

בשראן

גיליון מספר 5, אפריל 1995
מחיר 19 ש"ח

רבעון לעיוני מחול
לזכר יעקב



ISRAEL
DANCE

No 5. April 1995

ISRAEL DANCE QUARTERLY



הג לרגל, "שול"

תשקיד

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.

מתנה

סט פינוק
"שול" לרגל



עכשיו הזמן להעניק את סט הטיפוח היוקרתי של "שול" לאישה המודרנית: באריזת נילון שקופה, המשמשת גם כתיק כלי רחצה, נאספו להם מיטב התכשירים המצופרים של "שול". ראשית, הקרמים המיוחדים לטיפול 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 הרענון הריחני של "שול". במשרד, או בבית, ריסוס קצר ברגע הנכון - והתודות לא יפסיקו לזרום. במקום בושם או קרם פנים נוסף - כדאי ללכת על מתנה אמיתית לרגל ההג. מתנה שירגישו כל הזמן, להשיג בבתי המרקחת, ברשתות הייפארמים ובחנויות המובחרות דרך צלחה.

לפעולה גם פצירות בעיצוב מיוחד, ואבן מינרלית לשיוף עדן ולהמרצת מחזור הדם. התוצאות מדברות בעד עצמן. התאים המתיים נעלמים, והעור הרענן שמתחתם נחשף לאוויר. בעצם, הרגליים מתעוררות לתחייה, 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 "נשמים", כל אלה גורמים לעייפות הרגליים, תחושה כללית לא נעימה, ולעיתים קרובות מדי - כאבים. הפתרון של "שול": תרסיס לרענון כף הרגל. התרסיס הריחני מכיל חומרים מצננים ומרגיעים. ריסוס אחד קצר - גם בזמן העבודה, גם דרך הגרבוניים - נותן אפקט מדהים של קרירות ורענון, שנמשך שעות, כאילו יצאת הרגע מן האמבטיה. אפשר לשווש לרווחה...



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

ובקשר זה, יש להזכיר את תרסיס הייניקיר טריסר: לנעל. תרסיס מיוחד, שנועד להילחם בכל ריחות החולות שקיימות בנעליים מיוזעות, לחות ובלתי מאווררות. הייניקיר טריסר מכיל חומר קוטל בקטריות, מחסל פטריות, מסלק ריחות בלתי נעימים ושומר על רענון 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 המפעלים בבעיות נוספות כגון: שפשוף, פטריות ויבלות. חלק נכבד ממוצרי "שול" מוקדשים להגנה מפני שלפוחיות, יבלות ונוזקים אחרים. מה פירוש נוחות נסתרת? למשל, חצי הרפידה לכרית כף הרגל. מוצר זה מיועד

ליצירת פעולה "פילינג" עדינה בכפות הרגליים. להשלמת הפעולה רצוי להשתמש במוצר ייחודי נוסף של "שול": 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". הנאי ההיגיינה הגרועים, יחד עם המאמצים תכלתי רגליים שמיטב בנינו ובנותינו צריכים לעמוד בהם, הופכים את הנעליים למייסרות. המסעות הארוכים, לילות השמירה, הבוץ, האבק, הצבע הכהה שקולט את חום השמש במיוחד. הגרביים הצבאיות, המקלחות המשותפות, כל אלו הופכים את הרגליים היקריבות למוקד התקפה של יבלות, פטריות, שפשוף, אגומות, ריח רע ושאר "מתנות". אסור להשאיר את החייל הפרטי שלך ללא ערכת "שול" המיוחדת לצבא: סט רפידות מיוחדות, מבודדות מקור ומרטיבות, תרסיס הייניקיר טריסר, לחיטוי תעליים וסילוק ריחות רעים, סט פלסטרס מיוחדים להגנה וטיפול ביבלות (חשוב במיוחד בתקופת הטירונות), ועוד הפתעות מ"שול". ערכה דומה במראה, אך שונה במרכיביות, 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 הייפארמים, ובחנויות המובחרות. קדימה, צעד!

