטרון המחול הנדרלאנדי, נתהדקו. היה זה טבעי, שיוצר ישראלי כל כך, שרכש לעצמו שם בינלאומי כנהרין, יוזמן לכהן כמנהלה האומנותי של בת-שבע.
אבל נהרין היסס לא מעט, האם לקשור את עצמו ואת עתידו ללהקת בית. תחילה קיבל על עצמו את התפקיד לתקופת נסיון בת שנתיים, ללא התחייבות מעבר לכך. אבל כבר עם בואו הוא גרם לשינויים ניכרים בלהקה. לא כל הרקדנים, וגם המעולים בהם, הסתדרו עם סיגנונו ושיטות העבודה שלו. אבל במקומם באו צעירים, שהיו מוכנים לעבוד על בסיס גישתו של אוהד נהרין.

הסיגנון שנהרין הביא לבת-שבע יש בו לא מעט מתרבות הפופ והרוק הצעירה והבוטה. תנועה מסוכנת, הדורשת הקרבה עצמית רבה מהמבצע, ואנטי-אסתטיות המעדיפה את המראה הזרוק, את הבגד הסמרטוטי, של חלקי לבוש שמקורם באיזה חנות לבגדים משומשים כביכול. לא עוד הרגל היחפה, שסימלה את המחול המודרני האקספרסיוניסטי של המחצית הראשונה של המאה ה-20. ולא נעלי הבאלט, שחדרו שנית אל המחול הפוסט-גראהמי. ואפילו לא נעלי-הספורט של הפוסט-מודרנים. אלא נעליים כבדות, נעלי עבודה או נעלי מתאגרפים, רכות וצמודות לרגל, מכל מקום לבוש ונעליים שאין להם דבר עם בימה, אומנות ומחול בימתי.

את השיער האסוף בקפידה של הבאלט הקלאסי החליפה הרעמה המתנפנפת, החופשית, של המחול המודרני בתחילת המאה. את התספורת המהודקת של רקדניותיה של גראהם החליף השיער הפרוע והזקן השופע של הפוסט-מודרנים. אוהד נהרין מעדיף את המראה הקצוץ-מגולח של צעירי הימים הללו, ראשים, המזכירים למעשה את גולגלותיהם של אסירים. או פציינטים במחלקה הסגורה. מעין יופי של הכיעור.

נהרין גם מעדיף לעיתים את מראה האוני-סקס של שמלות או חצאיות לכל, גברים ונשים כאחד. לבוש זה אופייני, בין היתר, גם לעבודותיו מארק מוריס. גם רמי באר כבר ניסה גישה זו. אבל כשם שמכנסיים לכל אינן מקנות תחושה של אנדרוגיניות, של ביטול ההבדלים בין גברים ונשים, גם שמלה או חצאית אינן הופכות את הגברים לנשיים.
שיוויון המינים ניכר גם בכך, שמה שהיה בעבר נחלתם של הרקדנים ממין זכר בלבד, הרמות והנפות של הפרטנר, מתחלק בין הנשים לגברים באופן מעשי, בהתאם למקרה, מבלי שזה יעורר תחושה של היפוך התפקידים. גם בזה יש מסימני היוצר, למשל כשהוא עצמו עולה לבימה ושר, לבוש שמלת ערב אדומה.

האסתטיקה החדשה ניכרת בעבודתיו של נהרין בכך, שהוא אינו מחפש לעצמו רקדנים בעלי גופות יפים במיוחד, או אישיות זוהרת, נרקיסיסטית. אחדים מטובי רקדני בת-שבע עזבו את הלהקה כשנהרין נטל את ההגה לידיו, כי הם חשו, שהבסיס של הברק האישי הזוהר, ההוליוודי אם תרצה, אין לו עוד ערך בעבודות החדשות. רקדני בת-שבע הנוכחיים אינם פחות מיומנים או פחות וירטואוזים מאלה שבלטו בשורותיה בשנים שעברו. אלא שמיומנותם הטכנית זורמת באפיקים אחרים, ואינה נמדדת דווקא בהרמת רגל מרקיעת שחקים או סיבובים מסחררים.

ב"מופע הפתיחה" של פסטיבל ישראל משת 1993 ושנית בחגיגת יום הולדת ה-30 של הלהקה נוצר רגע של מבוכה (בקהל), שעה שעלה לבימה גבר לא צעיר, בעל גוף וכרס נכבדה. והוא החל לנוע עם אחד הרקדנים, בכשרון תנועה טבעי. לדעתי לא היה בזה ולא שמץ של זילזול או פגיעה כביכול בכבודו של אותו בחור עבה. זו לא היתה קאריקאטורה של הרקדן הרזה, קל הרגליים, אלא מחווה לאנושות בעלת הזהויות הגופניות הרבות והשונות. גישה זו, של אנשים מכל המידות והטיפוסים כשותפים מלאים במופע של מחול, מוכרת בעבודות תיאטרון-המחול הגרמני. מאגי מארין - אחת היוצרות המעולות ביותר בימינו - מרבה אף היא להשתמש באנשים שפרופורציות גופם אינן תואמות את האידיאל המסורתי של הרקדן. היא אף יצרה מחול שלם של אנשים שמנים מאוד, במקרה זה בעזרת השמנות מספוג פלאסטי, שיצרה עבור הבאלט הלאומי של הולנד. מחול קליל על אף מפלי השומן ו"הצמיגים", ששיוו לרקדנים הצעירים את מראה הבובה, שהיא סמל הצמיגים מבית-החרושת "מישלין".

הסיגנון שנהרין הביא לבת-שבע יש בו לא מעט מתרבות הפופ והרוק הצעירה והבוטה. תנועה מסוכנת, הדורשת הקרבה עצמית רבה מהמבצע, ואנטי-אסתטיות המעדיפה את המראה הזרוק

דוגמא נוספת לאסתטיקה שונה ומיוחדת הוא הדואט המוזר בין יוסי יונגמן והאוגר, כשבעל-החיים הזעיר מטפס עליו, ומתנהג כאילו היפנט אותו הרקדן. יש בכך וירטואוזיות והקרבה עצמית לא פחות מגראנד ז'יטה באלטי מהמם. כי האוגר לא אחת, כנראה מהתרגשות הבימה, פשוט עשה את צרכיו על גבי הרקדן. אלא שהתנועה זעירה, מיניאטורה של דואט. ניגוד כזה בין מימדים גדולים, של תנועה סוערת, בה ממש עפים הרקדנים על פני מרחב הבימה, מול רגעים של העדר תנועה או כמעט העדר תנועה, אופיינים לנהרין. למשל, הרגע ב"שקיעת הטיטניק" וב"קיר", בו אחרי מוסיקה רעשנית עד מחרישת אוזניים, יש לפתע מומנטים של שקט, שעה שרק מפוחית, גראמופון עתיק או תיבת-נגינה נוסטאלגית מנגנים.

הלא בסופו של דבר, האומנות כולה אינה אלא מיחזור אלמנטים בצורות חדשות ומפתיעות. ונהרין מבקש לו צורות או תהליכים מסורתיים, משופשפים מרוב שנים ושימוש, בהקשרים טריים. קטע שכבר הפך למעין סמל מסחרי של נהרין הוא השיר המסורתי מההגדה לפסח, "אחד מי יודע", המבוצע כשכל הרקדנים מהלהקה יושבים על כסאות בחצי מעגל. כל אחד מהם מבצע את התנועה המצטברת, אבל שיש בה גם מוטיב אישי שלו. עד שהאחרון בשורה נופל אפיים ארצה בסיום כל מחזור, אבל קם לתחייה לקראת המחזור הבא של השיר. הכוח המצטבר בשירים מסוג זה, הקיימים, אגב, בתרבויות שונות, אדיר. ואוהד הוסיף למחזוריות ולמוטיב האישי של כל אחד מהמשתתפים גם תהליך של

התפשטות וזריקת בגדים לקראת סוף הקטע. זו דוגמא לשימוש מורכב של מרכיבים, לשינויים מתמידים במסגרת בלתי משתנה, המציינת יוצרים גדולים. לא פלא, שאפשר להנות מ"אחד מי יודע" שוב ושוב, ושהמחול הזה הפך למשהו המזכיר את הסולו "SINNEMAN" של אלוין איילי, לא בשל דמיון צורני אלא בכוח המחץ של העיצוב הכוריאוגראפי שלו.

בשנים אלה הפך למעשה הסיגנון של אוהד נהרין לסגנון הלהקה שהוא עומד בראשה. ממש כשם שהאשימו את יירי קיליאן, המנהל האומנותי הצ'כי של הנדרלנדס דנס תיאטר בכך, שהוא הופך להקה ציבורית הולנדית לממלכתו הפרטית, עד שהתברר לכל שהוא העלה את הלהקה לשיאים חדשים, וסגנונו הפך לשפתה הבסיסית, גם מבקרים רבים בישראל לא שמחו תחילה עם העובדה, שבת-שבע הפכה ל"להקה של נהרין". לאמיתו של דבר, במקרה זה, משום שסגנונו של נהרין הוא שפת בימה מאוד ישראלית, אפילו צברית, ההאשמה משוללת יסוד.

מקץ שלושים שנות פעילות, בת-שבע היא שוב ספינת הדגל של המחול האומנותי הישראלי. היא מבוקשת בעולם, מיטב הכוריאוגראפים, כגון יירי קיליאן, ויליאם פורסייית, אנג'לין פרלז'וקאז' או ז'וזף נאדג' עובדים עימה והיא פופולארית בביתה. ממש כשם שהיתה בימי בראשית שלה. להקה ישראלית מאוד, המדברת בשפה חדישה ועולמית, מבלי להתכחש לישראליותה.

"אנאפאזה" מאת אוהד נהרין, רקדנים: יוהן סילברהולט, יוסי יונגמן, צילום: גדי דגון

"ANAPHASE" BY OHAD NAHARIN, DANCERS: JOHAN SILVERHULT, YOSSI YUNGMAN, PHOTO: GADI DAGON

מפגש ראשוני בת שבע

ערך נתן מישורי

ב-1994 במלאת 30 להקה, נפגשו יחדיו ראשוני להקת בת-שבע - הרקדניות רנה גלוק, רינה שיינפלד, גליה גת, אושרה אלקיים, אהובה ענברי, רות לרמן, נורית שטרן, יעל לביא, אסתר נדלר, והרקדנים משה אפרתי, רחמים רון, גדעון אברהמי, שמעון בראון, ופסנתרן הלהקה דאז, נתן מישורי. קולו של משה רומנו נשמע בטלפון מלונדון. רוחה של לאה לוין שנישאה לכוריאוגרף דונאלד מק-קייל, ולהבדיל רוחו של אהוד בן דויד ז"ל, ריחפו בחלל הזיכרונות.

הזכרונות שהועלו הבהירו את ייחודה של תקופה ראשונית זו בלהקת בת-שבע בפרט, בכלל ההיסטוריה של המחול בישראל, ואפילו בכלל ההיסטוריה של המחול המודרני בעולם המערבי.

גיורא מנור: אני מאוד שמח שכולכם הגעתם. ואני מניח, שלכל אחד יש המון זכרונות מהתקופה ההיא. נתחיל את הסיבוב הראשון בשאלה, איפה נערכה הפגישה הראשונה שלכם עם בת-שבע דה-רוטשילד, עם המושג הזה: בת-שבע. הרי זה התחיל עוד לפני שהיה ללהקה שם. איך נפגשתם? איך התברר לכם שעומד לקום משהו חדש?

רינה שיינפלד: יום אחד בחורף 1963 בת-שבע דה-רוטשילד הרימה אלי טלפון... אבל קודם צריך להזכיר פרה-היסטוריה. היו בארץ להקות מחול, של רנה גלוק ואחרים. וגם לי עצמי היתה להקה משלי, שרקדו בה גליה גת ורותי לרמן, וגם זאבה כהן ונורית כהן - שתיים המצויות בארה"ב. בת-שבע תמכה בזה. כבר אז חתמה על חוזים, לריקוד, וגם למוסיקה ולתפאורה. דוגמא לרמה הרצינית מאוד של התמיכה, היא יצירתי "דמויות", שהמוסיקה שלה נכתבה על ידי יהושע לקנר, בעקבות אילתור ב"פסנתר ממוכן", ושנתרמו לה גם תלבושות וחוזים עם הרקדנים. טיפל בזאת פרנסואה שפירא ז"ל, שנעשה מאוחר יותר המנהל האדמיניסטרטיבי הראשון של בת-שבע בהיותו מנהל "קרן בת-שבע למדע ואומנויות". הופענו מספר פעמים, באולם "אהל שם" ובת-שבע דה-רוטשילד היתה מאוד מרוצה מן המופעים.

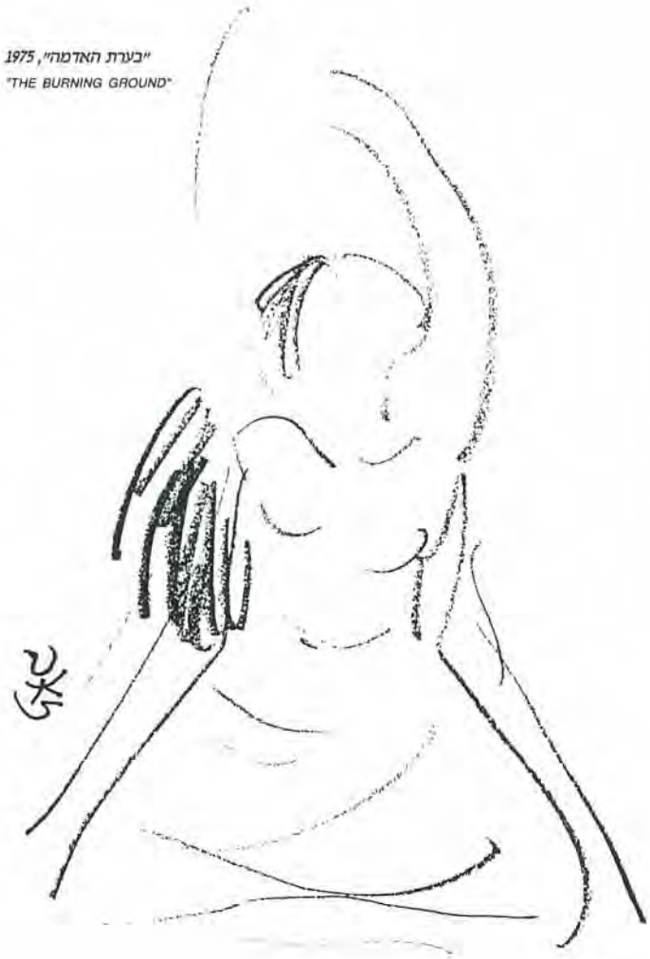
רנה גלוק: הכרתי את בת-שבע ב-1957, כשהגיעה ארצה. עשיתי אז ערבי רסיטל ב"אוהל-שם", והיא באה להופעות. מייד התיידדנו. בתחילה זו היתה רק ידידות, ובהמשך התחילה לצמוח גם התמיכה. בשנים אלו התחלתי לבנות סטודיו משלי, ויום אחד היא הגיעה אלי מאחורי הקלעים ושאלה: "את לא רוצה שאעזור לך במשהו?" הייתי תמימה, ולא ידעתי מה האפשרויות הכספיות שלה ומה רצונה. "תבדקי כמה כסף דרוש לך לריצפת עץ בסטודיו", אמרה בת-שבע. לאחר שבירר‌תי, הוציאה את פנקסה, רשמה את המחיר, והיא באמת עשתה לי רצפת עץ. נדמה לי שזו היתה רק השלישית בארץ, השתיים האחרות היו רק באולפנים של דבורה ברטונוב ומיה ארבטובה.

כל השנים ההן הלהקה שלי עבדה. ב-1962 בת-שבע התחילה לתמוך גם בצד המוסיקלי, על-ידי תשלומים לגארי ברתיני, ויואל טום וגם לדני קרוון, שעיצב את התפאורות. רוב רקדני העתיד של להקת בת-שבע, חוץ מאלה ששהו בארצות-הברית, רקדו בלהקתי.

נתן מישורי: לפרה-היסטוריה זו חובה להוסיף, כמובן את פעילויות המחול וההוראה של כל בני דורה של גרטרוד קראוס (ילידי ראשית המאה) ואף של תלמידיהם. כמו כן, אין לשכוח שבסיס רציני לדיסציפלינה ולטכניקת המחול המודרני האמריקאי סופק על ידי הכוריאוגרפית והמורה הדגולה אנה סוקולוב, החל מראשית שנות ה-50; ושאז החלה גם פעילות הרקדנית-כוריאוגרפית רינה שחם, שעלתה מארה"ב.

העובדה שאנה סוקולוב יסדה ב-1962 את "התיאטרון הלירי" (שהתפרק עם הקמת להקת בת-שבע), ושרקדניה קיבלו שכר חודשי, חלקי, בעזרת "קרן התרבות אמריקה-ישראל", היא משורשי המהפכה ההיסטורית שהביאה את הברונית בת-שבע דה-רוטשילד להקמת להקת ממוסדת שרקדניה, פקידיה ואף הפסנתרן שלה (אנוכי), זכו במשכורות חודשיות; ובייחוד גם ברפרטואר שלא היה פרי יצירתו של כוריאוגראף אחד, כנהוג, אלא של רבים וטובים, כולל ישראלים - חברי הלהקה.

רנה גלוק: כזו היתה ההתחלה: בפעם הראשונה שבת-שבע דיברה על הלהקה, היינו בים יחד עם שתי הילדות שלי, ואז היא העלתה את הרעיון, שבמקום להמשיך בצורת תמיכה לא רק ליוצרים אלא גם



"בערת האדמה", 1975
"THE BURNING GROUND"

לרקדנים, ולכל שאר צורכי ההפקה - אולי כדאי לעשות זאת ביחד, באופן שייתן לנו אפשרות לעבוד עם הכוריאוגראפים הגדולים ביותר בעולם ולהתפתח גם מהצד היצירתי וגם מבחינת רמת ההופעה.

הרעיון התחיל לקבל צורה. אני זוכרת, שבתחילת "בת-שבע" היתה בעיה של ימי ראשון ורביעי, שבהם היה לנו חופש ללמד אחרי הצהריים, לי היו אז ילדות קטנות, ואמרתי, שאני, אישית, יכולה לעבוד כל יום רק עד השעה שתיים, כי הבנות שלי חוזרות מהגן ואני רוצה להיות איתן אחר הצהריים.

מרתה הגיעה ארצה בקיץ 1963, ועשתה "אודישן" בסטודיו של מיה ארבטובה. היא בחרה את הרקדנים שישתתפו וביקשה ממני ללמד אותם. המועצה של "קרן בת-שבע לאמנות ולמדע" החליטה שנתחיל ללמוד כוריאוגראפיות של מרתה גראהם. הביאו את הסרט של "הרודיאד", ואת התווים של המוסיקה, שנרשמו בהם הערות כוריאוגראפיות. הסרט היה מוסיקלי וללא פסקול. עבדנו בסטודיו שלי.

נתן ואני עבדנו כדי להתאים את המוסיקה של הינדמית לתנועות שבסרט. בתווים היו כמה נקודות, שנתנו לנו איזשהו רמז, אבל כמובן, כאשר מרתה הגיעה והתחילה לעשות איתנו חזרות - התברר שבכתב-היד לא פורטו התנועות במלא הדייקנות.

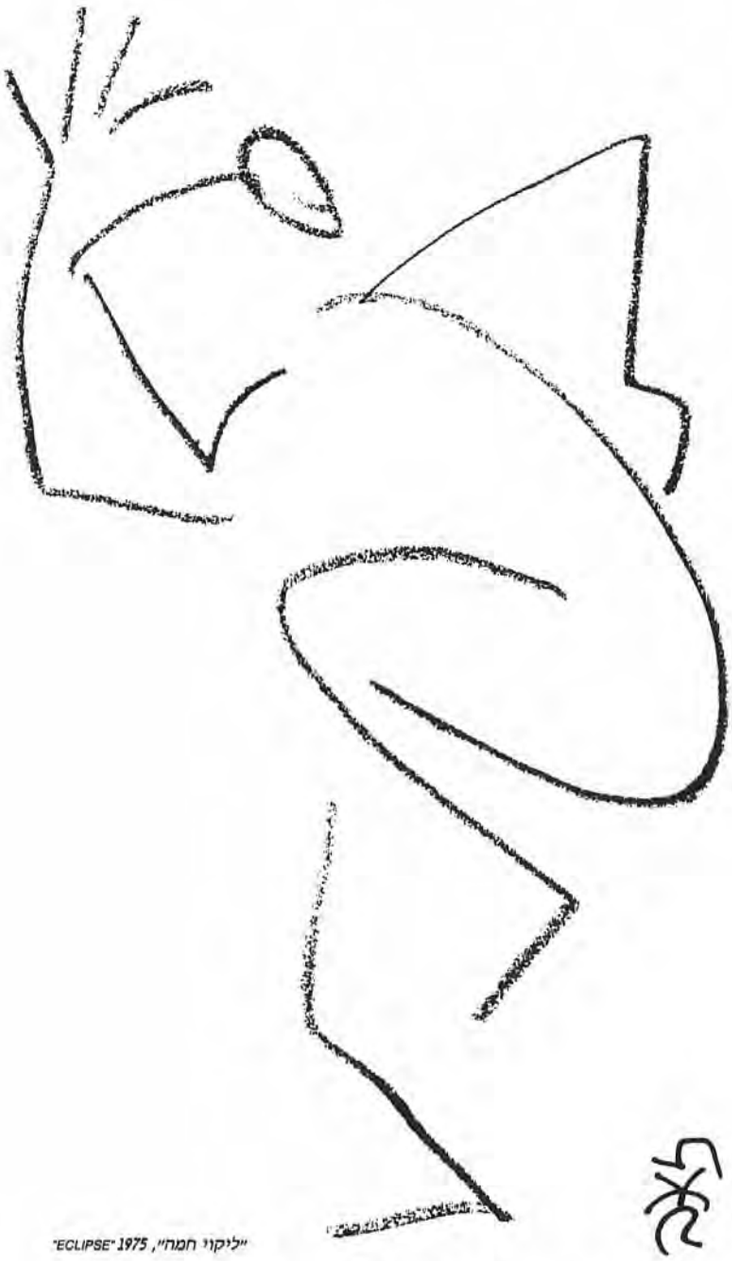
נתן: באמת היתה אחת הנקודות לזכותה של מרתה. כי אני זוכר היטב, שאותם צעדי ההתחלה שרנה גלוק ואני החלטנו עליהם - איני זוכר אם בסינקופות או על הפעימה - בוצעו באופן שונה על ידי רינה שיינפלד, שלמדה זאת בניו-יורק. אבל מרתה אמרה שכל אחת תעשה זאת כפי שהיא חושבת לנכון.

רינה שיינפלד: כאמור, בחורף 1963 קיבלתי יום אחד טלפון מבת-שבע. והיא אמרה לי: "רינה, יש לי רעיון משוגע. אני הולכת להקים להקה. את תסעי לארצות-הברית, יש כל מיני אמנים ישראלים שלומדים ומסתובבים בניו-יורק, כל אחד מהם עוסק במשהו אחר - אבל אני רוצה לרכז אותם, ואת תעזרי בריכוז הקבוצה. זה ייקח בערך חצי שנה, ואת תלמדי שם את התפקיד של 'לתוך המבוך' ו'הרודיאד' של מרתה גראהם. (אני חושבת שמעבר לזה לא היתה שום תוכנית, אולי גם 'קליטמנסטרה'), ונראה איך זה יתפתח".

נסעתי לניו-יורק, ופגשתי שם את אושרה אלקיים, משה אפרתי, הדסה בדוח, וכל יתר האנשים שעבדו ולמדו שם. המטרה של בת-שבע היתה להחזיר אותם לארץ.

מאי אודנל (MAY O'DONNELL) לימדה אותנו את "הרודיאד", אושרה עשתה את תפקיד המשרתת. כל פעם הצטרפו עוד אמנים בניו-יורק עצמה. לאחר מכן גם סופי מאסלו באה לעשות עבודה, שאינני חושבת שהעלו אותה מעולם. עשינו קטעים מ"קליטמנסטרה", ועשיתי גם את תפקיד הכרוז ב"קליטמנסטרה", למרות שאחר-כך לא ביצעו אותו בארץ. בסיכום התקופה היה מופע רציני. אחרי מופע גמר העונה בניו-יורק חזרנו לארץ.

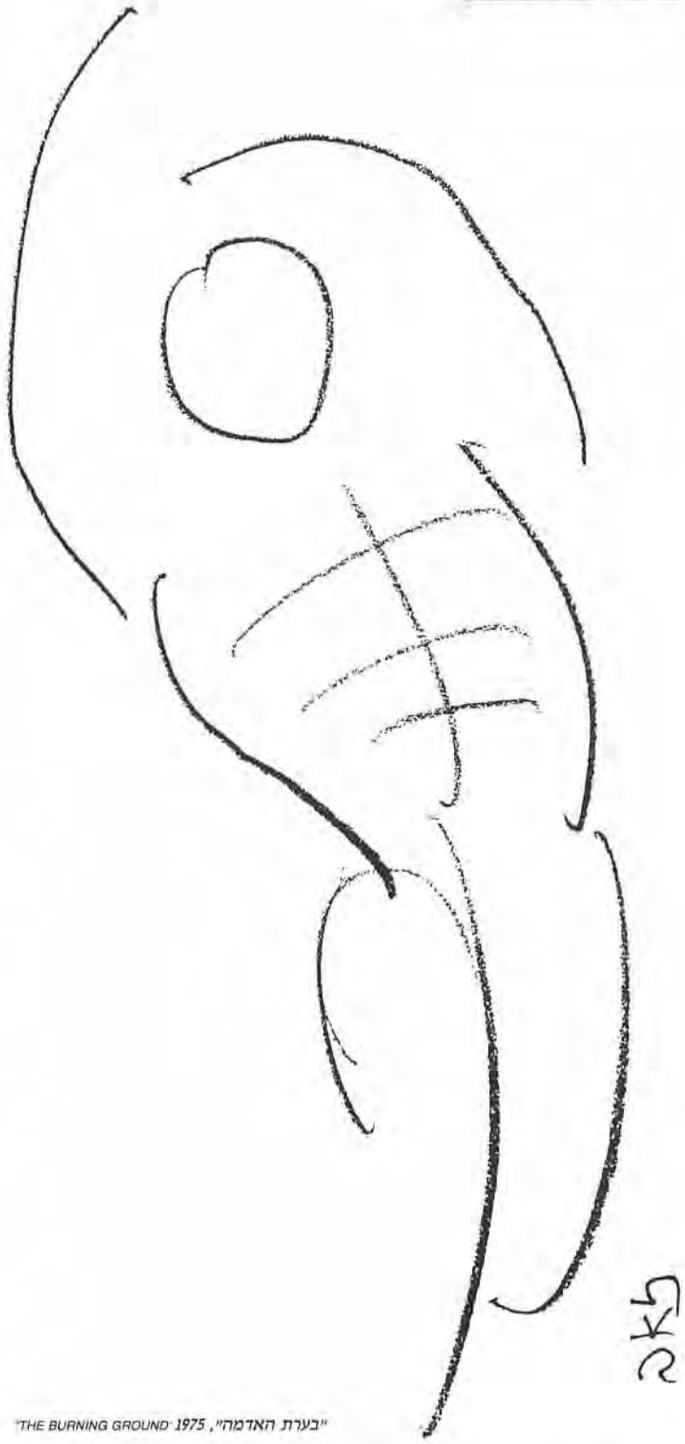
אושרה: כאמור היו שתי קבוצות. היה הגרעין הישראלי והיה הגרעין האמריקאי. בגרעין האמריקאי היינו מספר רקדנים, שלמדו מחול אצל מרתה גראהם ובג'וליארד. בת-שבע ידעה עלינו, כמובן דרך מרתה גראהם. ויום אחד היא הגיעה עם רינה שיינפלד לניו-יורק, אספה אותנו - את משה אפרתי, אהובה ענברי, הדסה בדוח שמעון לוי ואני, ובשלב מאוחר יותר הצטרפה גם ג'ודי וול. עשינו חזרות בניו-יורק, ובת-שבע הודיעה לנו שהיא רוצה להקים להקה ולחתום איתנו על חוזה. המלה "חוזה" עשתה עלינו רושם חזק. אף פעם לא שמעתי את המלה הזאת בקשר עם מחול. היא אמרה שהיא רוצה כבר להתחיל בניו-יורק, לעבוד עם כוריאוגראפים שונים כולל עבודות של מרתה ולהביא אותן ארצה כמורות.



"ליקוי חמה", 1975 "ECLIPSE"

מרתה הגיעה ארצה בקיץ 1963, ועשתה "אודישן" בסטודיו של מיה ארבטובה. היא בחרה את הרקדנים שישתתפו וביקשה ממני ללמד אותם. המועצה של "קרן בת-שבע לאמנות ולמדע" החליטה שנתחיל ללמוד כוריאוגראפיות של מרתה גראהם. הביאו את הסרט של "הרודיאד", ואת התווים של המוסיקה, שנרשמו בהם הערות כוריאוגראפיות

לא אשכח את החזרות עם יוריקו על העבודה שיצרה למען להקתנו. הנושא היה "עונות השנה". בביצוע השתתפו רינה שיינפלד, הדסה בדוח, אהובה ענברי ואני, וכן משה אפרתי. אנחנו, הבנות, ביצענו קטעים מאוד אקטיביים, שכלל הרבה נפילות, קפיצות וריצות בשטח. בנוסף, היה לכל אחת מאיתנו קטע סולו של ייצוג העונה המסויימת. למשה אפרתי היה תפקיד סטאטי - הוא עמד במקום ורק סובב את הגוף והיד במעגל כמו "חוני המעגל" (כך אנחנו קראנו לו). ה"בדיחה" שבסיפור זה היא, שכאשר כל אחת מאיתנו רקדה את קטע הסולו שלה, הארוך, הקשה והמייגע, הסתיים הדבר בתגובה חוזרת של יוריקו, שהיתה שבה ואומרת: "Beautiful משה!" ואז, משה, שכמעט נרדם



"בערת האדמה", 1975 "THE BURNING GROUND"

בתנועה המונוטונית האחת שעשה, התעורר לשמע שמו. אגב, דומני שצילמו ריקוד זה, אך הוא לא הועלה על הבמה. זה ממש חבל, כי ראוי לצפות בריקוד זה.

בריקוד של מרתה "הרודיאד", המבוסס על שני תפקידי נשים, למדה כל אחת מאיתנו (אהובה ואני) את שני התפקידים, בחזרות מפרכות עם הפסנתרן יוג'ין לסטר ובנוכחות רות האריס - מנהלת החזרות של "להקת בת-שבע", שהתחילה את תפקידה בארה"ב. סוכם, שנראה את תוצאות העבודה למרתה גראהם. סוף סוף הגיע הערב המיוחל, אך מרתה הגיעה עצבנית וכעוסה, ואולי קצת שתוייה. הושיבה אותנו לידה, כשאנו מאוד נרגשות והודיעה בנחרצות: "אני רוצה לראות רק אחת! מי מכן רוצה להראות?" ענינו: "שתינו רוצות!" אז היא החלה לבדוק את גופותינו, להעיר הערות ואמרה: "אראה רק את אושרה". התרגשתי וכבר עמדתי דום כדי להתחיל, ואז היא שאלה: "את בטוחה שאת רוצה?" עניתי, "כן!" ואז היא קמה ואמרה: "לא אראה אף אחת!". משא ומתן זה ארך כשעה, וחבל שהוא לא הוקלט. יוג'ין, שישב במתח ליד הפסנתר, התפלץ; ורות האריס כמעט וחטפה שבץ.

אני חושבת, שהדבר אירע בגלל שהיה למרתה מאוד קשה להעביר את תפקידיה הריקודיים האישיים לרקדניות אחרות.

החוויה המנוגדת לכך, שאף אותה לא אשכח, היא בכורת "להקת בת-שבע" שנערכה באולם "הבימה" ב-24.12.64. למרות הקשיים והמתחים העצומים של קבוצת בוסר-בוסר זו, היתה התרגשותנו העילאית. עמדנו ולא האמנו למישמע התרועות ומחיאות הכפיים הממושכות של הקהל, שעמד על רגליו דקות רבות; ואז חשנו כולנו, שזהו רגע היסטורי בתולדות המחול בישראל. שנערך בליווי תזמורת סימפונית בניצוח גארי ברתיני ועמי כסולן.

נתן: הבולט שבזכרונותי מערב הבכורה ב"הבימה", מתקשר עם תגובתה הרגועה של מרתה גראהם על הודעתי, באמצע המופע, ששכחתי חלק מן התווים בביתי. איך על אף שנסעתי וחזרתי במהירות ובעוד מועד עם התווים, לא ויתרה מרתה על החלטתה להכריז על הפסקה. היא ניצלה הזדמנות זו כדי לעלות בעצמה על הבמה, להודיע על כך, וכך לזכות בתשואות לוהטות על "הופעתה".
רינה שיינפלד: למרתה היתה בעיה אישית להעביר את העבודות שלה, והיום, אני מבינה אותה. קודם כל, היה קשה מאוד פיזית, ללמד את

החוויה שלא אשכח, היא בכורת "להקת בת-שבע" שנערכה באולם "הבימה" ב-24.12.64. למרות הקשיים והמתחים העצומים של קבוצת בוסר-בוסר זו, היתה התרגשותנו העילאית. עמדנו ולא האמנו למישמע התרועות ומחיאות הכפיים הממושכות של הקהל, שעמד על רגליו דקות רבות; ואז חשנו כולנו, שזהו רגע היסטורי בתולדות המחול בישראל

התנועות. אלה לא היו "צעדים" כמו, נניח, ב"שעשועי מלאכים", שם יש לך צעדים, שכל אחד יודע מה הם. ב"אל תוך המבוך" היו כל מיני תנועות, שהיא התלבטה איך להעביר אותן בכנות. אבל גם היה לה קשה מאוד למסור את התפקידים. לנו, זו היתה עבודה איומה. אני זוכרת שעבדתי איתה, בהדרכתה, שנה שלמה על התפקידים ב"אל תוך המבוך" ו"הרודיאד" והעבודה היתה באמת קשה, משום שהיא לא יכלה להסביר כל מיני אימפולסים שהיו לה בראש. היום אני מבינה מאוד למה היא לא יכלה. והיה גם עניין עם הפסנתרן. הפסנתרן היה מתבלבל בגלל הקושי להעביר את הצעדים.

רנה גלוק: אני הרגשתי שהיא כן רצתה. היא היתה מוכנה, נפשית. אני בטוחה שבסטודיו שלה היחס אלינו היה שונה לגמרי. שם, כל הרקדנים שלה היו מוכנים לטרוף אותנו, כיוון שלהם לא נתנה מרתה את תפקידיה האישיים. מאיתנו היא היתה מנותקת. אז היה לנו, לגרעין הישראלי, יותר קל! וזה היה הסטודיו שלי, שבו עבדנו. אז כל הגישה וההרגשה היו אחרות.

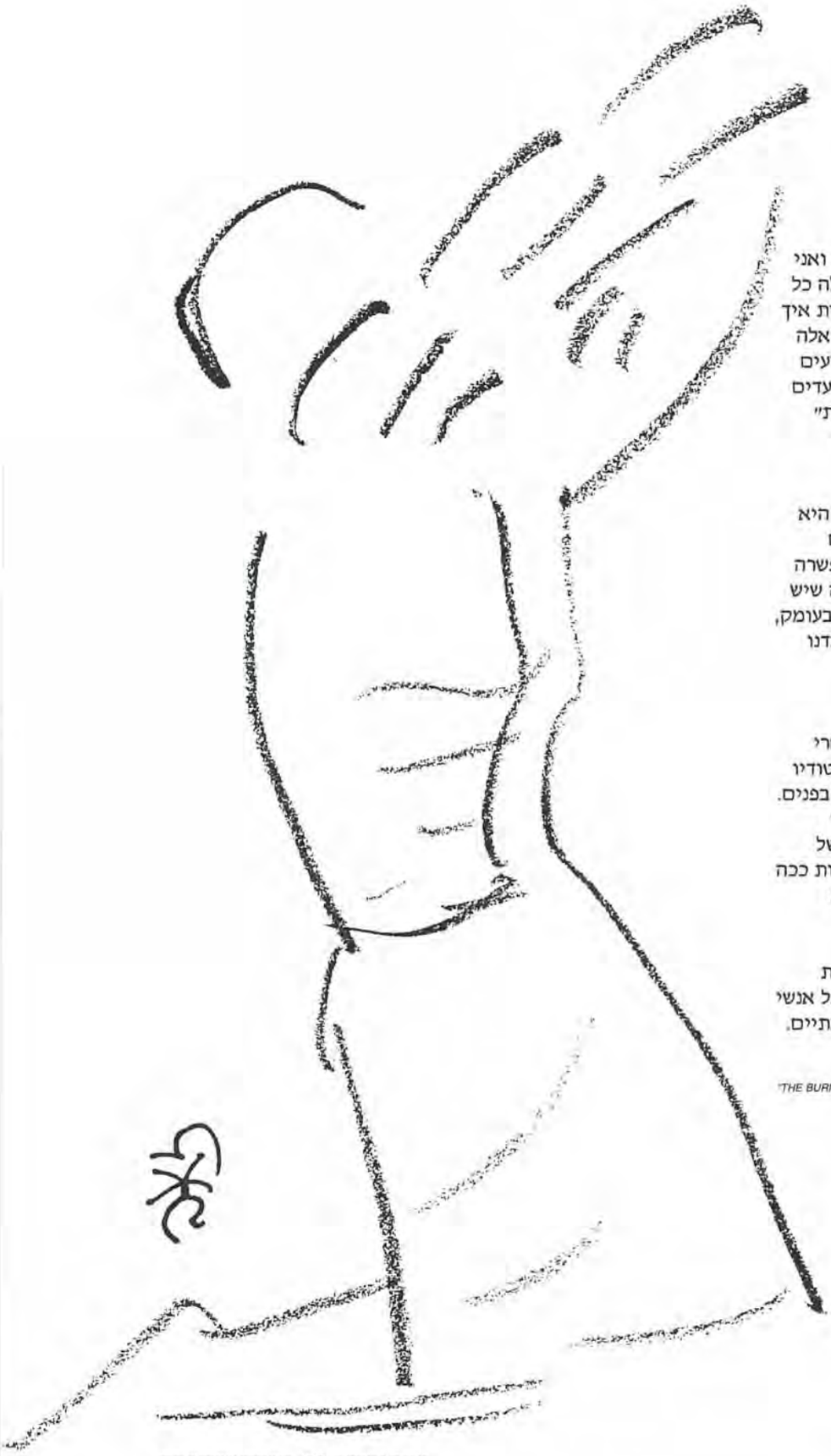
אבל גם כשהיא עבדה איתנו בישראל - זה הרי לקח עוד שנה עד הפרמיירה - היה לה קשה, כיוון שלא היכרנו די את שפת התנועה והיה עליה ללמד אותנו דברים בסיסיים. אבל כשעבדנו איתה על "הרודיאד" - בהתחלה אלה צעדים של ארבע, ושבע, וחמש ושלוש פעימות - אין דבר מכל מה שמרתה אמרה שאני - ואני בטוחה שכולנו - לא זוכרים, על כל פרטיו.

אני אפילו "שומעת" כרגע את התחלת המוסיקה של "הרודיאד" ואני זוכרת הכל, במיוחד את הצעדים של ההתחלה. כי זה היה בשבילה כל הריקוד. ובשביל הצעד והדימוי, אמרה לי ללכת לגן-החיות ולראות איך האריה הולך. ואיך הוא מגיע לקצה הכלוב. אני בטוחה, שדברים אלה היא גם אמרה לכן: (רינה שיינפלד, אהובה ענברי): איך אנחנו מגיעים לסוף הכלוב, שהכלוב עוצר אותנו ואנחנו מסתובבות בחזרה. הצעדים נקבעו בגלל גודל הכלוב. כל מבט של האשה אל הראי, "משמעות" היתה דימוי עצמי שונה. והיה צורך לצעוד פיזית ממש, כדי ליצור תחושה פנימית של שרשראות הכובלות את הרגליים.

הכל נעשה דרך דימוי. ב"הרודיאד" היא עבדה איתי באופן אישי. היא ידעה, שבאותה תקופה בחיים שלי הייתי קרועה מאוד בין החיים האמנותיים שלי לבין הילדים. הייתי תמיד צריכה למצוא את הפשרה בין זה לזה. לכן היא תמיד דיברה על האמן והאשה, על המלחמה שיש בתוך האדם עם עצמו. היא דיברה על הביצועים שלה בשלבים ובעומק, וכל פעם היה דימוי אחר שאפשר היה להאחז בו. על ההתחלה עבדנו בלי סוף.

• מתי נכנסה גליה גת לתמונה?
גליה: הלכתי לאודישן. גרתי אז קרוב מאוד לסטודיו. וביום שאחרי ה"אודיציה" מצאתי פתקה בתיבת הדואר שלי: "גליה, בואי לסטודיו של רנה". רצתי מהבית לסטודיו. אני פותחת את הדלת - מרתה בפנים. מרתה שכל כך טיפחה את צורתה החיצונית רצתה לראות אותנו מסודרות, ראתה אותי מתנשמת ומתנשפת, פרועה לאחר ריצה של קילומטר, והתחילה לדבר על "הרודיאד" והמשרתת. אמרה לעשות ככה עם הראש, ואני - לא הבנתי אף מלה. היא אמרה לי שאלמד את תפקיד המשרתת.

מאוחר יותר, העבירה לי מרתה את תפקיד הפיקוח על התלבושות בלהקה, ולימדה אותי כיצד להיות נחמדה לפועלים, לתופרות ולכל אנשי צוות הלהקה. היא גם לימדה אותי את כל סודות המקצוע הבימתיים. היתה הולכת אתי לקניות, מדידות ויצירת תלבושות לפי טעמה.



"בערת האדמה", 1975 "THE BURNING GROUND"

"בערת האדמה", 1975 "THE BURNING GROUND"

בזכותה גם תכננתי, מאוחר יותר, הרבה תלבושות.

• שמעון, איך אתה הגעת למבחן, ל"אודיציה"?
שמעון בראון: אהוד בן-דוד, שהיה אמור לקחת חלק בזה, פגש אותי ברחוב דיזנגוף. אני לא הייתי, לא בקבוצה הראשונה ולא בקבוצה השנייה. אבל הייתי קצת אצל אנה סוקולוב, אבל לא הייתי בקליקה של הרקדנים בתל-אביב. הייתי בקיבוץ, במזרע. אז בן-דוד אמר לי: "בעוד שעה יש אודיציה אצל מרתה גראהם". אמרתי לו: "בחיים לא לקחתי שיעור אצל מרתה גראהם". אז הוא אמר: "תשמע, מה איכפת לך? תבוא, תראה, עושים פה להקה". כך שמעתי לראשונה על כל העניין.

אמרתי לו שאף פעם לא רקדתי מודרני, אבל הוא אמר לי לבוא ולעשות מה שאני רוצה. אז באתי ועשיתי ג'אז. ולהפתעתי, התקבלתי ללהקה. הייתי צריך לעשות מהפכה שלמה בחיים שלי, לעזוב את הקיבוץ ולבוא לתל-אביב, להיות חלק מכל העניין הזה, וזה מה שעשיתי.

גדעון אברהמי: שמעון היה אלוף הארץ בהתעמלות על מכשירים, ורקד אצל גודיק.

נתן: אני זוכר היטב שהוא היה קפיצי מאוד, באודיציה.

• גיורא: רחמים, איך אתה הגעת? גם אתה היית קיבוצניק, נכון? רחמים רון: למדתי על עניין הבחינה דרך העיתון. תמיד היו לי מאוויים לרקוד, והחלטתי ללכת לבחינה. לא סיפרתי לאף אחד. בוקר אחד קמתי מוקדם, לקחתי את האוטובוס מטבריה והגעתי לסטודיו של מיה ארבטובה שעתיים לפני הזמן. איש לא היה שם, והסתובבתי הלוך וחזור בשדרות קרן-קיימת. לבסוף הסטודיו נפתח ונכנסתי לאולם.

אבל יש בכל זאת רקע לפני כן. לא היה לי רקע מקצועי, וכמעט לא עבדתי טכנית, ובשיעורי מחול בכלל ובשיטת גראהם בפרט. עבדתי רק פעם בשבוע עם גרטרוד קראוס. בימי שישי, ועם כל החבר'ה, יהודית ארנון וכל אלו שמנהלות היום את העניינים בתל-אביב. כשנודע לי על הבחינה, סיפרתי את זה לגרטרוד, לתומי. באופן כמעט טיפשי, שאני הולך לבחינה אצל מרתה גראהם. איך שהיא שמעה "מרתה גראהם", היא סובבה אלי את הגב. אמרתי: "זהו, נסגרה עלי הדלת משני הכיוונים"... היא היתה אמורה לעזור לי להכין איזה ריקוד למבחן. אמרתי לה, שהכנתי ריקוד עם יהודית ארנון, "גנומוס", מ"תמונות בתערוכה" של מוסורגסקי. זה סולו, ונראה בסדר, ואני רוצה לעבוד על זה. בפעם הראשונה גרטרוד בכלל לא רצתה לדבר איתי. אמרה לי: "לך, מרתה גראהם רוצה לעשות ביזנס עם בת-שבע, לאסוף כמה רקדנים ולעשות כסף". אמרתי לה: "לא נראה לי, לפי הכתבה בעיתון רוצים לעשות להקה חדשה ולאפשר לרקדנים צעירים בארץ לרקוד בה". היא לא קיבלה את זה.

אבל לאט לאט התרככה. ושבוע אחרי כן היתה מוכנה לראות את הריקוד שלי. אחרי שכולם הלכו, ביום שישי, עמדנו על הבלטות, שם, בחיפה, ברחוב ארלוזרוב, והראיתי לה את הריקוד. והיא הסתכלה עלי ואמרה: "המוסיקה הרבה יותר חזקה ממך".. ברור שהמוסיקה יותר חזקה, אבל שתקתי.

חיכיתי עוד שבוע, וזה כבר היה השבוע האחרון לפני הבחינה. ניגשתי אליה, והיא אמרה לי: "קודם כל, תעשה את זה עם חצי גוף עירום, מרתה גראהם אוהבת גברים עירומים"... אני באתי עם טי-שרט וטייטס, והיא אמרה לי להוריד את החולצה. בסדר, הלכתי עם המידע הזה לתל-אביב, הכנתי את הטייטס ואת חצי הגוף העירום - הייתי שזוף מהעבודה בבננות - והתחלתי לראות את החבר'ה. הייתי אז עם גליה גת, רינה שחם נכנסה, ולאט לאט באו עוד, אהוד וכל הבנים. ומאחר שהגעתי בין הראשונים, התיישבתי בשורה הראשונה, לפני הראי, לפני ספסל "המושבעים"... זה המקום לציין, שלא יכולתי לשבת בלי שהידיים יהיו מאחור. הייתי מוכרח לשים אותן מאחור, והברכיים שלי הגיעו כמעט עד לסנטר, במקום להיות בפישוק על הריצפה. ישבו מולי מרתה גראהם, פרנסואה שפירא, מיה ארבטובה וגארי ברתיני. נתן היה ליד הפסנתר.

שמעון: גם אני לא הייתי מסוגל לשבת בצורה אחרת. זה היה אחרי צבא, ושנה או שנתיים שלא עשיתי שיעורים.

רחמים: טוב, אני מתיישב בשורה הראשונה, עם שיער אסוף, לא רציתי לקלקל לעצמי את התסרוקת, אף שערה לא זזה. ואז רנה גלוק נכנסת, לנהל את השיעור. מאוד מהודרת. והיא עומדת, וכולם עומדים, ועד שהצלחתי להעביר את הידיים כמו שצריך, היא אומרת "AND"... וזה היה הסוף שלי... מה זה? רציתי שיראו אותי! באתי כל הדרך לתל-אביב, שורה ראשונה, וזהו? וכולם ככה ט-ט-ט-ט- וגומרים. דחפתי את עצמי שורה אחת אחורה, שהיתי שם עד ל-"AND" הבא. ועוד סדרה של דקה וחצי-שתיים. ואני עובר עוד שורה אחורה. לאט לאט דחפתי את עצמי לשורה האחרונה. וזה היה סטודיו ארוך!... אמרתי לעצמי: רחמים, אין לך סיכוי.

מה יהיה? חשבתי: טוב, יש לי את הגוף העירום, נחכה. נגמר השיעור, כל אחד מתלבש, ואני רואה את אהוד, גליה ולאה לוין נכנסים ורוקדים ריקוד עם הרמות. ואז קראו לי, נכנסתי ועשיתי את הריקוד שלי, "גנומוס". והריקוד כולו רק בחצי הגוף העליון... עשיתי מה שיכולתי.

נסעתי הביתה. כעבור שבועיים קיבלתי מכתב, וקפצתי עד לתקרה בחדר האוכל בקיבוץ, ואמרתי: "וואו! הזמינו אותי עוד פעם לבוא לשם!". באתי שוב, ומצאתי שם את שמעון, את אהוד ואת רומן - שלושה גברים. קראו לנו אחד אחד פנימה, לבת-שבע. היתה איזו מזכירה, צפי, עם משקפיים כאלה, ואז, אחרי שהיא פעם אחת קראה למישהו, היא יצאה ואמרה לי: "מי זה פה רחמים?" ובשקט: "שמע, אתה יכול לדרוש מה שאתה רוצה".

טובבנסתי, אמרו לי שהתקבלתי, אבל שאני צריך לעבוד ללמוד אמרתי שאין בעיה, אני אעבוד ואעשה מה שהם רוצים. ובת-שבע אמרה לי: "תתחיל לקחת שיעורים בתל-אביב, איפה שאתה רוצה, ותחתום". כמובן הסטודיו הראשון בו למדתי היה של רנה גלוק, כדי לדעת מה עושים אחרי ה-"AND"...

נתן: כאן עלי לשים סוגריים ולהעיד, איך רחמים התקדם משיעור לשיעור. אפשר היה לראות איך בכל שיעור הוא עלה יותר ויותר גבוה ברמה הטכנית.

רחמים: איך השיעור היה מתבצע, בטח היום כולם יודעים. היתה קבוצה ראשונה של בנות בגיל 7-8. והייתי יושב איתן ועושה שיעור. הן היו הולכות, והיו באות בנות 9-10, והייתי יושב ועושה עוד שיעור. אחר כך בנות בגיל 10-11, הייתי עושה עוד שיעור - ככה עשיתי את כל השיעורים אצל רנה גלוק, מהצהריים עד הערב... ואז רנה גלוק באה אלי יום אחד ואמרה לי: "אי-אפשר להעיר לך! פעם אחת אומרים לך, ואתה מייד עושה נכון".

היא אמרה לי לקחת שיעורים בבאלט קלאסי גם אצל הנריק נוימן, ואצלו זה היה קצת קשה. אז היא אמרה "בסדר, אתה יכול לא לקחת את זה". ובצורה כזאת עבדנו, כאשר הקבוצה השנייה התקשרה מייד עם המיוזיקלס של גודיק והם הלכו לרקוד שם. אני החלטתי לא ללכת. בסוף, בת-שבע נתנה לי משכורת כמו לכולם למרות שאני רק למדתי. זאת היתה הכניסה שלי ללהקה.

נראה לי, שלמרתה גראהם היה יחס שונה לגמרי לגברים מאשר לנשים. גם בגלל שהן למדו את הריקודים שלה. אבל כאן, כשהתחלנו ללמוד דרך הסרטים - אני למדתי את "אל תוך המבוך" עם הדסה בדוח, וכל חזרה הייתי גומר עם דם בכל הגוף, כי לא יכולתי לעשות את כל הדברים שנדרשו. הדם היה נעצר לי ולא יכולתי להשתלט על זה. אבל בסופו של דבר, למדנו והראינו למרתה.

אני הרגשתי יחס מאוד מיוחד, שאחר כך, במשך השנים, התפתח והשיא שלו היה כשהייתי בניו-יורק, ומרתה הזמינה אותי לרקוד אצלה בלהקה. מרתה התעקשה, שהבחורים ילבשו את החגורה שמתחת לטייטס. לא ידענו ללבוש את חגורת הרקדנים. "זה" היה מדלדל למטה, והיא התעקשה, וירדה לחדר הבנים והתחילה ללמד אותנו איך לשים את "זה" ולהעלות את העסק למעלה. "עד פה", היא אמרה. מאז רחמים מנסה ש"זה" יגיע עד פה... "עד פה" זה עד הגרון...

רותי: מרתה החליטה, שהיא צריכה לעשות מאיתנו נשים אמיתיות, סקסיות, פוריות, כל מה שאפשר. היא הזמינה אותנו לביתה של בת-שבע, שגרה אז ברחוב דובנוב. היינו שם אושרה, גליה, אני - ועוד כמה בנות - היא פתחה את הארון של בת-שבע והתחילה להלביש אותנו בשמלות של דיור וסן-לורן, למרוח אותנו באודם ולאפר אותנו. זה היה כמו קטע מסרט של פליני, פשוט משהו שלא ידענו מאיפה זה נפל עלינו. אחרי שלוש-ארבע שעות, בלילה, ירדנו לכביש, וצחקנו כמה שעות, רק כדי להתפרק מהעניין. עד היום יש לי את השמלה ההיא.

נתן: אני זוכר, שהיא אמרה לכל הבנות: "אתן צריכות להיראות כמו נסיכות": כנראה זה סוג חשיבת הפרסומת של הזמן ההוא, שאם רקדנית הולכת ברחוב, כולם צריכים לדעת שהיא רקדנית. מכאן הסקתי גם שמדובר באחד מאמצעי הביטוי לתחרות שבין מחול מודרני לבאלט קלאסי. היא עצמה היתה נסיכה עד יום מותה.

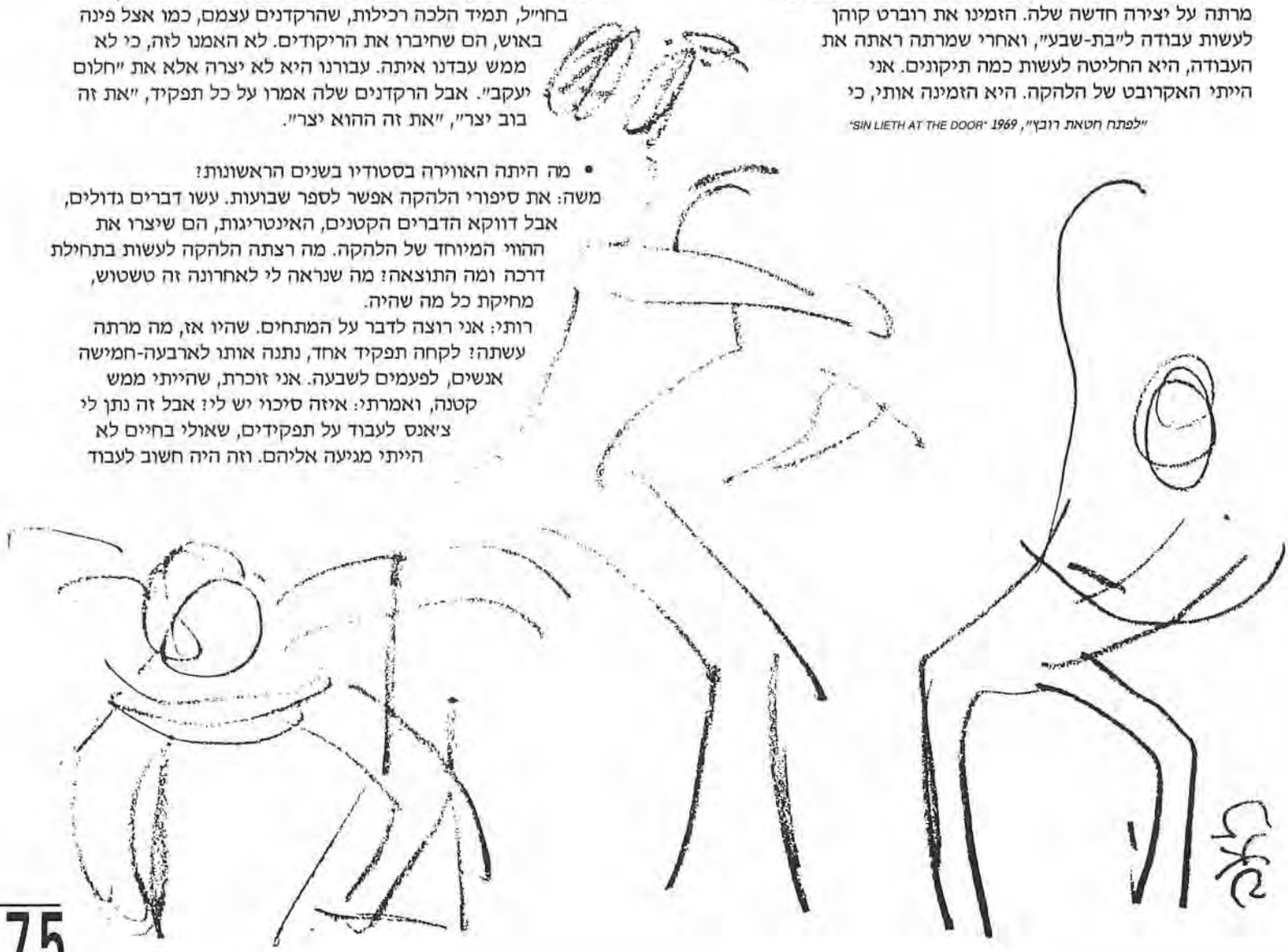
נורית שטרן: אני רוצה לומר משהו בנוגע לצעירים יותר - יעל, נעמי אורנשטיין ואני, שלוש שנבחרנו להיות כאלה שיושבות בצד, עושות את השיעורים, רואות את התפקידים, עומדות בשורה האחרונה. חיכיתי שנתיים להיכנס ללהקה. הצטרפתי ב-1966. במקביל, לקחתי שיעורים והופעתי ב"גבירתי הנאווה". זה היה הניסיון הבימתי הראשון שלי. להבדיל מהיום, שקופצים ללהקה בצ'יק, חיכיתי שנתיים, והתחלתי מהתפקיד האחרון ולאט לאט התקדמתי.
שמעון: ברצוני להזכיר משהו, בו התנסיתי פעם. עבודתה של מרתה על יצירה חדשה שלה. הזמינו את רוברט קוהן לעשות עבודה ל"בת-שבע", ואחרי שמרתה ראתה את העבודה, היא החליטה לעשות כמה תיקונים. אני הייתי האקרובט של הלהקה. היא הזמינה אותי, כי רצתה לפתוח את התוכנית במשהו בכיוון זה. היא אמרה לי: "לך הכי רחוק שאתה יכול". הלכתי לקצה הסטודיו והיא אמרה לי: "עכשיו בוא אלי". באתי, והיא אמרה לי: "לא ככה". והראתה לי באיזו דרך לבוא אליה. אני זוכר את הצורה בה היא בכל פעם הוציאה אותי, והראתה לי איך להיכנס. העבודה המשותפת הזאת נתנה לי מימד חדש והרבה חומר למחשבה לעתיד.

בתקופה זאת של להקת "בת-שבע", חמש השנים הראשונות, כולנו הועשרנו. היתה לנו הזדמנות לעבוד עם כוריאוגראפים בעלי שם. לא כולנו אהבנו את כל העבודות, אבל המטען שקיבלנו בא לידי ביטוי בפירות שכל אחד הוליד מאז. הכי מעניין, שכולנו נעשנו מה שנקרא אמנים יצירתיים. כל אחד יצר באיזשהו תחום, ואף אחד לא הלך לחיקוי של שיטה מסויימת. היינו במצב של פתיחות שאיפשר לכל פרט להתפתח בכיוון המיוחד לו, בתוך המסגרת הכללית. ואת זה אני רואה כדבר רציני וחשוב, שהיה ללהקה אז.

רנה גלוק: רות האריס היתה איתנו מההתחלה. היא נכנסה ב-1964 כמנהלת חזרות. היא השקיעה את נשמתה בלהקה והיו לה בעיות מעל ומעבר, יותר מלכולנו. היה לה קשה, והיא ניסתה יום יום להתמודד עם הבעיות. בעצם, היא יצאה מהלהקה כשזעט אורדמן הגיעה. היא באמת עשתה עבודה נאמנה ביותר, ככל יכולתה. כי הבנה של טכניקת גראהם והכיוון האמנותי של מרתה, לא היו לה.

רינה שיינפלד: בקשר למרתה, אני לא זוכרת אם זה היה בארץ או בחו"ל, תמיד הלכה רכילות, שהרקדנים עצמם, כמו אצל פינה באוש, הם שחיברו את הריקודים. לא האמנו לזה, כי לא ממש עבדנו איתה. עבורנו היא לא יצרה אלא את "חלום יעקב". אבל הרקדנים שלה אמרו על כל תפקיד, "את זה בוב יצר", "את זה ההוא יצר".

• מה היתה האווירה בסטודיו בשנים הראשונות?
משה: את סיפורי הלהקה אפשר לספר שבועות. עשו דברים גדולים, אבל דווקא הדברים הקטנים, האינטריגות, הם שיצרו את ההווי המיוחד של הלהקה. מה רצתה הלהקה לעשות בתחילת דרכה ומה התוצאה? מה שנראה לי לאחרונה זה טשטוש, מחיקת כל מה שהיה.
רותי: אני רוצה לדבר על המתחים. שהיו אז, מה מרתה עשתה? לקחה תפקיד אחד, נתנה אותו לארבעה-חמישה אנשים, לפעמים לשבעה. אני זוכרת, שהייתי ממש קטנה, ואמרתי: איזה סיכוי יש לי? אבל זה נתן לי צ'אנס לעבוד על תפקידים, שאולי בחיים לא הייתי מגיעה אליהם. וזה היה חשוב לעבוד



"לפתח חטאת רובץ", 1969 "SIN LIETH AT THE DOOR"

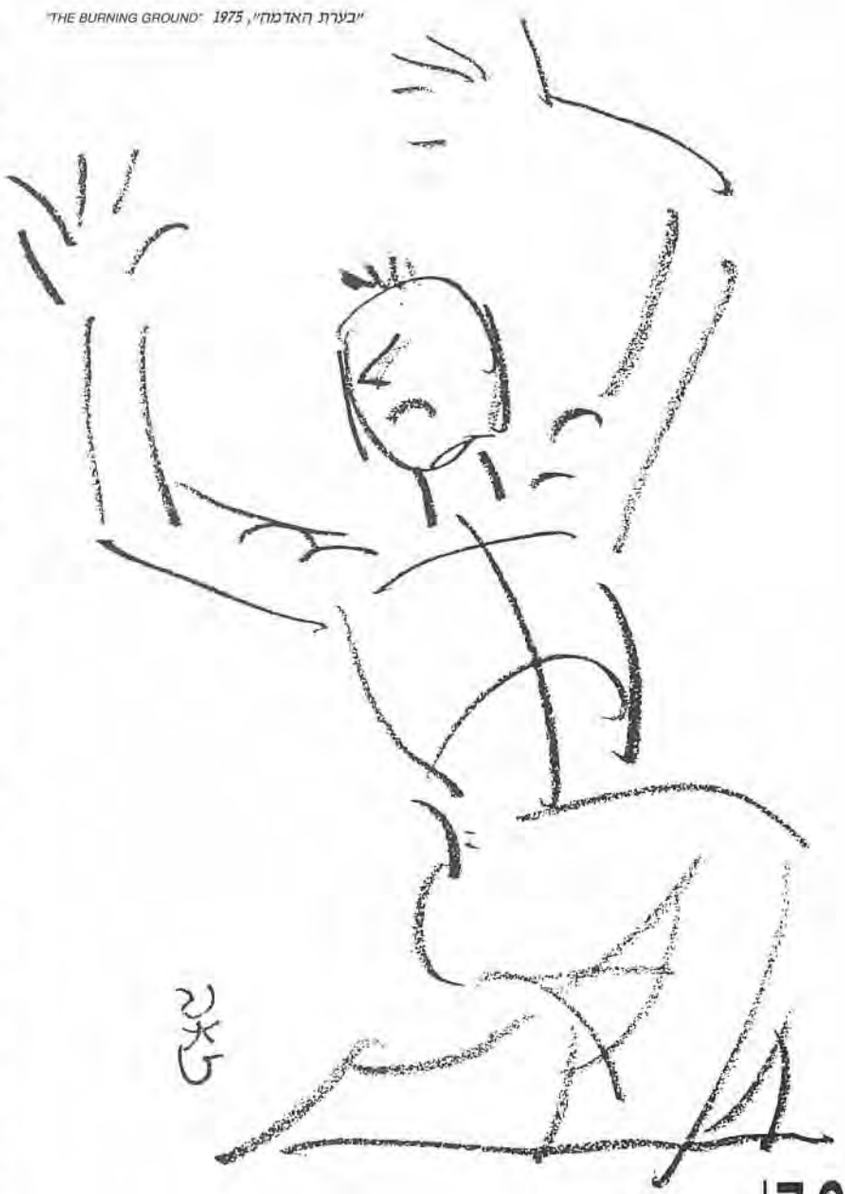
עליהם, אפילו לא כדי להופיע איתם. עד הרגע האחרון לא ידענו מי תופיע. עובדת על תפקיד, ולא יודעת בכלל אם תופיע בו. זה יצר מתחים, אבל אלה היו בהחלט
מתחים חיוביים.

רנה גלוק: כשעבדנו על מחול שבו תפקיד של קסנדרה, (נביאת הזעם של חורבן העיר טרויה), נוצר המשפט על "קסנדרה שלפני, קסנדרה עכשיו וקסנדרה אחר כך"... כולן עברו על קסנדרה, כולן ידעו, ובסוף עשתה את זה לאה לווין. דווקא היא, שאף אחת לא חשבה שתעשה את זה.

גליה: מרתה רצתה להכניס אותנו למתח בימתי, ברגע האחרון לפני העליה לבמה. אהובה ענברי: כולנו ידענו את תפקידי הלנה, קסנדרה וקליטמנסטרה. זה יצר, לְדעתי, מתחים לא בריאים, של תחרות לא בריאה.

גדעון אברהמי: אני רוצה לתאר תמונה שהיתה בעצם כשנתיים אחרי שהלהקה נוצרה, ולקשר אותה למצב שמחוץ ללהקה. כי עד עכשיו דיברו רק על מה שקרה בתוך הלהקה.

"בערת האדמה", 1975 "THE BURNING GROUND"



הצטרפתי ללהקה ב-1966. הגעתי כרקדן צעיר יותר מהדור הראשון, אולי לא בגיל, אבל ודאי בניסיון. כי הניסיון הקודם שלי לא כלל אף שיעור עם מרתה, מעט מאוד עם אריה כלב וקצת עם גרטרוד קראוס - וישר מן המחזמר "גבירתי הנאווה" התקבלתי וזה היה כל הניסיון שלי.

התחלתי לעבוד עם רינה שחם, ורקדתי איתה קצת בתוכנית האחרונה שלה באותה תקופה. יצא לי גם להיפגש עם אנה סוקולוב ורקדתי בתוכנית האחרונה שלה "התיאטרון הלירי". ופה הקשר המעניין. קודם כל, אולי הייתי נורא תמים, אבל היתה לי תחושה שלהקת "בת-שבע" מתחילה להיווצר, היא באה כדי לחנוק את הדברים כגון "התיאטרון הלירי" של סוקולוב, ואת שער הלהקות הקטנות. אני מדבר על תחושה שהיתה מחוץ ל"בת-שבע". אינני קובע אם היתה זו תחושה אובייקטיבית או לא. יכול להיות שהיא סובייקטיבית, אבל היא היתה קיימת.

תהליך הכניסה ללהקה היה נורא מעניין. נורית הציעה לי לבוא לראות בחינה. אותה ניהל דונלד מקקייל, בסטודיו שבאבן-גבירול. באתי לכמה שיעורים איתו. הוא היה מלמד חומר שלו, עד שהיה שומע את הצעדים של מרתה, ואז היה אומר: "Let's switch"... והיה עובר לחומר של מרתה. הוא לא העז - או לא רצה - ללמד חומר שלו, כשמרתה היתה בשטח.

באותה תקופה עבדנו עם אנה סוקולוב כשהיתה בארץ. אני ועוד רקדנים שעבדנו אז אתה ראינו, שבעצם אין לנו לאן ללכת. כי יש רק להקה אחת שמושכת אליה את מירב הרקדנים והטובים שבהם, והיתר נשארים במין לימבו כזה. לא לכאן ולא לשם. מה בעצם עושים? ואז - לא אשכח את היום הזה - היתה לנו פגישה עם אנה בדירתה. ובאנו אליה ודיברנו על כך, שאנחנו רוצים לעבור, אחרי שהיא תיסע חזרה לניו-יורק, בלהקת "בת-שבע". ואנה הגיבה בסצינה של דמעות, אמרה "אתם בוגדים בי, ואני רוצה שתישבעו לי אמונים, ושתישבעו שתזכרו אותי". רגשית קשה היה לי לקבל את זה. וכמובן לא היתה ברירה, כי "בת-שבע" היתה המקום היחידי שאפשר היה להתפרנס ממנו.

ואז הלכנו למבחן ב"בת-שבע". אני זוכר שהתקבלנו. השיעורים הראשונים היו חוויה, שכואבת עד היום. לשבת בפוזיציה שנייה. אף פעם לא עשיתי שיעורים עם מרתה, אלא עם גרטרוד קראוס. תחושת הכאב ההוא זכורה לי עד היום.

בנוגע ליחסים בתוך הלהקה. (אני הייתי בלהקה בסך הכל זמן קצר מאוד, כשנתיים, ואז החלטתי לעזוב ונסעתי לחו"ל). ואני זוכר, למשל, את מה נגעו בו - לתת למספר אנשים את אותם התפקידים, ליצור התקדמות מתוך לחץ, מתוך אמביציה, לפתח את האמביציה ולדחוף אותה קדימה. כשחיית את הסיטואציה, זה נורא כאב לך. היום, ממרחק של זמן, אתה מסתכל על זה אחרת.

לדוגמה, סוף סוף, אחרי שנתיים בלהקה, יום אחד קיבלתי את הזכות להחליף ב"אדם וחוה" של אושרה אלקיים. הייתי צריך לעשות את התפקיד של משה, והיא עלי ללמוד אותו. געוואלד, זו היתה חרדת קודש! מה, אני אלך ללמוד תפקיד של משה? הרי זה כבר היה משהו! ואני ניגשתי למשה בחזרה הראשונה, הוא עבד אז בסטודיו הקטן, ואמרתי לו: "אני צריך ללמוד את התפקיד הזה שלך. אתה מוכן ללמד אותי?" והוא ענה: "יש הסרט, לך ללמוד"... זה היה לי כזה הלם! איך אתה לומד מסרט? אתה מסתכל, רואה הכל הפוך, ימין זה שמאל, שמאל זה ימין, לך תלמד מזה...
רחמים: הייתי רוצה להתעכב על שני דברים, לגבי התדמית שנוצרה, כביכול, של רקדני "בת-שבע". תדמית שנוצרה תמיד מחוץ ללהקה. כשאלה שבחוץ למעשה לא ידעו מה בדיוק התרחש בפנים, בין הרקדנים. כוריאוגראפים שבאו מבחוץ, היו להם בעיות איתנו. והיו רקדנים, שניתנה להם הזדמנות לעשות כוריאוגראפיה ללהקה. אם ניקח

לדוגמה את בוב קוהן. כמה ריקודים הוא יצר כשבא אלינו? זו היתה ההתחלה שלו! אתל וינטר עשתה קודם ריקודים? סופי מאסלו היה לה נסיון ביצירה. אורחים כמו כריסטופר ברוס, עשו עלינו את העבודות הראשונות שלהם. אז לעומת העבודה עם מרתה גראהם, דונלד מקקייל, ג'רום רובינס, שאיתם פחדנו בכלל לפצות פה - באו כוריאוגראפים שהיו בעצם מתלמדים. ואני זוכר שרינה אמרה, שאנחנו שוברים את העצמות שלנו על האנשים האלה שבאים לעשות עלינו עבודות.

לי יצא להיות בתוך הלהקה תקופה ארוכה מאוד. לספוג מה שספגתי מהחבר'ה שיושבים על הספסל כאן מולי - משה אפרתי, רינה שיינפלד ואחרים - היה להם חשוב מאוד מה הם עושים. ואני הייתי המחליף של משה בריקודים במשך כשבע-שמונה שנים, ולא בצעתי אותם על הבימה. לא הייתי צריך להסתכל בסרט. פשוט ישבתי מאחורי הקלעים והסתכלתי, וככה למדתי את הריקוד, בהופעות.

בצורה כזאת למדתי להעריך מה זה תפקיד שלך. זה לא היה דבר זול, זה היה מאוד מאוד יקר. לא מתוך אגרסיביות, אלא מתוך איכפתיות ענקית של האמנות, לגבי האמנות שאתה עוסק בה, לגבי התפקידים שהם בדם ויזע ועלבון - מי יודע איזה דברים קרו לרינה, לאושרה, למשה, לגליה, לאהובה, כשלמדו את העבודות של גראהם, שהיא מסרה להם את ליבה וכך הם חשו: "אני קיבלתי את זה ממנה, זה שלי!" וכך הם רקדו את זה על הבמה. וכך להקת "בת-שבע" בעצם היתה כמטאור. כי היה איכפת.

ולאט לאט ראיתי איך הדבר מידרדר. אם אקפוץ 12-10 שנים יותר מאוחר, היו גם כאלה שאמרו: "מי רוצה הערב לרקוד את הריקוד הזה"? והיום אין בכלל דבר כזה. אין חשיבות. אז, כולם ידעו מי רקד הריקוד.

אושרה: כשהגענו לקיבוץ, לסביבה שלך, רחמים רקד. כשהגענו לאפיקים, אני רקדתי. היתה התחשבות בנושא.

אסתי נדלר: אני כאן "כשחקנית ספסל". הגעתי, כשג'רום רובינס הגיע לעבוד על "MOVES" בסוף 1969, אחרי הסיור הגדול שלכם באירופה. לפני כן לא ראיתי בכלל באלט מודרני, ידעתי רק מה זה באלט קלאסי. באתי מהקיבוץ, ואת כל כספי הוצאתי על נסיעה באוטובוס וכרטיס להופעה של "בת-שבע".

על התככים ידעתי הרבה יותר מאוחר. המתחים על הבמה נראו כך: עלתה קבוצה של מנהיגים על הבמה. לא הבנתי כלום ממה שראיתי. לא יכולתי לעזוב את הכיסא, לא בזמן ההפסקה ולא בסוף ההצגה. הסדרן הוציא אותי. הייתי בהלם. כולי רעדתי, הייתי באקסטזה, הראש לא עבד בכלל. אבל לא אשכח, כל כניסה שראיתי היתה אש, היה חשמל. זה היה משהו שלא חוויתי מאז. ואז נוצר בי החלום להיכנס ללהקת "בת-שבע".

כל מה שהיה מאחורי הקלעים, לא היה ידוע לי. זה גם לא מעניין אותי. מה שרציתי להגיד זה דבר אחר: אף אחד שם לא בא בכדי להתפרנס, אלא להתבטא. הם היו חבר'ה אחד אחד. אין היום להקה כזאת בעולם. אני אומרת לכם, איך שאתם נראיתם אז, מה שראיתי בעיניים שלי - זאת היתה פשוט תופעה יוצאת דופן.

רנה גלוק, רינה שיינפלד ומשה אפרתי, המנהיגים, היו טריומוויראט. שלושת אלה ניהלו את הלהקה, באופן זמני. אין עד היום להקה, שבה הרקדנים הם המנהלים. ולא בצורה קיבוצית, זה לא היה בכלל משהו "סוציאליסטי".

• גיורא: בחודשיים האחרונים נפגשתי כמעט עם כל השמות שהזכרתם פה. כל הכוריאוגראפים שעבדו איתכם, אמרו דבר אחד: "הדבר המדהים היתה האנרגיה והייצר החזק לריקוד, והאגו הענקי של כל אחד, שכמובן מייד התנגש בשני". ומה שהדהים אותם היה, שאתם הייתם מסוגלים - וכך עשיתם אפילו אם לא הירשו לכם - לקחת את התפקידים שנתנו לכם, וכל אחד היה מסגל אותו לעצמו. המומחה בה"א הידיעה לזה היה אהוד. הוא היה עושה מה שרצה.
ג'רום רובינס אמר לי: "אני ידוע כמישהו שמסוגל לשבור ולרסק כל אחד. היחידים ששברו אותי היו הרקדנים של 'בת-שבע'"... הוא אמר, שהמלה הראשונה שלמד בעברית היתה "שקט"...

רנה גלוק: אבל היה גם הצד השני. כולנו למדנו את כל התפקידים באופן יוצא מהכלל, והוא נתן לכל אחד הזדמנות להופיע, בפעם הראשונה. היה לו חשוב מאוד שכולם יידעו את כל התפקידים. הוא עבד עם כל אחד.

כשלמדתי תפקיד אחד אצלו, ובאתי אליו יום אחד ואמרתי שאינני יכולה להיות בחזרה כי חברתי נפטרה לפני שבוע ואני עולה לקבר - הוא אמר: "אז פיספסת את התפקיד". נשארתי בפה פעור. הלכתי לקבר, והפסדתי תפקיד.

רינה שיינפלד: זו המקצוענות האמריקאית. היום גם פינה באוש עושה כך. הרקדנים מביאים חומר, הם לא יודעים מה יילך, והיא זורקת שעות ממה שהם יצרו ועבדו. וזאת תחרות, כדי להגיע לרמה גבוהה, זו הדרך, אין דרך אחרת. צריך לעמוד בתחרות, צריך להוציא מהרקדנים מה שאפשר.

מרתה גם היתה מעורבת בעיבוד היצירות הישראליות. היא עשתה את התלבושות ל"בת-יפתח" בעקבות גלויה מכפר מנחם.

ראיתי עכשיו את "Moves" בניו-יורק. בעיני זו יצירת מופת. ואני חושבת ש"בת-שבע" עשתה את זה בצורה יוצאת מן הכלל. לא קלאסית, אבל אין מה להשוות. ועל זה צריך לדבר. הלהקה הופיעה בכל העולם ועשתה שערוריות. לא חשובות האינטריגות השטותיות האלו. את מי מעניין מה שהולך מאחורי הקלעים?

אהובה: האיכות שהלהקה שלנו הוציאה במשך השנים שעבדו איתנו, היתה איכות של ריקוד. זה לא רק רפרטואר. וזה מכיוון שהיה לכל אחד ואחד משהו להציע. וזה כן עבד ביחד, למרות כל המתחים.

משהו אקטואלי לעומת להקת "בת-שבע". של פעם, למשל, "שעשועי מלאכים" שהלהקה ביצעה בשעתו, והלהקה של מרתה גראהם רקדה בתל-אביב בשנה שעברה. מה שהם עשו היה נקי מאוד, יפה מאוד, אבל טכני בלבד, שהרס את כל היצירה.

רנה גלוק: אל לנו לשכוח, שמספר ההופעות שהיו לנו אז היה קטן, יחסית. אם עשינו שתי הופעות בתל-אביב, חשבנו שזה נהדר. לאט לאט בנינו קהל. הצלחות אמנותיות היו, אבל לקח זמן עד שבא קהל.

משך חייו של רקדן הוא קצר מאוד. מעטים מאיתנו ממשיכים לאורך זמן. האינטנסיביות במה שאנחנו עושים היא גדולה. אחת הסיבות שהלהקה אז היתה ברמה אמנותית כל כך גבוהה היא, שלא היינו בני 15, 16 או 17. היינו כבר רקדנים בוגרים, ולא התחלפנו כל שנתיים-שלוש. המתח האמנותי שנוצר על הבמה, היה דבר חשוב. ואילו היתר לא חשוב, רק רכילות.

"שקיעתה של הטיטאניק"
מאת אוהד נהרין,
רקדנים: סוניה ד'אורליאנס ג'סט,
קרל האוס, צלם: גדי דגון
"SINKING OF THE TITANIC"
BY OHAD NAHARIN.
DANCERS: SONIA D'ORLEANS JUSTE,
CARL HOUSE. PHOTO: GADI DAGON

"הסיפור מחליק",
כוריאוגרפיה: ליונל הוש,
רקדנית: רונית זלטין,
צלם: גדי דגון
"THE SLIPPING OF THE STORIES".
CHOREOGRAPHY: LIONEL HOCHE.
DANCER: RONIT ZLATIN.
PHOTO: GADI DAGON

"שישה ריקודים",
כוריאוגרפיה: ירי קיליאן,
צלם: גדי דגון
"SIX DANCES".
CHOREOGRAPHY: JIRI KYLIAN.
PHOTO: GADI DAGON

"הסיפור מחליק", כוריאוגרפיה: ליונל הוש,
רקדן: יוסי יונגמן, צלם: גדי דגון
THE SLIPPING OF THE STORIES . CHOREOGRAPHY: LIONEL HOCHE.
DANCER: YOSSI YUNGMAN. PHOTO: GADI DAGON

בת שבע בת 30

מאת דני קרוון

דני קרוון, המעצב והפסל שעבד עם הלהקה מראשית דרכה, מעלה מחשבות ליום הולדתה.

אולם הסינרמה בתל-אביב חגגה להקת בת-שבע שלושים שנה להווסדה. הערפל שעלה על הבמה הפך את התאורה לתפאורה מקסימה, המשתנה, נמוגה, ומחפשת לה מוצא מעלה, מעלה. מעבר למסכי האור ובתנועה הזורמת עלו הזכרונות והשאלות. מי זאת אותה להקה נפלאה? מתי נולדה? מי הרה אותה? מי הפיח בה רוח חיים? מי הפך אותה להצלחה בינלאומית? למטאור בשמי המחול העולמי?

כבר בהופעתה הראשונה בפסטיבל המחול הבינלאומי בהולנד, הופעה שהייתה הצלחה מהממת, כתב מי שהיה האורים ותומים של ביקורת המחול, המבקר הניו-יורקי קלייב ברנס: "בת-שבע מחקה בהינף מחול את כל הלהקות הידועות והמוכרות שהופיעו בפסטיבל". אז, בהולנד, כבשה לעצמה להקת בת-שבע מקום נכבד ביותר בצמרת להקות המחול בעולם. כח התנופה הסוחפת, ההופעה הגברית מול הנשית, היכו את הקהל והביקורת בתדהמה.

שלושים שנה אחרי כן, מופיעה על בימת הסינרמה להקה אחרת שלא יודעת, שלא מתענינת, שאולי אינה רוצה לדעת, מה היה בימים ההם של תחילה וגם בימים ההם, האחרים שאחר כך, שהיו קשים ואפילו רעים. ימים שחורים, אפורים, שלפעמים ביישו את עברה המפואר. בימי ההנהלה של ביל סטרום.

משה אפרתי, ממייסדי הלהקה, מרקדניה הראשיים וכוריאוגרף שלה, לא בא לחגוג את יובל השלושים. רינה שיינפלד לא קמה ממקומה בערב הפתיחה. רנה גלוק, גליה גת, נורית שטרן, רותי לרמן, פמלה שארני והאחרים קמו לבקשת הכרוז שעל הבמה, לצליל מחיאות הכפיים של הקהל הנרגש. גם אני התרגשתי. ואז בא הזעם. רק לאחר שישבו, הבינו הרקדנים המייסדים של הלהקה שהם רק חלק מגימיק של הקמות והושבות, משונות ומוזרות, המנסות לקשור את האולם עם הבמה, שעליה התחוללה הופעה סוחפת ומרשימה של מחול עכשווי. מחול שהוא חג, החוגג שלושים שנה של הלהקה, שאותה הם ייסדו. היתה זאת הופעה בפני אולם מלא מפה לפה, בפני קהל שנסחף, נהנה, מגיב, משתלהב, משתלב נפלא!