איפה, איפה הם הימים היפים. ההם, בהם רצנו יחדים על החוף, הרגשנו נפלא, חופשיים ומשחררים. 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. "שול", החברה הוותיקה (למעלה ממאה שנה) נחשבת למובילה בעולם בכל הקשור בטיפול ובטיפוח כף הרגל. בישראל, מיוצגת "שול" על ידי חברת "דקסון", המייבאת לארץ 35 מוצרים מהמגוון הכללי - המתאימים ביותר לאקלים הישראלי. המוצרים נחלקים ל-4 משפחות: טיפוח ופדוקור, מוצרי תרופות, מוצרי תמיכה והגנה לכף הרגל ומוצרי נוחות נסתרת.

היום, כאשר, נשים מבינות שטיפוח כף הרגל לא פחות חשוב מטיפוח כל אזור אחר בגוף. לצד הקרמים היוקרתיים לעניינים, לעור הפנים והצוואר, תופסים מוצרי הטיפוח הקוסמטיים והרפואיים של "שול" 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 והטיפול האמיתי של הגוף. כאשר כפות הרגליים רענונות, מטופלות וורומות הדם תקינה - ברור שגם כל הגוף (כן, גם עור הפנים!) מושפע לטובה.



מיגוון המוצרים הרחב של "שול" מטפל בכל בעיה ובעיה ברגל - הן כנפרד, והן במכלול הבעיות. לדוגמה, אחת הבעיות הנפוצות ביותר אצל אנשים המרכיבים לעמוד על הרגליים - במיוחד בקיץ הישראלי: עור גס ויבש באזור העקב והבהונות. הפתרון: קרם "שול" להסרת עור קשה, המכיל חומרים מעדינים ומרככים ומשתמש בגרגרי אפרסק

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. דווקא בעידן בו יש קרם לחות, תחליב מגן וקונדישנר לכל סנטימטר בגופנו - ההרגשה הטובה באמת מתחילה, מלמטה, מהרגליים. "שול", ללכת על זה.

DANCE SHOP דאנס שופ

רשת חנויות לבגדי מחול

כל השמות הקלאסיים:

25
AA
AA
AA
SANSHA
IN FIRST POSITION
SANSHA

GAMBA
LONDON • PARIS • NEW YORK

BLOCH
for dancers

PANTHER

קפצנא
CAPEZNA

DANSKIN

ללא הפקות

♦ ת"א - אבן גבירול 79, טל: 03-5224945
♦ אילת - מרכז שלום חדש, חנות 1018, טל: 07-340260
♦ רמת השרון - סוקולוב 52 (בפסאד'), טל: 03-5402703
♦ חדרה - הנשיא 38, טל: 06-322259
♦ אפשרות להזמנות טלפוניות באמצעות כרטיס אשראי!

DANCE SHOP דאנס שופ
רשת חנויות לבגדי מחול

פסטיבל מחול כרמיהל

11, 12, 13 ביולי 1995

שלושה ימים ולילות של מחול ללא הפסקה

בלעדי: בלט הארלס במופע המרכזי



פרסום גדול

פרטים: 04-9881111

רבעון לעינינו מחול

רוצה להנות משפע של כתבות מרתקות
ומאמרים מעניינים בנושאי מחול לסוגיו ולזרמיו
בארץ ובעולם, ולהישאר עם היד על הדופק?!

עשה מנוי שנתי למחול בישראל
במחיר מיוחד: - 58 ש"ח בלבד.

צלצל עכשיו ואתה מנוי:

04-344051

רבעון לעינינו מחול

בישראל

רבעון לעינינו מחול

בישראל

רבעון לעינינו מחול

בישראל

רבעון לעינינו מחול

בישראל



DANCE SHOP דאנס שופ
רשת חנויות לבגדי מחול

כל השמות האירוביים:

DANSKIN 

SHAPE
ACTIVEWEAR

*Dance
France*

- ♦ ת"א - אבן גבירול 79, טל: 03-5224945
- ♦ אילת - מרכז שלום חדש, חנות 1018, טל: 07-340260
- ♦ רמת השרון - סוקולוב 52 (בפסאד'), טל: 03-5402703
- ♦ חדרה - הנשיא 38, טל: 06-322259
- ♦ אפשרות להזמנות טלפוניות באמצעות כרטיס אשראי!