אני זוכר את מנהל הלהקה, הכוריאוגרף והרקדן אוהד נהרין, כשהגיע לראשונה ללהקה מטבעון עם אמו. נער צעיר וזקוף, אני זוכר איך צעד את צעדיו הראשונים בסטודיו של הלהקה ואחר כך על הבמה. אני זוכר איך ביקש להתקבל לבית-הספר של מרתה גראהם בניו-יורק ואיך אמרו לו שעדיין מוקדם, שעליו ללמוד כאן ואחר כך יוכל להמשיך שם במקדש, אצל הכוהנת הגדולה. והוא בכל זאת הלך, ומבית-הספר של גראהם במנהטן הגיע אל הבמה בלהקתה שלה, והפליג דרך הנסיון המנהטני אל מחוזותיו שלו. כן שלו, ובתחושה חזקה לקצב, לזמן, לחלל, לבמה, לתנועה, לקול ולצבע הוא חזר לכאן ואת כל הידע, היכולת והכשרון הזה הביא אתו לכאן, לערב הזה.

"תא", כוריאוגרפיה: רוברט קוהן, רקדנים: נורית שטרן, רחמים רון, דוד דביר, צילום: יעקב אגור

"CELL", CHOREOGRAPHY: ROBERT COHAN, DANCERS: NURIT STERN, RAHAMIM RON, DAVID DVIR, PHOTO: JACOB AGOR

כן, אבל לערב הזה לא הגיעה בת-שבע דה רוטשילד. מדוע? הרי היא שהקימה את הלהקה הזאת, שאספה את כל הרקדנים של אז, של ההתחלה, שהביאה את מרתה גראהם הגדולה אליהם. איפה את בת-שבע דה-רוטשילד? בת-שבע, שלא רצתה לבוא לחגיגות השלושים של הלהקה, שדוחה כל קשר עם הלהקה, שנקראת על שמה, שהיא זאת שייסדה אותה ואחר-כך ביקשה להסיר את שמה שלה ממנה ולהיפטר מאותו יצור יציר כפיה.

ובכל זאת, היום שלושים שנה אחרי, אסור לשכוח שלהקת בת-שבע של היום, זאת שמלאו לה שלושים, ממש כמו לבתי נועה, שנולדה כשמרתה גראהם הגיעה לישראל, ולקחה אותה בזרועותיה, כפי שלקחה אז את הלהקה הזאת שנולדה לבת-שבע והסכימה, יחד עם בת-שבע, לגדל אותה, ללמד אותה, לטפח אותה, כמחווה לבת-שבע דה-רוטשילד, זאת שתמיד עזרה לה.

אז, בהולנד, כבשה לעצמה להקת בת-שבע מקום נכבד ביותר בצמרת להקות המחול בעולם. כח התנופה הסוחפת, ההופעה הגברית מול הנשית, היכו את הקהל והביקורת בתדהמה

"ריבאונד", כוריאוגרפיה: אליזבט סטראב, צילום: שוש קורמוש
"REBOUND", CHOREOGRAPHY: ELIZABETH STRAB, PHOTO: SHOSH KORMOSH

מרתה הגדולה, הכוהנת הגדולה של המחול, מרתה האגדית, הסכימה לעזור ולהקים את הלהקה. בטכניקה שלה, טכניקה של שימוש הגוף בחלל הבמה ובריצפתה, בתלבושות ותפאורות ונתנה רשות בלעדית להשתמש בכוריאוגרפיה שלה. דבר כזה לא קרה עד אותם ימים. עבודותיה של גראהם, שיצרה עבור עצמה וללהקתה, נמסרו בפעם הראשונה והועברו ללהקה חדשה, צעירה, לא ידועה, שעדיין לא היתה למעשה קיימת. היום כל להקה בעולם יכולה לרכוש את הכוריאוגרפיות של מרתה גראהם תמורת כ-50,000 דולר. מרתה הגדולה, האגדית, שכל-כך רצתה להשאר כאגדה. חבל שהאגדה תלך ותיעלם על במות המחול, שלא ידעו ולא הבינו את רוחה. חבל.

בשנת 1963, לפני ייסוד בת-שבע, בסטודיו של מיה ארבטובה נכחו מרתה גראהם, בת-שבע דה-רוטשילד, גארי ברטיני, פרנסואה שפירא, רות הריס (שהיתה מנהלת החזרות) ואני, בזכות התפאורות, שכבר יצרתי ללהקתה של מרתה גראהם, בניו-יורק. רנה גלוק הצעירה מנהלת את החזרה-האודישן-המבחן ורקדנים צעירים שזורים שורות-שורות, חלקם תלמידים לשעבר בבית-ספרה של מרתה בניו-יורק, וחלקם תלמידי תלמידיה, מציגים בפניה את יכולתם וגראהם היא הפוסקת מי ללהקה ומי מחוצה לה.

נכון, היו אז בארץ להקות מחול, שהתקבצו מדי פעם סביב לרקדנים - כוריאוגרפים להופעות. ועוד לפני כן היו להקות של גרטרוד קראוס, שרה לוי-תנאי, דבורה ברטונוב, נעמי אלסקובסקי, נועה אשכול, ואם שכחתי מישהו, יסלח לי.

נכון שהיה אז כבר התיאטרון הלירי של אנה סוקולוב, מי שהיתה רקדנית בלהקתה הראשונה של מרתה גראהם. מצב זה של המחול בארץ, הוא שהביא את בת-שבע דה-רוטשילד להחלטה, להקים

"LITTLE EASE", כוריאוגרפיה: אליזבט סטראב, רקדן: יוסי יונגמן, צילום: שוש קורמוש
"LITTLE EASE", CHOREOGRAPHY: ELIZABETH STRAB, DANCER: YOSSI YUNGMAN, PHOTO: SHOSH KORMOSH

בת 30

"החלום", כוריאוגרפיה: מארתה גראהם, רקדנים: יאיר ורדי, אהוד בן-דוד, צילום: מולה הרמתי
"DREAM", CHOREOGRAPHY: MARTHA GRAHAM, DANCERS: YAIR VARDI, EHUD BEN-DAVID, PHOTO: MULA HARAMATI

להקה משלה. כי הרי היו רקדנים טובים בארץ והיה רצון עז, להקים להקה קבועה.

היה אז קהל, קהל מצומצם. בקופות נשארו הרבה כרטיסים. הברונית הזרימה כספים, הזרימה רצון, והרבה אהבה והתמדה, וכך היא הקימה מפעל נפלא בתנאים חלוציים.

והרקדנים, שהיו מטובי הרקדנים בארץ וכוריאוגרפים, חלקם מלהקתה של גראהם וחלקם כאלה שגראהם המליצה עליהם, באו לעבוד עם הלהקה החדשה. הגיעו תכניות של התפאורות, שאיסמו נגוציי הגדול עיצב בשביל מרתה וכאן, בתל-אביב, שמן (זאב הלפרין) מבצע אותן, בנגריה שלו, במגרשי התערוכה. הוא מבצע את "הגן אחוז המלחמה", תפאורה שהיא כשלעצמה פסל נפלא, המשמש כתפאורה.
התלבושות הן כמובן של מרתה גראהם, והיא באה וחוזרת ומגיעה ומלטשת ומלטשת עד לחזרה הגנראלית, הנערכת באולם קולנוע בהרצליה.

מי שהיה שם, לא ישכח את אותו הערב, את הלילה הארוך הזה של לידת הלהקה. על במת הקולנוע גראהם מסתובבת ושותה ושותה. היא מאושרת, שסוף סוף יכלה לגמול לבת-שבע דה-רוטשילד על כל שעשתה למענה, בכל השנים ההן. ואומללה, על שהמחולות שלה והתפקידים שלה עצמה, מבוצעים על ידי רקדניות ורקדנים צעירים, ישראליים, בלהקה אחרת.

מרתה הגדולה, הכוהנת הגדולה של המחול, מרתה האגדית, הסכימה לעזור ולהקים את הלהקה. בטכניקה שלה, טכניקה של שימוש הגוף בחלל הבמה ובריצפתה, בתלבושות ותפאורות ונתנה רשות בלעדית להשתמש בכוריאוגרפיה שלה

יבוא היום, ומישהו יכתוב את הסיפור הנפלא, המעניין, הנורא והמרתק הזה, שהוא כמו אחת הטראגדיות היווניות, שמרתה עצמה רקדה. אמא הרוצחת את ילדיה - "מדיאה". לא, הם לא היו מלאכים, ה"ילדים" הרקדנים. הם לא יכלו ולא היו מסוגלים להודות, כל הזמן להודות לברונית על נדיבותה. הם לא תמיד כבשו את רגשותיהם, תביעותיהם, טענותיהם, את קנאתם באולם החזרות. אבל על הבמה הלהקה היתה נפלאה.

כוריאוגרפים ידועים הגיעו ויצרו עבודות חדשות על גופם וחידשו ריקודים ישנים שלהם. הרקדנים הישראלים עצמם יצרו אף הם כוריאוגרפיות ללהקתם. היו אלה נסיונות שזכו להערכה בינלאומית.

בת-שבע דה-רוטשילד הזרימה כספים, בנתה סטודיו חדש וכסתה את ריצפתו בעץ ולינוליאום. עטפה אותו במראות וסידורי תאורה וחדרי הלבשה, ודאגה למשכורות ומנהלת חשבונות - מפעל תרבות עם כל הסיבוכים וההתחייבויות הכרוכים בו. ומפעל שהציבור אינו שש להשתתף בהחזקתו. האולמות התמלאו ונוצרו חוגי מעריצים, המאוהבים במחול המודרני, בסגנון גראהם בלהקה. המחול חדר לתודעה, כפי שצריך, כשם שלא ייתכן אחרת בחברה שוחרת תרבות.

ואז בא המהפך, ולפתע הברונית הקימה את האחות, את המתחרה, את הלהקה האחרת, הצעירה והמפונקת, את בת-דור. והיא מתרחקת מבתה הבכורה, מלהקתה שלה, הנושאת את שמה.

וכשהיא מבקשת לכפות על רקדני בת-שבע להצטרף לבת-דור ולמזג את שתי הלהקות ללהקה אחת בהנהלת ג'נט אורדמן, הכל עומד להתפרק. כאן נכנסת אשה נוספת לתמונה, והיא יושבת-הראש של המועצה לתרבות ואמנות, לאה פורת. לא רבים יודעים היום, שאם להקת בת-שבע קיימת עדיין, היא קיימת הודות לאותה אשה אחת ויחידה, שהייתה אז מעין שרת האמנויות וברגע המשבר, כשחרב מתהפכת איימה לגרש את רקדני הלהקה מגן העדן של הברונית, היתה זו היא, שבתוקף סמכותה ותפקידיה והתקציבים שעמדו לרשותה, לקחה על עצמה את המשימה. ובעזרתו של גדעון פז, מנהל הקרן לתרבות אמריקה-ישראל ועוד מספר ידידים, הצילו, כן ממש הצילו את הלהקה, להקת בת-שבע מפיזור וכליון.

אני, שליוויתי את הלהקה מאז הקמתה, ישבתי באין ספור ישיבות מרגשות וקשות, בוועדות השונות, בתחילה עם בת-שבע דה-רוטשילד ומרתה גראהם ובהמשך עם לאה פורת וגדעון פז. ראיתי וחוויתי את החוויה המסובכת והנפלאה הזאת, של טווית פקעת חוטים, עד לעת שממנה יצאו הפרפרים הנפלאים האלה, שריחפו מעל הבמות בארץ ובעולם.

ראיתי וחוויתי את החוויה המסובכת והנפלאה הזאת, של טווית פקעת חוטים, עד לעת שממנה יצאו הפרפרים הנפלאים האלה, שריחפו מעל הבמות בארץ ובעולם

ההסטוריה הקצרה כל כך של שלושים שנה, מה היא לעומת להקות ומפעלי-תרבות אחרים בארץ ובעולם? כן, שלושים שנה, שהיו מסכת מורכבת של עשרות רבות של בני אדם, שתרמו, כל אחד בדרכו שלו, מזמנם וכשרונם ושהאמינו ואהבו את מה שעשו. ובבוא העת פרשו, כל

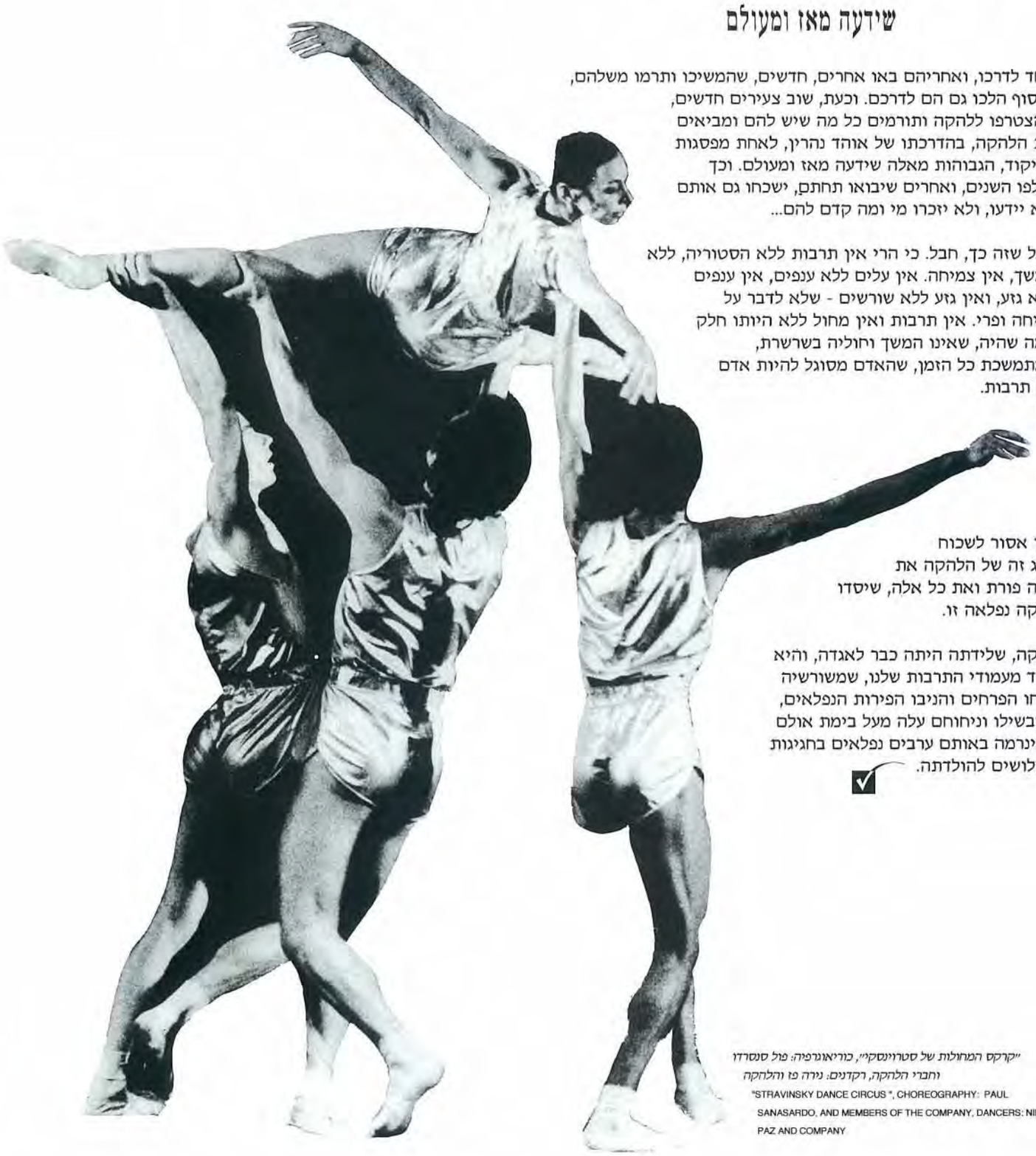
וכעת, שוב צעירים חדשים, שהצטרפו ללהקה ותורמים כל מה שיש להם ומביאים את הלהקה, בהדרכתו של אוהד נהרין, לאחת מפסגות הריקוד, הגבוהות מאלה שידעה מאז ומעולם

אחד לדרכו, ואחריהם באו אחרים, חדשים, שהמשיכו ותרמו משלהם, לבסוף הלכו גם הם לדרכם. וכעת, שוב צעירים חדשים, שהצטרפו ללהקה ותורמים כל מה שיש להם ומביאים את הלהקה, בהדרכתו של אוהד נהרין, לאחת מפסגות הריקוד, הגבוהות מאלה שידעה מאז ומעולם. וכך יחלפו השנים, ואחרים שיבואו תחתם, ישכחו גם אותם ולא יידעו, ולא יזכרו מי ומה קדם להם...

חבל שזה כך, חבל. כי הרי אין תרבות ללא הסטוריה, ללא המשך, אין צמיחה. אין עלים ללא ענפים, אין ענפים ללא גזע, ואין גזע ללא שורשים - שלא לדבר על פריחה ופרי. אין תרבות ואין מחול ללא היותו חלק ממה שהיה, שאינו המשך וחוליה בשרשרת, המתמשכת כל הזמן, שהאדם מסוגל להיות אדם ובן תרבות.

לכן אסור לשכוח בחג זה של הלהקה את לאה פורת ואת כל אלה, שיסדו להקה נפלאה זו.

להקה, שלידתה היתה כבר לאגדה, והיא אחד מעמודי התרבות שלנו, שמשורשיה פרחו הפרחים והניבו הפירות הנפלאים, שהבשילו וניחוחם עלה מעל בימת אולם הסינרמה באותם ערבים נפלאים בחגיגות השלושים להולדתה.



"קרקס המחולות של סטרוינסקי", כוריאוגרפיה: פול סנסרדו וחברי הלהקה, רקדנים: נירה פז והלהקה

"STRAVINSKY DANCE CIRCUS ", CHOREOGRAPHY: PAUL SANASARDO, AND MEMBERS OF THE COMPANY, DANCERS: NIRA PAZ AND COMPANY

בת שבע

והכוריאוגרפים הישראליים שלה

מאת רות אשל

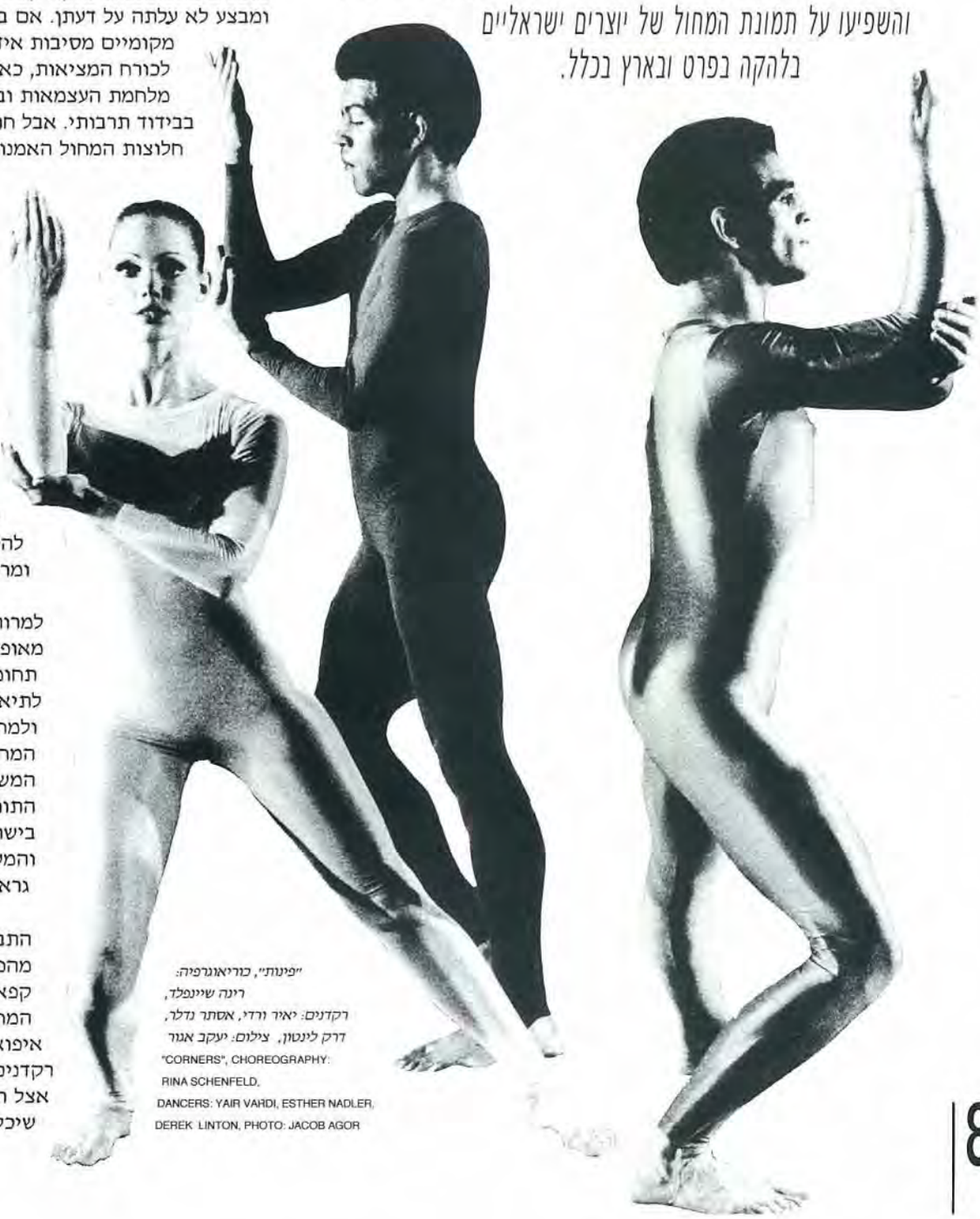
הדרך המפותלת שעשתה להקת בת-שבע ב-30 שנות קיומה, והתמורות הרבות שחלו ביחסה ליוצרי מחול ישראלים, משקפים שחברה בתהליך התהוות, שבו חברו יחד כמיהה לטיפוח אמנות מקומית, בצד להיטות להתמזג בעשייה הבינלאומית ו"להיות כמו כולם". ביטחון עצמי, בילבול, העזה וחששות התערבבו זה בזה, והשפיעו על תמונת המחול של יוצרים ישראליים בלהקה בפרט ובארץ בכלל.

יותר מארבעים שנה חלפו מאז רסיטל המחול הראשון בארץ ישראל, אותו העלה ברוך אגדתי ב-1920, ועד לייסודה של להקת בת-שבע. כל אותן שנים היתה העשייה בתחום המחול מבוססת על עבודות של יוצרות מקומיות. הסגנון הדומיננטי לפחות עד שנות ה-50, היה זה של המחול המודרני הגרמני ה-AUSDRUCKSTANZ, שהביאו איתן הרקדניות, עם עלייתן לארץ בשנות ה-20 וה-30. כל אחת מן הרקדניות הבולטות בארץ ישראל היתה גם יוצרת, והעלתה רסיטלים או מופעים בהשתתפות להקה קטנה של תלמידיה. ההפרדה בין יוצר ומבצע לא עלתה על דעתן. אם בתחילה נבעה ההסתמכות על כוחות מקומיים מסיבות אידיאולוגיות, בהמשך היא הפכה לכורח המציאות, כאשר בעת מלחמת העולם השנייה, מלחמת העצמאות ובשנות הצנע, היתה הארץ שרויה בבידוד תרבותי. אבל חרף התנאים הקשים, שבהן פעלו חלוצות המחול האמנותי, ואף על פי שלא עמדו לרשותן כל מקורות מימון, פרח כאן המחול בשנות ה-30 וה-40, ואומץ באהבה על ידי הקהל שראה בו חלק אינטגרלי מהתרבות המתחדשת בארץ.

בשנות ה-50 החלה תוצרת הארץ להיחשף לתחרות עם תוצרת חוץ, שהגיע לכאן בקילוחים דקים. הקהל שבאותן שנות בידוד קיבל בהתלהבות כל מוצר מקומי, נעשה ביקורתי יותר ולא הסתפק עוד במה שעתה נתפס בעיניו כפרובינציאלי. נוצר רעב להפקות מחו"ל, חדשניות, מבריקות ומרשימות יותר.

למרות האמצעים המוגבלים, שנות ה-50 מאופיינות בעשייה אינטנסיבית בכל תחומי החיים - למעט המחול האמנותי. לתיאטרון, לאמנות הפלסטית, למוסיקה ולמחולות-העם הוזרמו תקציבים, ואילו המחול האמנותי נשאר בן חורג, והממסד המשיך להתנכר לו. לאכזבה הזאת התווסף הלם המפגש של עולם המחול בישראל עם הלהקות האורחות המצוינות והמעולות, וביחוד עם להקתה של מרתה גראהם שביקרה בארץ שלוש פעמים.

התברר שהמחול המודרני הגרמני, שהיה מהפכני בזמנו, לא התפתח בארץ, אלא קפא על שמריו ונראה מיושן לעומת המחול המודרני האמריקאי. לא ייפלא איפוא, שלקראת סוף שנות ה-50 נהרו רקדנים צעירים ללמוד את שיטת גראהם, אצל רקדנים עולים מארצות-הברית, ואלה שיכלו להרשות זאת לעצמם, נסעו ללמוד



"פינות", כוריאוגרפיה: רינה שיינפלד, רקדנים: יאיר ורדי, אסתר נדלר, דרק לינטון, צילום: יעקב אגור
"CORNERS", CHOREOGRAPHY: RINA SCHENFELD, DANCERS: YAIR VARDI, ESTHER NADLER, DEREK LINTON, PHOTO: JACOB AGOR

"דוד וגוליה", כוריאוגרפיה: אשרה אלקיים,
רקדנים: משה אפרתי, שמעון בראון, צילום: יעקב אגור
"DAVID AND GOLIAT", CHOREOGRAPHY: OSHRA ELKAYAM,
DANCERS: MOSHE EFRATI, SHIMON BRAUN, PHOTO: JACOB AGOR

בחו"ל, ביודעם שאין בארץ להקה מקצועית שתקלוט אותם עם שובם. יעדי חינוכו של הרקדן השתנו. לא עוד פיתוח היצירתיות והקניית כלים להבעה אישית, אלא התרכזות בשיטה אחת, זו של גראהם, שעיקרה פיתוח הטכניקה.

ב-1951 הגיע לארץ הרקדן והכוריאוגרף ג'רום רובינס לבחור בלהקה שתייצג את ישראל באירוע התרמה בארה"ב (הוא בחר בתיאטרון-מחול ענבל). רובינס היה ער לחששן של האמנויות הוותיקות, שלימוד טכניקת גראהם בלבד עלול לבלום את התפתחותם של יוצרים ישראלים ואת הסיכוי ליצור בארץ מחול מקורי ישראלי. בדו"ח שהגיש לקרן תרבות אמריקה-ישראל, הוא כתב על כך: "אין דבר כטכניקה שהיא זרה לרקדן. כל מה שנלמד - ובייחוד הטכניקות של הבאלט הקלאסי ושל המחול המודרני, אם הן באות מאירופה ואם מארץ זולו - הוא תוצאת שנות עשיית אקספרימנטים. עליכם ללמוד טכניקות אלה, לשלוט בהן ולהטמיע אותן, עד ששוב לא תראו אותן כזרות ועוינות. רק אז תגיעו לשלב שבו תוכלו לעשות ניסיונות משלכם, לצמוח ולהתפתח".

ב-1964, עם היווסדה של להקת בת-שבע, באה לקיצה תקופת המחול הגרמני בארץ. ללהקה החדשה שקמה היו ברק ורמה טכנולוגית גבוהה. וכמעט בן לילה היא הפכה לאחת הלהקות המעניינות והמובילות בעולם. בראשה עמדה המייסדת, הברונית בת-שבע דה רוטשילד, דמות איכפתית ונדיבה, שהתברכה באפשרויות כספיות לממש את חזון המחול שלה. ולצידה, כיועצת האמנותית ללהקה החדשה, האם הרוחנית של המחול המודרני האמריקני, מרתה גראהם עצמה. התשבחות עתירות הסופרלטיבים שגרפה הלהקה בסיורים בחו"ל העלתה את ישראל על מפת המחול הבינלאומית, ובבית הביאה לשינוי הדימוי הירוד שנוצר לאמני המחול המקומיים בשנות ה-50. מי שנמנה עם בת-שבע ראה עצמו כחלק מהעילית התרבותית והתהלך אפוף אבק כוכבים.

"אדם וחוה", כוריאוגרפיה: אושרה אלקיים,
רקדנים: שמעון בראון, אושרה אלקיים, צילום: יעקב אגור
"ADAM AND EVE", CHOREOGRAPHY: OSHRA ELKAYAM,
DANCERS: OSHRA ELKAYAM, SHIMON BRAUN, PHOTO: JACOB AGOR

ב-1964, עם היווסדה של להקת בת-שבע, באה לקיצה תקופת המחול הגרמני בארץ. ללהקה החדשה שקמה היו ברק ורמה טכנולוגית גבוהה וכמעט בן לילה היא הפכה לאחת הלהקות המעניינות והמובילות בעולם

הלהקה, שדה רוטשילד תיקצבה אז ברוחב יד, הציבה סטנדרטים אמנותיים וטכניים שלא היו מוכרים עד אז בארץ. בהשוואה לרמתה, המחול מחוץ לבת-שבע נראה חובבני. כל אותה פעילות של יוצרות אינדווידואליות שאיפיינה את העשורים הקודמים, ושלא הופנו אליה משאבים כספיים, החלה להעלם מהמפה והמחול האמנותי התמקד כולו בלהקה אחת - בת-שבע.

בתחילת קיומה של הלהקה, טיפחה דה רוטשילד יוצרים מקרב רקדניה, ואלה מצידם שיתפו בעבודותיהם, בברכתה, מלחינים ותפאורנים מקומיים. דה רוטשילד קיוותה שההחשפות לעבודה עם הכוריאוגרפים האורחים תצמיח יוצרים ישראלים רציניים, שעבודותיהם יהיו ראויות להיכלל ברפרטואר של להקה ברמה בינלאומית. בשש השנים הראשונות העלו 35 עבודות של כוריאוגרפים מחו"ל, קצתן נוצרו במיוחד למען בת-שבע, ולא פחות מ-14 עבודות של כוריאוגרפים ישראלים מרקדני הלהקה. לעומת העידוד שהם קיבלו, נחסמה דרכם של חניכי המחול הגרמני. רנה גלוק: "דה רוטשילד וגראהם קבעו את הכיוון האמנותי. גם בשנים שקדמו להקמתה של בת-שבע דה רוטשילד תמכה בתכניות שלי ושל רנה שינפלד ולא באלה של יוצרים מהאסכולה הגרמנית. דה רוטשילד האמינה, שדור הכוריאוגרפים הישראלים יצמח מתוך רקדני הלהקה".

את דעתה על אמני האסכולה הגרמנית בארץ, סיכמה במלים "לא היה להם עמוד שדרה".

עבודותיהם של היוצרים הישראליים, שהיו ברובם מושפעים מסגנון המחול של גראהם, התקבלו באהדה, ובדרך כלל, הם פונקו על ידי הביקורת. ביקורת זו שיקפה משהו מאוירת אותן שנים. "מטבע האדם הוא להתרגל אף לפלאים, וכן התרגלנו לאותו מפעל לאומי חשוב, ששמו להקת בת-שבע. דה רוטשילד, בעזרתה של מרתה גראהם ובסיוע העוזרים הישראלים שלה, באה לא רק ללקט את הרקדנים הישראלים, אלא גם לעודד ציירים ואף מלחינים ישראלים, ועתה מתחילים להתבלט בלהקה בהדרגה גם הכוריאוגרפים הישראליים, הבאים מתוך הלהקה עצמה. לא נאמר, כמובן, שבניסיונות הכוריאוגרפיים הישראליים נראה כבר "הישגי" אמנותי והתחלות, כביכול, של "סגנון ישראלי" במחול, אך עצם העובדה של עידוד כוחות ישראליים צעירים היא-היא שמעוררת בנו הערצה גדולה לניהול האמנותי בלהקה זו. (גזיר עיתון משנת 1967: "כוריאוגרפים ישראלים בלהקת בת שבע").

באותן שנים הרבו יוצרי הלהקה הישראליים לעסוק בנושאים תנ"כיים. בכך הלכו בדרכם של קודמיהם, דור החלוצים, שהודבקה לו תווית של חובבנים. הם התרחקו מנושאים שהיו לקוחים מחיי העיירה היהודית, שהתקבלו בשנים הראשונות לחיי המדינה בעויינות של ממש על ידי החברה הישראלית וגם על ידי הרקדנים, שביקשו להינתק מכל רמז לגלותיות. לעומת זאת הם אימצו בחום את גיבורי התנ"ך, כי הרי אפילו גראהם שאבה השראה מספר הספרים (וכמובן מן המיתולוגיה היוונית).

רינה שיינפלד, למשל, יצרה את הריקוד "בת יפתח" (65'). את התלבושת, ועליה אפליקציה של ברבור, עיצבה גראהם עצמה, בעקבות ביקור בבית הכנסת העתיק בכפר נחום; ב"פרה עיוורת" של שינפלד (67'), ששאל את שמו ממשחק ילדים שבו מכסים את העיניים, כבר נראים הניצנים הראשונים של שימוש באביזרים (בלונים, סולמות, חבלים), ששינפלד היתה עתידה להתמקד בו. ריקוד נוסף שלה, "קלעים" (69'), עוסק בקונפליקט של אמן הבמה ("הבמה לעומת הפיתוי של העולם האחר, השקט עם חום ורכות" - מתוך התכניה). רנה גלוק יצרה את "נשים באוהל" (66') המבוסס על סיפורה של שרה, האשה שגברה על רגשותיה והעניקה לבעלה שפחה, למען תלד לו בן, ואת הריקודים "בבואות" (67') ו"לעת ציפייה" (70'). שמעון בראון, שהגיע למחול בגיל מבוגר, אחרי שכבר היה ספורטאי מצטיין, יצר את "ספורט" (66') ואהוד בן דויד את "בצו המלכות" (66'), הנשען על סיפורה של אנטיגונה, שהפרה את פקודת אביה המלך קריאון וקברה את אחיה שנפל בקרב, בידיעה שהדבר עלול לעלות לה בחייה. הבחירה בנושאים העניקה ליוצרים מסגרת לביטוי עצמי ולחשיפה אישית. בלטו במקוריות עבודותיו של משה אפרתי, "לפתח חטאת רובץ" (69') ו"עין דור" (70'). אפרתי: "אני חיפשתי דרכים ללכת החוצה מגראהם. במחולות אלה כבר הכנסתי אלמנטים, שראיתי בבתי-הכנסת בירושלים,

"חיפשתי דרכים ללכת החוצה מגראהם. במחולות אלה כבר הכנסתי אלמנטים, שראיתי בבתי-הכנסת בירושלים, במיסטיקה היהודית. עושר התנועה של בקשת מחילה תוך הלקאה עצמית בנוסח 'חטאתי, עוויתי'"

במיסטיקה היהודית. עושר התנועה של בקשת מחילה תוך הלקאה עצמית בנוסח 'חטאתי, עוויתי'". עבודות אלה נכללו בסיורי הלהקה בחו"ל, והמבקרים יצאו מגדרם. כיוצרת מקורית בעל חותם אישי התגלתה גם אושרה אלקיים. הגישה שלה ב"אדם וחווה" (65') וב"דויד וגולית" (66') היתה רבת הומור והוסיפה צבע חיוני לרפרטואר הכבד של הלהקה. על יצירותיהם של אפרתי ואלקיים אמרה הביקורת שיש בהן גוון ראשון של מחול ישראלי מקורי.

עבודות רקדניה של בת-שבע היו קרש קפיצה חשוב בדרך להתפתחותם כיוצרים, אך כבר בתחילת שנות ה-70 התמעטו האפשרויות שלהם ליצור במסגרתה. בשנת 67', שלוש שנים לאחר ייסוד הלהקה, החליטה דה רוטשילד להקים להקה נוספת, בת-דור, ולטפח אותה. (ראה מאמריהם של גיורא מנור ודני קרוון). היא אמנם המשיכה לתמוך בה כספית עד ראשית שנות ה-70, אבל התקציבים שהעמידה לרשות בת-שבע הלכו והצטמצמו, ומעל לכל איבדה הלהקה מנהיגה עם חזון ואיכפתיות. בעקבות זאת החל גם הקשר עם גראהם להיפרם. והיצירה המקומית לא היתה עוד בראש סדר העדיפויות.

משה רומנו, רקדן בלהקה ומנהל חזרות באותן שנים: "בין בת-דור ובת-שבע

"אשר אליו נכספתי",
כוריאוגרפיה: יאיר ורדי,
רקדנים: יאיר ורדי, תמר צפריר,
צילום: יעקב אגור

"AS I WISH",
CHOREOGRAPHY: YAIR VARDI,
DANCERS: YAIR VARDI,
TAMAR TSAFRIR, PHOTO:
JACOB AGOR

החלה תחרות, מי יביא כוריאוגרפים יותר ידועים. לא היה עוד עידוד של יצירה ישראלית ולא ניסיון רציני להכות שורשים. בת-שבע נראתה כמו להקה אמריקאית".

את החלל הריק העצום שנוצר ניסו למלא, בלא הצלחה, כוריאוגרפים זרים שהוזמנו בזה אחר זה לעבוד עם הלהקה ומונו כמנהליה האמנותיים. מידי שנה או שנתיים הם התחלפו. "לכל מנהל היה קוו משלו," אומרת גלוק, "הם היו כוריאוגרפים ורצו ליצור את העבודות שלהם. זה לא היה מיפגש עם יוצרים חדשנים, אלא עם אנשים בסוף הקריירה שלהם. גם אנחנו רצינו ליצור, אבל לא נתנו לנו כמו קודם".
שיינפלד: "אחרי שדה רוטשילד חדלה להתעניין בנו, הרגשנו שמאכלת מונחת על צווארנו. חששנו שתפסיק לתמוך בלהקה. המלחמה היתה על שמירת השם הטוב שהוציאו לנו הסיורים הראשונים. פיתוח יוצרים ישראלים נדחק הצידה במלחמת ההישרדות".
במבט אחורנית אומרת אושרה אלקיים: "דה רוטשילד עודדה את היוצרים הישראלים, אבל נדמה לי, שבאותו זמן לא מספיק העריכה אותם, בצדק או שלא בצדק. היו גם דברים אחרים שמיקדו את תשומת ליבה. אילו היתה מקימה סדנה ומאפשרת לרקדנים לעבוד הרבה, יתכן שהיו מתגלים כשרונות והם היו יכולים להתפתח. כי מה זו יצירה? אם את לא עושה ועושה, יכול להיות לך הכשרון הכי גדול בעולם ולא תגיעי לשום מקום".

ב-1972, כאשר הנושא היהודי היה מוקצה מחמת מיאוס במחול, יצר ג'ון קרנקו את "עמי-ים - עמי יער" ללהקת בת-שבע. מספר משה רומנו, אז מנהל חזרות: "את הלהקה ראה קרנקו במופע בגרמניה והחליט שהוא רוצה לעשות לה כוריאוגרפיה. איזה כבוד. הוא אמר שאנו אנשים מיוחדים ושהוא רוצה ליצור לנו משהו מתאים. כשהגיע לארץ, הסתגר שבועיים בדירה וביקש שאביא לו שירים הקשורים לנושא נפילתה ותקומתה של ישראל. תמיד דיבר על הסבל של היהודים. לא רצה מוסיקה, כדי שלא תאפיל על משמעות המלים.

"אחרי שדה רוטשילד חדלה להתעניין בנו, הרגשנו שמאכלת מונחת על צווארנו. חששנו שתפסיק לתמוך בלהקה"

רצה רק תוף, כי קישר את התוף עם ארץ ישראל. בקטעים אחרים ניגנו על כוסות מלאות במים. הרקדנים לא אהבו את הריקוד, כי זה הזכיר להם את מסכתות של בתי-הספר והדיקלומים. העבודה עם הרקדנים היתה סיוט. מעידה גבי בר, רקדנית: "שנאנו את זה. זה הזכיר לנו את המסכתות בקיבוצים. ממש צחקנו". רחמים רון, סולן בלהקה מספר: "פחדנו מהנושא. אוי לכוריאוגרף ישראלי שהיה לוקח נושא כזה. גם צורת העבודה היתה שונה. הוא ביקש שנעשה הרבה אימפרוביזציות בהשראת השירים. רק בקטעים הקבוצתיים הכתיב חומר".

בשנים 1970-1973 העלתה הלהקה שתי עבודות מקוריות חדשות של יוצרים ישראליים. רנה שיינפלד יצרה את "פינות" (73'), מחול ללא מוסיקה, מלווה קולות ומלים שהשמיעו ("זה היה ריקוד אבסטרקטי, ללא דמויות, סיפורים ודרמה. את המבנה יצר הזרם החופשי של האסוציאציות"), ומשה אפרתי את "פסיעה ביחד ולחוד" (71'). אחר כך עזב את הלהקה והקים קבוצה משלו. אושרה אלקיים, הכשרון הבולט הנוסף, עזבה גם היא, כדי להקים משפחה. היא ביקשה להמשיך ליצור עם הלהקה, אבל פניה הושבו ריקם. יעקב שריר: "רצינו להיות רקדנים. את הרצון ליצור הפנמנו".

"לעת ציפיה", כוריאוגרפיה: רנה גלוק,
רקדנים: רנה גלוק, רחמים רון, צילום: מולה הרמתי
"TIME FOR WAITING", CHOREOGRAPHY: RENA GLUCK,
DANCERS: RENA GLUCK, RAHAMIM RON, PHOTO: MULA HARAMATI

כל אותן שנים היו שערי הלהקה נעולים בפני יוצרים ישראלים, שלא היו חברי הלהקה בפועל. יוצאת דופן היתה מירל'ה שרון, שיצרה עבודות לבת-שבע ואחר-כך גם לבת-דור. ב-1958 נסעה שרון לארה"ב, ובניגוד לישראלים אחרים, שלמדו בג'וליארד או בבית ספרה של גראהם, העדיפה את בתי-הספר של אלווין ניקולאיס ומארי לואיס, ומרס קנינגהם - שמות שלא היו ידועים כמעט בארץ באותם ימים. היא רקדה במופעים של ניקולאיס ושל לואיס, וב-1968 הקימה בניו-יורק להקה משלה. כשחזרה לארץ, החלה לעבוד בבת-שבע, והעשירה את הרפרטואר שלה בעבודות ששיקפו את הרוח החדשה שנשבה אז בארה"ב ושנחשבה לחדשנית בארץ.