DANCE SHOP דאנס שופ
רשת חנויות לבגדי מחול

קורא יקר!



צילום השער:

"חצות", כור: רמי באר,
ריקוד: אורי איבגי, להקת המחול הקיבוצית,
תחרות המחול הבינלאומית, סזון דלל-1994
צילום: אורי נבו

עורכים: גיורא מנור ורות אשל מו"ל: זום הפקות

מנכ"ל: ליאור ויינבראוב

כתובת: רח' שוהם 39, חיפה 34679

טל': 04-344051, 254990

פקס': 04-344051

מח' שיווק ומנויים: מיכל שקולניק

טל': 04-344051

מח' מודעות: 04-344051

עריכה גראפית: זום הפקות

עיצוב גראפי: טובה שריג-בהט

♦ בתמיכת המועצה הציבורית לתרבות
ואמנות - המדור למחול

משתתפי הגליון:

גל אלסטר, אשרה אלקיים, יעל אפרתי,
רות אשל, גלית בן-ציון, יוסי זיידר,
רינה ירושלמי, רוגית לנד, גיורא מנור,
או גיאן-פינג, ציונה פלד, צבי פרידהבר,
אלנה צירנישבה, חנוך רון, יוסי תבור

ISSN-0334-2301

מחיר הגליון: 19 ש"ח

לצערנו, בשל העליה התלולה במחירי הנייר
בעולם ובארץ, אנו נאלצים לשנות את מחיר
החוברת שיהיה מעתה 19 ש"ח, ואת עלות
המנוי, שיהיה החל בגליון זה 58 ש"ח.

מחיר המנוי בחו"ל יהיה מעתה 37 דולר
אמריקאי.

מעיר גיורא מנור:

מטבע הדברים ואילוץ המקום, אי אפשר
לעשות צדק במאמר אחד עם כל אלה שתרמו
להתפתחותה של הלהקה, שתולדותיה
מתוארים במאמרי "30 שנות בת שבע"
(בחוברת מס' 4 של הרבעון למחול).

כפי שדוד דביר מעיר, התרכזתי בעיקר בתקופת
הבראשית ובמצב הנוכחי, לכן יצא דור הביניים,
ובמרכזו דוד דביר ואחרים, מקופח. באשר
לתאריכים, כמוכן הצדק עם דוד דביר.

אולי יגיע המועד לכתוב ספר על אודות הלהקה,
ואז אפשר יהיה לתקן את המצב ולהתעכב
בפירוט על תקופת ניהולו של דוד דביר. אבל
מה לזה ולאי פירגון? הרי דוד מכיר אותי היטב
ומדע בוודאי ליחסי ללהקה, ואלי.

קראתי בעיון רב את מאמרו של גיורא מנור על
להקת מחול בת שבע בהגיעה לשלושים.

מנור נתן סקירה נרחבת על השנים הראשונות
של הלהקה ועוד יותר על שנותיה האחרונות ועד
היום, ואילו את התקופה שביניהן סיכם בכמה
שורות. זכותו של הכותב לכתוב לפי ראות עיניו
והבנתו, ואולי השנים "שבין" לא חשובות
בעיניו, אבל הייתי רוצה לתקן טעות, או
להשלים ידע שחסר לכותב: אני ניהלתי
אמנותית את הלהקה משנת '83 עד '89 לבדי,
ללא שלי שיר. שלי היתה בת זוגי לריקודים ולא
לניהול, וקיבלה אחריות על הלהקה מ-'89, ועד
שאוחד נשאר קבוע.

אני קיבלתי את הניהול של הלהקה, להקה
מפורקת עם מעט רקדנים-לאחר שמשה רומנו
עזב. הצלחתי לאושש את הלהקה ולהביא דור
חדש של כוריאוגרפים צעירים. בתקופה זו
הלהקה סיירה בעולם וזכתה לשבחים גדולים
מש קטעי עיתונות בארכיון הלהקה). צר לי שיש
חוסר פירגון, ואולי כדאי לפני שכותבים קצת
לשאול!

בידידות דוד דביר



"המוצא היחיד הוא לעבור דרך",
כור: שון קורן, רקדן: שון קורן,
קבוצת לטצקי וקורן, ארה"ב - קנדה,
תחרות המחול הבינלאומית, סזון דלל-1994,
צילום: לוקה ויגנל
"THE ONLY WAY OUT IS THROUGH",
CHOR.: SEAN CURREN,
DANCER: SEAN CURREN, CURRAN AND
LATSKY DANCE GROUP, U.S.A.-CANADA,
THE SUZANNE DELLAL INTERNATIONAL
DANCE COMPETITION 1994,
PHOTO: LUCA VIGNELL

מה העניינים

- 6 על אמנות הביצוע
רות אשל
- 14 מרימים את המסך - הרמת מסך '94
גיורא מנור, גל אלסטר
- 18 סטפן טוס - הכוכב העולה של דרזדן
רונית לנד
- 21 שלושה צלצולי טלפון...
יוסי זיידר
- 22 תחרות המחול הבינלאומית סוזן דלל - 1994
גיורא מנור
- 26 מחול כביטוי לזהות קהילתית
גלית בן-ציון
- 30 איציק גלילי - הצלחה אירופית
גל אלסטר
- 34 מרדכי סתר הלך לעולמו
חנוך רון
- 38 חדשות - חדשות - חדשות
- 46 משה שטרנפלד
גיורא מנור, אשרה אלקיים, ציונה פלד, רינה ירושלמי
- 48 מחול מודרני ברוסיה
אלנה צ'רנישבה (מוסקבה)
- 50 דרך החלוצים של המחול האקספרסיוניסטי בישראל
צבי פרידהבר
- 54 סוד הקסם השטוטגארטי
גיורא מנור
- 58 וירסקי - אבל מה זה פולקלור
יוסי תבור
- 60 ספרים מרקדים
- 62 מחול יהודי בראי הדורות (3)
צבי פרידהבר
- 66 קיץ של מחול בבויג'ינג - WUDAO '94
רות אשל
- 70 מחול מודרני בסין
או ג'יאן-פינג (בויג'ינג)
- 74 סינים "אחרים" - סיור בטיוואן
גיורא מנור

"חצות", כור: רמי באר, ריקוד: אורי איבגי, להקת המחול הקיבוצית,

תחרות המחול הבינלאומית, סוזן דלל-1994, צילום: מיכל לוי

"MIDNIGHT", CHOR.: RAMI BE'ER, DANCER: URI IVGI, THE KIBBUTZ DANCE COMPANY,

THE SUZANNE DELLAL INTERNATIONAL DANCE COMPETITION 1994



אמנות הביצוע

מאת רות של

מתן האינטרפרטציה האמנותית
לתפקיד הוא בעיני החלק המרתק
והמרנש ביותר בעבודת הרקדן בין
כותלי הסטודיו. אחרי שנים של
אימונים פסיים המכנים את הגוף,
בא הרגע שבו נוגעים באמנות עצמה,
באותו משהו שהוא גדול מהחיים,
ושיש בו מן האינטואיטיבי,
המסתורי והמופלא.



מתן האינטרפרטציה האמנותית לתפקיד הוא בעיני החלק המרתק והמרנש ביותר בעבודת הרקדן בין כותלי הסטודיו. אחרי שנים של אימונים פסיים המכנים את הגוף, בא הרגע שבו נוגעים באמנות עצמה, באותו משהו שהוא גדול מהחיים, ושיש בו מן האינטואיטיבי, המסתורי והמופלא.

בחרתי להאיר מספר היבטים שהיו משמעותיים במיוחד לגבי כרקדנית וכיוצרת. אני מקווה שדברים אלה יהיו סיפתח לדיון בנושא החשוב הזה, שבעיני הוא השלב העליון בעבודת הרקדן. אמנים מוזמנים להעלות את מחשבותיהם על הכתב ולשלוח אותן למערכת כדי שיהיו בסיס לדיון נוסף.

היות ומפגשים עם אמנים ממדיומים אחרים תמיד נתנו לי השראה, חיזוקים וכוח להמשיך בחיפושים המתמידים בתחום האמנות, צירפתי למאמר עדויות מפי אמנים שאינם מתחום המחול דווקא, הזורקים אור על הנושא מנקודת מבטם. מבלי שנדברנו מראש, הם נגעו באותם דברים, ורק במקומות שבהם ההבדלים בין המדיומים הם מהותיים, ההדגשים היו שונים במקצת.