ב"תמורה" (71'), המחול הראשון שיצרה ללהקה, עסקה בעימות בין גבר לאשה. במרכז הבמה הוצב קמרון בצורת מעגל חצוי וההתמודדות בין הרקדנים לבין אותו קמרון חלקלק, שנע כל הזמן ושינה את בסיסו, ביטאה את המאבק הפנימי בין בני הזוג. על המפגש שלה עם הלהקה מספרת שרון: "נתתי לרקדנים משפטים תנועתיים,

והם היו אומרים שזה מוזר ולא היו מוכנים לעשות זאת; זה חרג ממילון התנועות שהיו רגילים לו. לא אמרתי להם, שבמשפט תנועתי זה עליהם להיות שמחים או עצובים. הייתי רגילה לעבוד עם הלהקה שלי בניו-יורק, ולראשונה עבדתי עם להקה רפרטוארית, שהיתה לה תפיסה אמנותית שונה משלי. ראיתי, שכך לא אסיים את העבודה בזמן, והייתי מוכרחה לבחור שפה תנועתית, שיכולה לעבוד על הרקדנים האלה... כל שנה התחלף המנהל האמנותי, ולכן לא היה ברור אם יזמינו עוד עבודה. תודה לאל, שפנחס פוסטל, המנהל הכללי דאז, לא התחלף כל שנה. זו היתה המציאות בארץ, אם רצית לעבוד עם להקה רפרטוארית.

הצורך שלי בעשייה באותן שנים היה גדול ולמדתי לעבוד בתנאים כאלה. למרות הקשיים, זו היתה להקה טובה ומקצועית והיתה לי שמחת עשייה. שמחה על שהדברים יוצאים אל הפועל". בעקבות הצלחת "תמורה" יצרה גם את "אפיזודות ליריות" (72'). שני הריקודים שובצו בסיורי הלהקה בחו"ל וקיבלו ביקורות מצוינות. שרון: "הנושאים והדימויים לריקודים כמו המוסיקאים והתפאורנים שאיתם עבדתי, היו שייכים לנוף ולתרבות של ישראל, כשתפיסת העולם האמנותית שלי היא של יוצרת בת זמננו".

"הנושאים והדימויים לריקודים כמו המוסיקאים והתפאורנים שאיתם עבדתי, היו שייכים לנוף ולתרבות של ישראל, כשתפיסת העולם האמנותית שלי היא של יוצרת בת זמננו"

1967. מלחמת ששת הימים. שבועות ההמתנה והחרדה ובעקבותיהם הניצחון שהביא תחושת אופוריה ועימה יותר אמון בכוחות העצמיים. הכלכלה קיבלה תנופה. בת-דור לא היתה הלהקה היחידה שהוקמה בסוף שנות ה-60. אז נוסדו גם הבאלט הישראלי, להקת המחול הקיבוצית וקול ודממה, והריקוד בארץ ידע תנופה חדשה. בתחום הוראת הטכניקה (הגראהמית כמובן) חל שיפור משמעותי, ורקדנים שצבאו על פתחי הלהקות היו מאומנים היטב. החינוך לקומפוזיציה, לאימפרוביזציה וליצירתיות בכלל, לעומת זאת, הוזנח. מחוץ ללהקות הממוסדות כמעט שלא התקיימה פעילות ברמה מקצועית, ומספר היוצרים הישראלים הלך וקטן. מי שחלם בשנות ה-70 להיות כוריאוגרף, נסע ללמוד בחו"ל, ממש כפי שעשו לפניו הרקדנים בשנות ה-50. בתי-הספר של מרס קנינגהם ואלווין ניקולאיס מלאו ישראלים, שהמתינו לשעת הכושר לחזור לארץ וליישם את הרעיונות שספגו.

שינוי התחולל ב-1974, עם מינויו של קאי לוטמן, כוכב הבאלט השוודי לשעבר, למנהל האמנותי של בת-שבע (בתחילה בשיתוף עם לינדה הודס). לוטמן ראה הופעה של הלהקה בשטוקהולם, התלהב, והחליט שהגיע הזמן לעלות ארצה. הוא לא גדל על ברכי המחול המודרני, לא היה כוריאוגרף, אבל ניחן בפתיחות ובהעזה שלא איפיינו את קודמיו. לוטמן הזמין עבודות מיוצרים ישראלים, שלא היו בהכרח קשורים לבת-שבע. בתקופת כהונתו יצרה רינה ירושלמי, במאית ישראלית שעבדה בתיאטרון לה מאמא בניו-יורק, את גרסתה ל"דיבוק" - מחול שהתבסס על תנועה מינימליסטית ברוח תיאטרון הבוטו היפני.

כוריאוגרפיה: מירליה שרון,
רקדנית: אסתר נדלר
CHOREOGRAPHY: MIRALI SHARON,
DANCER: ESTER NADLER

שערי הלהקה נפתחו מחדש בפני אושרה אלקיים, והיא יצרה את "מסע לשום מקום", מסע שסופו מוות, שנה אחרי שבעלה הטייס נהרג במלחמת יום-כיפור. עבודה נוספת שלה, "אפוקליפסה", עסקה בשואה, נושא שהיה עד אז טאבו במחול הישראלי, ומתוארים בה בני אדם מתרוצצים במחנה השמדה מוקף גדרות חשמליים. אלקיים: "מלאו 30 שנה למרד גטו וארשה וקאי פנה אלי וביקש שאצור ריקוד על נושא השואה. אמרתי לו שאני מחכה שנים ליצור שוב ללהקה, אבל למה נושא כזה? ממש ביקשתי רחמים, והוא בשלו. אני זוכרת שאמר, 'אושרה, רק את יכולה'. התחלתי לחפש איך לגשת לנושא. ניסיתי להבין מדוע יש שפע יצירות על השואה בפיסול, בספרות, בשירה, ולמה זה כל כך קשה בריקוד. אולי, כי האנשים הם הכלים; זה פיסי וישיר מידי. התחלתי להיכנס לזה רגשית, ופתאום לא יכולתי להשתחרר מזה. הרגשתי שאני חייבת לעשות את העבודה".

"שלושה", כוריאוגרפיה: אריה בורשטיין, צילום: שוש קורמוש
"THREE" CHOREOGRAPHY: ARIE BORSTEIN. PHOTO: SHOSH KORMOSH

רוני סגל, רקדנית וכוריאוגרפית ישראלית, שניהלה בשוויץ את בית ספרו של הראלד קרויצברג, יצרה למען בת-שבע את "פולחן האביב". גם צעירי הלהקה כיעקב שריר וכיאיר ורדי, התגלו אז כיוצרים מוכשרים, ("אשר אליו ניכספתי", 77'). כמו-כן יצר בה רחמים רון. הועלו עבודות חדשות של כוריאוגרפים, שכבר עבדו לא פעם עם הלהקה, כמו מירליה שרון, שיצרה את "טלטלה" (74') שעסקה בטלטלה הגדולה שעברה על המדינה בעקבות מלחמת יום כיפור ("התפאורה של קירות נעים עיצבו את החלל וגם יצרו דימויים של מבצרים ופירמידה גדולה, כשהחברה מחפשת צוהר לחיים שפויים") ואת "מונודרמה" (75') שבו כיכבה רינה שיינפלד ושהשפיע על התפתחותה כיוצרת. רינה גלוק יצרה את "המשחקים שאנו משחקים" (75'), העוסק במערכות יחסים בין אנשים. ואפילו אפרתי, מאז עזיבתו, יצר לבת-שבע ריקוד "עד שקמתי", שגיבורתו היא דבורה הנביאה.

אלא שגם לוטמן לא החזיק מעמד זמן רב בלהקה, שהיתה ידועה בשחיקת מנהליה. ב-1978 הוזמן הכוריאוגרף האמריקאי פול סנסרדו להחליפו. במשך שנתיים העמיס על הלהקה לא פחות משש עבודות משלו, שאותן שיבץ בסיורים לחו"ל. העבודות של הישראלים, כמו אלה של סנסרדו, היו בעלות אופי שמרני, בהשוואה למה שנראה באותן שנים על הבמות בארה"ב ובאירופה. משב רוח רענן היה "ערבה, ביצות ויער" (79') של זאבה כהן, רקדנית וכוריאוגרפית ישראלית שחייתה בניו-יורק, וכן "קשרים" (80') של הכוריאוגרפית הצעירה סיקי קול. רנה שינפלד עזבה את הלהקה כדי להעלות ערבי סולו. "מבחינה אמנותית," היא אומרת, "הקו שלי היה שונה. רציתי להתפתח, לעבוד לעומק".

במקביל, הקימה ב-1976 להקת בת-שבע את להקת בת-שבע 2. מטרותיה היו להכין עתודת רקדנים ללהקה האם, שלא הורשתה להקים בית-ספר משלה (ביה"ס של בת-דור היה אמור לשרת את שתי הלהקות), ולשמש מסגרת ניסיונית ליוצרים ישראלים.

הכוריאוגרפית רונית לנד (ראה: השנתון "מחול בישראל", 77'): "מעין כור היתוך לכוריאוגרפים, מוסיקאים ומעצבים צעירים, ולרקדנים שיכולתם המקצועית טובה, אך דרך של עבודה סדנאית חשובה להם במיוחד". שערי בת-שבע היו סגורים בפני היוצרים הישראלים שהחלו לחזור מניו-יורק, ואלה קיוו, שסוף סוף נוסדה המסגרת שלה ייחלו שנים רבות כל כך. זה היה דבר בעיתו. את הפירות שיכולה להצמיח סדנה כזו (ואפילו היא צמודה למוסד שמרני ומסורבל כמו באלט האופרה של פריז), המחישה קבוצת המחקר של קארולין קארלסון, שביקרה בארץ באותה שנה.

הנהלת בת-שבע לא הבינה את גודל השעה ואת הצורך במהפך ובריענון אמיתי, והתיחסה בזילזול לרקדנים הצעירים, שלא היו מיומנים טכנית כמו רקדני בת-שבע, אבל היו פתוחים ויצירתיים

היוצרים התדפקו אפוא על דלתות הלהקה הצעירה, הסדנאית. בשנתיים הראשונות לקיומה של בת-שבע 2, בצד עבודות אחדות בעלות אופי שמרני, נוצרו שם עבודות פוסט-מודרניות ראשונות. הדה אורן, שחזרה מלימודיה בבית ספרו של אלווין ניקולאיס, יצרה מחול שעניינו - קווים, ורונית לנד, שסיימה קורס כוריאוגרפיה באנגליה בהנחייתו של רוברט קוהן, יצרה מחול שהתבסס על תנועות כפות הידיים בשפת הסמלים של המודרות ההודיות. רחל כפרי, מבית היוצר של מרס קנינגהם, הקדימה את זמנה ביוצרה את "עוד שדות", ריקוד שנושאו איכות הסביבה. העבודה הנועזת ביותר, "האני באני", היתה של הבמאית מירי מגנוס. היא שילבה תנועה וטקסטים שלוקטו מתוך קטעי תיעוד אישיים, תרגילים קבוצתיים ואילתורים בנושאים רוך, שמחה, כעס וכאב. שתי העבודות האחרונות נוצרו ברוח התיאטרון הטוטאלי.

בת-שבע 2 הוקמה לאחר שדה רוטשילד חדלה לתמוך בבת-שבע, וזו, אחרי משברים רבים, הפכה ללהקה שתקציבה הזעום מגיע ממשרד החינוך והתרבות. רקדני להקת האם חששו, שכספים שיועדו להם יועברו לקבוצה החדשה, ואולי גם שזו תתחרה בהם בעתיד. אבל הבעיה העיקרית היתה שהנהלת בת-שבע לא הבינה את גודל השעה ואת הצורך במהפך ובריענון אמיתי, והתיחסה בזילזול לרקדנים הצעירים, שלא היו מיומנים טכנית כמו רקדני בת-שבע, אבל היו פתוחים ויצירתיים. נשמעה גם הטענה המוכרת, "זה לא ריקוד".

שנתיים לאחר שנולדה בת-שבע 2, התבדתה התקווה שינתן לה להתפתח ולהעשות חוד החנית של היוצרים הישראלים החדשנים

מתוך מכלול העבודות המעניינות שהועלו בבת-שבע 2 בשנתיים הראשונות לקיומה, שני הריקודים הפחות חדישים באופיים, הועברו ללהקה האם, ועל השאר, אחרי שתי הופעות סטודיו, נגזר להיגנז. כבר ב-77' כתבה לנד (בשנתון מחול בישראל): "מסתמן חשש, כי בבת-שבע 2 לא גובש קו פעולה אחיד וברור, ואולי גובש ונשכח באחד משלבי ההרצה, וכי המטרות, והעדיפויות הראשונות מבין אותן מטרות, שונות אצל כל אחד ממרכיבי הפרויקט: ההנהלה הכללית, ההנהלה האמנותית, הרקדנים, וכל היוצרים העובדים עם וסביב הלהקה... בת-שבע 2 חנוקה על ידי בת-שבע 1".

הכוריאוגרפים הישראלים שנוכחו, כי הריקודים שיצרו לבת-שבע 2 לא עומדים להגיע לקהל הרחב, למרות הביקורות הטובות, נואשו ממנה, וכמותם הרקדנים הצעירים הטובים. שנתיים לאחר שנולדה בת-שבע 2, התבדתה התקווה שינתן לה להתפתח ולהעשות חוד החנית של היוצרים הישראלים החדשנים. כבר ב-1979 הוסט הקו האמנותי של הרפרטואר שלה והיא נאלצה להסתפק בתכניות דידקטיות, המיועדות לבתי-ספר.

משהובהר ליוצרים המקומיים, כי תחת מטריית בת-שבע לא תקום סדנת יצירה למחול עכשווי, החל להתפתח, בדרך הקשה, מחול כזה מחוץ לממסד. תחילה צצו רסיטלים של מחול אחר (רות אשל, 77'; רחל כפרי, 77'; רנה שינפלד, 78'; יוסי תמים, 80'; מרים בן-ברוך, 81'; יוספה ועמנואל בריאנט, 81'; סאלי-אן פרידלנד, 83'). משגבר זרם העשייה החוץ ממסדית, הוקם ב-1984 מפעל "גוונים במחולי", שנועד להעניק קורת גג לפעילות הזאת.

נהרין החליט לחזור ארצה ולראות בלהקה את ביתו, ובראשונה מאז הקמתה עומד בראשה יוצר ישראלי בעל מוניטין בינלאומיים

אבל להקת בת-שבע מעולם לא נחה על שמריה. תחלופת המנהלים הגדולה היתה לה לרועץ, אבל גם סיפקה את התקווה לשינוי. ב-1980 התחולל מהפך אמיתי בגישתה של בת-שבע ליצירה הישראלית. משה רומנו, שמ-72' היה מנהל החזרות בתיאטרון ה-PLACE הלונדוני, מונה למנהלה האמנותי של בת-שבע (יועץ אומנותי: רוברט קוהן).

כבר בתחילת שנות ה-70, כשהיה מנהל החזרות בלהקה, חלם על עידוד יוצרים ישראלים. בתקופת כהונתו, שארית הרקדנים הוותיקים עזבו או פוטרו, ובת-שבע לוהקה מחדש. רקדנים צעירים, אווירה חדשה. אליס דור-כהן: "זו היתה להקה צעירה, ללא היראַרכיה. הרקדנים אהבו אחד את השני ועודדו אותם ליצור". ביוזמת רומנו הוקמו סדנאות והוזמנו אליהם יוצרים שונים, קצתם לא מוכרים. הם עבדו שם עם רקדני בת-שבע, והיצירות הנבחרות שולבו ברפרטואר הלהקה.

רוב היצירות שחוברו למען בת-שבע בשנים 83'-80' היו של יוצרים ישראלים, מתוך הלהקה ומחוץ לה. עם הכוריאוגרפים שיצרו ללהקה בפעם הראשונה נמנו פול בלום, אוהד נהרין, יוסי תמים, תמי בן-עמי, אליס דור-כהן, לאה אברהם, חיים און, עלמה פרנקפורט וגיין קליין. והיו גם יעקב שריר, יגאל פרי, נעמי אלסקובסקי, יאיר ורדי וסיקי קול, שעבודות שלהם כבר הועלו בלהקה. השינוי התבקש זה זמן רב.

העבודות ההן אמנם לא פרצו דרך חדשה ולא סיפקו לבת-שבע את המנוף החדש שלו היתה זקוקה, אבל הן לא נפלו מאלה של היוצרים האורחים שהגיעו מחו"ל aאותן שנים. הקהל היה אוהד. זה כבר היה קהל שהירבה לראות מופעים בעולם ושהיה מסוגל לשפוט עבודה לפי איכותה, ללא השיקולים הזרים שרווחו בשנות ה-50. המעבר החד לעבר ביסוס רוב הרפרטואר של יצירות של כוריאוגרפים מקומיים צעירים גם עורר חששות. רומנו: "חלק מההנהלה לא אהבה את מה שעשיתי. טענו שאני לוקח את הלהקה אחורנית".

לפתע, עולים בזכרון הדברים שכתב רובינס בשנות ה-50. דברים שניראו אז כל כך רחוקים מממשות, והנה הם מציאות

בשנת 1983 מונה דוד דביר, רקדן ותיק בלהקה, למנהלה. בוב קוהן נשאר בתפקיד היועץ האמנותי. דביר היה מודע לצורך לשמור על הדימוי של להקה עם רפרטואר בינלאומי, ולכן ביקש להגיע לאיזון בין טיפוח היצירה הישראלית ובין הזמנת יוצרים מחו"ל. דביר: "נסענו לסיורים רבים בחו"ל והיינו צריכים להראות שיש ברפרטואר שלנו עבודות של כוריאוגרפים ידועים". עם זאת הוא לא חדל לטפח את סיקי קול, אליס דור-כהן ואת התגלית של אותם ימים - ליאת דרור וניר בן-גל.

ב-1982 פרצה מלחמת לבנון ובלהקה נשמעו קולות חדשים. ב-83' יצרו אמיר קולבן ועפרה דודאי את "אסא מתללקזבה" ("סיפור כמו בדיה"), בהשראת שירי המשורר הלבנוני מרסל חליפה. אחר-כך עזב קולבן את בת-שבע. גם עבודתו של אוהד נהרין "חפלחץ", נוצרה באוירת מלחמת לבנון. "לא היה מקום בלהקה לעבודות עם אמירה פוליטית וחברתית והרצון שלי היה יותר חזק מהרצון להישאר בה", מסביר אמיר. עם קבוצת רקדנים, גם הם יוצאי להקת בת-שבע, הקימו את תיאטרון-מחול תמר רמלה (לימים "תמר ירושלים"), שברפרטואר שלו אכן הושם דגש על נושאים פוליטיים.

בשנות ה-90 התברר, שהלהקות המודרניות המובילות עתה בעולם אינן הלהקות הרפרטואריות, אלא כאלה שבראשן עומד כוריאוגרף מבריק, המטביע את חותמו האישי, דוגמת ייריי קיליאן בנדרלנדס דנס תיאטר או מאץ אק בבאלט קולברג בשוודיה. אוהד נהרין, שכבר העלה מספר עבודות בלהקה, אבל עבד בניו-יורק, נקרא לנהל את בת-שבע. אחרי ניסיון של שנה כמנהל אמנותי אורח, הוא החליט לחזור ארצה ולראות בלהקה את ביתו, ובראשונה מאז הקמתה עומד בראשה יוצר ישראלי בעל מוניטין בינלאומיים. בת-שבע היא עדיין להקה רפרטוארית, אבל חלק ניכר מהעבודות שהיא מעלה הן של נהרין.

נהרין הוא שיזם את הקמת אנסמבל בת-שבע (בפועל הקימה אותו איריס גיל-להד), שלמעשה חרת על דגלו את אותם היעדים של בת-שבע 2 שגוועה בקול ענות חלושה ב-1988. אלא שהפעם קיבלה הלהקה הבת את מלוא הגיבוי מאת הלהקה האם. ענת דניאלי, איציק גלילי, ענת פינטו ואריה בורשטיין הם רק אחדים מהיוצרים הצעירים שעבדו עימה. הדרישה הגדולה למופעים של שתי הלהקות, ואיכות הרקדנים הצובאים על פיתחיהן מעידות על מקומן בעולם המחול בישראל. לפתע, עולים בזכרון הדברים שכתב רובינס בשנות ה-50. דברים שניראו אז כל כך רחוקים מממשות, והנה הם מציאות.

להקת בת-שבע, תחת שרביטו של נהרין, כה שונה מלהקת בת-שבע של שנות ה-60, עד שקשה להאמין שמדובר באותה להקה. יש המתקשים להשלים עם כך.

מרתק לעקוב איך התפתח ולאן צמח אותו זרע שטמנה הברונית בת-שבע דה רוטשילד. אבל מה שמאחד את בת-שבע של אז עם בת-שבע של היום זו גאוות היחידה של חבריה וגאוות הקהל על כך, שיש לנו להקה דינמית ונועזת כזו.

"טלטלה", כוריאוגרפיה: מירליה שרון,
רקדנים: רינה שיינפלד ורחמים רון, צילום: יעקב אגור
"TALTELA", CHOREOGRAPHY: MIRALI SHARON.
DANCERS: RINA SCHENFELD, RAHAMIM RON, PHOTO: JACOB AGOR

אוהד נהרין

בהרין

מ ש ו ח ח ע ם ג ב י א ל ד ו ר

"אנאפאזה" מאת אוהד נהרין, רקדנים: פים בונפרקוב ויוסי יונגמן, צילום: גדי דגון

"ANAPHASE" BY OHAD NAHARIN, DANCERS: PIM BOONPRAKOB, YOSSI YUNGMAN, PHOTO: GADI DAGON

ו שיחה ראשונה עם אוהד, לא גמורה, לא מסכמת. אנחנו יושבים במסעדה לא רחוק מביתו של אוהד, אחרי הופעה של להקת בת-שבע באמפיתיאטרון ואהל בפארק הירקון. הבמה יפה בין העצים המוארים, אבל הרטיבות מקשה על הרקדנים. סביב הבמה, על הדשאים החשוכים, ערפל לבן.

כששאלתי את אוהד כל מיני שאלות, שהתחילו במה אתה הכי אוהב, שונא, וכו', ענה: "אני לא חושב במונחים של 'הכי', ולא מזהירות. אני פשוט לא יודע מה 'הכי'". והוסיף: "הייתי בפארק על הדשא הקצת לח וטיילו עלי נמלים, שכבתי וקראתי, והייתי בעילוי, וחשבתי, למה לא לעיתים יותר קרובות?".

בפארק, אוהד תמיד עם הלהקה. מביט, שומר, עובד. כל הפרטים הם עניינו. האוירה טובה מאחורי הקלעים, שקטה ועניינית. החיים של הרקדנים, יותר משאר האמנים, הם צנועים, מפרכים ותובעניים. דמויות קטנות, מיוזעות, נעלמות עם רדת האור אל חדרי ההלבשה, ורזות עוד יותר הן חומקות מחדרי ההלבשה, בחשיכה, להסעה, לבתים. יש איזו רצינות וצניעות בתנועותיהם.

פניו של אוהד נראים כמו ציור דיוקן של ג'אקומטי - הרבה קווים שעולים אחד על השני, רישום חזק, שהצטברות קוויו המרובים, הכביכול לא מוחלטים, יוצרים פנים חזקות, כשרק העיניים הן מין עיגולים. וההבעה, הכאב, הוא סביב העיניים, לא בתוכן.

לאוהד יש גב זקוף לגמרי שמעביר תחושה של יהירות, אבל זו טעות, כי הזקיפות היא תוצאה של חבלה בגב. בכל זאת יש בזקיפות הזו גם איזה טעם אחר, אולי של בדידות גדולה, של יחידיות, לטוב ולרע. לקח לי זמן ללמוד לדבר עם אוהד, לכוון את השיחה לתדר שלו, שאנו משתמשים בו לעיתים נדירות מדי, של מקום נקי לחלוטין מאמירות שחוקות, מן המובן מאליו, מעצלות המחשבה והשמוש הממוחזר במחסן העמוס של "תרבות".

דברנו, ואוהד אמר: "כשאני מדבר, זה כבר על עצמי, גם כשאני לא מדבר על עצמי". אז דיברנו קצת על המופע, ועל הרקדנים בלהקה. על זה שהוא מכבד ואוהב אותם, ועל האיכויות המיוחדות שלהם. אוהד רואה כל אחד מהם כיחיד, כאדם שלם, שהאיכויות שלו, גם המגרעות, הן חלק מקיומו כרקדן. על יוסי יונגרמן, רקדן נפלא, הוא אומר: "אחת האיכויות שלו שהוא לא מוסיקלי". אחרי שאני מרימה גבה של תמהון, הוא מוסיף: "הוא ישר כל כך". כלומר, אני מפרשת לעצמי, אפילו המוסיקה לא מפתה אותו, לא משפיעה עליו. טכנית, הוא מצא דרכים להתגבר על הקושי.

לקח לי זמן ללמוד לדבר עם אוהד, לכוון את השיחה לתדר שלו, שאנו משתמשים בו לעיתים נדירות מדי, של מקום נקי לחלוטין מאמירות שחוקות, מן המובן מאליו, מעצלות המחשבה והשמוש הממוחזר במחסן העמוס של "תרבות"

אוהד עומד לנסוע לעבוד בפינלנד, לעשות את "פרפטאום", ריקוד שהוצג בארץ מעט מדי. בפינלנד שורר עכשיו אור יום מתמשך, ושעה אחת של דמדומים בלבד, ומחפשים עבור הלהקה מלון מיוחד, שיש בו תריסים, להחשיך את החדרים. כנראה שהפינים עם האור והחושך הצפוניים הם אתגר מיוחד לאוהד. הם בעלי הכשרה של באלט קלאסי. אומר נהרין: "לרקוד קלאסי זה תענוג פיזי לרקדן, הכולל בתוכו גם תענוג של נצחון, של התגברות על מכשולים. לתת לרקדנים קלאסיים לרקוד לא נכון, לתת להם לזוז, פותח בהם משהו.

"ואיך מתגברים על הקושי של רקדן קלאסי הצריך ללמוד לנוע אחרת? "- אני שואלת, ואוהד אומר - "אני מחבר אותם לזמן שהם לא נמצאים בסטודיו, כשהם גומרים את השעור ולובשים את הג'ינס, וזה קיצור דרך, ומאפשר לעבוד עם מישהו שבוע, במקום שנתיים. הם גם מתים על טנגו..."

אוהד אומר שהוא בר מזל להיות חופשי להחליט, חופשי לשנות את דעתו, לחשוב הפוך. החכמה היא מעבר לדעה, אומר אוהד, ואחר כך הוא מדבר שוב על החכמה, אבל אז זה בהקשר אחר, מחובר אל החוט הדק, שעובר במוסיקה של ארוו פארט (Arvo Part). אבל עכשיו עדיין מדובר בדברים פשוטים יותר.

"ברגע שאני לומד משהו חדש, אני לא מתעקש על הזוויות הקודמת. זה ענין של להשתכלל". ואנו מגיעים ליוסף ברודצקי, שאוהד קורא עכשיו, וברודצקי אומר: "כל החלטה היא קצת כמו מכה לחופש".

כששאלתי את אוהד, מה הוא הכי אוהב, הוא שוב אמר שאין אצלו הכי, משום שאין לו זכרון טוב, והוא סיפר ספור מצחיק על איש אחד, צייר, שהוא מכיר, שהכי אוהב לצייר פרות, והוא עושה את זה כבר ארבעים שנה. הוא נוסע מארץ לארץ ומצייר פרות אנגליות, פרות ספרדיות, פרות שבדיות... אבל כשדיברנו על מה שהוא שונא, מיד אמר, אני מתעב רוע, גם זה שיש בי, ומיד מנה רשימה של מה שבעיניו הוא רוע שטני - זהות אידיאולוגית, זהות של המונים, מיליטנטים, דוקטרינה וציות. הרוע מפחיד כי הוא מנצח, וכל הדברים הללו הם הפוכים לחשיבה יוצרת.

השיחה מתגלגלת חזרה אל החופש ואל ברודצקי, ואל השירה, ובעצם אל התנועה הבלתי פוסקת של לימוד ושינוי. ואז אומר אוהד, שבעצם הכי חשוב לו לוותר ולסלוח, וזה יש בשירה, הוא אומר, שהיא קצת כמו תפילה, ותפילה זה מהמשפחה של הסליחה, וזו העמדה האמיתית של כח.

במקום הזה שאלתי על "ארבוס", למוסיקה של ארוו פארט, יצירה שנראית לי דתית, בליווי המוסיקה שהיא כמו קתדרלות לא גמורות, ואוהד אומר: "ביארבוס' דווקא הרגשתי אנושי, והמוסיקה היא יותר כמו חוט דק, מחבר, לא קתדרלה. והחוט הזה מוביל למקום שהוא יותר גדול מהתשובה שאני יכול לתת, שהוא בעצם המקום בו האלהים הוא החכמה, הדבר שלעומתו אני כאין וכאפס, כעפר לרגליו". אנחנו מדברים על הריקוד של יוסי עם האוגר, על הסיגופיות שלו. "התנועה מתחילה ממקום ראשוני של חיה. הייתי רוצה שהרקדנים ירכשו וירטואוזיות, שתהפוך להתנהגות שלהם, מזה החיבור. ניסיתי לעבוד עם חיה, שתטייל לי על הגוף, ובסוף הגעתי לאוגר."

אוהד נהרין, צילום: גדי דגון, OHAD NAHARIN. PHOTO: GADI DAGON

הכי חשוב לו לוותר ולסלוח, וזה יש בשירה, הוא אומר, שהיא קצת כמו תפילה

הריקודים של אוהד נמצאים בתהליך בלתי פוסק של שינוי, כל פעם שמעלים את "חלב שחור", את "קיר" או את "מלכות גולוב", יש איזה דגש אחר, שיכלול הרעיון.

"זה היתרון של עבודה במ יום הזה", אומר נהרין, "הדינמיות, האפשרות של שינוי. תנועה זה זכרון, ולמחול אין קיום בלי הזכרון. הוא מפסיק

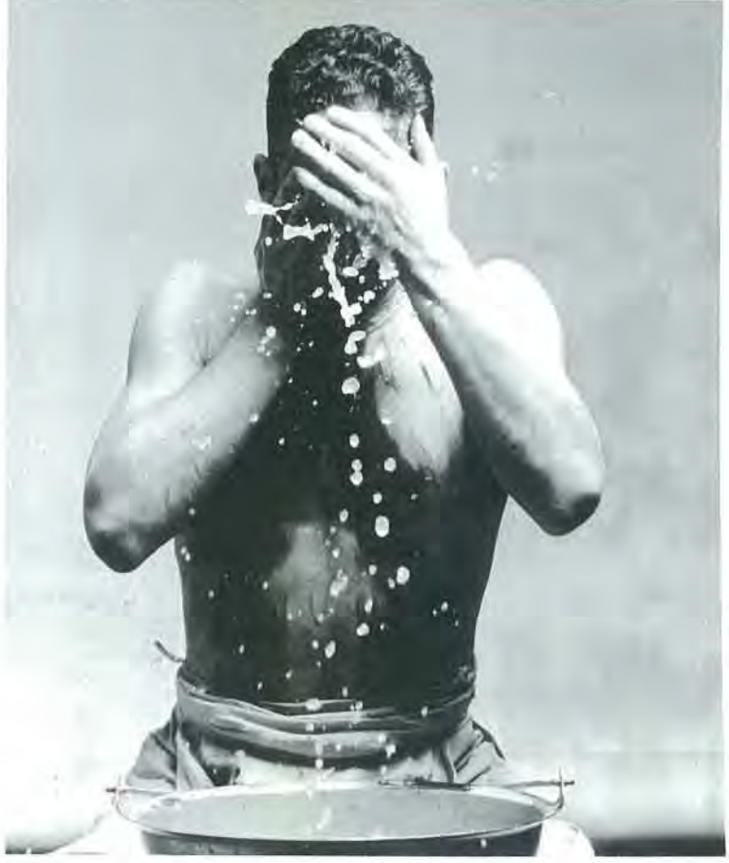
להיות, ברגע שגומרים לרקוד אותו. ואני לא מפסיק לשנות, אני בעצם אף פעם לא לגמרי מרוצה. "קיר", הוא מוסיף פתאום ומחייך, "קיר מזדקן לי. אבל זה יפה. מישהי כתבה פעם על העבודה 'קיר עם סדקים', היא לא התכוונה לזה, אבל עכשיו זה נהיה יפה. כל עבודה מזדקנת, ולפעמים היא משתבחת כמו יין."

דיברנו על מקורות השראה. "שירה, האופן בו אנשים זזים, קיימים, הציורים של מירו. הריקודים שלי הם יותר כמו שירה. יש אנשים שיוצרים ריקודים שהם פרוזה, אני אוהב שירה, כי על המשוררים לתמצת את התמצית." אז אוהד מספר לי,שפעם, באחת מקבלות הפנים בחוץ, על

אוהד מספר לי, שפעם, על הדשא, הוא ראה ילד קטן, שהלך להביא להוריו שתי כוסות יין, והביט בהן, וראה שבאחת מהן יש קצת פחות מאשר בשניה, והוא הלך על הדשא הגדול, וכל הזמן מזג מכוס אחת לשניה, והשווה, ושוב מזג, עד שהיה בטוח, שהוא מביא שתי כוסות שוות

"ארבוס" מאת אוהד נהרין, רקדנים: ארז לוי ופיליפ בלאנשרד, צילום: שוש קורמוש
"ARBOS" BY OHAD NAHARIN, DANCERS: EREZ LEVI, PHILLIPE BLANCHARD, PHOTO: SHOSH KORMOSH

"מסיבת ריקודים" מאת אוהד נהרין (בהשראת "אנאפאזה"), רקדניות: ליאת וייסבורט, איריס נייס, דנה פרנס (אנסמבל בת-שבע), צילום: גדי דגון
"DANCE PARTY" BY OHAD NAHARIN (INSPIRED BY "ANAPHASE"), DANCERS: LIAT WAYSBORT, IRIS NAIS, DANA PARNESS (ENSAMBEL BATSHEVA), PHOTO: GADI DAGON



"חלב שחור" מאת אוהד נהרין, רקדן: יובל פיק, צילום: גדי דגון
"BLACK MILK" BY OHAD NAHARIN, DANCER: YUVAL PICK , PHOTO: GADI DAGON

הדשא, הוא ראה ילד קטן, שהלך להביא להוריו שתי כוסות יין, והביט בהן, וראה שבאחת מהן יש קצת פחות מאשר בשניה, והוא הלך על הדשא הגדול, וכל הזמן מזג מכוס אחת לשניה, והשווה, ושוב מזג, עד שהיה בטוח, שהוא מביא שתי כוסות שוות.

הקווים הרבים, הנראים כאילו מפוזרים, היוצרים את דיוקן פניו של אוהד, משנים כל הזמן את צורתם. ג'אקומטי כתב פעם: "ההרפתקה, ההרפתקה הגדולה, זה לראות כיצד מתגלה ועולה משהו לא מוכר, כל יום, על אותן פנים. זה גדול יותר מכל המסעות סביב לעולם".

לקראת סוף הערב, כשכבר היה מאוחר והמלצרים כבר השתתקו סביב לשולחן שלהם בפינה, אמר פתאום אוהד, שהוא אוהב להתחבר לקור, לקור לא אנושי. את זה הוא אמר אחרי שגילה, שבעצם הוא יוצר הכי טוב באמבטיה של מים פושרים, לא זז, צף, והרעיונות באים אליו ועוברים דרכו, כמו במדיום. שאלתי אותו אם הוא עצוב, ואוהד צחק ואמר: "כן, אני עצוב מוחלט".

ו"מלכות גולוב", שקודם נקרא "מלך גולוב", יהיה סולו של אוהד, הוא שם חיבה של מישהו, וזה בעצם סוד, כי יש סוד בשם.

אוהד מקשקש לי בפנקס שלי בנסיון לראות איך נראית המלה "ויתור" כשהיא כתובה, בלועזית, בעברית, גם הפוך כך שאוכל לקרוא. זה דווקא מוצא חן בעיניו, הצליל, הצורה. אולי זה יהיה שמה של העבודה החדשה, "ויתור". מלה עברית יפה, שמזמן כבר לא בשימוש בקיום הנזעם שלנו. כאילו פתאום אפשר לנשום. "ויתור".

למחרת עשינו סבוב בסימטאות שסביב מרכז סוזן דלל, והלכנו לבקר בבית לורנס ההרוס, שהיה פעם קפה מהודר, עם ריקודים, ועכשיו מצפה לגואל. שם היה אמור להיות הסטודיו הבא של הלהקה, אבל אין מממן. "אני צריך מקום", אומר אוהד, "לא חשוב מאיזה חומר, מקום לרקוד." אנחנו עומדים מול השער של מוזיאון צה"ל, מין מיתחם ענק שאפשר לראות בו טנקים ישנים ממלחמת השיחרור והרבה מבנים גדולים וסגורים. יש שם ארבעים דונם של משרד הבטחון, אומר לנו מישהו. "אלפיים מטר אני צריך, רק אלפיים", אומר אוהד.

"ארבוס" מאת אוהד נהרין, רקדנים: ארז לוי, יוסי יונגמן, דילן אלמור, צילום: שוש קורמוש
"ARBOS" BY OHAD NAHARIN, DANCERS: EREZ LEVI, YOSSI YUNGMAN, DYLAN ELMORE, PHOTO: SHOSH KORMOSH

יש אנשים, שכאשר הם נעצרים באיזה מקום, או אומרים משהו, נותר שם מין שובל, משפט לא גמור. הגוף הולך קדימה, אבל הראש כאילו עדיין מביט בכוון הישן. אוהד עובר ממקום למקום ומדיבור לדיבור בלי שיירים, כולו, כאילו גזור, שלם. הפנים אצל ג'אקומטי מתהווים מעשרות קווים, אבל הם יחידיים, ובכל פעם, כאשר מתבוננים בהם, זה כאילו בפעם הראשונה. זה מה שחשבתי כשחזרנו ונפרדנו ליד בית הקפה. "שלום", והוא כולו הלך משם, בלי להותיר סימן, נפנוף יד.

"ארבוס" זה המקום שבין גן העדן לגהינום, מין מעבר. "חלב שחור" נקרא כך בגלל שפעם בספולטו, בפסטיבל "שני העולמות", אוהד ראה פתאום שלט שנראה לו כמו "לטה נרו", והוא חשב שזה "חלב שחור" ושזה שם מוצלח, אבל זה בכלל לא מה שהיה כתוב על השלט.

רפרטואר

להקת מחול בת-שבע

1964-1994

כור': כוריאוגרף, מ': מוסיקה, תפ': תפאורה, תל': תלבושות, תא': תאורה, • יצירות מקוריות שנוצרו עבור להקת בת-שבע

1964

• בנות הגן
כור': דונלד מק-קייל
מ': ארנסט בלוך
תל': ארנון אדר

המעבר
כור': רוברט קוהן
מ': יוג'ין לסטר
תפ': וולטר מארטין
תל': ארנון אדר

הרודיאד
כור': מרתה גראהם
מ': פאול הינדמית
תפ': איסאמו נגוצ'י,
תל': מרתה גראהם
תא': ג'ין רוזנטל.