לעבודת הרקדן על תפקיד יש צד טכני וצד אמנותי. הצד האחד קשור ביכולתו של הגוף להתמודד עם האתגרים הטכניים שמציבים החומרים התנועתיים, ואילו השני ביכולת להציע אינטרפרטציה אמנותית. הצד האחד פיס, שכלתני, הגיוני, מתודי, בעוד האחר קשור לדמיון, לרגש, לאלפי צבעים בוהקים, ריחות משכרים, אנרגיות ואסוציאציות. אלה שני קטבים, מעין יין ויאנג, שהאמנות, כמשל לחיים, מכילה בתוכה, ושהרקדן צריך למצוא את האזיון הנכון ביניהם. בביצוע טוב באים שניהם לידי ביטוי.

כבר בשיעור המחול הראשון מתחיל התלמיד לשקוד על הפיכת הגוף לכלי. האימונים האינטנסיביים אורכים שנים, ובעצם אינם פוסקים עד רדתו של הרקדן מן הבמה. כיום הולכות ורבות הדרישות ממנו - עליו לשלוט באופן וירטואוזי במספר סגנונות, ולגלות גם כשרונות אמנותיים אחרים. מלבד זאת הנטייה האופנתית היא לעבר מחול אנרגטי מהיר, וכך נוצר מצב שבו, יותר מאשר בעבר, נפלטו מן הבמה רקדנים לפני שהיה סיפק בידם להגיע לפריחה אמנותית מלאה. במקום שהקריירה הקצרה ממילא של הרקדן תתארך, היא מתכווצת עוד יותר.

רוב הכוחות מנותבים לערוץ הטכני, והאספקט האמנותי נדחק הצידה. אחרי שרקדן רכש את הטכניקה הנדרשת, מצפים ממנו שאת הסחורה האמנותית ימציא בעצמו. בלהקות הבאלט הקלאסי הפרטואריות שימשה הבלרינה הוותיקה מדריכה (COACH) לסולנים הצעירים, ולא במקרה.

כיום מופעל על רוב הלהקות, קלאסיות כמודרניות, לחץ מתמיד להעלות עוד ועוד עבודות חדשות, והתאריך שנקבע להצגת הבכורה דוחק בהן ללא רחמים, כך שההתמודדות עם האתגרים הטכניים משתלטת על הכל.

מובן שיש רקדנים שההקרנה הטבעית שלהם חזקה משל אחרים, ויש כאלה שהתמזל מזלם והם למדו אצל מורה שהוא גם אמן, אבל גם באלה עדיין יש לעיתים קרובות מן הבוסר. להבנה העמוקה ביותר ולמימוש מלא הפוטנציאל שלהם הם יגיעו, קרוב לוודאי, אם אכן יגיעו, בשנים שבהן הגוף כבר יתחיל לבגוד בהם.

האספקט האמנותי נזנח כבר בתהליך הלמידה. לא פעם יצאתי מתוסכלת מצפייה בשיעורים שנועדו לתלמידים מתקדמים ולרקדנים מקצועיים. ההערות שהשמיעו המורים התמקדו בפרטים הפיסיים. הם דיברו על שיפור תנוחת היד כדי שכל אצבע תהיה ב"מקום הנכון", על הנפת הרגל לגובה רב יותר כדי שקווי הגוף ייראו "מושלמים", על שינוי זווית ההטיה של הראש או על הסטה זעירה ימינה או שמאלה. כל זה חשוב בהחלט, אבל לא תורם להתפתחות האמנותית של הרקדן הצעיר. הקפדה על דיוק צורני לא תהפוך תנועה כלשהי למעניינת יותר או את הרקדן לאישיות מקרינה.

לעיתים נדירות ביותר הזדמן לי לראות מורה המלמד רקדן לתרגם את כל גוני "טירוף הדעת האמנותי" לתנועה, או לצקת בתנועה את כל אותם גוונים, מבלי שהדבר יוליד תנועה מוגזמת, או "אמבטיית אמוציה על הפנים", בלשונה עתירת הדימויים של גרטרוד קראוס.