• מחולים
כור': רוברט קוהן
מ': קארלוס סורינאך
תפ': ארנון אדר

• לונה פארק
כור': רוברט קוהן
מ': יוג'ין לסטר
תפ': וולטר מארטין
תל': ארנון אדר

דרך הלימוד
כור': מרתה גראהם
מ': חלים אל-דאב
תפ': ג'ין רוזנטל
תל': ארנון אדר

לתוך המבוך
כור': מרתה גראהם
מ': ג'ין קארלו מנוטי
תפ': מרתה גראהם
תל': איסאמו נוגוצ'י

שעשועי דמיון
כור': אתל ווינטר
מ': פול בולס
תפ': ארנון אדר

1965

סרבנד (אחו אפל)
כור': מרתה גראהם
מ': קרלוס שביז
תא': חיים תכלת

נוקטורן
כור': דונלד מק-קייל
מ': לואיס ט. הרדין

• בת יפתח
כור': רינה שיינפלד
מ': מרדכי סתר
תפ': דוד שריר
תא': חיים תכלת

• אוהל המראות
כור': רוברט קוהן
מ': נועם שריף
תפ': דני קרוון
תא': חיים תכלת

שעשועי מלאכים
כור': מרתה גראהם
מ': נורמן דלו זיוו
תפ': מרתה גראהם
תא': ג'ין רוזנטל,
חיים תכלת

הגן אחוז המלחמה
כור': מרתה גראהם
מ': קארלוס סורינאך
תפ': איסאמו נגוצ'י
תל': מרתה גראהם
תא': ג'ין רוזנטל

• אדם וחוה
כור': אשרה אלקיים
מ': היטור וילה לובוס
תא': חיים תכלת

סארגאסו
כור': גלן טטלי
מ': ארנסט קרנק
תפ': ראובן טר-ארוטוניאן
תא': חיים תכלת

• הציידים האגדיים
כור': גלן טטלי
מ': עדן פרטוש
תפ': אנטוניו בינסטד
תא': חיים תכלת

1966

• נשים באוהל
כור': רנה גלוק
מ': מרדכי סתר
תפ': דני קרוון
תל': גרטה בהרל
תא': חיים תכלת

• האירוסין
כור': נורמן מוריס
מ': פאול בן חיים
תפ': דני קרוון
תל': גליה גת
תא': חיים תכלת

• ספורט
כור': שמעון בראון
מ': ג'ורג ראסל
תפ': גליה גת
תא': גבריאל שטייניץ

• דוד וגלית
כור': אשרה אלקיים
מ': אינגור סטרוינסקי
תפ': אשרה אלקיים
תא': חיים תכלת

• תהילים
כור': גלן טטלי
מ': עדן פרטוש
תל': גליה גת
תא': חיים תכלת

נבכי הלב
כור': מרתה גראהם
מ': סמואל בארבר
תפ': איסאמו נוגוצ'י
תא': חיים תכלת

• צו הרשות
כור': אהוד בן-דוד
מ': דניאל שליט
תל': לינדה הודס

• פנים ומסכה
כור': נורמן מוריס
מ': פול הינדמית
תפ': דני קרוון
תל': גליה גת

1967

• פרה עיוורת
כור': רינה שיינפלד
מ': אליוט קארטר
תל': גליה גת

על כנפי החופים
כור': פרל לאנג
מ': אנטוניו ויולדי
תא': חיים תכלת

• לשונות אש
כור': פרל לאנג
מ': סרג'יו נטרא
תפ': דני קרוון

• שאלה ללא מענה
כור': ז'אנט אורדמן
מ': צ'ארלס אייבס

• מעשה קונדסות
כור': ז'אנט אורדמן
מ': לוצ'יאנו בריו

• המופע
כור': לינדה הודס
מ': בילי פייז'
תפ': באדי ג'ונסון

• בבואות
כור': רנה גלוק
מ': נועם שריף
תפ': דני קרוון

1968

• לא לדעת צללים (איקארוס)
כור': ריצ'ארד קאטש
מ': קרלוס שאבו

• 1-2-3
כור': נורמן מוריס
מ': בן-ציון אורגד

• חזרה
כור': נורמן מוריס
מ': פאבלו מונקאיו
תפ': רוואלטאס
תל': גליה גת
תא': חיים תכלת

תפוס את הזוהר הלוהט
כור': טאלי ביטי
מ': צ'ארלס מינגוס, דיזי גילספי, מ.דיויס, ב. אוונס
תפ': גרטה ברהאל
תא': חיים תכלת

תחנות ומפגשים
כור': טאלי ביטי
מ': דיוק אלינגטון
תפ': אנטוני בינסטד
תא': חיים תכלת

צאצאים
כור': דיק קאטש
מ': פייר אנרי
תפ': פרנסואה באראבו
תא': חיים תכלת

1969

באין מנוח, באין מחסה
כור': סופי מאסלו
מ': רוברט סטארר
תפ': ברנרד ג'ונסון
תא': חיים תכלת

תמונות מהעיירה
כור': סופי מאסלו
מ': מוסיקה יהודית מסורתית

• קלעים
כור': רינה שיינפלד
מ': נועם שריף
תפ': דני קרוון
תל': לינדה הודס
תא': חיים תכלת

• לפתח חטאת רובץ
כור': משה אפרתי
מ': נועם שריף
תפ': דני קרוון
תל': לינדה הודס
תא': חיים תכלת

תנועות
כור': ג'רום רובינס

הגולים
כור': חוזה לימון
מ': ארנולד שינברג
תל': אניטה ושלר
תא': חיים תכלת

לה מאלינצ'י
כור': חוזה לימון
מ': נורמן לויד
תפ': פאולין לורנס

• קונצ'רטו באר'וק מס' 5
כור': נורמן ווקר
מ': אנטוניו ויולדי
תא': חיים תכלת

1970

• עין-דור
כור': משה אפרתי
מ': צבי אבני
תפ': דני קרוון
תל': אביבה פז
תא': חיים תכלת

• לעת צפיה
כור': רנה גלוק
מ': גארי ברתיני
תפ': דני קרוון
תל': גליה גת
תא': חיים תכלת

• קונצ'רטו לכלי הקשה
כור': נורמן מוריס
מ': ליאונרדו סאלזדו
תל': גליה גת
תא': חיים תכלת

1971

• תמורה
כור': מירלה שרון
מ': טושירו מאיוצומי
תפ': עוזי שרון
תל': מירליה שרון
תא': חיים תכלת

• קולות ממרחקים
כור': בריאן מקדונלד
מ': טורו מאקמיטה
תפ': יעקב שריר

• פסיעות ביחד ולחוד
כור': משה אפרתי
מ': קארלוס סורינאך

• חימום
כור': לינדה רבין

קאפריצ'יוס
כור': הרברט רוס
מ': בלה ברטוק

• הכרם של מרתה
כור': בריאן מקדונלד
מ': נורמן דלו ג'יוו
תפ': יעקב שריר
תל': יאיר ורדי, יעקב שריר
תא': חיים תכלת

• עמי-ים, עמי-יער
כור': ג'ון קרנקו
מ': רות בן-צבי, דב זלצר, א.ה. שטרנברג
תל': יעקב שריר ויאיר ורדי
תא': חיים תכלת

קונצ'רטו לעץ ההובנה
כור': ג'ון קרנקו
מ': אינגור סטרוינסקי
תל': סלויה סטרמר
תא': חיים תכלת

1972

• הבט בעצמך
כור': לינדה הודס
מ': אוריה היפ

• שלושה מתוך אחד
כור': לינדה רבין
מ': ג'יורג'י ליגטי, ג.פ. הנדל

• לנוכח הירח המלא
כור': ג'ונתן באטלר
מ': צבי אבני

• אפיזודות

ליריות
כור': מירלה שרון
מ': צבי אבני
תפ': עוזי שרון
תא': חיים תכלת

• סטרופה

אנטיסטרופה
כור': גלן טטלי
מ': סילבאנו בוסוטי
תל': ג'ון בן
תא': ניקולאס צרנוביץ

לאחר הגרוש
כור': ג'ונתן באטלר
מ': לי הויבי

• שעשועים בתוך גלגל המזלות
כור': ווילאם לותר
מ': ג'ורג' קווינסקי
תפ': דני קרוון
תל': ויליאם לותר
תא': ניקולאס צרנוביץ

1973

• פינות
כור': רינה שיינפלד
מ': לאה ניקל

• מדבריות
כור': אנה סוקולוב
מ': אדגר וואראזה
תא': חיים תכלת

• לזכר מס' 52436
כור': אנה סוקולוב
מ': תדיאוש בירד
תא': חיים תכלת

• כיפת הרקיע
כור': טאלי ביטי
מ': סנטאנה
תפ': אנאטול גורביץ
תל': אנאטול גורביץ
תא': חיים תכלת

שיר
כור': אנה סוקולוב
מ': צ'ארלס אייבס
תא': חיים תכלת

1974

תא
כור': רוברט קוהן
מ': רונלד ללויד
תפ': נורברטו קייזה
תא': ג'ונתן ב. ריד

• מסע אל שום מקום
כור': אשרה אלקיים
מ': לוצ'יאנו בריו, פייר אנרי
תפ': אשרה אלקיים
תל': משה בן-שאול
תא': חיים תכלת

• פולחן האביב
כור': רוני סגל
מ': אינגור סטרוינסקי
תל': (מסכות)
רוזיטה גוטליב
תא': חיים תכלת

• אלגיות
כור': רינה שיינפלד
מ': י.ס. באך

• טלטלה
כור': מירלה שרון
מ': ק. פנדרצקי, ב. צימרמן
תפ' ותל': דויד שריר
תא': חיים תכלת

• החלום
כור': מרתה גראהם
מ': מרדכי סתר
תפ': דני קרוון
תא': חיים תכלת

• נסיך האפלה
כור': ג'ונתן באטלר
מ': ארנולד שיינברג
תפ': דני קרוון
תל': לידיה פינקוס-גני
תא': ג'ון בריד

ליקוי חמה
כור': רוברט קוהן
מ': יוג'ין לסטר
תל': פיטר פרמר
תא': ג'ון בריד

1975

• משחקים שאנו משחקים
כור׳: רנה גלוק
מ׳: פאול הינדמית
תפ׳: דני קרוון
תל׳: לינדה הדס
תא׳: חיים תכלת

• מסע
כור׳: נורמן מוריס
מ׳: פרנסיס פולנק
תפ׳: גיון ב. ריד

• בערת האדמה
כור׳: ג׳ין היל-סאגאן
מ׳: גוסטאב מאהלר
תל׳: ברטה קוורץ
תא׳: בן-ציון מוניץ

• לקוי מאורות
כור׳: אשרה אלקיים
מ׳: קולאז׳ מוסיקלי
תל׳: אשרה אלקיים
תא׳: בן ציון מוניץ

• מונודרמה
כור׳: מירלה שרון
מ׳: מרק קופיטמן
תפ׳: דויד שריר
תל׳: ברטה קוורטץ
תא׳: חיים תכלת

השולחן הירוק
כור׳: קורט יוס
מ׳: פ.א. כהן
תפ׳: היין הקרוט
תל׳: הרמן מרקרד

1976

• רכב-אש
כור׳: ג׳ין היל-סאגאן
מ׳: קלאוס הובר
תל׳: ג׳ין היל-סאגאן
תא׳: בן ציון מוניץ

• עד שקמתי
כור׳: משה אפרתי
מ׳: נועם שריף
תפ׳: משה בן-שאול
תא׳: חיים תכלת

• דפי אלבום
כור׳: דונלד מק-קייל
מ׳: ״גילי רולי״ מורטון
תא׳: בן ציון מוניץ

פואמה של התעלות
כור׳: אנה סוקולוב
מ׳: אלכסנדר סקריאבין
תפ׳: בן ציון מוניץ

הדים משמים
זרועי כוכבים
כור׳: כריסטופר ברוס
מ׳: ג׳ורג׳ קראם
תל׳: נאדין ביילים

1977

קולות
כור׳: כריסטופר ברוס
מ׳: זולטאן קודאי
תל׳: נאדין ביילים
תא׳: בן ציון מוניץ

• וריאציה גדולה
כור׳: יעקב שריר
מ׳: קרליהיינץ שטוקהאוזן
תא׳: חיים תכלת

• פנטסיה
כור׳: רחמים רון
מ׳: ג׳ואן פרנקס-ויליאמס
תא׳: בן ציון מוניץ

• אשר אליו נכספתי
כור׳: יאיר ורדי
מ׳: אלברטו חינאסטרא
תל׳: י. ורדי וקוורטץ
תא׳: בן ציון מוניץ

• גן-קאלי
כור׳: ג׳ין היל-סאגאן
מ׳: מוריס ראוול,
יאן סיבליוס
תל׳: ג׳ין היל-סאגאן
וברטה שוורץ

• הדיבוק
כור׳: רינה ירושלמי
מ׳: משה זורמן
תפ׳: משה שטרנפלד
תל׳: ירושלמי וקוואר
תא׳: בן ציון מוניץ

קשת סביב שכמי
כור׳: דונלד מקקייל
מ׳: מסורתית כושית
תל׳: ד. מקקייל
תא׳: בן ציון מוניץ

מנוחת אחר-הצהריים של הפאון
כור׳: ג׳רום רובינס
מ׳: קלוד דביסי
תפ׳: שראף
תא׳: ג׳יין רוזנטל

• הר הבשמים
כור׳: דונלד מקקייל
מ׳: לואיס ט. הרדין
תל׳: דונלד מקקייל
תא׳: בן ציון מוניץ

חדרים
כור׳: אנה סוקולוב
מ׳: קניון הופקינס
תא׳: חיים תכלת

1978

• צעד אחר צעד עם היידן
כור׳: פול סנסרדו
מ׳: יוסף היידן
תל׳: ברטה קוורטץ
תא׳: חיים תכלת

• תפילה אבודה
כור׳: פול סנסרדו
מ׳: תומאסו אלבינוני
תל׳: פול סנסרדו
תא׳: חיים תכלת

• הרהורים על במה פתוחה
כור׳: פול סנסרדו
מ׳: צבי אבני
תל׳: ברטה קוורטץ
תא׳: חיים תכלת

קשר
כור׳: נורברט ואסק
מ׳: סיריינקס
תא׳: חיים תכלת

מימיקה ספרדית
כור׳: ואלרי פאנוב
מ׳: איזק אלבניז

חלומות
כור׳: אנה סוקולוב
מ׳: י.ס. באך ותיאו מסרו
תא׳: חיים תכלת

סצנות מהמוסיקה של צ׳ארלס איבס
כור׳: אנה סוקולוב
מ׳: צ׳ארלס איבס
תא׳: חיים תכלת

הנערה והחוליגן
כור׳: ולרי פאנוב
מ׳: דימטרי שוסטקוביץ
תפ׳: לידיה פינקוס גאני
תא׳: בן ציון מוניץ

• ליסט....
כור׳: פול סנסרדו
מ׳: פרנץ ליסט

1979

• 3 לפנות בוקר
כור׳: דאגלס נילסן
מ׳: טאנג׳רין דרים
תל׳: ברטה קוורטץ
תא׳: משה פריד

• שעה בצהריים
כור׳: מתיו דיאמונד
מ׳: דון יורק
תפ׳: פיליפ זיפר
תא׳: חיים תכלת

זכרונות עם
כור׳: דבורה ברטונוב
מ׳: יוסף טל
תא׳: חיים תכלת

• בנות שילו
כור׳: רחמים רון
מ׳: קלוד דביסי
תל׳: משה בן-שאול
תא׳: משה פריד

• מטאפורה
כור׳: רינה שחם
תל׳: פנדרצקי וברטה קוורטץ
תא׳: משה פריד

ערבה, ביצות, יער
כור׳: זאבה כהן
מ׳: ג׳ורג׳ קרמבי
תפ׳: זאבה כהן
תל׳: ברטה קוורטץ
תא׳: משה פריד

• דיוקן לשניים
כור׳: זאבה כהן
מ׳: צ׳יק קוריאה

• קרקס המחולות של סטרוינסקי
כור׳: פול סנסרדו ורקדני
הלהקה
מ׳: איגור סטרוינסקי

1980

• קשרים
כור׳: סיקי קול
מ׳: פיטר באומר
תל׳: לאה לדמן

• דמויות
כור׳: רנה גלוק
מ׳: עדן פרטוש
תל׳: ברטה קוורטץ
תא׳: חיים תכלת

קנטיגס
כור׳: פולין קונר
מ׳: ג׳ורג׳ קראם
תל׳: כריסטיניה ג׳יאניני
תא׳: ג׳יוהן מקרון

רפסודיה
כור׳: דויד האי-וגלקר
מ׳: ג׳ורג׳ גרשוין
תל׳: טאקקו אסאקאוה
תא׳: דויד הדר

• שירים
כור׳: פול סנסרדו
מ׳: דמטרי שוסטקוביץ
תפ׳ ותל׳: פול סנסרדו
תא׳: משה פריד

• בשניים
כור׳: רחמים רון
מ׳: משה לוסטיג
תל׳: ברטה קווארץ

צייד המלאכים
כור׳: רוברט קוהן
מ׳: ברונו מאדרנה
תל׳: וולט מרטין
תא׳: חיים תכלת

נימפאות
כור׳: רוברט קוהן
מ׳: קלוד דביסי
תפ׳: נורברטו קיזזה
תל׳: רוברט קוהן

• מסך אחרון
כור׳: יגאל פרי
מ׳: לוציאנו בריו
תפ׳: יגאל פריד
תא׳: חיים תכלת

האספן
כור׳: ג׳יאנין שארה
מ׳: איבו מאלץ
תפ׳: שוקיזקס וג׳יאנין שארה
תא׳: משה פריד

1981

• כאבן המתגלגלת
כור׳: נעמי אלסקובסקי
מ׳: סמפרון
וקריסטודולידיס
תל׳: ג׳די מלץ
תא׳: בן ציון מינץ

יער
כור׳: רוברט קוהן
מ׳: בריאן הדג׳סון
תפ׳: נורברטו קיזזה
תל׳: רוברט קוהן

• עדות
כור׳: פול בלום
מ׳: דמטרי שוסטקוביץ
תפ׳: אלי דור-כהן
תא׳: משה פריד

פה דה-פפסי
כור׳: אוהד נהרין
מ׳: שלמה גרונץ
תל׳: מרגלית גאדי
תא׳: דוד הדר

• רדיוס
כור׳: עלמה פרנקפורט
מ׳: פנדרצקי
תפ׳: דורין פרנקפורט
תל׳: שני ורדי
תא׳: אריה ברקוביץ

ביניים
כור׳: אוהד נהרין
מ׳: לאונרד ברנשטיין,
ג׳יורא פיידמן
תל׳: מרגלית גאדי
תא׳: משה פריד

• משחקי חיים
כור׳: איבן פלר-וסלב
מ׳: אנדרי היידו
תפ׳: א.פלר-וסלבי
תא׳: חני ורדי

הרו-נו-אומי
כור׳: אוהד נהרין
מ׳: מיציו מייאגי
תל׳: מרגלית גאדי

• צלליות של בלוז
כור׳: ג׳ון קליין
מ׳: מרק איזק
תפ׳: מרגלית גאדי
תל׳: דורית מאלין

• ספור עתיק
כור׳: לאה אברהם
מ׳: צפיון חותם
תפ׳: אברהם אופק
תל׳: מרגלית גאדי
תא׳: חיים תכלת

• צעדי ענק
כור׳: יעקב שריר
מ׳: ג׳ון קולטראן
תפ׳: דורין פרנקפורט
ויעקב שריר
תא׳: חיים תכלת

בגלגולי הסווינג
כור׳: דארל גריי
מ׳: גלן מילר
תל׳: ימימה קסלר
תא׳: חיים תכלת

חלום בנוף פראי
כור׳: דארל גריי
מ׳: איגור סטרוינסקי
תפ׳: מרגלית גאדי
תל׳: ימימה קסלר
תא׳: חיים תכלת

משהו משותף
כור׳: אוהד נהרין
מ׳: אוהד נהרין
תל׳: ימימה קסלר
תא׳: משה פריד

• חמסה
כור׳: סיקי קול
מ׳: ז׳אן-פייר ראמפל
תפ׳: מרים בר-יוסף
תל׳: ימימה קסלר
תא׳: משה פריד

• אנשים שדים
כור׳: יאיר ורדי
מ׳: אסטור פיאצולה
תל׳: אריס טאומן רייך
תא׳: חיים תכלת

1982

• הקץ לתום
כור׳: אליס דור-כהן
מ׳: שוש רייזמן
תל׳: אליס דור-כהן
תא׳: ניסן גלברד

• ספור כמו בדיה
כור׳: עפרה דודאי
מ׳: אמיר קולבן
תפ׳: אחמד מסרי
תל׳: דורית מאלין

שירה
כור׳: פרל לאנג
מ׳: אלן הובהנס
תל׳: פרל לנג

• רשמים
כור׳: איבן פלר-וסלב
מ׳: ריצ׳רד פרבר
תל׳: איבן פלר-וסלב
ושוקי זקסי

• פולצ׳ינלה
כור׳: מארי לואיס
מ׳: איגור סטרוינסקי
תפ׳: מרגלית גאדי

• החתונה
כור׳: אנה סוקולוב
מ׳: איגור סטרוינסקי
תל׳: אריס טאומן-רייך
תא׳: חיים תכלת

• יומן
כור׳: רוברט קוהן
מ׳: סרג׳יו נטרא
תפ׳: משה שטרנפלד
תל׳: שוקי זקסי
תא׳: חיים תכלת

• סחף
כור׳: סיקי קול
מ׳: טנג׳רין דרים
תפ׳: דויד דביר
תל׳: ימימה קסלר
תא׳: משה פריד

1983

משחקים טרויאנים
כור׳: רוברט נורת
מ׳: ברזילאית מסורתית (בטוקדו)

• סתיו
כור׳: יגאל פרי
מ׳: גוסטאב מאהלר
תל׳: יגאל פרי
תא׳: משה פריד

• אשמורת שלישית
כור׳: נעמי אלסקובסקי
מ׳: בן-ציון אורגד

• חפלחץ
כור׳: אוהד נהרין
מ׳: בראין אינו
תל׳: אריס טאומן
תא׳: משה פריד

• אנחה
כור׳: ג׳ין היל-סאגאן
מ׳: וון-ויליאמס
תל׳: ג׳ין היל-סאגאן
תא׳: משה פריד

• עויות
כור׳: איבן פלר-וסלב
מ׳: ג׳ורג׳ קרמב
תל׳: א. פלר-וסלב וקורליה סגל

קרקס הפנטומימה
כור׳: לוטה גוסלר

תפילת כל פה
כור׳: רוברט קוהן
מ׳: אנדזיי פאנופניק

• בולרו
כור׳: יגאל פרי
מ׳: מוריס ראוול

סדנת בת שבע 1983

• קר לי בקפה עם שלכת
כור׳: יוסי תמים
מ׳: ביני הולדיי

• צער הלילה
כור׳: סיקי קול
מ׳: שם-טוב לוי
תפ׳: דויד דביר
תל׳: סיקי קול

• ריקוד
כור׳: אריס פרנקל
מ׳: אורה סטריקו בסקי
תל׳: חוה פינר

• ספק חלום
כור׳: אליס דור-כהן
מ׳: ליגטי, שוסקוביץ
תל׳: דויד דביר
תא׳: ניסן גלברד

• השמים האלה, האדמה הזאת
כור׳: אליס דור-כהן
מ׳: אוריה בוסקוביץ
תל׳: אלי דור-כהן
תא׳: ניסן גלברד

• כף רגל לי... וראש
כור׳: תמר בן-עמי
מ׳: עופר שלחין
תל׳ ותא׳: יעל גאני

• האבודים
כור׳: פול בלום
מ׳: ג׳ורג׳ ליגטי
תל׳: ג׳ניפר בר-לב
תא׳: יעל גאני

• מגעים
כור׳: חיים און
מ׳: דויד וחברי אורגון
תל׳: סמדר נוברגר
תא׳: רות טציגן

1984

• מילכוד
כור׳: סיקי קול
מ׳: רונה ורד
תל׳: דויד דביר
תא׳: צ׳נולד ספנס

הרפתקאות
כור׳: אלוין איילי
מ׳: מאקס רואץ
תל׳: קרול גרנר
תא׳: צ׳נולט ספנס

האחים
כור׳: דניאל עזרלו
מ׳: איגור סטרבינסקי
תל׳: דניאל עזרלו, דויד דביר
תא׳: קווין מקליסטר

• דג-כלב
כור׳: דניאל עזרלו
מ׳: אנדריאס וולנווידר
תא׳: קווין מקליסטר

• סויזפלקט
כור׳: דניאל עזרלו
מ׳: טוס וייטס
ומוסיקה אינדונזית

תל: דניאל עזרלו
תא: קווין מקליסטר
תרגילים בקנון של 3/4
כור: מרק מוריס
מ: לקט מוסיקלי
תל: מרק מוריס
תא: קוין מקליסטר

1985

• **סויטה בכחול**
כור: ג'ין היל-סאגאן
מ: י.ס. באך
• **אולמות שיש**
כור: מרק מוריס
מ: י.ס. באך
• **שאקון**
כור: רוברט קוהן
מ: י. ס. באך
• **מחול ברנדנבורגי מס' 4**
כור: סיקי קול
מ: י.ס. באך
• **היום הראשון בשארית חיי**
כור: אליס דור-כהן
מ: מאלקולם סינגר
הנערה והמוות
כור: רוברט 'נורת
מ: שוברט
תל: רוברט נורת
תא: קורליה סגל
• **לבקש את ירושלים**
כור: דונלד מק-קייל
מ: שלמה גרוניך
תל: עודד גרא
תא: קווין מקאליסטר

1986

בלוז "עד כלות.."
כור: רוברט נורת
מ: קטעי בלוז
תל: רוברט נורת
וחמדה זולטה
תא: אייל שוורץ
מקצב פנימי
כור: דיוד פרסונס
תל: דיוד פרסונס
תא: קורליה סגל
המעטפה
כור: דיוד פרסונס
מ: רוסיני
תל: ג'ודי ווירקולה
תא: קורליה סגל
• **ספור בחמישה פרקים**
כור: סיקי קול
מ: "תחזית מזג האויר"
וטוני סקוט
תל: דוד דביר
תא: אייל שוורץ

הסדנא לעידוד היצירה המקורית

• **פמליה של מעלה**
כור: נירה טריפון
מ: צ'יק קוריאה
תל: הגר אלנביק,
מיכל חכם-דלאל
תא: ישראלה שפר
• **כפתור ברבוע**
כור: תמר בן-עמי
מ: דן הנדלסמן
תל: אורלי צרפתי,
ג'יליאן בלוק
תא: ישראלה שפר
• **חסר צורה**
כור: ניר בן-גל
מ: מגי ניקולס
תל: צפרא פרלמוטר,
דורית שטיינשלייפר-אמיר
תא: דורית מלין

1987

• **מבט**
כור: רמי באר
מ: מרדית מונק
תל: דוד דביר, רמי באר
תא: קורליה סגל
• **לאליו**
כור: ג'ין היל-סאגן
מ: ארוו פארט, סמואל ברבר
תל: ג'ין היל-סאגן
תא: קווין מקאליסטר
אביזרים: יהודית גרינשפן
טבולה ראסה
כור: אוהד נהרין
מ: ארוו פארט
תל: כריסטינה א. ג'יאניני
תא: קורליה סגל

1988

למה? ככה!
כור: דוייד פרסונס
מ: צ'ייקובסקי
תל: ג'ודי ווירקולה
תא: דורית מלין
• **לינטון**
כור: דוייד פרסונס
מ: דוד לינטון
תל: צפרא פרלמוטר
תא: פליס רוס
• **תפיסה מוטעית**
כור: ניר בן-גל
מ: ויס מרטינס
תל: צפרא פרלמוטר
תא: פיליס רוס
• **שמונה ראשים**
כור: דניאל עזרלו
מ: פיליס גלאס
תל: דניאל עזרלו
תא: שון מקאליסטר
סייקו קילר
כור: דניאל עזרלו
מ: "ראשים מדברים"
תל: דניאל עזרלו
תא: שון מקאליסטר
• **טקסים**
כור: רוברט נורת
מ: ג'ון קייג', מוסיקה דרום אפריקנית.
תל: דוד דביר, רוברט נורת
תא: שון מקאליסטר
קרוע
כור: דאג וארון
מ: כריסטופר הייאמס-הארט
תל: ג'יליאן בלוק
תא: קוין מקאליסטר

1989

• **מאריאצ'י**
כור: פיטר פוצ'י
מ: עממית מקסיקנית
תל: חמדה זלוטה
תא: משה פריד
בגן
כור: פיטר פוצ'י
מ: צ'ארלס איינבס
תל: ג'ודי ווירקולה, קיטי דיילי
תא: משה פריד
• **קנטטה 78/בכל שעת יקיצה**
כור: דאג וארון
מ: י.ס. באך
תל: חמדה זולטה
תא: קוין מקאליסטר
• **הרומנטיקה**
כור: ניר בן-גל וליאת דרור
מ: "ידם, יזע ודמעות"
תל: צפרא פרלמוטר
תא: משה פריד
בין שני ימים
כור: רוברט נורת
מ: פקו דה לוציה
וסיימון רוג'רס
תל: אנדריו סטורר
תא: קורליה סגל
אתה חייב לנוע
כור: פיטר פוצ'י
מ: ג'ו מורידיס והרמוניקאטס
תל: ג'ודי ווירקולה
תא: משה פריד

1990

זמן חלום
כור: אליסה מנטה
מ: דוד ואן טיגהם
תא: מימי טרוזילו
תא: קרג מילר
• **שתיקות**
כור: מריו קרדוזו
מ: באך
תפ: ג'יליאן בלוק
תא: משה פריד
סופר סטרייט איז קמינג דאון
כור: דניאל עזרלו
מ: טום וילמס
תל: ג'פרי ג'יקסון
תא: הוואל בינקלי
• **דו-עת**
כור: איציק גלילי
מ: ויליאם שלר
תל: איציק גלילי
תא: משה פריד
King of Wara
כור: אוהד נהרין
מ: ארוו פארט
תא: במבי
שקיעתה של הטיטאניק
כור: אוהד נהרין
מ: גאניו בריארס
תל: א. כריסטינה ג'יאניני
תא: במבי
• **קיר**
כור: אוהד נהרין
מ: "נקמת הטרקטור"
ואוהד נהרין
עיצוב סאונד" פרנקי ליוורט
תא: במבי

1991

חזירים ודגים
כור: אליסה מונטה
מ: גלן בראנקה
תל: אליסה מונטה
תא: קריג מילר
Little Ease
כור: אליזבת סטראב
עיצוב סאונד: ריד הייז
תא: התיר קארסון
פאסומצו
כור: אוהד נהרין
מ: בלתי ידוע
Soaring
כור: אליזבת סטראב
מ: ריד הייז
תא: התיר קארסון
ריבאונד
כור: אליזבת סטראב
עיצוב סאונד: ריד הייז
תא: התיר קארסון
מלכות גולוב
כור: אוהד נהרין
מ: ארוו פארט
תל: רקפת לוי
תא: במבי
ארבוס
כור: אוהד נהרין
מ: ארוו פארט
תל: רקפת לוי
תא: במבי

אנסמבל בת-שבע 1991

• **אפקט הפרפר**
כור: איציק גלילי
תל: איציק גלילי
תא: במבי
• **אהבת שבע הבובות**
כור: ענת אסולין
מ: קולאז' מוסיקלי
תל: יהודית גרינשפן
תא: במבי
• **אובו המלך**
כור: רינה ברוך
מ: פרנק זאפה
תל: גלית האן
תא: במבי

1992

• **מבול**
כור: אוהד נהרין
מ: ויואלדי, ג'ון זורן,
ארוו פארט, קרל אורף,
ליוינגסטון וואונס ריי
תל: רקפת לוי
תא: במבי
עיצוב סאונד: דני קוריטו
• **מרק אבנים**
כור: דאג אלקינס
מ: אלבנית, הודית,
מוחמד עבדל וואהב
תל: רקפת לוי
תא: במבי
• **לעצור את ג'ורדן**
כור: ענת דניאלי
מ: The Chieftains
תל: ענת דניאלי
תא: במבי
• **ריקוד-עם (עם שירים)**
כור: רלף למון
מ: זיוסקין דה פרה
תל: רקפת לוי
תא: סטן פרסנר
תשעה אנשים מעבירים כדורים במדויק
כור: צ'ארלס מולטון
מ: א. לירוי
תל: יוגיני בפלוקס
תא: צ'ארלס מולטון
חלב שחור
כור: אוהד נהרין
מ: פול סמדבק
תל: א. כריסטינה ג'יאניני
תא: במבי
כלולות
כור: אנז'לין פרלזיקאז'
מ: איגור סטרוינסקי
תל: אניק גונקלבס,
קרולין אנטסקי
תא: זיאק שאטללט
הספור מחליק
כור: ליונל הוש
מ: קולאז בעריכת ליונל הוש
תל: סילבי סקינאזי
תא: יופ קאבורט

אנסמבל בת-שבע 1992

• **שלושה**
כור: אריה בורנשטיין
מ: אלדד לידור
תל: דליה עבר
תא: ניסן גלבוד
• **ותישא עיניה**
כור: תומר שרעבי
מ: דיאמנדה גאלאס
תל: אילה בנגד
תא: אלדד מנהיים
• **אדלזי**
כור: רוני חבר וגיא ויצמן
מ: מרי בוני, גוראן ברגוביץ'
תל: חמדה זולטה
תא: גדי גליק, אלדד מנהיים

1993

ששה ריקודים
כור: ירי קליאן
תל: ירי קליאן
תא: יופ קבורט
שאריות מארמון החול שלי
כור: עמיאל מללה
מ: דוד גרוואי
תל: ותא:
עמיאל מללה
• **טקס פתיחה**
כור: אוהד נהרין
מ: סינרגי, ארוו פארט,
ראלן וואלין, יניס קסנקיס,
גואם, דני מקוב,
אוהד נהרין
תל: רקפת לוי
תא: במבי
עיצוב במה: אריק לוי, פרנקי ליוורט
עיצוב סאונד: דני קוריטו,
פרנקי ליוורט
סרט: רותי גדיש
עיבוד קולי: ארנון זלונטניק
פרפטום
כור: אוהד נהרין
מ: יוהן שטראוס
תל: רקפת לוי
תא: במבי
ע. במה: אריק לוי
• **חומרים של מסע**
כור: הרווה רוב
מ: רמי פורטיס, יובל שפריר
תפ: הרווה רוב
תל: דומיניק פברג'
תא: איב נדה
• **אנאפאזה**
כור: אוהד נהרין
מ: גואם, רולף ואלין,
ארוו פארט, אוהד נהרין,
אהרון קופלד,
יניס קסנקיס,
אבי בללי, דני מקוב
תל: רקפת לוי
תא: במבי

אנסמבל בת-שבע 1993

• **אפרקדן**
כור: עפרה לוי
מ: אריאל רמירז, שוברט
תל: גלית האן
תא: שי יהודאי
• **אלמנד**
כור: ענת דניאלי
מ: קטעי מוסיקה עתיקה מאת
מלחינים אנונימיים
תל: גלית האן
תא: שי יהודאי
תזוזה יחסית
כור: ראסל מאליפנט
מ: טיטץ' אינגליש
תא: מרגי' מדלין
• **מסיבת ריקודים**
כור: אוהד נהרין
מ: סינרגי, יניס קסנקיס,
גואם, דני מקוב, אוהד נהרין
תל: רקפת לוי
תא: במבי ואוהד נהרין

להקת מחול בת-שבע ב'גוונים במחול' 1993

• **Nemo Saltat Sobrius**
כור: ארין אנדרסון
תל: ארין אנדרסון
תא: במבי
• כור: יוסי יונגמן
מ: קטעים מתוך הרקוויאם
של ג'ורג'יו ליגטי ואחרים
תל: אסף זיו
תא: במבי
• **1/2**
כור: רונית זלטין
מ: מתוך פס הקול של הסרט
"מלאכים בשמי ברלין"
תל: וולפגאנג
תא: במבי
• **עבודה ללא שם**
כור: דוד טיטצעל
מ: The Art Ensemble Chicago
ער' מוסיקלית: דוד טיטצעל
תא: במבי
• **מותק, זה כואב**
כור: ארנון זלוטניק
מ: שלמה קינן
תא: במבי

1994 (1-7)

וייל פארודי
כור: ווילאם פורסיית
תא: ווילאם פורסיית

אנסמבל בת-שבע 1994

• **קאואלקד**
כור: לארה בארסק
מ: צחי ומיקי פטיש, הנרי פרס
אסטור פיאצולה
תל: לארה בארסק ודליה לידר
תא: פליס רוס
• **ורסוס**
כור: ענבל פינטו
מ: רונן הופמן, אנטוניו ויואלד
עברי לידר ואחרים
תל: ענבל פינטו ודליה לידר
תא: פליס רוס

אנסמבל בת-שבע Video Dance

• **Etc... Etc...**
במאי: דיוייד נוי
כור: ליאת ויסבורט
צילום: יורם עברי
עריכה: דיוייד נוי
• **תלוי**
במאי: אילן מנור
כור: עמית ולדנבר
צילום: איל זייד
עריכה: סיגל בויאר
• **אדליביטום**
במאי: גבריאל ביבליוביץ'
כור: דנה פרנס
צילום: איתי נאמן
עריכה: גבריאל ביבליוביץ'
• **מה העניינים בובה?**
במאית: נעה טל
כור: יחזקאל לזרוב
צילום: אילן מנור
עריכה: אילת ניצן
מ: איתן סובול
• **In Extremis**
במאי: דיוייד נוי
כור: לרה ברסק
צילום: יורם עברי
עריכה: גיואל אלכסיס, דיוייד נוי
• **במקום רחוק מהאדמה**
במאי: איתן בן-נון
כור: איריס נייס
צילום: גיורא ביחו
עריכה: זיוית קרגמן

1985

- **Suite en bleu**
  chor.: Gene Hill Sagan
  m.: J.S. Bach
- **Marble Halls**
  chor.: Mark Morris
  m.: J.S. Bach
- **Chaconne**
  chor.: Robert Cohan
  m.: J.S. Bach
- **Brandenburg Dance no 4**
  chor.: Siki Kol
  m.: J.S. Bach
- **The First Day of The Rest of My Life**
  chor.: Alice Dor-Cohen
  m.: Malcolm Singer
- **Death and the Maiden**
  chor.: Robert North
  m.: Schubert
  c.: Robert North
  l.: Coralia Segall
- **Looking for Jerusalem**
  chor.: Donald McKayle
  m.: Shlomo Gronich
  c.: Oded Gera
  l.: Kevin McAlister

1986

Whip To A Jelly
chor.: Robert North
m.: Blues
c.: Robert North, Hemda Zoltan
l.: Eyal Schwartz

Inner Rhythm
chor.: David Parsons
c.: David Parsons
l.: Coralia Segall

The Envelope
chor.: David Parsons
m.: Rossini
c.: Judy Wirkula
l.: Coralia Segali

- **Story In Five Chapters**
  chor.: Siki Kol
  m.: "Weather Report" & Tony Scott
  c.: David Dvir
  l.: Eyal Schwartz

Workshop 1986

- **Heavenly Choirs**
  chor.: Nira Tifon
  m.: Chick Corea
  c.: H. Alenbic, M. Chaham-Dellal
  l.: Israela Shefer
- **Square Button**
  chor.: Tamar Ben-Ami
  m.: Dan Handelsman
  c.: O. Tzarfati, Jillian Block
  l.: I. Shefer
- **Formless**
  chor.: Nir Ben-Gal
  m.: M. Nichals
  c.: T. Perlmutter, D. Steinschleifer-Amir
  l.: Dorit Malin

1987

- **View**
  chor.: Rami Be'er
  m.: Meredith Monk
  c.: David Dvir, Rami Be'er
  l.: Coralia Segall
- **Lelio**
  chor.: Gene Hill Sagan
  m.: Arvo Part, Samuel Barber
  c.: Gene Hill Sagan
  l.: Kevin McAlister

Tabula Rasa
chor.: Ohad Naharin
m.: Arvo Part
c.: A. Christina Giannini
l.: Coralia Segall

1988

Work This Way
chor.: David Parsons
m.: Tchaikovsky
c.: Judy Wirkula
l.: Dorit Malin

- **Linton**
  chor.: David Parsons
  m.: David Linton
  c.: Tsafra Perelmutter
  l.: Felice Ross
- **Momento**
  chor.: Nir Ben-Gal
  m.: Vim Martins
  c.: Tsafra Perelmutter
  l.: Felice Ross
- **Eight Heads**
  chor.: Daniel Ezralow
  m.: Philip Glass
  c.: Daniel Ezralow
  l.: Sean McAlister

Psycho Killer
chor.: ISO-Daniel Ezralow
m.: "Talking Heads"
c.: Daniel Ezralow
l.: Sean McAlister

- **Rituals**
  chor.: Robert North
  m.: John Kayes, South African & Japanese
  c.: David Dvir, Robert North
  l.: Sean McAlister

Taken To Pieces
chor.: Doug Varone
m.: Christopher Hyams-Hart
c.: Jillian Block
l.: Kevin McAlister

1989

- **Mariachi**
  chor.: Peter Pucci
  m.: Traditional Mexican
  c.: Hemda Zolta
  l.: Moshe Fried

In The Garden
chor.: Peter Pucci
m.: Charles Ives
c.: Judy Wirkula, Kitty Daly
l.: Moshe Fried

- **Cantata 78/ Every Waking Hour**
  chor.: Doug Varone
  m.: J.S. Bach
  c.: Hemda Zolta
  l.: Kevin McAlister
- **Romantica**
  chor.: Liat Dror and Nir Ben-Gal
  m.: "Blood, Sweat and Tears"
  c.: Tsafra Perelmutter
  l.: Moshe Frid

Entre Dos Aguas
chor.: Robert North
m.: Paco De Lucia, Simon Rogers
c.: Andrew Storer
l.: Coralia Segale

You Gotta Move
chor.: Peter Pucci
m.: Gerry Murdas & Harmonicats
c.: Judy Wirkula
l.: Moshe Fried

1990

Dreamtime
chor.: Elisa Monte
m.: David Van Tigham
c.: Mimi Trussifo
l.: Graig Miller

- **Silences**
  chor.: Mario Cardozo
  m.: J.S Bach
  c.: Gillian Block
  l.: Moshe Fried

Super Straight is Coming Down
chor.: Daniel Ezralow
m.: Tom Willems
c.: Jeffery Jackson
l.: Howel Binkly

- **Double Time**
  chor.: Itzik Galili
  m.: William Sheller
  c.: Itzik Galili
  l.: Moshe Fried

King of Wara
chor.: Ohad Naharin
m.: Arvo Part
l.: Bambi

Sinking of the Titanic
chor.: Ohad Naharin
m.: Gavin Bryers
c.: A. Christina Giannini
l.: Bambi

- **KYR**
  chor.: Ohad Naharin
  m.: "The Tractor's Revenge" and Ohad Naharin
  s.: Frankie Lievaart
  l.: Bambi

1991

Pigs and Fishes
chor.: Elisa Monte
m.: Glenn Branca
c.: Elisa Monte
l.: Graig Miller

Little Ease
chor.: Elisabeth Streb
m. & Sound Design: Reed Hayes
c.: Heather Carson

Passomezzo
chor.: Ohad Naharin
m.: Anton

Soaring
chor.: Elizabeth Streb
m. & Sound Design: Reed Hayes
l.: Heather Carson

Rebound
chor.: Elizabeth Streb
m., & Sound Design: Reed Hayes
l.: Heather Carson

Queens of Golub
chor.: Ohad Naharin
m.: Arvo Part
c.: Rakefet Levi
l.: Bambi

Arbos
chor.: Ohad Naharin
m.: Arvo Part
c.: Rakefet Levi
l.: Bambi

Ensemble Batsheva 1991

- **Butterfly Effect**
  chor.: Itzik Gallili
  c.: Itzik Gallili
  l.: Bambi
- **Love of The Seven Dolls**
  chor.: Anat Asoulin
  m.: Alex Claude
  c.: Yudith Grinspan
  l.: Bambi
- **King Ubu**
  chor.: Rina Baruch
  m.: Frank Zappa, Alex Claude
  c.: Galit Han
  l.: Bambi

1992

- **Mabul**
  chor.: Ohad Naharin
  m.: Vivaldi, John Zorn, Arvo Part, Carl Orff, Livingston & Evans Ray
  Sound Design: Danny Koryto
  c.: Rakefet Levy
  l.: Bambi
- **Stone Soup**
  c.: Doug Elkins
  m.: Albanian, Indian, Egyptian
  c.: Rakefet Levy
  l.: Bambi
- **Stopping Jordan**
  chor.: Anat Daniely
  m.: The Chieftains
  c.: Anat Daniely
  l.: Bambi
- **Folkdance (with songs)**
  chor.: Ralph Lemon
  m.: Josquin Desprez
  c.: Rakefet Levy
  l.: Stan Pressner

Nine Persons Precision Ball Passing
chor.: Charles Moulton
m.: A. Leroy
c.: Eugenie Bafaloukes
l.: Charles Moulton

Black Milk
chor.: Ohad Naharin
m.: Paul Smabeck
c.: A. Christina Giannini
l.: Bambi

Noces
chor.: Angelin Preljocaj
m.: Igor Stravinsky
c.: Annick Goncalves, Caroline Anteski
l.: Jacques Chatelet

Blancs D'y Voir
chor.: Lionel Hoche
m.: Collage
c.: Sylvie Skianazi
l.: Joop Cabort

Ensemble Batsheva 1992

- **Three**
  chor.: Arie Bursztyn
  m.: Eldad Lidor
  c.: Dalit Inbar
  l.: Nissan Gelbard
- **And She Cast Her Eyes**
  chor.: Tomer Sharabi
  m.: Diamanda Galas
  c.: Ayala Bengad
  l.: Eldad Mannheim
- **Edelezi**
  chor.: Roni Haver & Guy Waizman
  m.: Mari Bonie, Goran Bregovic
  c.: Hemda Zolta
  l.: Eldad Mannheim, Gadi Glick

1993

Six Dances
chor.: Jiri Kylian
c.: Jiri Kylian
l.: Joop Caboort

Remnants of My Sand Castle
chor.: Amiel Malale
m.: David Gervai
c. & l.: Amiel Malale

- **Opening Ceremony**
  chor.: Ohad Naharin
  m.: Rolf Wallin, Ohad Naharin, Synergy, Arvo Part, Iannis Xenakis, Guem, Dan Makov
  c.: Rakefet Levy
  Stage Design: Arik Levy, Frankie Lievaart
  Sound Design: Danny Koryto, Frankie Lievaart
  l.: Bambi

Perpetuum
chor.: Ohad Naharin
m.: Johann Strauss
c.: Rakefet Levy
Stage Design: Arik Levy
l.: Bamby

- **Materiaux d'un Voyage**
  chor.: Herve Robbe
  m.: Rami Fortis, Yuval Shafrir,
  c.: Dominique Fabregue
  l.: Yves Godin
- **Anaphase**
  chor.: Ohad Naharin
  m.: Aaron Copland, Guem, Arvo Part, Rolf Wallin, Ohad Naharin, Iannis Xenakis, Avi Bellell, Dan Makov
  c.: Rakefet Levy, Frankie Lievaart
  l.: Bambi, Frankie Lievaart

Ensemble Batsheva 1993

- **Linden Baum**
  chor.: Ofra Levy
  m.: Ariel Ramirez, Schubert
  c.: Galit Hahn
  l.: Shai Yehudai
- **Allemande**
  chor.: Anat Daniely
  m.: Various ancient pieces by unknown composers
  c.: Galit Hahn
  l.: Shai Yehudai

Relative Shift
chor.: Russell Maliphant
m.: Titch English
l.: Margi Medlin

- **Dancing Party**
  chor.: Ohad Naharin
  m.: Synergy Guen, Iannis Xenakis, Danny Makov, Ohad Naharin
  c.: Rakefet Levy
  l.: Bambi, Ohad Naharin

Choreograph-ies for 'Gevanim Bemachol 1993'

- **Nemo Saltat Sobrius...**
  chor.: Orjan Andersson
  m.: Einsturtzenden Neobauten
  c.: Orjan Andersson
  l.: Bambi
- chor.: Yossi Yungman
  m.: G. Ligetti
  c.: Asaf Ziv
  l.: Bambi
- **1/2**
  chor.: Ronit Zlatin
  c.: Wolfgang
  l.: Bambi
- **Untitled**
  chor.: David Titchnell
  m.: The Art Ensemble of Chicago
  l.: Bambi
- **Honey, It Hurts**
  chor.: Arnon Zlotnik
  m.: Shlomo Keynan
  l.: Bambi

1994 (1-7)

The Vile Parody of Address
chor.: William Forsythe
l.: William Forsythe

Ensemble Batsheva 1994

- **Versus**
  chor.: Inbal Pinto
  m.: Ray Charles, Frederic Chopln and others
  c.: Inbal Pinto and Dalia Lider
  l.: Felice Ross
- **Cavalcade**
  chor.: Lara Barsacq
  m.: Zahi & Miki Patish, Henry Purcell, Astor Piazzolla
  c.: Lara Barsacq and Dalia Lider
  l.: Felice Ross

Ensemble Batsheva 1994 Video Dance

- **Adlibitum**
  director Gabriel Bibliowicz
  chor.: Dana Parness
- **Etc... Etc...**
  director: David Noy
  chor.: Liat Waysbort
- **In Extremis**
  director: David Noy
  chor.: Lara Barsacq
- **In a Place Far From The Earth**
  director: Eitan Bin-Noon
  chor.: Iris Nais
- **Dependent**
  director: Ilan Manor
  chor.: Amit Goldenberg
- **What's Up babe?**
  director: Noah tal
  chor.: Yehezkel Lazzarov

s.: Oshra Elkayam
l.: Ben-Zion Monitz

• **Monodrama**
chor.: Mirali Sharon
m.: Mark Kopytman
s.: David Sharir
c.: Bertha Kwartz
l.: Haym Tchelet

The Green Table
chor.: Kurt Jooss
m.: F. Cohen
s.: Hein Heckroth
c.: Herman Markard

1976

• **Fiery Chariot**
chor: Gene Hill Sagan
m.: Klaus Huber
s.: Gene Hill Sagan & Bertha Kwartz
l.: Ben-Zion Munitz

• **Until That I Arose**
chor.: Moshe Efrati
m.: Noam Sheriff
s.: Dani Karavan
c.: Moshe Ben-Shaul
l.: Ben-Zion Munitz

• **Album Leaves**
chor.: Donald Mckayle
m.: Ferdinand "Jelly Roll" Morton
l.: Ben-Zion Munitz

Poems of Ecstasy
chor.: Anna Sokolow
m.: Alexander Scriabin
l.: Ben-Zion Munitz

Echoes of a Night Sky
chor.: Christopher Bruce
m.: George Crumb
s.: Nadine Baylis

1977

Voices
chor.: Christopher Bruce
m.: Zoltan Kodaly
s.: Nadine Baylis
l.: Ben-Zion Munitz

• **The Great Variation**
chor.: Yaacov Sharir
m.: Karlheinz Stockhausen
l.: Haym Tchelet

• **Fantasia**
chor.: Rahamim Ron
m.: John Frank Williams
l.: Ben-Zion Munitz

• **As I Wish**
chor.: Yair Vardi
m.: Alberto Ginastera
s.: Y. Vardi & B. Kwartz
l.: Ben-Zion Munitz

• **The Garden of Kali**
chor.: Gene Hill Sagan
m.: Maurice Ravel
s.: Jean Sibelius
c.: G. Hill Sagan & B. Kwartz
l.: Ben-Zion Munitz

• **The Dybbuk**
chor.: Rina Yerushalmi
m.: Moshe Zorman
s.: Moshe Sternfeld
c.: Yerushalmi & Kwartz

Rainbow Round My Shoulder
chor.: Donald Mckayle
m.: Traditional
c.: Mc-Kayle
l.: Ben-Zion Munitz

The Afternoon of a Faun
chor.: Jerome Robbins
m.: Claude Debussy
s.: I. Sharaff
c.: J. Rosenthal

• **Mountain of Spices**
chor.: Donald McKayle
m.: Louis T. Hardin (Moondog)
s.: McKayle
l.: Ben-Zion Munitz

Rooms
chor.: Anna Sokolow
m.: Kenyon Hopkins
l.: Haym Tchelet

1978

• **Step by Step with Haydn**
chor.: Paul Sanasardo
m.: Joseph Haydn
s.: Bertha Kwartz
l.: Haym Tchelet

• **Abandoned Player**
chor.: Paul Sanasardo
m.: Tommaso Albinoni
s.: P. Sanasardo
l.: Haym Tchelet

• **Meditations on an Open Stage**
chor.: Paul Sanasardo
m.: Zvi Avni
s.: Berta Kwartz
l.: Haym Tchelet

Belong
chor.: Norbert Vesak
m.: Syrinx
l.: Haym Tchelet

Spanish Mime
chor.: Valery Panov
m.: Isaac Albeniz

Through the City Streets (the Lady & the Hooligan)
chor.: Valery Panov
m.: Dmitri Shostakovich
l.: Ben-Zion Munitz

• **Lisztdeliriu m**
chor.: Paul Sanasardo
m.: Franz Liszt

Dreams
chor.: Anna Sokolow
m.: J.S. Bach, Anton Webern Teo Macero
l.: Haym Tchelet

Scenes From the Music of Charles Ives
chor.: Anna Sokolow
m.: Charles Ives
c.: Judith Grinspan
l.: Haym Tchelet

1979

Wilderness, Swamps & Forest
chor.: Ze'eva Cohen
m.: George Crumb, Classical Music of Iran, Environmental Sound
c.: Z. Cohen, Bertha Kwartz
l.: Moshe Fried

• **Metaphors**
chor.: Rina Shaham
m.: Penderecki, Baird, J.S. Bach
c.: Bertha Kwartz
l.: Moshe Fried

• **Daughters of Shilo**
chor.: Rahamim Ron
m.: Claude Debussy
s.: Moshe Ben-Shaul
l.: Moshe Fried

• **Portraits for Two**
chor.: Ze'eva Cohen
m.: Chick Corea

• **Stravinsky Dance Circus**
chor.: Paul Sanasardo & Members of the Company
m.: Igor Stravinsky
l.: Moshe Fried

• **3 A.M.**
chor.: Douglas Nielson
m.: Tangerine Dream
s.: Bertha Kwartz
l.: Moshe Fried

• **Lunch**
chor.: Matthew Diamond
m.: Don York
s.: Philip Ziffer
l.: Haym Tchelet

Recollections of a People
chor.: Deborah Bertonoff
m.: Josef Tal
c.: Paul Sanasardo
l.: Haym Tchelet

1980

• **Ties**
chor.: Siki Kol
m.: Peter Baumer, Lea Hadman

• **Images**
chor.: Rena Gluck
m.: Oedoen Partos
c.: Bertha Kwartz
l.: Haym Tchelet

Cantigas
chor.: Pauline Koner
m.: George Crumb
c.: Christina Giannini
l.: John Mckernon

Rhapsody
chor.: David Hatch Walker
m.: George Gershwin & Takako Asakawa
s.: David Hadar

• **Songs**
chor.: Paul Sanasardo
m.: Dmitri Shostakovitch
s.: Paul Sanasardo
l.: Moshe Fried

• **Between Two**
chor.: Rahamim Ron
m.: Moshe Lustig
c.: Bertha Kwartz
l.: Haym Tchelet

Hunter of Angels
chor: Robert Cohan
m.: Bruno Maderna
c.: Walter Martin
l.: Haym Tchelet

Nympheas
chor.: Robert Cohan
m.: Claude Debussy
s.: Norberto Chiesa
c.: Robert Cohan

• **The Last Curtain**
chor.: Igal Perry
m.: Luciano Berio
s.: Igal Perry
l.: Haym Tchelet

The Collector
chor.: Janine Charrat
m.: Ivo Malec
s.: Shuki Sacks & J. Charrat
l.: Moshe Fried

1981

• **Like a Rolling Rock**
chor.: Naomi Aleskovski
m.: Semprun, Christodoulides
s.: Jerry Melitz
l: Ben-Zion Munitz

Forest
chor.: Robert Cohan
m.: Brian Hodgson
s.: Norberto Chiesa
c.: Robert Cohan

• **Testimony**
chor.: Paul Bloom
m.: Dmitri Shostakovitch
s.: Eli Dor-Cohen
l.: Moshe Fried

Pas de Pepsi
chor.: Ohad Naharin
m.: Shlomo Grunich

• **Radius**
chor.: Alma Frankfurt
m.: Penderecki
s.: D. Frankfurt
c.: Aric Berkovitch
l.: Chani Vardi

Interim
chor.: Ohad Naharin
m.: Leonard Bernstein, Giora Feidman
c.: Margalit Gadi
l.: Moshe Fried

• **Living Games**
chor.: Ivan Feller-Vaslev
m.: Andre Haidu
s.: I. Feller Vaslav
c.: Chani Vardi

Haru No Umi
chor.: Ohad Naharin
m.: Michio Miyagi
c.: Margalit Gadi

• **Shadows of Blues**
chor.: Joan Klein
m.: Mark Isaacs
c.: Margalit Gadi
l.: Dorit Malin

• **An Ancient Tale**
chor.: Lea Avraham
s.: Avraham Ofek
c.: Margalit Gadi
l.: Haym Tchelet

• **Giant Steps**
chor.: Yaacov Sharir
m.: John Coltrane
c.: Doreen Frankfurt & Yaakov Sharir
l.: Haym Tchelet

Threads from a String of Swing
chor.: Daryl Gray
m.: Glen Miller
s.: Yemima Kessler
l.: Haym Tchelet

Sabbath Song
chor.: Daryl Gray
m.: Traditional
s.: Natalie Garfinkle
c.: Yemima Kessler
l.: Haym Tchelet

Dream in a Wild Landscape
chor.: Daryl Gray
m.: Igor Stravinsky
s.: Margalit Gadi
c.: Y. Kessler
l.: Haym Tchelet

In Common
chor.: Ohad Naharin
m.: Ohad Naharin
c.: Yemima Kessler
l.: Moshe Fried

• **Hamsa**
chor.: Siki Kol
m.: Jean-Pierre Rampal
s: Miriam Bar-Yosef
c.: Yemima Kessler
l.: Moshe Fried

• **Devil People**
chor.: Yair Vardi
m.: Astor Piazzola
s.: Iris Tauman Reich
l.: Haym Tchelet

1982

• **The End of Innocence**
chor.: Alice Dor-Cohen
m.: Shosh Reisman
s.: Eli Dor-Cohen
c.: Nissan Gelbard

• **Issa Mytlilkizby (A Story Like a Tale)**
chor.: Ofra Doudai, Amir Kolben
m.: Ahmad Masrie
s.: Dorit Malin

Shira
chor.: Pearl Lang
m.: Alan Hovaness
s.: Harid Hadar
c.: Pearl Lang

• **Impressions**
chor.: Ivan Feller-Vaslev
m.: Richard Farber
s.: I. Feller-Vaslev & Shuki Sacks

• **Pulcinella**
chor.: Murray Louis
m.: Igor Stravinsky
s.: Margalit Gadi

• **Les Noces**
chor.: Anna Sokolow
m.: Igor Stravinsky
s.: Iris Tauman
l.: Haym Tchelet

• **Diary**
chor.: Robert Cohan
m.: Sergiu Natra
s.: Moshe Sternfeld
c.: Shuki Sacks
l.: Haym Tchelet

• **Turmoil**
chor.: Siki Kol
m.: Tangerine Dream
s.: David Dvir
c.: Yemima Kessler
l.: Moshe Fried

1983

Troy Game
chor.: Robert North
m.: Traditional Brazilian Batucada

• **Autumn**
chor.: Igal Perry
m.: Gustav Mahler
s.: I. Perry
l.: Moshe Fried

• **Vigil in Jerusalem**
chor.: Noami Aleskovsky
m.: Ben-Zion Orgad

• **Inostress**
chor.: Ohad Naharin
m.: Brian Eno
c.: Iris Tauman
l.: Moshe Fried

• **Sigh**
chor.: Gene Hill Sagan
m.: Vaughn Williams
c.: G. Hill Sagan
l.: Moshe Fried

• **Grimaces**
chor.: Iven Feller-Vaslav
m.: George Crumb
c.: I. Feller-Vaslav
l.: Coralia Segall

Clowns & Other Fools
chor.: Lotte Goslar

Common Prayer
chor.: Robert Cohan
m.: Andrzeij Panufnik

• **Bolero**
chor.: Igal Perry
m.: Maurice Ravel

Workshop 1983

• **In the Cafe - The Cold of Fall**
chor.: Yossi Tmim
m.: Billy Holiday, Toro Zakamutcho

• **Night Grief**
chor.: Siki Kol
m.: Shem-Tov Levy
s.: David Dvir
c.: Siki Kol

• **Dance**
chor.: Iris Frenkel
m.: Ora Strikovsky
s.: Hava Finer

• **A Dream in Doubt**
chor.: Alice Dor-Cohen
m.: Ligeti, Shostakovitch
s.: David Dvir
c.: Nissan Gelbard

• **This Sky, This Land**
chor.: Alice Dor-Cohen
m.: Uriah Boskovitch
s.: Eli Dor-Cohen
l.: Nissan Gelbrad

• **My Sole... And Head**
chor.: Tamar Ben-Ami
m.: Ofer Shalchin
c.: Yael Gani
l.: Yael Gani

• **The Lost**
chor.: Paul Bloom
m.: Gyorgy Ligeti
c.: Jennifer Bar-Lev
l.: Yael Gani

• **Touches**
chor.: Haim Ohn
m.: David & Friends, Oregon
c.: Smadar Neuberger
l.: Ruth Tsigan

1984

• **A Catch**
chor.: Siki Kol
m.: Rona Vered
c.: David Dvir
l.: Chenault Spence

Escapades
chor.: Alvin Ailey
m.: Max Roach
c.: Carol V. Garner
l.: Chenault Spence

Brothers
chor.: Daniel Ezralow
m.: Igor Stravinsky
c.: Daniel Ezralow, David Dvir
l.: Kevin McAlister

• **Dogfish**
chor.: Daniel Ezralow
m.: Andreas Vollenweider, "StepsAhead"
l.: Kevin McAlister

• **Svsplkt**
chor.: Daniel Ezralow
m.: Tom Waits & Indonesian Music
c.: Daniel Ezralow
l.: Kevin McAlister

Canonic studies
chor.: Mark Morris
m.: Various Composers Arranged by Rarriet Cavalli
c.: Mark Morris
l.: Kevin McAlister

REPERTOIRE

BATSHEVA DANCE COMPANY

1964-1994

Title of work; choreographer; music; set; costumes; light; • original works created for Batsheva Dance Company

1964

• **Daughters of the Garden**
chor.: Donald McKayle
m.: Ernest Bloch
s.: Arnon Adar

The Pass
chor.: Robert Cohan
m.: Eugene Lester

Herodiade
chor.: Martha Graham
m.: Paul Hindemith
s.: Noguchi
c.: Martha Graham
l.: Jean Rosenthal

• **Celebrants**
chor.: Robert Cohan
m.: Carlos Surinach
s.: Arnon Adar Luna

• **Park**
chor.: Robert Cohan
m.: Eugene Lester
s.: Walter Martin
c.: Arnon Adar

The Learning Process
chor.: Martha Graham
m.: Halim El-Dabh

Errand Into the Maze
chor.: Martha Graham
m.: Gian Carlo Menotti
s.: Isamu Noguchi

Fun and Fancy
chor.: Ethel Winter
m.: Paul Bowles
s.: Arnon Adar

1965

Dark Meadow
chor.: Martha Graham
m.: Carlos Chavez
l.: Haim Tchelet

Nocturno
chor.: Donald McKayle
m.: Louis T. Hardin (Moondog)

• **Tent of Visions**
chor.: Robert Cohan
m.: Noam Sheriff
s.: Dani Karavan

• **Jephta's Daughter**
chor.: Rina Scheinfeld
m.: Mordecai Seter
s.: David Sharir
l.: Haym Tchelet

Diversion of Angels
chor.: Martha Graham
m.: Norman Dello-Joio
s.: Martha Graham
l.: Jean Rosenthal, Haym Tchelet

Embattled Garden
chor.: Martha Graham
m.: Carlos Srinach
s.: Noguchi

• **Adam & Eve**
chor.: Oshra Elkayam-Ronen
m.: Hejtor Villa-Lobos

Sargasso Sea
chor.: Glen Tetley
m.: Ernest Krenek
s.: Rouben Ter Arutunian
l.: Haym Tchelet

• **The Mythical Hunters**
chor.: Glen Tetley
m.: Oedoen Partos
s.: Antohony Binsted
l.: Haym Tchelet

1966

• **Women in a Tent**
chor.: Rena Gluck
m.: Mordecai Seter
s.: Dany Karavan
c: Greta Bahral
l.: Haym Tchelet

• **The Betrothal**
chor.: Norman Morrice
m.: Paul Ben Haim
s.: Galia Gat
l.: Haym Tchelet

• **Side Show**
chor.: Norman Morrice
m.: Paul Hindemith
s.: Dani Karavan
c.: Galia Gat

• **Sport**
chor.: Shimon Braun
c.: Galia Gat
m.: George Russe
l.: Gabriel Steinitz

• **David & Goliath**
chor.: Oshra Elkayam
m.: Igor Stravinsky
s.: Oshra Elkayam
l.: Haym Tchelet

• **Psalms**
chor.: Glen Tetley
m.: Oedeon Partos
c.: Galya Gat
l.: Haym Tchelet

Cave of the Heart
chor.: Martha Graham
m.: Samuel Barber

• **By Order of Creon**
chor.: Ehud Ben-David
m.: Daniel Shalit
c.: Linda Hodes

1967

• **Blind Man's Buff**
chor.: Rina Schenfeld
m.: Eliot Carter
c.: Galia Gat

Shore Bourne
chor.: Pearl Lang
m.: Antonio Vivaldi
l.: Haym Tchelet

• **The Unanswered Question**
chor.: Jeanette Ordman
m.: Charles Ives

• **Run the Rig**
chor.: Jeanette Ordman
m.: Luciano Berio

• **Voices of Fire**
chor.: Pearl Lang
m.: Sergio Natra
s.: Dani Karavan

• **The Act**
chor.: Linda Hodes
m.: Billy Page
s.: Buddy Johnson

• **Reflections**
chor.: Rena Gluck
m.: Noam Sheriff
s.: Dani Karavan

1968

• **1-2-3**
chor.: Norman Morrice
m.: Ben-Zion Orgad

• **Rehearsal**
chor.: Norman Morrice
m.: P. Moncayo, S. Revueltas
c.: Galia Gat
l.: Haym Tchelet

Come & Get the Beauty of it While it's Hot
chor.: Tally Beatty
m.: Charles Mingus, Dizzy Gillespy, M. Davis, B. Evans
c.: Greta Bahral
l.: Haym Tchelet

The Road of the Phoebe Snow
chor.: Talley Beatty
m.: Duke Ellington
s.: Anthony Binstead
l.: Haym Tchelet

The Brood
chor.: Richard Kuch
m.: Pierre Henry
s.: Francois Barabeau
l.: Haym Tchelet

• **To Know No Shadow**
chor.: Richard Kuch
m.: Carlos Chavez

1969

Neither Rest Nor Harbor
chor.: Sophie Maslow
m.: Robert Starer
s.: Bernard Johnson
l.: Haym Tchelet

The Village I Knew
chor.: Sophie Maslow
m.: Jewish Traditional
s.: Bernard Johnson
l.: Haym Tchelet

• **Curtains**
chor.: Rina Schenfeld
m.: Noam Sheriff
s.: Linda Hodes

• **Sin Lieth at the Door**
chor.: Moshe Efrati
m.: Noam Sheriff
s.: Dani Karavan
c.: Linda Hodes

Moves
chor.: Jerome Robbins

The Exiles
chor.: Jose Limon
m.: Arnold Schoenberg
c.: Anita Wescher

La Malinche
chor.: Jose Limon
m.: Norman Lloyd
c.: Pauline Lawrence

• **Baroque Concerto No. 5**
chor.: Norman Walker
m.: Antonio Vivaldi

1970

• **Ein Dor**
chor.: Moshe Efrati
m.: Zvi Avni

• **Time for Waiting**
chor.: Rena Gluck
m.: Gary Bertini
s.: Dani Karavan
c.: Galia Gat
l.: Haym Tchelet

• **Percussion Concerto**
chor.: Norman Morrice
m.: Leonardo Salzedo
s.: Galia Gat
l.: Haym Tchelet

1971

• **Transitions**
chor.: Mirali Sharon
m.: Toshiro Mayuzumi
s.: Uzi Sharon
c.: Mirali Sharon
l.: Haym Tchelet

• **Voices From a Far Place**
chor.: Brian MacDonald
m.: Toru Takemita

• **Pace & Step Together**
chor.: Moshe Efrati
m.: Carlos Surinach

• **Warm Up**
chor.: Linda Rabin

Caprichos
chor.: Herbert Ross
m.: Bela Bartok

• **Martha's Vineyard**
chor.: Brian MacDonald
m.: Norman Dello Jolo
s.: Yaakov Sharir
c.: Yair Vardi, Yaakov Sharir
l.: Haym Tchelet

• **Song of My People**
chor.: John Cranko
m.: Ruth Ben-Zvi
s.: Dov Zelzer
c.: Yaakov Sharir & Yair Vardi
l.: Haym Tchelet

Ebony Concerto
chor.: John Cranko
m.: Igor Stravinsky
c.: Silvia Strammer
l.: Haym Tchelet

1972

• **Look at Yourself**
chor.: Linda Hodes
m.: Uria Heep

• **Three Out of Me**
chor.: Linda Rabin
m.: Gyorgy Ligeti, C.F. Handel

• **Moon Full**
chor.: John Butler musi
c: Zvi Avni

• **Lyric Episodes**
chor.: Mirali Sharon
m.: Zvi Avni
s.: Uzi Sharon
l.: Haym Tchelet

• **Strophe Anti-Strophe**
chor.: Glen Tetley
m.: Sylvano Bussotti
s.: John Bell
l.: Nikolas Chernovitz

After Eden
chor.: John Butler
m.: Lee Hoiby

• **Divertissements in the Play-Ground of the Zodiac**
chor.: William Louther
m.: George Queency
s.: Dany Karavan
c.: William Louther
l.: Nikolas Chernovitz

1973

• **Corners**
chor.: Rina Schenfeld
c.: Lea Nikel

• **Deserts**
chor.: Anna Sokolow
m.: Edgar Varese
l.: Haym Tchelet

• **"In Memory of No. 52436"**
chor.: Anna Sokolow
m.: Tadeus Baird
l.: Haym Tchelet

• **Dome of Heaven**
chor.: Talley Beatty
m.: Santana
s. & c.: Anatol Gurevitz
l.: Haym Tchelet

Poem
chor.: Anna Sokolow
m.: Charles Ives
l.: Haym Tchelet

1974

Cell
chor.: Robert Cohan
m.: Ronald Lloyd
s.: Norberto Chiesa
c. & l.: John B. Read

• **Journey to Nowhere**
chor.: Oshra Elkayam
m.: Luciano Berio & Pierre Henri
s.: Oshra Elkayam
c.: Moshe Ben-Shaul
l.: Haym Tchelet

• **Rite of Spring**
chor.: Ronni Segal
m.: Igor Stravinsky
c.: Rozyta Gotlib
l.: Haym Tchelet

• **Elegies**
chor.: Rina Schenfeld
m.: J.S. Bach

• **Taltela**
chor.: Mirali Sharon
m.: K. Penderecki, B.A. Zimmerman
s. & c.: David Sharir
l.: Haym Tchelet

• **The Dream**
chor: Martha Graham
m.: Mordechai Seter
s.: Dani Karavan
l.: Haym Tchelet

• **Puppets of Death**
chor.: John Butler
m.: Arnold Schoenberg
s.: Dani Karavan
c.: Lydia Pinkus-Gani
l.: John Bird

Eclipse
chor.: Robert Cohan
m.: Eugene Lester
c.: Peter Farmer
l.: John Bird

1975

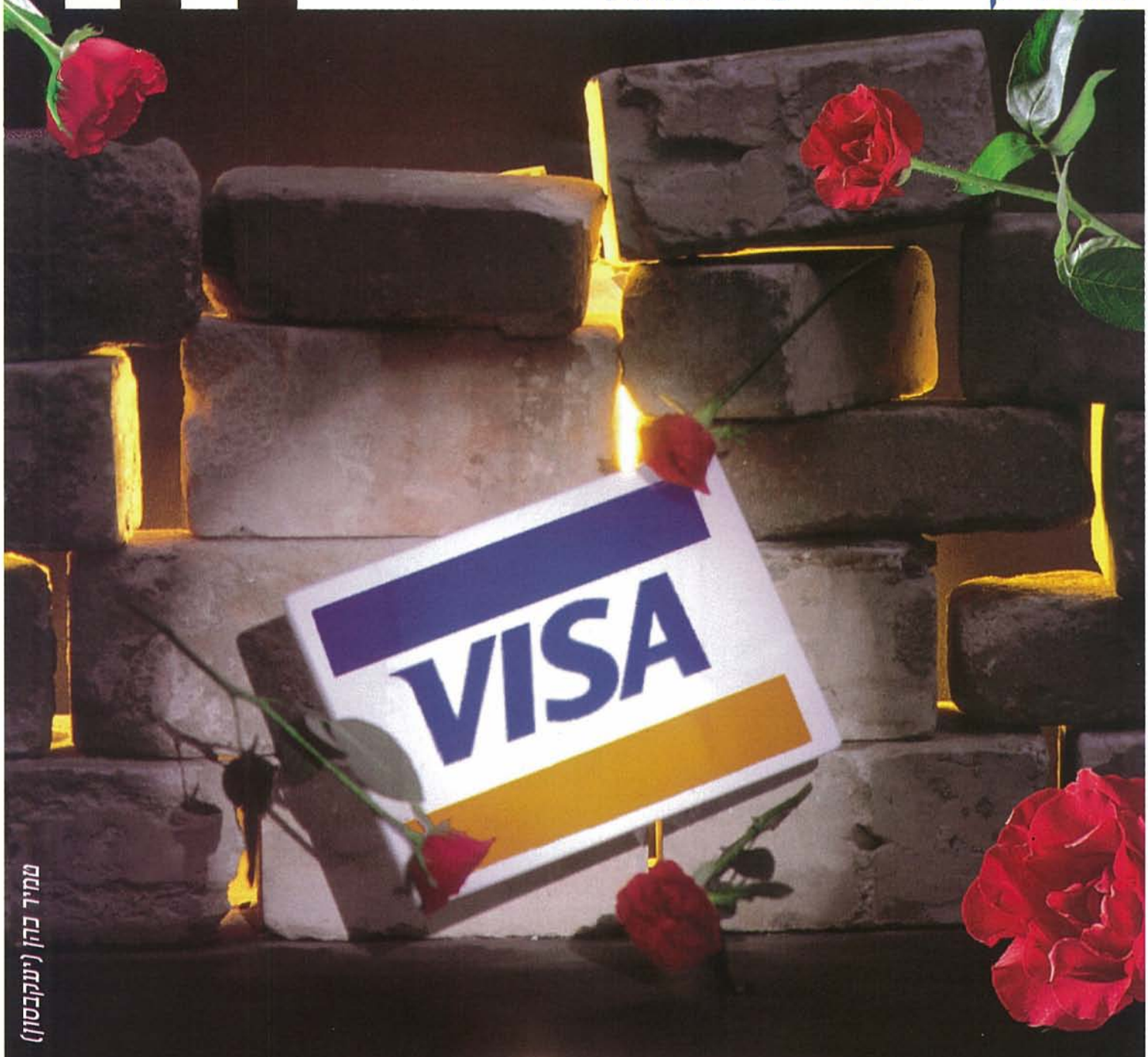
• **Games We Play**
chor.: Rena Gluck
m.: Paul Hindemith
s.: Dani Karavan
c.: Linda Hodes
l.: Haym Tchelet

• **Trek**
chor.: Norman Morrice
m.: Francis Poulenc
s.: John B. Read

• **The Burning Ground**
chor.: Gene Hill Sagan
m.: Gustav Mahler
s.: Bertha Kwartz
l.: Ben-Zion Munitz

• **Apocalypse**
chor.: Oshra Elkayam
m.: Musical Collage

הטבות והנחות למופעי להקת בת-שבע
למחזיקי "ויזה" של כ.א.ל



(הוסרה) עיר דשה

כרטיסי כניסה במתנה מ"ויזה"

חברת כ.א.ל "ויזה" תומכת בתיאטרונים, קונצרטים ומוזיאונים
ובמסגרת זאת מעניקה ללקוחותיה הטבות וכרטיסי מתנה.
פרטים בחוברת המתנות של "ויזה" ובפרסומים מיוחדים בעיתונים.

יש מתנה ב"ויזה"

VISA כ.א.ל VISA

מקבוצת בנק לאומי ומקבוצת בנק דיסקונט

ROYAL BEACH

באיזה שהוא חלום כבר היית כאן

אי שם, ממרומי מרפסת החדר שלך, הרשית לרוח ערב קלילה ללטף את פניך. ממול,שיחקו גלים קטנים בתופסת עם קו החוף,נוגעים בו וממהרים חזרה אל חיקו הבטוח של הים.
לא הרגשת איך,אבל פתאום שמת לב שאתה מחייך. כנראה שהבנת כי באיזה שהוא חלום כבר היית כאן.
מלון הרויאל ביץ' מזמין אותך לגלות שלכל חלום מגיע יום.
במקומך, כבר היינו מזמינים מקום.

להזמנות: ת"א 177-022-3636
מלון רויאל ביץ' 07-368815/9

(יעקבסון) עמיר בהן

רויאל ביץ'

ישרוטל

מלון רויאל ביץ'. על קו המים בחוף הצפוני של אילת.

376 חדרים וסוויטות–כולם משקיפים לים ● חוף רויאל עם שירות עד קו המים ● 4 בריכות שחיה ● 10 מסעדות ● דיסקוטק ● מועדון לילה ● פיאנו בר אינטימי ● הופעות אמנים ● שדרת חנויות ● מרכז כנסים בינלאומי ● מועדון בריאות וכושר,מרחצאות (ספא) ● 80 חדרים עם אמבטיית ג'קוזי ● 20 סוויטות מפוארות עם ג'קוזי במרפסת ● ועוד שפע פינוקים מכל הכיוונים

something frightening because it is often triumphant and all these things are the very opposite of creative thinking".

Our conversation turns again to freedom, the poet Brodsky and the endless movement of learning and change. Suddenly Ohad says that what really matters to him is the ability to forgive and to give up. "That is what one finds in poetry." - he states. "Poetry is a little like a prayer, and prayer belongs to the family of forgiveness and that is the true position of prayer, to offer the other cheek".

Ohad says that what really matters to him is the ability to forgive and to give up. "That is what one finds in poetry." - he states

I asked him about his dance "Arbos", with music by Arvo Part, a work which to me seems religious, with music like an unfinished cathedral. Ohad answered: "In 'Arbos' I felt rather humanistic and I see the music as a thin thread which connects things rather than as a large building. A thread which leads to places larger than I am able to provide an answer for, a place where wisdom is god, something compared to which I am nothing."

We talked about the section of "Arbos" in which Yossi Jungman dances with a hamster, a scene of the mortification of the flesh. "The movement is initiated by the animal. I would like the dancers to aquire virtuosity which becomes an integral part of their behaviour and that is the connection to the hamster. I experimented with animals, letting them crawl all over my body and so I finally arrived at the hamster." - Ohad explains.

OHAD NAHARIN. PHOTO BY MARI KAJIWARA

Naharin's dances are in constant flux; everytime "Black Milk", "Kyr" or "Queens of Golub" are performed there is a shift of emphasis, another improvement. "That is one of the advantages of working in this medium." - says Ohad. "The dynamics, the possibilities of change. Movement is remembrance, there is no dance without memory. Dance ceases to exist the instant its execution is completed. So I never cease to change it, because I am never really satisfied."

And he adds, suddenly smiling: "'Kyr' is growing old you know. But that's nice. Someone wrote about it once calling it 'Kyr [wall in Hebrew] with crevices', perhaps without meaning it, by now it suits the situation, and that's good. Work tends to become better with time, like wine."

We spoke about sources of inspiration. "Poetry, the way people move, how they exist, paintings by Miro. My dances are like poems, there are choreographers whose dances are prose. I love poetry, because a poet has to distil and concentrate his materials to an essence."

Ohad tells a story about a child he once saw at a reception being held on a lawn. The kid was holding two wine glasses in his hands, probably carrying them to his parents. One glass was fuller than the other, and the child kept pouring from one to the other, to make them equal. Pouring a little, checking the results and pouring some wine back until he was satisfied.

The many lines in Ohad's face changes shape all the time. Giacommetti wrote once: "It is an adventure, a great adventure to be able to watch how every day something unexpected appears in a face. That is better than all the voyages around the world."

Late that evening, when the waiters were sitting quietly around their table in a corner, Ohad suddenly said that he likes to be connected with coldness, human coolness. That he really is more inventive and creative when immersed in a lukewarm bathtub. Just floating in the water without moving about, ideas just come to him, pass through him, as if he were a medium.

I asked him: "Are you sad?" He laughed and said: "Yes, totally sad." "Arbos" is the place between heaven and hell, a sort of passage. "Black Milk" is the result of Ohad once seeing a street sign at the "Festival of Two Worlds" in Spoleto, Italy, which to him looked like "Latte nero", black milk, which he thought was a good title. It turned out, that the sign meant something quite different.

"Queens of Golub" began as a solo for Ohad himself called "King of Golub". The name being an intimate sobrique for someone dear. Hence, it is a title that holds a secret.
Ohad doodles in my notebok, to see how the word "vitur" (in Hebrew: giving something up) looks on the page, in Hebrew as well as in Latin characters. He likes the sound and the look of it, so who knows, it may become the title of his next work. "Giving up", a term not much in use in our angry times. As if suddenly one is able to breathe freely.

The next day we took a walk through the many little streets around the Suzanne Dellal Centre. We went to see a delapidated building, which once housed an elegant coffee house, with music and dancing, awaiting renovation. It was supposed to serve Batsheva as a reharsal space. But the funds for rebuilding the place are not forthcoming. "I need a space to dance in", Ohad says, "Never-mind what materials the space is built of." We stand opposite the Army Museum, a vast area, where we see rusty old tanks from the War of Independence and several large locked buildings. There are 40 dunams of land there, someone tells us. "All I need for the company is two dunams of floor space." - says Ohad.

There are people, who when they stop somewhere or have said something, a sort of after-image lingers there. The body goes on but it seems the head still looks in the old direction. Ohad crosses from one location to another, from one sentence to the next without pausing, as a whole, all of him at once. In a Giacometti portrait, there are many lines crisscrossing each other, but they are unique. Every time one looks at them, they seem fresh, seen for the first time. That what came to my mind as we took leave of each other and Ohad left abruptly, all of him, without leaving a trace behind.

OHAD NAHARIN

TALKS TO GABI ELDOR

Dance critic Gabi Eldor met with Ohad Naharin, the artistic director and chief choreographer of Batsheva Dance Company, to discuss his attitudes towards dance and the sources of his inspiration as a dance creator

My talk with Ohad Naharin was rather a private one, one not meant to be definitive or to sum things up. We sat in a restaurant, not far from his Tel Aviv flat, after the company's performance in a public park. The amphitheatre at the Hayarkon Park is a beautiful place to dance at. The stage is surrounded by large trees, but the dew, wetting the stage floor, makes things difficult for the dancers. A pale fog hovers over the dark lawns surrounding the theatre.

I began by asking Ohad what he loves most, hates most, and so on. He said: "I don't think in terms of 'most' anything. Not because I am cautious, I really don't know what is 'most' for me." Adding "I lay on the slightly damp grass in the park reading a book, ants crawled all over me, I feel 'high' and wonder why I don't do this more often?"

During performances in the park, Ohad is always in attendance; observing, watching, working. Every detail is his concern. Behind the scenes there is a good, practical and quiet atmosphere. The dancers life - more than that of other artists - is modest, hard and demanding. Small, sweating figures disappearing after the final blackout into the dressing-rooms. Looking even leaner, they finally emerge into the dark night to get home. One may perceive in them a certain unassuming earnestness.

It took some time until I found the right way to tune my voice to Ohad's wavelength, to talk without the usual commonplaces and the obvious, to reach a level of communication untrammeled by all that 'culture' junk

Ohad holds his back very straight, which gives the impression of pride. But this is a wrong interpretation of his erect posture, which is really due to a back injury. Perhaps there is another aspect to his resolute uprightness: that of loneliness, of separateness, of being apart, for better or for worse.

It took some time until I found the right way to tune my voice to Ohad's wavelength, to talk without the usual commonplaces and the obvious, to reach a level of communication untrammeled by al that 'culture' junk. "When I talk about anything, not specifically about myself, it still is about me." - Ohad said. So we spoke about the performance we just saw, about the dancers, about how he loves and appreciates them and about their special qualities. He perceives each of them as an individual, a whole human being with his own advantages and drawbacks which all add up to his personality as a dancer.

About Yossi Jungman, a marvellous dancer, Ohad said: "One of his qualities is that he isn't musical at all. "After I raised my eyebrows in astonishment, Ohad adds: "He is so honest." And I explain this statement to myself as meaning that even music does not entice or influence him. He has found ways to overcome his deficiency.

Ohad is about to embark on a journey to Finland, to stage his "Perpetuum", a dance which has been shown only a few times in Israel. It is early summer now and in Finland, endless daylight with just an hour of twilight. The company managers are searching for a hotel with special blinds, so that they will be able to make the rooms darkenough for sleeping. It seems that the Finns have a very special relationship between darkness and brightness which posing a challenge to Ohad.

The Finnish company is trained in classical ballet. Ohad: "To dance ballet is a physical pleasure for the dancer, which includes a sense of victory over obstacles. To tell classical ballet dancers to dance 'the wrong way', to make them move, opens something new for them in themselves."

"But how does one overcome the problem of a classical dancer having to move in a new way?" - I asked.
"I try to connect them to the present after leaving the rehearsal hall, after finishing classes, when they are wearing blue jeans.This approach makes things easier and the transition takes a week instead of two years. And they love to Tango..."

Ohad says he is lucky in being free to decide his own ways, to change his decisions at will and then take the opposite approach. "Wisdom is beyond knowledge" - he says and again talks about insight, but this time in another context, that of the music of Arvo Part, which he often uses. "When I learn something new, I don't cling to the previous point of view. It's all a matter of improvement."

Just now he is reading a book of poems by Joseph Brodsky and in one of the poems it says: "Any decision is a sort of blow to freedom."