לא פעם ביקרתי בחזרות לקראת מופע של תלמידים מתקדמים. גלוי היה לעין עד כמה טופח במשך שנים, בעבודת נמלים רצינית, הרובד הטכני ועד כמה קופח הרובד האמנותי. מילות תוכחה בנוסח "את לא רוקדת, תזוזי, תהיי יותר מעניינת, תקריני, תעזי, תשתחררי", המחישו את חוסר האונים של המורים ואת אי יכולתם להתמודד עם הנושא, ובמקביל הגבירו את חוסר הביטחון של הננופות והננופים ו"כיוצו" אותם עוד יותר. לא פעם ראיתי מורה מניפה את ידיה ברוב רגש בתנועה בצעדי ואלס, בניסיון להדגים מה זו ריקודיות.

בהקשר זה עולה בזיכרוני שיעור אחר לגמרי, שנתנה גיין דאדלי, מורה דגולה שהיתה קודם רקדנית בלהקתה של מרתה גראהם, במסגרת קורס קיץ באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. דאדלי, שלא היתה מרוצה מביצוע סדרה של תרגילי טכניקה, קטעה במפתיע את השיעור והורתה לתלמידים לקום על רגליהם, לעצום את עיניהם ולדמיין לעצמם עין הממוקמת במצח, מעל הגבות, ואש הבוערת בגופם. "תפקחו ותעצמו את העיניים כמה פעמים ותחושו איך האש הפנימית משפיעה על הבעת הפנים שלכם ואיך היא שולחת החוצה זרמים דרך העיניים", הנחתה אותם. הם התרכזו והחלו להתבונן פנימה. משהו בהקרנת הגוף ובאווירה השתנה בעליל. בלחש, כדי שלא לנפץ את בועת הקסם, הורתה דאדלי לכולם לחזור ולשבת על הרצפה ולהמשיך בתרגול, הפעם תוך כדי שמירה על הגחלת שבפנים. תלמידים מתקדמים זקוקים להדרכה של אמן. אני מאמינה שרק מי שהתנסות שלו כוללת התמודדות עם הפן האמנותי של הביצוע, על הבעיות, הפתרונות, הבלבול, הגילויים, ההתקדמות והרגרסיה, ימצא את המילים הנכונות שיעוררו רקדן צעיר לתת ביטוי לעולמו.

הפנימי. מורה כזה ימצא את הדרך לנווט אותו, בעדינות ובביטחון, בפתיחות ובעקשנות, אל נקודת החיבור בין הגוף והנפש.

את העולם הפנימי של האדם - הזיכרונות, האכזבות, המאווים הגלויים והאינטימיים - משקף הדמיון. זהו נכס מופלא של כל אדם באשר הוא אדם, ובאמצעותו אפשר להפיח חיים בכל יצירה, אם דרמטית ואם אבסטרקטית. אין הכוונה לכך שהאמן "הופך" לדמות הנרקדת או לעצם המגולם, אלא לכך שהדמיון מעמיד לרשותו את כל ניסיון חייו, ומתוך המאגר הזה הוא יכול לדלות זיכרונות ויזואליים, רגשיים ותחושתיים, ולתרגם אותם לאנרגיה המוזרמת לתנועה והמפיחה בה משמעות ועניין. את הצופה עצמו לא מעניינים התהליכים והאסוציאציות שסייעו לאמן ליצור את המוצר המוגמר שהוא מציג על הבמה.

זכורות לי שתי תוכניות טלוויזיה שונות שתיעדו כיתת אמן. של הבלרינה נטלי מקרובה ושל הפסנתרן, ארתור רובינשטיין. שני האמנים עסקו באינטרפרטציה האמנותית ושניהם גייסו לצורך כך דימויים.