When I asked Ohad what he likes most, he again says, there is no 'most' of anything for him, perhaps because he doesn't have a good memory. And he told me a funny story about a friend of his, a painter, who most of all likes to draw cows. For nearly forty years he has been traveling from country to country drawing English, Spanish or Swedish cows.

But when I asked him what he hates,Ohad said "I despise evil, even that which is inside myself". He proceded to point out, what in his view is devilish evil; one's identification with ideologies, the identity of masses of people, militants, doctrines and obeying. "Evil is

Sanasardo was appointed artistic director and for two seasons, until he resigned, succeeded in turning the company into a tool for performing only his own work.

When Robert Kohan became artistic adviser he suggested putting Moshe Romano, who worked with him for many years in London, in charge of Batsheva. But Romano, one of the founders and Israeli born, was unable to find a common language with the dancers, and soon left the post. David Dvir and Shelly Sheer, both excellent dancers in the company, occupied the position of artistic director, taking good care of the dancers, but without implementing any

Ohad Naharin's works, however, brought with them not only excitement and originality, but also a certain topicallity, so palpably missing from the mostly reheated menu Batsheva offered its public

innovative ideas. It has to be pointed out, though, that during their tenure, up and coming choreographers of the young generation, such as Mark Morris, Doug Varone and Daniel Ezralow were invited to work for Batsheva and thus a refreshing breeze of contemporary dance began to be felt on the stage.

In retrospect, the most significant occurrence of that period was the annual return of Ohad Naharin, since 1981(then a fledgling choreograper of great flair) to work with the company. An association which culminated ten years later in his appointment as artistic director in 1991-2.

The foundation of Batsheva in the mid-1960s co-coincided with what was later to be termed "the dance revolution". The works of Graham and Graham-related choreographers brought the young Israeli company to the cutting edge of modern dance as it finally became the accepted mode of expression. The later, post-modern, a rather 'lean' style of American dance, left hardly any traces in Batsheva's repertory. Indeed, there was very little post-modern influence to be seen in modern dance in Israel in general. From 1975 until the end of the 1980s, Batsheva was trailing, style-wise, behind the new wave of innovative choreographers. Though, sometimes doing good work, for example its version of Kurt Jooss' "The Green Table" or Cohan's "Cell", but presenting nothing experimental or thought provoking. Most of the time keeping in the safe middle ground of accepted public taste. This was at least partially the result of the policy of the then general manager of Batsheva, Bill Strum, a businessman, not keen on avant-garde experimentation.

While in Europe the new dance-theatre of Pina Bausch and her contemporaries was being forged, there was no trace of these new directions in the Batsheva repertory.

Ohad Naharin's works, however, brought with them not only excitement and originality, but also a certain topicallity, so palpably missing from the mostly reheated menu Batsheva offered its public. His "Beynayim" (a.k.a "Passages") to Kleizmer music by Giora Feidman dealt obliquely with the Jewish predicament. This was expressed by creating a group movement seemingly progressing in one direction only, a historical pageant of unrealistic but telling detail, ending quite daringly with a few seconds of a Hora.

In 1983, when the country was in the turmoil over the traumatic Lebanon War, Ohad came and choreographed his "Innostress", a very personal evocation of those troubled times, precise but never descending into plain political comment.

10 + 15 + 5 = 30

In general, the 30 years of Batsheva's activities may be divided into three main periods. The first decade under the influence of Martha Graham and her school, the time of company growth lead by the charismatic artists of the first generation. Then, when the departure of Linda Hodes caused Batsheva to lose the performing rights of the Graham canon which served as its foundation and drifted without a clear destination or direction for nearly 15 years. Finally, the period of Ohad Naharin and other young choreographers, culminating in Ohad's pop-rock works, such as "Kyr", "Opening Ceremony" or "Anaphasa" - which again brought the company to the forefront of new dance on the world scale. As at the beginning, some of the leading innovative choreographers, such as William Forsythe, Jiri Kylian, Elisabeth Streb or Angelin Preljokaj collaborated with Batsheva.

Naharin's style is rooted in the Israeli ambience, with one not being able to pinpoint exactly what makes his work so Israeli, which, nevertheless, it undoubtedly is. What nowadays is so typical of the Batsheva dancers is that sometimes a dangerous ferocity of movements, total dedication to the magic moment on stage, a sense of humor and irony is present - an ingredient sorely missing from most contemporary dance - and a penchant for ugly costumes and seemingly discarded clothing retrieved from dustbins. No radiant 'beautiful bodies', like Graham's "Acrobats of God", but real people of all kinds, often with 'convict style' shaven heads.

This change in aesthetic direction brought with it radical changes in the company's artists. Many of the veteran dancers were unwilling or unable to adjust to the new regime, and left.

In the Naharin era, the role music plays in the choreography has become much more central. It is hardly ever just an acoustic accompaniment to the movement. Often there are live musicians on stage and the dancers are used as singers. Even more remarkable is the use of counter-tenor male voice of a dancer, which has become a feature of Ohad's work.

The costumes often are uni-sex, with everybody dressed in a skirt, which connects them to the style Mark Morris is fond of.

During the first period of Naharin's activity as director, he was accused of turning the company into a dedication to his own works only. Just as Jiri Kylian was accused of turning the Nederlands Dans Theatre into a Kylian company. In both these cases, strictures proved short sighted; and in due course both choreograpehers made their style the house style without restricting the repertory to their own creations.

After 30 years Batsheva is once again one of the leading companies in the world. It is very popular at home, especially with young audiences. It has a home grown style of Israeli providence, features it lacked for many years. The attitude of government funding agencies has also changed for the better since a progressive, peace oriented, government came into power. Batsheva's 30th birthday is not only an occasion for nostalgic reminiscing and historical accounting, but a moment for taking stock and simultaneously looking confidently into the future.

Just before the public status of the company was changed, two important artistic events occured. During the 1971-2 season, the great South African choreographer, John Cranko arrived in Israel to create a new work for Batsheva. Cranko was at the peak of his career. He had transformed the Stuttgart Ballet, an undistinguished provincial German ensemble into one of Europe's leading ballet companies. Cranko, the son of a Jewish father, never denied his Jewish ancestry, but wasn't very interested in his Jewish heritage either.

Cranko came to the conclusion he would compose a ballet based on well known poems by many of the leading poets in Israel - without musical accompaniment, apart from some percussion instruments. The actress Hana Maron was to read aloud the texts on which the dances were based.

The veteran dancer Moshe Romano, who had become Batsheva's rehearsal director, took care of Cranko in Tel-Aviv and he thought the best drummer available would be a young musician, Ruth Ben-Zvi, popular as "Ruthi the Drummer" and he was looking for a way to introduce her to Cranko. By chance, when John and Moshe were driving in a taxi, the radio was on and there was a percussion piece for oriental drum playing.

Cranko became excited by the rhythms, and as the drummer was Ruth Ben-Zvi, there was no further problem in their collaboration.

The work, entitled "Song of My People" was rather uneven - but with many unforgetable scenes. The opening sequence, for example, where the men enter into the text of the poem describing the poet's father being ordered by a Nazi concentration camp guard to undress, they take off their shirts and trousers and throw them away. Finally they lie in their white underwear in a heap of corpses as the lights fade. The remarkable dance of an "One Winged Angel", touchingly danced by Rina Schoenfeld was another original and moving climax of Cranko's work.

But without the knowledge of Hebrew, the language barrier made the appreciation of Cranko's very personal and innovative work difficult. The very tackling of Jewish or Israeli topics was a very rare occurence in the company's repertory, in spite of the many biblical themes used by various choreographers, from Graham herself, through to Robert Cohan and several of the Batsheva dancers, who created new works for the company. It is a characteristic of Batsheva, that very few Israeli choreographers were invited to work with it, apart from present or past company members, all through its thirty years. Until the arrival of Ohad Naharin, it was only Mirale Sharon who repeatedly created for the company.

Martha Graham had never - apart from cooperating once with, of all people, Gerge Balanchine - created for a company, not of her own. Therefore, the announcement that she would come to Tel Aviv to choreograph on the Batsheva dancers was sensational. Everyone knew of her obligation to de Rothschild. But she had often said that that account was already settled, and in any case, it was the years in which de Rothschild became less and less involved with Batsheva.

The personal as well as artistic situation of Martha Graham in 1972-3 was a dire one. She had just been discharged from a sanatorium after a treatment for alcoholism. She had no company of her own and her finances were in disarray. Everybody believed that at the age of 70 plus, she was, for all practical purposes, at the end of her tether. When Linda Hodes returned from a visit to New York and told Pinchas Postel, the general manager of Batsheva the sad news about Martha,

"POEM", CHOREOGRAPHY: ANNA SOKOLOW, DANCER: EHUD BEN-DAVID

he immediately responded by suggesting that they should invite Graham to come and work with Batsheva. In Linda's eyes this was a strange notion, but she phoned New York, and encouraged by Ron Protas, Graham's protector and factotum, Martha accepted the proposal.

The biblical legends of Israel's patriarchs were an obvious choice of topic and Graham decided to collaborate again with two Israeli artists, with whom she had worked before, the composer Mordecai Seter and the designer Danni Karavan. Several of the veteran dancers who had not danced for Batsheva for several seasons, such as Schoenfeld, Gluck and Ben-David, agreed to perform again for her sake. The result was mixed; on one hand a brilliant sculpted stage set, on the other, an uneven symbolic biblical pretext without too much depth and with energetic but rather shallow dancing. Altogether "Jacob's Dream" had the haphazard look of a sketch. A few years later, Graham reworked it with her own company and renamed it "Dream".

By one of those co-accidents that the muse of history is so fond of, Graham met the man who is now the artistic head and leading spirit of Batsheva, Ohad Naharin, as she was watching company classes while casting her new work. As she was not aware that Ohad was a green rookie, who had just finished his stint of army service and had hardly any dance techniques at all. But his striking figure and stage personality made her give him one of the leading roles in "Dream" - much to the chagrin of his collegues, who thought he was too young and inexperienced to tackle a major role.

Ohad expressed his wish to go to New York to study dance. With the help of Graham he obtained a scholarship which made his plans possible.

Years of wandering in the wilderness

During the 1970s and 1980s, one could hardly find any direction or artistic policy in the activities of Batsheva. Artistic directors came and went. Though several important choreographers worked with the company, among them Anna Sokolow, Christopher Bruce, Donald Mckyle and the American-Israeli Gene Hill-Sagan, there was no clear artistic policy in the company's repertory. The nadir came when Paul

appointment. This brought about a rift and much mutual incriminations between the fouder and her dancers.

The soloists of Batsheva were unwilling to accept Ordman as director and choreographer and when they realized de Rothschild was adamant, they more or less declared that they would resign and leave the company, if the Baroness would not change her decision. The leaders of the revolt were Moshe Efrati, Ehud Ben-David, Galia Gat and they were joined by most of the dancers. Just three years after its birth, the company was in danger of disintegration.

Batsheva passed the New-York examination with flying colours. Marcia Siegel, the eminent critic wrote:"It's always a pleasure to see good choreography by a new set of dancers, and this company gave additional dimension to all the oldies I saw".

Robert Cohan claims, that it was he who suggested to de Rothschild a possible solution to the impasse. He proposed the foundation of another company, in which Ordman would be free to create and perform according to her wishes and taste.

Thus the Bat-Dor company came into being.

The ultimate test: New-York

About five years after the first premiére, the moment of truth arrived for Batsheva: the decision to tour America and to perform in New-York. Was it just bringing coal to Newcastle or a fool-hardy attempt to play on Graham's home turf, in front of the world's most discerning critics?

The company was to perform well-known works by Graham, danced by young, relatively unknown Israeli artists. At the beginning of the 1970s New-York was the undisputed world capital of modern dance and its dance critics were the most feared arbitrators of taste.

The Batsheva repertory on its first tour in the U.S.A in 1970, comprized "Errand Into the Maze", "Diversion of Angels" by Graham, Tetley's "Mythical Hunters", Jerome Robbin's "Moves" and "The Exiles" by Jose Limon. Some of the best works by contemporary modern choreographers. The programs also included several works by Israelis, such as Moshe Efrati, Rena Gluck and Rina Schoenfeld, the three chief choreographers amongst the company members.

Batsheva passed the New-York examination with flying colours. Marcia Siegel, the eminent critic wrote:

"It's always a pleasure to see good choreography by a new set of dancers, and this company gave additional dimension to all the oldies I saw. Jerome Robbins' 'Moves' is on point by the Joffrey Ballet and that company is far better equiped to tackle its movement difficulties. But what Batsheva lacks in technique it supplies in theatre intelligence. They do 'Moves' not as an enigmatic ritual but as drama. They performed Graham's 'Diversion of Angels' and Jose Limon's 'The Exiles' with similar vibrancy." (Boston Herald, 27.10.70). And Clive Barnes, then chief dance critic of "The New York Times: wrote:

"These are the Israeli children of American dance. [...] let us take the revivals first, for even here the special accent of the Batsheva Company - sharp, bright almost aggressive in its dancing - was brilliantly evident." (9.12.70).
During a later European tour, two of the company's main dancers, Rina Schoenfeld and Ehud Ben-David, were awarded prizes at an international dance festival in Paris, France.

During this period of consolidating its international standing and, so to speak, playing in the world league of modern dance, Batsheva knew little tranquillity at home. Artistic directors came and went their way, and the relationship between the company founder and funder, de Rothschild grew cooler and became problematic, as her interest in the company waned and all her resources were turned to her second company, Bat-Dor.

From a private company to a publicly funded one

When Martha Graham ceased to act as Batsheva's artistic director and her former dancers, such as Jane Dudley, who served as artistic director in the late 1960s, were not any longer at the helm, an acute leadership crisis occured.

The list of artistic directors of the company is long: from the Canadian Brian MacDonald to the London based American William Louther. After he left under a cloud, Linda Hodes and Kaj Lothman (who had been the company's ballet teachers) acted as joint temporary directors. The person who during those problematic years was the real captain of the company was Pinchas Postel, the general manager. He attempted to steer the ship in stormy waters, after most of the original dancers had left to pursue their own careers.

Though Moshe Efrati, Ehud Ben-David and Rina Schoenfeld were no longer dancing in productions, they contributed from time to time choreographic works. By some miraculous process, a young generation of remarkable dancers replaced the originals. Nurit Stern, Yair Vardi, Esther Nadler and several other talented artists continued the Batsheva tradition of charismatic, forceful and spirited performances.

Since the foundation of Bat-Dor, de Rothschild became less and less involved in the running of Batsheva. The crisis came to a head in 1974, when she announced that she was going to merge her two companies. A decision which in fact meant the end of Batsheva. The Baroness was astonished by the public outcry and protests her decision caused, both in Israel and in the whole dance community in America and Europe.

In Israel, several of those who had worked with the company, such as the designer Danni Karavan and the composer Zvi Avni as well as some of the leading personalities of art, made attempts to persuade public foundations and the Ministry of Education and Culture to undertake the consolidation of the company, in order to provide public budgets for its independent functioning after de Rothschild curtailed her financial support of it.

A committee was appointed for formulating the new public status of Batsheva. Lea Porat, the Director of the National Council for the Arts, accepted its proposals and Batsheva became a publicly funded company. De Rothschild agreed to lease the company's premises, equipment and performing rights to the new management for a token price. The budget was minimal, but nevertheless made the continuation of the company's work feasible.

Two special aspects may be observed, in the first, Graham's oriented period of Batsheva's activity. The roster of famous choreographers who came to work with the company comprise some of the most acknowledged American as well as West European leading modern dance artists. It also included some modern classical ballet choreographers, for whom this was a first experience with a non-ballet based group.

Robert Cohan, who later became the company's artistic adviser, thought this to be an unique occurrence, even as compared to, for example, the Nederlands Dans Theatre in Holland, which is a modern company founded more or less parallel to Batsheva, and is of similar character.

The guest list of choreographers who worked for Batsheva in that period, included Jerome Robbins ("Moves"), Jose Limon ("The Exiles", "La Malinche"), Norman Morrice and Christopher Bruce (both British), as well as Talley Beatty, Donald McKyle, Glen Tetley (Americans) and several others. This period ended with Graham herself arriving to create new work on the Batsheva dancers and with John Cranko doing the choreography which was also one of his last works, "Ami-Yam-Ami-Ya'ar" for the Israeli company.

The second special phenomemon is that many of these guests chose music by Israeli composers for their new creations. Subsequently when they transfered this music to companies in other countries, they so-to-speak broadcasted Israeli music abroad, and on several occasions used additional Israeli music by composers, with whom they had encounters while working with Batsheva, in other countries.

For example, when Tetley was looking for a theme and music for what was to become one of his masterpieces and is still danced today by several companies, alas, not by Batsheva, "Mythical Hunters", he was overcome by the hills of Galillee and the wilderness of the Judean desert and found musical inspiration in Oeden Partos' composition. He again used Partos' music in his "Tehillim" ("Psalms") and that of Mordecai Seter in his "Ricercare".
Seter's music served several times as the accompaniment of works by Graham, who also repeatedly collaborated with Israeli designer, Danni Karavan.

In 1968, when creating his choreography for "1-2-3", Norman Morrice chose another Israeli composer's music, that of Benzion Orgad. Members of the company who choreographed for it, naturally often turned to original Israeli music.

Each of these choreographers with whom I had the opportunity to talk, mentioned their work with Batsheva in that period as an "unforgetable experience". Most of them stated that this was not just an unmitigated pleasure, since working with the Batsheva originals was a tough job, but a worthwhile stuggle nevertheless.

Once Jerome Robbins told me: "Usually I am known as a choreographer the dancers are afraid of. The only company which intimidated me, was Batsheva... The first Hebrew word I learned was: 'SHEKET!!!'" (meaning "Quiet!").

Most of them emphasized the tremendous emotional involvement of the dancers in their work. That, together with the usual Israeli lack of discipline and every two Israeli having at least three strong opinions about any topic, turned many rehearsals into a stormy symposium. These heated discussions, were conducted naturally most of the time in Hebrew, and were of course quite unintelligible to the guest artists from abroad.
Another aspect - both positive and negative - remarked upon by the choreographers I interviewed, was the remarkable freedom the Batsheva dancers granted themselves in adapting their roles to suit their strong facets and to obliterate their weaknesses, regardless of the moves and steps required by the choreographer. This identification with and adaptation to the dancer's character of the prescribed movements, made the work of the choreographer a nightmare, but also caused a marvellous fusion of the dancer with his part. The choreographer may have pulled his hair out in despair, but the audiences were enthusiastic and the work was a success in spite - or perhaps because of this process of "Batshevazition".

Norman Morrice cites Ehud Ben-David as the champion of this sort of "artistic freedom". I myself remember watching Morrice's "Percussion Concerto" (music by Leonardo Salzedo) on two separate occasions, once with Ehud Ben-David in the title role of the "odd-man-out" and at another time with another dancer. For Ehud Ben-David, this was his world and his dance, and the group of people who would not accept him as he was, was made to look like a bunch of hide-bound conservatives, unable to understand him. He made the character's faltering attempts to join the group look not as a result of his own inability to adapt, but rather as one of the group's shortcomings. This left him in "splendid isolation". When the other dancer was doing the part of the outsider - probably much closer to the choreographer's intentions - it became the sad predicament of the rejected one, the lonely individual who isn't accepted by his peers. Ehud Ben-David accomplished all this without actually changing the steps, just by a different approach and interpretation.

Crisis of mutual mistrust between the founder and her company

During the early stages of Batsheva's activities, Graham urged de Rothschild to give the dancers a daily class in classical ballet as well as in Graham technique.

At the Summer Course of the Rubin Academy in Jerusalem, de Rothschild met a ballet teacher who had recently arrived from South Africa via London, and who taught ballet at the course. The two immediately found a common language. Jeannette Ordman was much admired by de Rothschild, so it seemed quite obvious that Jeannette Ordman would be the one invited to teach the Bathseva dancers classical ballet techniques .

In those days Ordman hardly had any idea about what modern dance was all about. She had neither experience of European nor American Graham style. Being industrious, she joined the daily Graham technique classes and work hard on the floor exercises that she was unfamiliar with. At a certain point, Ordman asked if she could become Norman Morricce's assistant. He thought she was not experienced enough to deal with modern dance, and he told de Rothschild his opinion in no uncertain terms.

On the list of new works in the company's repertory of 1967 there appear two works, choreographed by Ordman, ("The Unanswered Question", "Run the Rig"). At a certain point, de Rothschild decided to make Ordman the artistic director, chief soloist and house choreographer of the company, in spite of fierce opposition to such a step by Martha Graham.

Graham did not think Ordman was talented and experienced enough to create for and run the company. But de Rothschild stuck to her

was the standard in the USA. Cohan did not find such a reduction in remuneration acceptable and did not accept the offer. He often came to Israel, creating dances for Batsheva and Bat-Dor. He later served (during the 1980s) as artistic adviser for the Bathsheva company.

About a year prior to the commencement of rehearsals in Tel Aviv, the preparations had started in New York. Graham agreed to lead the Batsheva dancers in their first season and decided to let them perform several of her best known works - a favour no other company, save her own, was ever granted. This was Graham's way of repaying her debt to de Rothschild.

Batsheva received the ultimate accolade and approval when in 1970 and again in 1972 toured in America and brought to New-York, the home turf of Graham, her well- known masterpieces

Graham's dancers were instructed to teach their Israeli colleagues, sent to New-York by de Rothschild, their roles. But they didn't relish the idea of creating competition for themselves. So they were not too cooperative, and rehearsing was a difficult process, as the Graham dancers simply gave their Israeli counterparts rehearsal films and told them to learn the steps on their own, this was not easy at all, as the films were not always unequivocal and in any case showed the movements from the view point of the audience. The students had to reverse left and right to get the moves right.

From New York to Tel Aviv and back

After the Israeli dancers returned from New York, they were joined by those chosen during auditions held at Mia Arbatova's studio. Several dancers from Graham's company arrived to work with them, among them Robert Cohan, Ethel Winter and the independent choreographer Donald Mckyle.

Ruth Harris, a dancer born in Germany was appointed rehearsal director. She was a former dancer in Kurt Jooss' company and an expert on jazz dance. She had a pleasant personality, but little influence on artistic policy and confined herself to the scheduling of classes and rehearsals. Francois Shapiro was appointed as the first administrative manager. Batsheva de Rothschild herself was always listed in the programs as "producer". In all but title, Martha Graham served as artistic director.

Graham would visit Israel several times a year. Emotionally it wasn't an easy task for her to transfer her own roles to young dancers. One of Graham's dancers who became very important in implementing the transfer of Graham's works to the Batsheva company was Linda Hodes. Though of Jewish extraction, she had never been intrested in Israel or zionism and did not contemplate living in Israel. However, when she was asked to come and teach in Tel-Aviv, she accepeted. She met one of the Batsheva dancers, Ehud Ben-David, and they decided to marry. Linda Hodes stayed and lived in Israel until the 1970s.

"Martha asked me to go and teach her 'Embattled Garden' and 'Diversion of Angels', which was no easy task, as the Israeli dancers were so different from the American dancers. And not only in the qualities of their movement, but also in their attitude towards work methods and discipline. Or rather the lack of discipline..." - Linda Hodes recalls.

In this respect she is corroborated by all the other guest teachers and choreographers who came to work with the new company. Each remark or correction would result in a fierce and loud general discussion - in Hebrew of course, so that the teachers or choreographers from abroad could not follow the argument.

One of the striking characteristics of the early seasons of Batsheva, was the encouragement given to the dancers to create their own works. Already during the 1965 season the company performed Rina Schoenfeld's "Japhta's Daughter" (music by: Mordecai Seter) as well as Oshra Elkayam's humorous "Adam and Eve". A year later the repertory included Rena Gluck's "Women in a Tent" (music by Mordecai Seter), "David and Goliath" by Oshra Elkayam and works by Shimon Braun and Ehud Ben-David.

In the early years of modern dance in Israel, from the 1920s to the 1940s, it was at the forefront of the avant-garde of European modern dance. In the 1950s it became apparent that the development which in the meanwhile had taken place in America, made Israeli modern dance obsolete and passé.

The arrival of Martha Graham and the foundation of Batsheva Company brought Israeli modern dance once more to the cutting edge of contemporary dance.

Batsheva received the ultimate accolade and approval when in 1970 and again in 1972 toured in America and brought to New-York, the home turf of Graham, her well- known masterpieces. The company was enthusiastically received by audience and critics alike. This was

"DREAM", CHOREOGRAPHY: MARTHA GRAHAM,
DANCERS: EHUD BEN-DAVID, RENA GLUCK, OHAD NAHARIN

the peak of the company's first years. But it also became the starting point of a period of decline and confusion which was to bedevil the company for many years.

Batsheva again became an internationally acclaimed company and the bearer of an avant-garde of special style only about twenty years later, when Ohad Naharin became its chief choreographer and artistic director.

BATSHEVA

THE FLAGSHIP OF MODERN DANCE IN ISRAEL

AN ATTEMPT TO TRACE THE ARTISTIC DEVELOPMENT OF THE COMPANY THTOUGH 30 YEARS OF TURBULENT CREATION

B Y G I O R A M A N O R

The first appearance of Batsheva Dance Company on the Israeli dance stage in December 1964 was a pleasant surprize and at the same time the result of a process of development, which lasted for many years. The company, which was founded in the previous year by Baroness Batsheva de Rothschild, in cooperation with her close friend, the great choreographer Martha Graham, was the culmination of the process of "Americanization" of Israeli modern dance. This development began in the early 1950s, soon after the declaration of independence of the State of Israel, when several American-trained dancers, such as Rena Gluck and Rina Shaham arrived and settled in the country. All were graduates of the Graham school.

The company, which was founded in the previous year by Baroness Batsheva de Rothschild, in cooperation with her close friend, the great choreographer Martha Graham, was the culmination of the process of "Americanization" of Israeli modern dance

However, it was Anna Sokolow who was invited to work in Israel at the Inbal Dance Theatre in the mid-1950s, and for the first time Israeli dance artists were offered a substantial opportunity to experience and participate in the already established, "classical" American modern dance works, such as her "Rooms" (1955) or "Dreams" (1961). Sokolow returned each year, for a visit lasting several months, to organize groups of young dancers in performances of her works in the framework of the "Lyric Theatre" which she founded in Tel-Aviv.

Sokolow herself, a former dancer in Graham's first company in New York in the 1930s and a brilliant choreographer in her own right, used movement based on Graham's methods and movement language in her own vocabulary. In Sokolow's "Lyric Theatre" dancers were to become the nucleus of the Batsheva Dance Company. Most of them were introduced to the Graham style through their work with Sokolow with the exception of Rina Schoenfeld, Moshe Efrati, Oshra Elkayam and Ahuva Inbari who went to study in New York, at the Graham studio or at Julliard. They were all recipients of grants by de Rothschild or the America-Israel Cultural Foundation.
The Israeli public was already familiar with Graham's work. Her company toured Israel in the mid-1950s. These performances were a mindboggling experience and carried an enormous artistic, as well as emotional impact.

Batsheva's repertory in its first season (1964-5) comprised some of Graham's best known works, such as the duets "Errand into the Maze" and "Herodiade", and two of her major creations, "Diversion of Angels" and "Embattled Garden".

It was not the encounter with a new style and movement language which caused such a tremendous impact, but rather the strong, radiant stage personalities of the Israeli dancers. They imbued the Graham choreography with extraordinary determination and elan, hiding, so to speak, the statuesque and symbolic character of many of her dances behind the radiant energy of their unpolished, but exuberant dancing.

For three decades there hardly had been any male dancers participating in the work of the modern dance choreographers in Israel. It was therefore a real surpise to see the very strong contingent of men de Rothschild had succeeded in finding for her company in a country, where due to the lack of male dancers, the taller women in companies such as that of Gertrud Kraus, had to dance "en travestie" when the subject matter demanded male characters.

What the male dancers of the original Batsheva group lacked in technical proficiency and finesse, was compensated for by their ambitious, not to say aggressive "hutzpa", so typical of Israeli-born "sabres". Their huge egos made the work of visiting choreographers very difficult but their performances on-stage were exuberant and electrifying.

In contrast, the women in the company possessed good techniques and most of them were well versed in the Graham technique and style. They too, just as their male colleagues, had strong stage personalities and were as ambitious as the men.

Another innovation - in Israeli terms - which was brought about by de Rothschild, was professionalism. Up to the founding of Batsheva, the dancers (of both genders) who had finished their studies at the studios, both in ballet and modern dance, had the meager choice of either becoming teachers or seeking employment abroad if they wished to pursue a career in dance. At that time all stage dance in Israel was on a voluntary, ad hoc and hence unpaid basis.

The close reationship between de Rothschild and Graham began when Batsheva, after fleeing from her ancestral home in Paris when France was occupied by the Nazis at the beginning of the Second World War, arrived in New-York and enrolled in Graham's studio. She did not excel in dance, but apart from writing a book, in French, about the history of modern dance, was able and willing to underwrite Graham's annual seasons in New-York with her own private fortune.

In the 1950s, de Rothschild discovered Israel and became interested in the young state. Thus, she followed the tradition of her family in donating and investing parts of the Rothschild fortune in Zionist endeavours.

She decided to found her dance company in Israel and offered the post of artistic director to Robert Cohan, one of the leading dancers of Graham's company. De Rothschild insisted on paying all employees salaries on an Israeli scale, which could not be compared with what

האולפן למחול

בהנהלת שאול גלעד

מנהל מוזיקלי- דוד עורי

מועצה אזורית בקעת בית-שאן

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

מורים:

אליזבט גולדוין
שרית גורדון
אורה גלמן
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
11710, טל. 06-588343

המרכז לתנועה ולמחול
בהנהלת אתי פולישוק

חוגים למחול:
מחול יצירתי מגיל 4, בלט קלאסי,
מחול מודרני, ג'אז וסטפס

כושר גופני:
אירובי, מדרגה, חיטוב ועיצוב הגוף

רח' ברנדה 32, פתח-תקווה, טל': 03-9310835
רח' ההסתדרות 19, פתח-תקווה, טל': 03-9311253

לרקוד עם החלום

ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964

מאת: רות אשל

"כתיבתה של אשל מצטיינת בתמציתיות ובנגיעה ברורה בשורשי הדברים" – צבי גורן, *"על המשמר"*

"אנציקלופדיה זוטא שיש בה לא מעט מידע מאלף" – *חזי לוסקי ז"ל, "העיר"*. **"חיכינו לספר זה בכיליון עיניים"**– *שלום חרמון ז"ל, המפקח על המחול במשרד החינוך ותרבות.*

"אני מקוה שאינך רואה בספר זה סוף וכי עוד ידך נטויה... לרקוד עם החלום מוסר מידע מקיף, מן הראוי שספר זה ישמש חומר לימוד בסיסי לכל בתי הספר למחול" – *פרופ' חסיה לוי-ארגון*

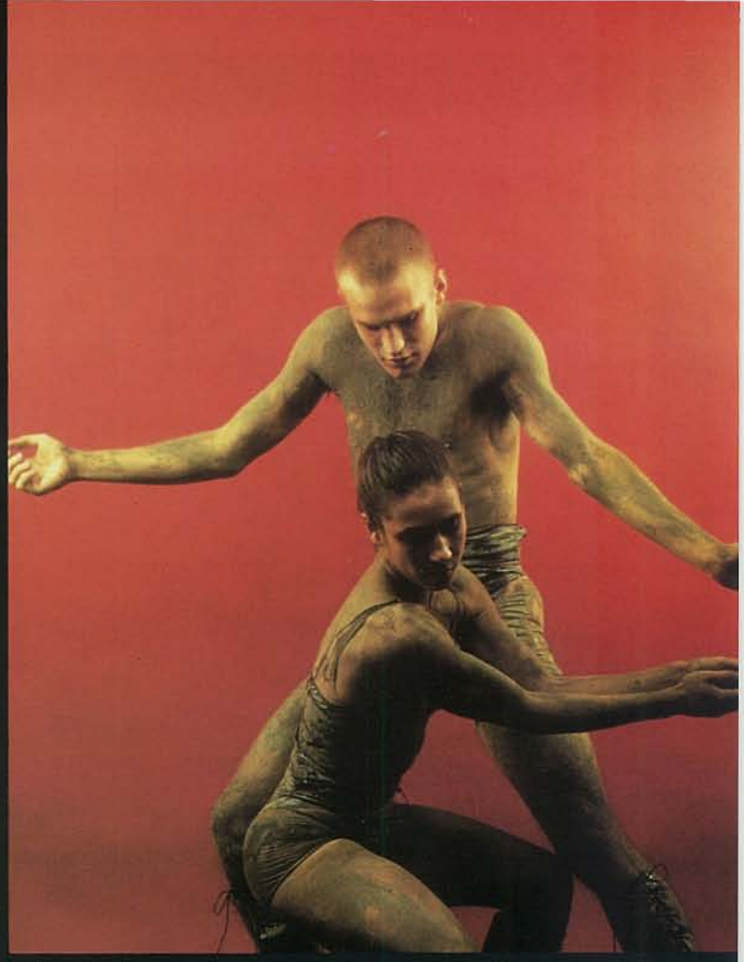
להזמנות: רות אשל, ת.ד. 820 הוד הכרמל
חיפה 34987, טל. 04-246093
המחיר: 45 ש"ח כולל משלוח

רבעון לעייני מחול

מנוי לשנה - 44.90 ש"ח

רבעון לעייני מחול
מחול בישראל

רבעון לעייני מחול
מחול בישראל
רבעון לעייני מחול
מחול בישראל
רבעון לעייני מחול
מחול בישראל



"אנאפאזה"

מאת אוהד נהרין

צלם: גדי דגון

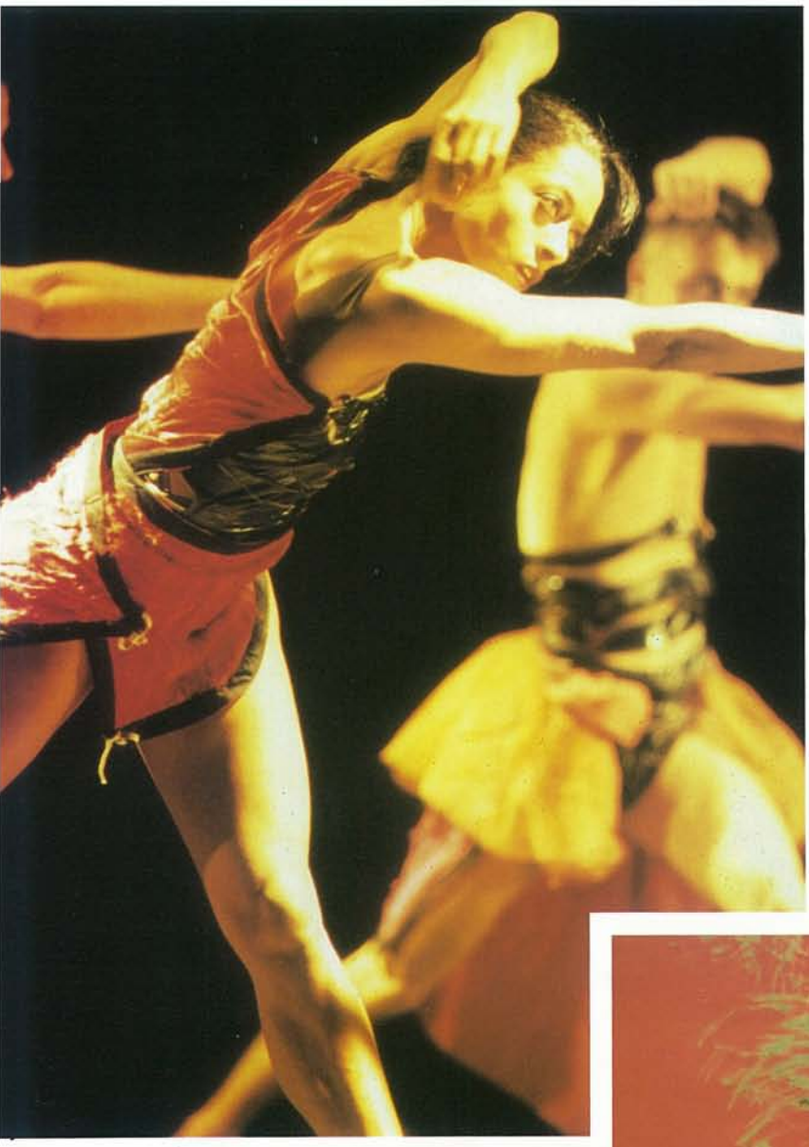
"ANAPHASE"

BY OHAD NAHARIN

PHOTO: GADI GAGON

רקדנים: יוהן סילברהולט, פים בונפרקוב

DANCERS: JOHAN SILVERHULT, PIM BOONPRAKOB



רקדנים: ארנון זלוטניק, סוניה ד'אורליאנס ג'סט

DANCERS: ARNON ZLOTNIK, SONIA D'ORLEANS JUSTE

רקדן: יוסי יונגמן

DANCER: YOSSI YUNGMAN

פעמוני אביב

שם שמצלצל יוקרה

בנין "פעמון 14"

במקום היפה ביותר ברמת אביב החדשה, צומחים עכשיו בנייני המגורים היוקרתיים ביותר בצפון ת"א. "פעמוני אביב". יצירת פאר קלאסית - עם מוטיבים מודרניים. "פעמוני אביב". דירות 5, 4, 3 חדרים ופנטהאוזים בעיצוב ארכיטקטוני מיוחד שלא מדלג על אף פינוק: מרפסת שמש המשקיפה אל פארק פסטורלי, מטבח מפואר, ריצוף שיש, מיזוג אויר מרכזי, ג'אקוזי אלגנטי ומזמין, חדרים מרווחים ופיתויים אקסקלוסיביים נוספים, המשדרים שהגעת למקום הנכון. "פעמוני אביב" משתלב בקו היוקרתי המתוכנן גם בפיתוח הסביבתי: גנים ירוקים, בריכה שכונתית, מרכז קניות אינטימי, גני-ילדים ובית-כנסת. הכל מתוכנן בשיא העידון והטעם של טובי האדריכלים בארץ. "פעמוני אביב". לגור בלב העיר ולהנות מהשלווה של הפארק.

בנין "פעמון 15"

הישגים

פעמוני אביב

פרוייקט המגורים היוקרתי ברמת אביב החדשה

משרד מכירות באתר: רח' לוי אשכול ת"א

אילן-גת מהנדסים בע"מ

רח' ויצמן 70 ת"א טל: 03-6040026

בית הספר לתנועה וממחול צעדים

מחול מודרני★ בלט קלאסי★ תיאטרון★ מוסיקה

מודעות גופנית ★ציבה נכונה ★ קואורדינציה ★ חוש קצב ★ תפישת המרחב ★ יצירתיות והבעה עצמית

שיטת לבודה מודגת המשלבת טכניקות מחול, מוסיקה ותיאטרון.

מרכז הספורט "אונים", רחוב ז'בוטינסקי, כפר־סבא, טל. 09-916556

פרסום משוי

חתמת, הרווחת!

הגרלה שבועית

פרס ראשון – מיליון ש"ח

פרס שני – מכונית מפוארת

ומאות אלפי פרסים כספיים נוספים.

הגרלה חודשית

88 כרטיסי טיסה זוגיים של אל על

לאחד מכל יעדי הטיסה של החברה לבחירתך*.

הטבות ומבצעים

הטבות ומבצעי הנחות בתיאטראות, סינמטקים, מוזיאונים ועוד, עם הצגת כרטיס המנוי.

*כפוף לתנאים שיפורסמו.

חייג 171 ואתה מנוי

תכנית המנויים

מפעל הפיס

דרך הפיס רח"ם

Is there a greater joy than the sound of the violin and the [sight] of dancing?" (4)

Rabbi Yehuda Arie of Modena (1571-1648), one of the important rabbis of Venice, writes in his autobiography, that in his youth he "studied both music and dancing, and even a little Latin." (5) And he boasts of some of his family's offspring who were dancing masters. He writes about his wife's brother: "He is regarded by all, knows how to play [musical instruments], to sing and to dance..." And about another close relative: "He built his house and is diligent at his profession, teaching dance and the playing of music." (6)

In Venice, not only the daughters of Jewish families studied dancing with Jewish dancing masters, gentile youngsters also enrolled in their schools. The rabbinical authorities as well as the Christian establishment did not see this mingling favourably. Accordingly, in 1643, the dance schools run by the Jews were closed by municipal decree.

In 1697, when luxury became rampant among the rich Jews of the city, the rabbinical authorities of Venice prohibited the hiring of dancing masters in the homes of brides to be, before and even after the wedding ceremony.

The important place held by the dancing master in the Jewish communities is reflected in the rules proclaimed from time to time by the committees governing them. For example, in Mantova, one may observe the change in attitude of the "parnassim" towards the teaching of dance as well as mixed dance (i.e. male and female dancers). Usually the members of the community failed to observe the stricter rules of conduct. In 1687, Rabbi Moshe Zacut (1620-1697) had to defer to public opinion and relax the strict prohibition of mixed dancing at weddings.

The petition he recieved stated: "...we decided to approach our learned rabbi Moshe Zacut, so that he may allow the dance of men and women at the weddings of maidens and grooms just once, on condition they are going to wear gloves. Likewise, to allow the dancing master to teach (both sexes) at any time, provided he wears gloves."

Another aspect the by-laws of the communities concerning dance often dealt with was the question, to which degree of kinship (father and daughter, brother and sister, etc) were to be allowed to dance together - holding hands? The heads of the communities also delt with the role of the musicians hired to play at dances. As a general example of these rules, the following will suffice:

"A troupe of players, what is called 'academia' in other languages, may perform at weddings, even if the musicians are gentiles. Likewise, even on the night the bride goes to the bridegrooms house... At all times, mixed dancing between men and women is forbidden. Except for the dancing master and amongst the members of a family." (8)

From these two quotations from the rules of the Mantua Jewish community one may observe the special place of the dancing master in society. He alone had the previlege of dancing with women, and not only during lessons but also at social gatherings involving dance. To this evidence may be added the rule proclaimed in 1751 at Ferrara, stating that "only husband and his wife, father with his daughter, sister and brother, and the dancing master may dance together." (9)

Among the Jewish communities of Italy the tradition of holding feasts, especially at the Purim holiday, developed. These balls began already in the 13th century, becoming widespread in later times, influenced, no doubt by the carnival celebrated by their gentile neighbours. Therefore it is obvious, that mixed dancing as well as the doning of masks became popular amongst the Jews. This caused discussions as to what is appropriate and what is to be proscribed.

But in most recorded cases, in the end the permission of a rabbinical scholar was obtained. For instance, Rabbi Yehuda Mintz. (1408-1508) the rabbi of Padua cites in his answer to a query, the permission some of his illustrious predecessors have given to the organizing of masked balls. He adds, that he himself observed the offspring of his own teachers wearing apparel of the opposite sex at masked balls. [As opposed to the biblical stricture that a man should not wear women's clothes and vice versa]. To emphasise his ruling, he adds, that if anything was improper, his learned teachers would not have accepted the new habits and endorsed them. (9)

Another phenomenon increasingly in evidence at Purim feasts is the "literary mask", i.e. a satirical parsiflage or imitation of a well know text, recited for the amusement of the revellers. These delt critically with up-to-date topics in the life of the Jewish community. The first parody of this kind is by Rabbi Klonimus ben Klonimus (1286-1324), entitled "Massechet Sofrim", a play on words, as 'massechet' means both mask as well as treatise. From this text we may learn about the role played by dancing at the masked balls, which, as the author states, takes place from the beginning of the month of Adar to the 15th, the date of the Purim Festival. (10)

THE JEWS OF PESARO PERFORMING AT THE DUCAL WEDDING IN 1475

The grudgingly granted permission for Jews to participate in masked balls was an apparent attempt to prevent Jewish youngsters from going dancing at gentile carnival balls.

To enhance the artistic presentations at the Purim balls, the parodies, cantatas and comedies performed were becoming more and more elaborate and often included dance scenes. For this purpose, especially composed music and choreography was necessary. This could not be achieved without professionally trained dancing masters and dancers. (For bibliography see end of the article in Hebrew on page 46)

JEWISH DANCE TRADITION

TRADITION DANCE JEWISH

II

Dance in the Jewish Communities in Italy During and After the Renaissance

BY ZVI FRIEDHABER

The renaissance in the 14th and 15th centuries exerted a marked influence on the social, cultural and economic life of the Jewish communities in Italy. The close mutual ties between the Italian Jewish communities and those situated in other Mediterranean countries spread this influence throughout the whole region.

The new ideas of the renaissance however, did not displace the traditional Jewish values. Talmudic studies were not neglected, but new subjects were added to the curriculum of pupils and jeshiva-students. These included secular subjects such as the Latin and Italian languages and their grammer as well as calligraphy and the instruction of the arts, especially in theatre, music and dance.

Dance among the Jews of renaissance Italy developed in two directions: social recreational dance and artistic stage dance - a relatively new phenomenon among Jews. Jewish artistic dance played a central role, not only inside the Jewish community but also in the gentile society. Some became dancing masters at the courts of many ducal rulers of Italy, and developed rich artistic lifes at these palaces.

For example, in the 15th century, the Jewish dancing master Guglielmo Ebreo da Pesaro was the best known choreographer of his times and was invited to create pageants all over Italy. He and his colleagues may well be regarded as the fore-fathers of ballet. (1).

He wrote a treatise on the art of dancing in which he exhorts his students to be aware of the moral dangers and pitfalls lurking among the practitioners of the art of dance:

"This [art of dancing] most favours and befits those whose hearts are loving and generous and those whose spirits are ennobled by a heavenly bent rather than by a fortuitous inclination. But it is completely alien to, and a moral enemy of vile and rude mechanicals [base] who often, with corrupt souls and treacherous minds, turn it from a liberal art and virtuous science into something adulterous and ignoble." ("On the Practice or Art of Dancing", Barbara Sparti's recent translation of Guglielmo's book.) (2)

This warning by the foremost Jewish dancing master of his time was based on practical experience. as may be observed in the frequently re-occurring moral strictures against immorality at social gatherings where dancing took place found in the rabbinical literature of the period. Such exhortations are common in 16th century texts and even more frequent in the 17th and 18th centuries. They are the results of increasing frequency of social dancing among the Jewish communities. The mixing of young men and women at social dance events brought with them promiscuity, against which the rabbinical establishment published diatribes.

To what extent dance was proliferating among Jews attests the fact, that at the wedding of Ferdinand of Aragon with Isabella of Castilla in 1469 at Palermo, Sicily, no less than 400 Jewish youths took part in the dances. Dancing was so popular amongst the Jews of the island, that in an unprecedented step the Jews of the town of Sciacca asked and obtained a special royal dispensation which allowed them to hold dance festivities at which men and women danced together, which was strictly forbidden by the rabbinical authorities of the kehillot. [Jewish town councils]. (3)

The intensive dance activities of the Jewish communities both in art form and social dancing made the systematic teaching of dance techniques mandatory. This created the need for establishing dancing schools. But dance was also taught in the private houses of wealthy Jewish merchants who hired dancing masters for their offspring.

The dancing master as a social phenomenon requires special attention. We are here solely concerned with the dancing master as the teacher of social dance, not as a choreographer of stage performances or as a tutor to princelings at the aristocratic houses of gentiles. There was, of course, mutual influence between both these categories of dance activities.

A few examples of the proliferation of dance in the lives of the Jewish communities in Italy will suffice to prove the important position of the dancing master as a profession. As already cited, the participation of the 400 Jewish dancers at the royal wedding at Palermo, necessitated the existence of widespread Jewish dance tuition in the community.

As also prove the two dance scenes presented by the Jewish community of Pesaro at the wedding of the ruler of the region, Costanzo Sforza with Camilla d'Aragona in 1475.

David Hareuveni (an adventurer who claimed to be the emissary of Joseph, King of the Lost Tribes, a 'false messiah') arrived in 1524 at Pisa, Italy, and was the guest of Rabbi Shemuel Nissim, a very important rabbinical personality. His house was apparently open to contemporary influences of the arts, including dance and music which were practiced by family members, as Hareuveni writes:
"During the day of the great fast there came to visit Rabbi Yechiel and his virtuous wife Diamant, the daughter of Rabbi Meshulam of Venice; and she came before lady Sara [the spouse of Rabbi Yechiel] and her daughter Laura and other wenches and they danced in the room in which I was lodging. They told me: We are dancing before your honour and so you shall not grieve but rejoice at the day of fasting. They asked me:

and soon showed remakable choreographic talent.
In the last four years Rami Be'er has created several whole evening works of stunning visual beauty. He designs most of his own sets and costumes which, as well as the lighting, play a leading part in his choreography. Often the movement itself is less fascinating than the overall production, though he has choreographed some exciting and beautiful solos and duets in the framework of his large works, or as separate dances.

In the last four years Rami Be'er has created several whole evening works of stunning visual beauty. He designs most of his own sets and costumes which, as well as the lighting play a leading part in his choreography

In Rami's movement one may discern influences of Jiri Kylian and Mats Ek (the leading Swedish choreographer), which isn't surprizing, as he has danced in works by both these luminaries of contemporary Europen dance. Indeed the preponderance of European influence since the 1980s, which replaced a typically "Made in the U.S.A.", mainly Graham, trend in Israeli modern dance prevalent in the period stretching from the "War of Independence" through the 1960s (the time of the founding of "Batsheva" and "Bat-Dor" companies) to the end of the 1970s, may be seen as a dialectic full turn of the wheel, as at the beginning of modern dance in Israel in the 1930s, the Middle-European expressionistic style was the dominant influence.

Be'er's four major works deal with specific subjects of a certain 'public' nature: "Reservist's Diary" is a very personal confrontation with what goes on in the mind of an Israeli soldier in the "Intifada", based on a series of poems written by an officer, who happens also to be a psychologist, serving his stint in the occupying forces, offset by the serene sounds of a cello sonata by J.S.Bach.
In "Real Time" Rami deals with his own kibbutz-childhood in symbolic-critical, sometimes very funny dances. The intimate peer-group, the individual versus society, the outer as distinct from the inner images, the latter expressed by nearly bare (mainly male) bodies in illuminated, aquarium like vitrines, physical work as well as romantic day-dreaming all find expression in "Real Time".

In his recent work, "Naked City", which he created for the Austrian "Graz Municipal Ballet" and later transfered to the "Kibbutz Company", Be'er elaborated this device of showcases containing symbols, of both human figures or inanimate objects. In this dance he deals with aspects of the modern megapolis, without falling into the too common falacy of naturalism. In a way, this again connects contemporary dance to the 1930s, a decade which saw socially conscious choreography, for example in Kurt Jooss' "The Green Table", "The Big City", minus the naive optimism of those pre-WW2 times.

In 1992 Be'er made his visually stunning "Black Angels", nominally dealing with the 500th anniversary of the expultion of the Jews from Catholic Spain, again without realistic historical parallels. Brightly lit human figures floating in total darkness, a passionate duet for two men, (perhaps Abraham sacrificing his son) and the fanatic figure of the Great Inquisitor all contribute to the emotionally charged picture.

But it would be misleading not to mention Be'er's colourful and funny works for young audiences, such as "Peter and the Wolf", Saint-Saens' "Le carnival des animaux" or Britten's "Young Person's Guide to the Orchestra", using fantastic masks and costumes, who all provide the bread-and-butter income for the "Kibbutz Company".
Liat Dror and Nir Ben-Gal, who mostly create in close collaboration and are a wife and husband team, were born in different kibbutzim. They met at the Rubin Dance Academy in Jerusalem, both came to Ga'aton to complete their studies and soon began to choreograph. They have worked for "Batsheva", the "Kibbutz Company" as well as for "The London Contemporary Dance Theatre".

Both have performed as a duo all over Europe and in America and won the first prize at the prestigious Bagnolet Competition in France. In their work there are signs of the influence of the contemporary German dance theatre ("Tanztheater"), mainly that of Pina Bausch.
Their style is mainly based on relentless repetition of small movement-elements, that change imperceptably, "beneath the surface", reminding one of "minimalist" composers such as Philip Glass or Steve Reich's "music of small changes".

Several of their dances deal with the changing relations between a couple, such as "Two-Room Apartment" or "Third Dance", which are about "home". Simple human sweat turns them on, as part of labour and the endless journey which is life itself, for example in the duet "Chamorim" ("Donkeys") and in their most recent work "Te'enim" ("Figs"). The territorial principle and defending one's turf is the main theme in this hour-long dance, created and performed by their own company.
Perhaps this may be also seen in the wider context of Israeli preoccupation with land and boundaries.

On the basis of "Tanztheater" methods, dramatic physicality and emotional involvement Dror-Ben-Gal have developed a distinct style of their own.

On the basis of "Tanztheater" methods, dramatic physicality and emotional involvement Dror-Ben-Gal have developed a distinct style of their own

It would perhaps be presumptuous to see in the diverse work of these leading Israeli choreographers (who, of course, are not the only ones to have international acclaim) an outcome of kibbutz childhood and education. Nevertheless, there is a "native", unique Israeli atmosphere in these choreographies, which, though showing traces of European influences, are original in concept and rich in personal expression.

Indeed, to judge by recent works created by the choreographers of the next generation, still in their twenties, one may come to the conclusion, that after many decades of American influence, of the Graham school and of the tressing of technical prowess, we are back at the creative atmosphere of the 1920s, a time when creativity and expression, emotion and ideas were central to artistic dance. Again, towards the end of the 20th century, the dancer and the choreographer are one and the same person, just as it was in modern dance at the beginning of a century about to end in a few years.

[This article has been published in Ballett Intern. "tanz aktuell" (Berlin) and in "Kibbutz Trends" (Tel Aviv)]

very easy to separate one figure from the group by differentiated movement material or some divisive rhythmical means.
In Yair's work - which showed all the signs of a beginner's endeavour - there was a group of, if I remember correctly, four male dancers, and a girl, who was the outcast. She always 'fell out' with the movement of her peers and was about to fall (again) to the floor. But whenever the poor girl was about to falter, someone from the group extended his helping hand, catching her in the nick of time and propping her up, the group embracing her.

KIBBUTZ DANCE COMPANY, "NAKED CITY" BY RAMI BE'ER

When I pointed this out to the budding choreographer (in my review), explaining it was the complete opposite of what he said he had in mind, showing the group as extending a warm embrace to the one who is stumbling and lonely, he was astonished. The fashionable notion of alienated society had vanished from his dance, because, basically even though he was rather critical of his kibbutz upbringing, he apparently still felt the strong social ties of the peer-group so typical of kibbutz life.

The four leading choreographers I named previously are all in their thirties and have each developed a recognizable hand and style. In all of their work one may, as is to be expected, recognize the influence of such choreographic luminaries as they have worked with and were exposed to. After all, nobody lives in a vacuum. One may observe the infuence of Jiri Kylian (the Czeck-born artistic director of the "Nederlands Dans Theatre) in Ohad Naharin's choreography. For example in Ohad's evenhanded use of the dancer's front or back, as opposed to the "classical" disregard of the rear; the constant flow of movement, such as ending a turn with a jump or a jump with another move.

It normally takes many years for a choreographer to feel free to implement the wild dreams roaming in his imagination, unhampered by conventions. Naharin has already achieved that freedom. His ideas are sometimes wild, he isn't afraid of extremes.

In one of his works there is a duet for a man and a badger, the little animal climbing all over his human partner. In perhaps his most celebrated sequence he used the traditional Passover counting-song "Echad mi jodea", which is danced to live Rock accompaniment, by the dancers sitting on folding chairs, sometimes jumping up and at the end of each repetition of the stanza falling to the ground, while they gradually shed their "chalutzig" working clothes and heavy boots. But after they lie on the floor, they slowly gather themselves together, sit again of the chairs and the whole cycle culminating in the final fall resumes. If you wish, this may be interpreted as an optimistic view of the eternity of life or at least the life in Israel.

Perhaps the combination of self-discipline tempered by anarchism and the willingness to cooperate, resulting from the basic feeling implanted in the kibbutz-child that authority is basically benevolent until proven otherwise, which makes the average kibbutznik an excellent officer, is also beneficial when he or she joins a dance company

It normally takes many years for a choreographer to feel free to implement the wild dreams roaming in his imagination, unhampered by conventions. Naharin has already achieved that freedom. His ideas are sometimes wild, he isn't afraid of extremes

Ohad has in the past even used a few moments of the traditional "Hora" to conclude a dance ("Beynayim" - "Interim") depicting the flow of Jewish history as a constant stream of movement seemingly flowing in one direction, without flinching from that trite symbol, the "chalutzim dancing the Hora". He certainly is a courageous choreographer, usually not given to philosofizing.

In Naharin's work there is a strong sense of his "Isrealiness", expressed in very contemporary movement and music (the latter often having being written by him or in collaboration with Rock groups, such as "The Tractor's Revenge".
His works are being danced by leading dance companies in Europe (such as "Nederlands Dans Theatre", "Cullberg Ballet" in Sweden, and companies in Finnland and Switzerland) as well as in Australia. And he has pulled "Batsheva" company, who was a rather listless group when he became its artistic director into a peak period of exuberant creation.
Rami Be'er was born and raised at kibbutz Ga'aton, where the studios of the "Kibbutz Contemporary Dance Company" are situated. He danced and played the cello as a teenager and when he completed his army service, joined the resident dance company

is KIBBUTZ CHILDHOOD A CHOREOGRAPHIC CATALYST?

BY GIORA MANOR

How come most of the young leading Israeli choreographers had a kibbutz education?

Nobody seems to know for sure, why this rarity of creative dance talent is a global - as well as historical - phenomenon. Perhaps there are so few (the happy few) real choreographers to be found, because the choreographer is basically a poet, whose material is the flimsy and ephemeral substance of human movement, the elusive but demanding subject of emotion, a sculptor of flesh and muscle. He has to create his poem-sculpture-in-motion from scratch, relying on his own imagination alone, suspended as it were in mid-air, "such stuff as dreams are made of", as old W.Sh. put it.

Everybody knows that to become an outstanding violinist or pianist, it helps if you happen to be Jewish. But normally the art of dance is not primeraly associated with Jewishness. Nevertheless, without going into the historical reasons and you'll have to take my word for it, Israeli dance companies belong to the select number of what one may term "the worlds major league of artistic dance."

For many years sociologists have pondered the surprizing phenomenon, questioning how did it come to be that young kibbutznicks, results of a liberal, humanistic kibbutz education are so good at being soldiers, pilots and officers in the Israeli army. A similar, disproportionate preponderence of those who were born or educated in kibbutzim is to be observed in the arts in Israel in general and in dance to an even higher degree. Perhaps the combination of self-discipline tempered by anarchism and the willingness to cooperate, resulting from the basic feeling implanted in the kibbutz-child that authority is basically benevolent until proven otherwise, which makes the average kibbutznik an excellent officer, is also beneficial when he or she joins a dance company.

Surely there is a significance in that kibbutz education, even in the dark times of making the "Bagrut" exams the ultimate goal of schooling, is still attaching importance to artistic self-expression. But all this can not explain why the four most innovative and fascinating choreographers in Israel - namely Ohad Naharin, the Artistic Director of "Batsheva"; Rami Be'er, the house-choreographer of the "Kibbutz Contemporary Dance Company"; Liat Dror and Nir Ben Gal, who runs their own company - all were born and educated in kibbutzim.

It does not matter that today only one of them (Rami Be'er) is a "practicing" member of a kibbutz, the rest "lapsed" kibbutzniks, to use a Catholic term.

I am going now to demonstrate how kibbutz ways of thinking or feeling influence - perhaps unconsciously - choreography. Many years ago a then dancer of Batsheva, Yair Vardi, another kibbutz kid who left the flock to become a dancer, was asked to make a new piece for the "Kibbutz Company". In my capacity as a journalist he explained to me what his new piece was about. For some reason or another he picked a rather obvious and banal, often used topic of the "odd man out", the lonely outsider. Perhaps this theme of not belonging and alienation has become ubiquitous in modern dance, beacuse it is

BATSHEVA DANCE COMPANY, "KYR" BY OHAD NAHARIN, PHOTO BY GADY DAGON

folk dance had progressive ideas and engaged in this by staging mass performances for the celebration of holidays, utilizing the ideas and practises of Rudolf von Laban, one of the founders of modern dance in Europe.

Due to this ideological influence on the creation of folk dance, we may observe the contrasting aspects. They show a dialogue

Israeli folk dance tried to deal with the deep schisms of life in the country, between religious and secular sections of the populace, between the rich and the poor and bridging the generation gap by including everyone in the circle of dancers

between the different tendencies, both being indigenous and international, but neverthless, an expression of belonging to the country.

Many regard them as artificial. Dances of shepherds and peasants in a bourgeois city-based society, but possessing integrity. In fact, they are still being enthusiastically danced and the critics practise silence.

They are the expression of a zionist's dreams - as well as failures. They are influenced by past symbols of secular Israeli trends, ecclesiastically gleaned from folk dancing of many nations, from which the new immigrants arrived, but they also possess signs of a certain style of their own. The paradox of their heterogenity lends them a unifying distinct style.

The style of Israeli folk dance is not just a matter of ideas and intentions. It is not easy to define the stylistic components of its movement, but some of it characteristics may be listed:

* Swift moves as an expression of joie de vivre.
* A contemporary stage influence of modern dance and modern ballet.
* A wide range of moves and steps.
* Musical - vocal and instrumental - accompaniment which shows similar influence as in the dance.
* Original steps, such as the Yemenite "Da'asa", which Sara Levi-Tanai adapted for Israeli folk dance.
* The cross-leg steps in various forms.
* Strong shoulder movements.
* The Debka-derived stamping of the heels, tempered by Balkan and Slav influences.

The fact that Israeli folk dance is a recent creation and just a half a century old, a sort of "instant folklore", exerts a marked influence on it, enhances its popularity but which also possess several problems. This is also the reason for its stage flamboyance, which makes Israeli folk dance companies sought-after by many international festivals. They also show a certain detachment, which makes the mixing of styles possible, a feature which constitutes a style of sorts in itself. This perhaps caters to a contemporary yearning for constant novelty.

The costumes used by the staged Israeli dance companies are often garish and vulgar. But sometimes the designers show a searching for original apparel, such as the vest, reminiscent of the ancient "ephod" worn by the priests in the Temple.

There are attempts at designing biblical costumes, influenced mainly by Arab traditional garb. Some of the company directors have little historical knowledge and their costumes are gaudy and rather kitschy. But those of other groups are original and in good taste.

One must not forget that many of the dancers who begin as members of the staged folk dance companies later become artists of professional dance companies. The meeting of folk dance and artistic stage dance companies at the Karmiel annual dance festival, as part of the policy of Karmiel's artistic director, Yonatan Karmon, certainly exerts an influence on Israeli folk dance.

Nobody is able to predict, what form Israeli folk dance is going to take in the future. But one has to take into account, that this is a real mass movement, not just a congregation of individual dancers.
Such a social movement has good prospects of success by continuing to progress in spite of the problems and difficulties it faces, such as the proliferation of new dances, competition between dance instructors, which causes the surplus of invention, foreign influences and an inferiority complex of some of the practitioners.

I believe the reasons why Israeli folk dance is going to progress in to the future are as follows:

* It will answer a need and continue to struggle with the problems that it faces

* In the dances, Israeli's will find an expression of their nostalgic feelings towards those optimistic "good old times", and that they will exert an attraction in our bleak times as a means for strengthening the national ego and the identification of the individual with the society he belongs to

* The joy and lightness of the movements help the dancers to forget their worries and hardships

* Participation in the dancing gives the dancers a sense of stimulation in the overheated modern social environment

* In a society in which each individual is isolated and alienated, folk dancing constitutes the link to others in a divided community. Folk dancing makes close but separate relations with others possible. It creates - possibly an illusionary - identification with greater social bodies while at the same time satisfy egoistical personal needs. Perhaps this is the reason Israeli folk dancing is so popular amongst young Jews abroad

Recent research on the recreation trends amongst the Israeli population, revealed that most people feel a need to spend time at intimate meetings with friends or extended family members, in order to escape from the loneliness of watching television at home. This explains the proliferation of pubs, barbeques, participation in field trips and excursions etc. in Israel in the recent years. Folk dancing constitutes an important segment of such activities, that ensures the continued success and popularity of folk dancing.

It was to be expected that Israeli folk dancing would gradually lose its popularity. In reality, in recent years its popularity has grown perceptibly

The same research also showed that many non-religious Israeli's seek contact with symbols of Jewish traditions without getting involved in the observation of the religious laws and "mitzvot". This is exactly what folk dancing provides. Perhaps this survey of Israeli folk dancing puts too much emphasis on the role fulfilled by it. But surely, the fact that through half a century the folk dance movement is still alive and kicking, proves its vitality.

How do you keep Israeli folk dance on course for continued search of an Israeli style and ambience by conserving its popularity? Only the dancers themselves will provide the answer. Dancing does not solve all the problems, but "it makes dreaming possible". As the ancient sages said: "Dances are the parable - but the meaning is the crux of the matter".

phenomenon. The creations stem from ideals and ideas.

Characteristics of the Development of Israeli Folk Dance

Just as the rejuvenation of the Hebrew tongue and the development of a Hebrew literature was a conscious effort to create - or rather re-invent - a national culture, the invention of modern folk dancing was a deliberate act.

This act of creation of a quasi folk-art was based on a rather naive belief by its founding fathers and mothers that such a thing is possible and that "a nation which does not possess folk dances, isn't a nation at all". Among the founders and creators were Gurit Kadman (Gert Kaufmann), Lea Bergstein, Ze'ev Chavatzelet, Shalom Hermon, Yardena Cohen, Rivka Sturman, Sara Levi-Tanai and many others.

Israeli folk dance was influenced by the romantic nationalistic folklore ideas of the 19th century Europe, which also exerted influence on the Zionist movement. In the early Israeli folk dances there was a tendency to emphasize the return to nature, simple rural life as opposed to the modern hectic city life and the frequent use of symbols gleaned from the Bible.

Israeli folk dance is a naive, perhaps even a subconscious effort to tackle the dilemmas posed by Zionism. To solve the dichotomy of religion and nationhood, tradition versus innovation, the negation of the diaspora and the creation of a "new Jew". It has to do with the will to forge a common national identification, while not obliterating the marked ethnic differences between the traditions and styles of various Jewish communities, such as the Yemenites, the Ashkenazi and the Sephardic.

Israeli folk dance tries to deal with the deep schisms of life in the country, between religious and secular sections of the populace, the rich and the poor and bridging the generation gap by including everyone in the circle of dancers.

Biblical Influences

Apparently the use of Bible texts was an attempt at creating a common basis for a national - Israeli - identity. To bridge the gap of two thousand years and connect the present to ancient roots, without depending on Jewish religious rites, which developed

in two millenia of diaspora. Biblical lore served as a common ground shared by religious and non-religious Jews alike. And it also emphasized the basic Zionist claim on the ancient Land of Israel. Paradoxically, Arab, Druze as well as Yemenite dances served as models for creating biblical images.

Jewish festive occasions were one of the main reasons for the creation of Israeli folk dances, by commemorating important historical events, celebrating holidays, this was the way of expressing feelings not usually voiced.

Rehearsals and the performances of these festivities provided annual occasions and the feeling that one belongs to a national entity, with which one can identify with.

Israeli folk dances were stylistically influenced by European romantic orientalism, prevalent at the beginning of the 20th century. The travellers who arrived in the Middle East saw the Beduin and other traditions as something unspoiled and pure. Hence, the influence of oriental music and movement in Israeli folk dance.

Influences of Socialist and Collectivist Ideas

The creation of folk dances was influenced by the ideal of a just, egalitarian society to be established in the country. The ideal figures of the new worker, farmer, "chalutz" (pioneers) served as models for a new, progressive and productive Jew. The wish for good relationships between the Arabs, Druzes and the Jewish settlers served as an additional incentive, by utilizing indigenous motifs in the newly created folk dances.

It surely is by no accident that we have hardly any battle and victory dances. The folk dance movement flourished first of all in the kibbutzim and moshavim, where the new forms of celebrating holidays were developed. The "Histadrut" (trade union federation) and its cultural department were at the helm right from the beginning of Israeli folk dance activities. These socialistic tendencies acted as a counterbalance to nationalistic trends. This international attitude made the use of folk dances from the Balkans and the Slav countries acceptable. Likewise, Jewish and especially Chassidic dances were also incorporated along with the Arab and Druze Debka.

Today, a period in which the young identify with anything American, Israeli youngsters still dance the dances created by their greatparents fifty years ago, with the ideals of equality and brotherhood in mind. In the age of rock and pop music they still enjoy Chassidic as well as oriental dances, which bridge the gaps dividing the Israeli population.

The Influence of German Expressionism

In Israeli folk dance one may observe traces of influence, theories of free and close-to-nature physical education propagated in Germany at the beginning of the 20th century. Most of the early creators of Israeli

FIFTY YEARS OF ISRAELI FOLK DANCE

1944 — 1994

BY DAN RONEN

FOLK DANCING IN ISRAEL IS MORE THAN JUST DANCING; IT IS A SOCIAL PHENOMENON AN AS SUCH, AN IMPORTANT EXPRESSION IN THE SEARCH FOR AN ISRAELI STYLE / IDENTITY. A SEARCH FRAUGHT WITH DIFFICULTIES AND COMPLEXITIES

An official survey taken in 1990 revealed that 8% of Israeli's from the age of 14 and older takes part in folk dance meetings which are scheduled at regular times in the evenings and is called in Hebrew "harkadot". All comers are welcomed and may participate in the dancing which is lead by a professional dance instructor, after paying a small fee at the door. In other words: around-about 200 thousand men and women actively take part.

Another survey in the same year analized the leasure habits of the Israeli's, functions involving Israeli songs and folk dancing represents about 40% of all the cultural activities offered to the public. The survey also states that this activity is the most prevalent one in the land.

It might strike one as astonishing that the Israeli folk dancing which is now celebrating its 50th birthday, is so popular in the 1990s.

The first Dalia meeting, that took place in the summer of 1944, can be regarded as the birthday of "the folk dance movement" in Israel. It was an expression on the renaissance of the Hebrew culture in Eretz Israel.

Like so many other forms of creativity based on ideology in the era before the establishment of state independence, it was to be expected that the Israeli folk dancing would gradually lose its popularity, but in reality, in recent years its popularity has grown perceptibly, and it has not become like a fossil form, belonging in museums.

When one asks a dancer what attracts him or her to Israeli folk dance, the answer usually is a shrug. Perhaps the query is really irrelevant and the attraction is being felt by the participants as something natural, not demanding any theoretical explanation.

Perhaps more important questions to be asked is, what does the future hold in store for Israeli folk dance and what forms it will take?

Birthdays are not important, but jubilees provides convenient opportunities to pause and take stock. In 1944, during the Second World War, at the Festival of Shavouot, the first gathering of dancers took place at kibbutz Dalia in the Meggido region. The opening session took place inside the kibbutz, in the small open-air theatre between the reading room/music room and library of the kibbutz.

The program consisted of a dance pageant based on the biblical "Story of Ruth". Later that night, 14 dance groups comprizing 200 dancers performed 22 folk dances, of which just 8 were original Israeli ones, the rest were from many other lands. There were about 3,500 spectators.

Today, there exists more than a thousand Israeli folk dances, hundreds of thousands of dancers and about 120 dance companies specializing in staged Israeli folk dancing as well as dozens of companies devoted to ethnic dance traditions, such as Yemenite or Arab folk dance. For the past six years in summer the folk dance festival at Karmiel takes place. More than 3,000 dancers take part actively and perform before about a quarter of a million spectators.

By any definition, folk dances belong to what is generally called folklore. As such, they constitute an expression of a cultural or social ethnic group. And they are transfered from one generation to the next as part of a common heritage.

Folk dance is a reaction of a community to its environment. But also an artistic creation of sorts. A movement language in which the old and the contemporary mingle, and the influence of the scenic beauty of the land, the people's dreams and their way of life is reflected.

In other nations, folk dance evolve mainly from ancient religious ceremonies and social group interactions. It is impossible to separate them from centuries of traditions, historical, social and ethnic backgrounds. These nation's main efforts are that of preserving folk dance traditions and, if necessary, to revive them.

In Israel the situation is radically different, as Israeli folk dance is quite a recent

WHAT'S INSIDE

HUNDRED YEARS OF DANCE IN AMERICA 6
• Dovik Ashdot (In Hebrew)

THE WONDROUS JOURNEY OF RUTH ZIV-EYAL 10
Portrait of a choreographer
• Giora Manor (In Hebrew)

WHAT'S ALL THIS JAZZ ABOUT? 15
• Jean Sabbatini (In Hebrew)

REAL LOVE 18
Frank Andersen leaves the post of Artistic Director of the Royal Danish Ballet • Ann Flindt Christensen (In Hebrew)

ORDER AND DISORDER - SLAM DANCING 20
The phenomenon of "Slam Dancing"
• Seth Robert Grossman (In Hebrew)

NEWS-NEWS-NEWS 26

CHINESE ON POINTE 36
• Henya Ruttenberg (In Hebrew)

MONTPELLIER DANCE FESTIVAL '94 40
• Giora Manor (In Hebrew)

DANCING BOOKS 42
Twyla Tharp, Eric Hawkins, Guglielmo da
• Yossi Zeider, Giora Manor (In Hebrew)

CHRISTOPHER BRUCE RETURNS TO "RAMBERT" 48
• Giora Manor (In Hebrew)

THE FIRST DALIA DANCE FESTIVAL OF 1944 54

JEWISH DANCE TRADITION (II) 117
• Zvi Friedhaber

KIBBUTZ CHILDHOOD & CHOREOGRAPHY 120
Is Kibbutz childhood a choreographic catalyst?
• Giora Manor

FIFTY YEARS OF ISRAELI FOLK DANCE 1944 -1994 123
• Dan Ronen

Thirty Years of Batsheva Dance Company - Supplement

THE FOUNDERS MEET AND TALK 70
Veteran dancers of Batsheva remember early days
• Edited by Natan Mishori (In Hebrew)

BATSHEVA TURNES THIRTY 80
• Danni Karavan (In Hebrew)

BATSHEVA REPERTOIRE 1964-1994 101

OHAD NAHARIN TALKS TO GABI ELDOR 105

BATSHEVA 111
The flagship of modern dance in Israel
• Giora Manor

Authors in this issue:
Dovik Ashdot, Ann Flindt Christensen, Gabi Eldor, Ruth Eshel, Dr. Zvi Friedhaber, Seth Robert Grossman, Danni Karavan, Giora Manor, Natan Mishori, Dan Ronen, Henya Ruttenberg, Jean Sabbatini, Yossi Zeider.

ISSN-0334-2301
Price per copy: *15 Shekels*

Editors: *Giora Manor, Ruth Eshel*
Publishers: ZOOM HAFAKOT
39, Shoham St., Haifa 34679
Tel.: *04-344051, 254990*
Fax.: *04-344051*
General Manager: *Lior Weintroub*
Subscriptions: *04-344051*
Advertising: *04-344051*
Graphic editing: *ZOOM HAFAKOT*
Graphic Design: *Tova Sarig-Bahat*

On the cover:
"ARBOS" by Ohad Naharin, Dancers: Erez Levi, Yossi Yungman, Tammi Vinig, Photo: Gadi Dagon

ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ-ישראל
הועד הפועל - המרכז לתרבות וחינוך
המחלקה לתרבות ולאמנות
המדור לריקודי-עם

משרד החינוך והתרבות
מינהל התרבות

האגף לתרבות ולאמנות

אולפנים להכשרת מדריכים לריקודי עם

נמשכת ההרשמה לאולפנים מחזור תשנ"ד-תשנ"ה

במקומות הבאים:
תל-אביב, ירושלים, באר-שבע, מכללת גבעת ווישינגטון, מכללת וינגייט, חיפה

משך הלימודים - שנתיים (מפגש אחד בשבוע)
(בוינגייט - שנה - למורים ולתלמידי המכללה בלבד)

בתכנית הלימודים

- ריקודי עם • תורת ההדרכה • מוסיקה • תנועה וסגנון
- נושאים יחודיים: תרבות עדות ישראל, ריקודים והדרכה לילדים ולמבוגרים, ריקודים לחג ולטקס, ריקודים לבמה
- תולדות התנועה לריקודי-עם • עבודה מעשית והתנסויות בהדרכה

בוגרי האולפן מקבלים תעודת "מדריך מוסמך" מוכרת

פרטים והרשמה לכל המקומות

בת"א אצל: **רינה מאיר**, המדור לריקודי-עם, המרכז לתרבות ולחינוך, ההסתדרות הכללית

טלפונים:
03-6921111/498/897

מבחני כניסה מעשיים וראיון אישי התקיימו בסוף אוגוסט
מבחני כניסה מעשיים וראיון אישי מועד ב' יתקיימו בתחילת אוקטובר
שנת הלימודים תחל במחצית השניה של חודש אוקטובר

לנוחיותכם, מלאו שובר מצורף ושלחו אל: **המדור לריקודי עם - הועד הפועל**
רח' ארלוזרוב 93, תל-אביב

אני _____ _____
שם פרטי שם משפחה

מעוניין(ת) להירשם לאולפן _____
איזור רצוי

כתובתי _____ _____ _____
רחוב עיר טלפון

אני רוקד(ת) _____ שנים ריקודי עם.

_____
חתימה

Dancing With The Dream

By Ruth Eshel

THE DEVELOPMENT OF ARTISTIC DANCE IN ISRAEL 1920-1964

125 pages, 80 photos,
Text in Hebrew with synopsis
and photo-subtitles in English,
$15.00 + $4.00 for shipping to
U.S. and Europe

Please mail order to ESHEL,
P.O. Box 820, Denya,
Haifa 34987, ISRAEL
(Tel. 972-4-246093)

ת.ד. 8349, ירושלים
טל' 02-245660, פקס' 02-231990
P.O. BOX 8349, JERUSALEM
TEL. 02-245660, FAX. 02-231990

עמותה חדשה קמה!

עמותת "מידע-מחולי"

מרכז מידע למחול בירושלים

המרכז נועד לאיסוף ומתן מידע
לאנשי התנועה והמחול על כל תחומיהם,
לקהל שוחרי המחול בעיר
ולמען הרחבת ציבור שוחרי המחול
בירושלים.

המעוניינים להיכלל במאגר המידע, מוזמנים להתקשר לטל': 02-245660

נעמי אלסקובסקי

סטודיו למחול

שילוב מחול מודרני וקלאסי
כיתות לכל הגילים
כיתה מיוחדת למבוגרים מתחילים

שלמה המלך 100 ת"א טל: 03-5347233

ניהול אומנותי: שוש גלעד

אולפן אזורי למחול חוף הכרמל

- 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 טבי, שירצקי ענת, ידיד ניסים

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

ANNE BARLIN

IMAGINATIVE

INNOVATIVE

- EXERCISES
- STORIES
- SONGS
- MUSIC
- MULTICULTURAL
- CLASSICAL

CHILDREN'S BOOKS, DANCE & MOVEMENT CASSETTES

FOR THE DANCE STUDIO CLASSROOM THERAPIST HOME CALL ANNE BARLIN 04-895173

סטודיו למחול שוש בן-דב

בלט קלאסי, ג'אז, מודרני ומשחקי מחול

● לילדים ● למתחילים ● ולמתקדמים

סדנא למחול וכוריאוגרפיה

● שיעורים למבוגרים בבוקר ובערב

פרטים והרשמה: בימים ב' ג' ו'-ה' מ-16.00 עד 19.00

רח' דיישראלי 10, אחוזה, חיפה

טלפון: 256954, 04-371261

SCHOOL OF CLASSICAL BALLET

בפיקוח האקדמיה המלכותית של לונדון R.A.D.

סטודיו לבלט קלאסי

בלט קלאסי לילדים ולמבוגרים
למורים ורקדנים לבלט
הכנה לבחינות של
האקדמיה המלכותית לונדון
לקבלת תעודת R.A.D.
כתות: אלמנטרי אנטרמדיאט

רחל טליתמן
RACHEL TALITMAN

ההרשמה בימים ב' ו- ד'
בין השעות 5:00-7:00 אחה"צ
הכתובת: רח' הירשנברג 7 (ע" גורדון דיזינגוף)
אוטובוסים: 24, 25, 27, 28, 45, 74

טלפון: 03-5223137
תחילת הלימודים ביום חמישי 1.9.94

Do you teach ballet?

You know that ballet teaching requires discipline, training, sensitivity and the knowledge to evaluate both the physical capability and the potential of every pupil in your class. It's a huge responsibility.

That's why you should be registered with the Royal Academy of Dancing. The London-based R.A.D. can help you to achieve the highest possible standards in your own studio. And we're here to help and support you by monitoring your pupils' progress.

We will keep you up-to-date with continuing education in your field long after you finish your own Teaching Certificate exams. Throughout your teaching career the R.A.D. can offer you the professional guidance and one-on-one consultation facilities that are vital to you in meeting your pupils' needs.

For your peace of mind, it's time you took the step.

For more information, call Ricky Ben-Shimol at 02-867789

האם את מלמדת בלט?

את יודעת שהוראת בלט מחייבת משמעת, אימון, רגישות והידע להעריך את היכולת הפיזית והפוטנציאל של כל תלמיד בכיתתך. זו אחריות עצומה.

זוהי הסיבה מדוע עלייך להיות מורשית ע"י האקדמיה המלכותית למחול. האקדמיה, שבסיסה בלונדון, תעזור לך להשיג את הסטנדרטים הגבוהים ביותר בסטודיו שלך. אנחנו כאן כדי לתמוך ולסייע לך בהשגחה על התקדמות תלמידיך.

איתנו תמשיכי להתעדכן ולהתפתח בתחומך הרבה אחרי שתעברי את בחינות ההסמכה להוראה. האקדמיה יכולה להציע לך, משך כל קריירת ההוראה שלך, את ההדרכה המקצועית ואפשרויות היעוץ אחד-לאחד, החיוניות לך כל כך לשם הענות לצרכי תלמידיך.

למען השקט הנפשי שלך, הגיע הזמן לעשות את הצעד.

למידע נוסף, התקשרי לריקי בן-שימול טל: 02-867789

Royal Academy of Dancing

האקדמיה המלכותית למחול

ג'וקי
ארקיז

מחול ג'אז

פרטים בטל. 03-6421291

Afrija33

המרכז לאירועים אתניים
בית הספר לריקוד,
תיפוף והקשה שבטיים
הפקות, מיצגים והסויות
של מוסיקה שחורה
וג'אז

לפרטים:
רח' האשל 18,
רמת גן,
טל': 03-6724516

ד ר ו ש / ה
מנהל/שותף לאפריג'אז
נ מ ר ץ ו ב ע ל י ו ז מ ה
נ ס י ו ן ב א ר ג ו ן א י ר ו ע י ם

בית ספר למחול
עופרה בן צבי סרוסי

שיעורי מחול קלאסי
ומודרני בכל הרמות
שיעורי בוקר אחה"צ וערב

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

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 ★
★ שיעורי קונטקט אימפרוביזשיין ★ צוות מורים מקצועי ומיומן ★

ISRADANCE

לישראדנס 40 שנות נסיון ביצור ושיווק
בגדי ריקוד ובגדי גוף אופנתיים,
נעלי בלט וג'אז באיכות גבוהה ביותר המיוצרים
מחומרים העוברים בקרת איכות מחמירה,
לכן רק ישראדנס נותנת לך
ערבות מלאה למוצר מעולה

סניפים:
חיפה, שד' הנשיא 121, טל. 04-385193
תל אביב, אבן גבירול 45, טל. 03-6916466
ירושלים, רח' הלל 23, טל. 02-248182
נתניה, רח' שטמפפר 13, טל. 09-618764
באר שבע, הרצל 82, טל. 07-231488
ראשל"צ, רח' רוטשילד 79, טל. 03-9661183
ובחנויות ספורט מובחרות

ישראדנס

לאוהבים להת בלט

SONATA

BY

BLOCH

for dancers

Sonata is designed for professionals
and the advanced students and
features a high and wide toe platform.
These shoes make you feel
lifted from the floor when on pointe.
The arch support is felt right under
the front section of the heel.
Both these factors combine
to make you feel suspended by
the shoe and very planted on pointe.
It is also very easy to go through
relevé in this shoe... try it!

ANOTHER

STEP

FORWARD