מקרובה עבדה עם סולנית צעירה, שכבר קנתה לה שם בעולם המחול, על ואריאציה מתוך הבלט "מפצח האגוזים". היא לא תיקנה קו או תנוחה, אלא עודדה אותה לתת דרור לדמיונה, וחיפשה איתה דרך להפיח משמעות, אנרגיה, צבע וקצב בכל משפט. "נסי להתקדם כאילו את מהלכת על קרח", הציעה לה שוב ושוב, ולא הניחה לרקדנית עד שזו הצליחה לתרגם את הדימוי באמצעות זיכרון אישי שלה לאיכות של תנועה.

כשניגנו לפני רובינשטיין פרלודים של שופן, הוא דיבר על משב רוח. לאור דבריו חזרו הפסנתרנים הצעירים בכיתת האמן והשמינו מספר פעמים את משפט הפתיחה, בנסותם להנשים את המוסיקה ולהקנות לה את גון הצבע, הדינמיקה והמעג הנכונים.

יש, עדיין, אנשים שדימויים פשוטים כאלה מעוררים בהם גיחוך, כאילו המשחק ב"נדמה ליי" שייך בלעדית לילדים. יש המתביישים להיפתח ולגלות את עצמם. אמנים גדולים באמת אף פעם לא חששו לדבר בפשטות ולא ביקשו להסתתר מאחורי חומות מן של פלפל.

אמנים גדולים פתוחים להקשיב ולספוג. גופם כולו, על חללו הפנימי וקליפתו החיצונית, נמצא תמיד במצב הכן, וכמו שולח זרועות סמויות ורגישות התאבות לקלוט כל ריח, תחושה או

בניצוצ של אמן גדול, מחול הניגודים הפנימיים מזין את הצורה החיצונית של איברי הגוף. האנרגיה שנאגרה קודם בנגוף מוזרמת לאיברים שמבצעים את הכוריאוגרפיה

דימוי. הם מחזירים אותך לנקודת המוצא שבילדות, לאותו גרעין יצירתי שממנו נבע החלום להיות רקדן, אבל עושים זאת בחוכמת האדם והאמן הבשל.

סוזן פארל ואדוארד ויללה, בעבר כוכבי ניו יורק סיטי באלט, מספרים באוטוביוגרפיה שלהם שהכוריאוגרף ג'ורג' בלנשין השתמש בדימויים קצרים כדי להמחיש את האיכות שביקש. בלנשין, שנתן לסולנים יד חופשית לפתח את האינטרפרטציה שלהם, ושנהג לבקש שלא ידברו אלא יעשו, האמין שיש לתת לתנועה להיספג בגוף ולאפשר לדמיון להכתיב את



האיכות ולנבא אותה. הוא התנגד לפרשנות המבוססת על ניתוח שכלתני. פארל מספרת, שאחרי שיצר קטע למענה היא היתה מסתגרת לבדה בסטודיו ומנסה לגלות את המקצבים, הדרמה, השיאים והנפילות, העצירות וההתחלות, הרגעים הסוערים והשקטים, "כי זה בסופו של דבר מה שהמחול עוסק בו". היא נדרשת לעניין חשיבותו של הדיוק, אבל מבהירה שהכוונה אינה למספר הפירוואטים שמבצעים, אלא למיקוד האנרגיה בתנועה ולמציאת האיוון ביניהם, כדי שאותה תנועה תקרין אבל לא תיראה מוגזמת.

גם מרי לואיס, כוריאוגרף ורקדן אמריקני, דיבר על אנרגיה: "אני מתייחס למחול כאל מילון אבסטרקטי של תנועה. התאווה למצות את התנועתיות שבתנועה היא הדרמה. האופן שבו אני מארגן את האנרגיה בתוך המשפט הוא קו הסיפור", אמר.

ויללה, שרקד את תפקיד אוברון בבאלט הנאראטיבי "חלום ליל קיץ" לכוריאוגרפיה של בלנשין, מספר: "מתוך החומר התנועתי של הוואריאציה עלתה דמות המאופיינת בתנועה קלה ומהירה, כמו חנית המפלחת את האוויר".

וויליאם סטאנלי, מורה ידוע מדמרק שלימד את חברי להקת ניו יורק סיטי באלט, הנחה אותו: "אם אתה מחפש חגיגה וירטואוזית כמו של אתלט, תבצע קפיצת BRISES OUVERT ותנחת בעצירה. אבל כדי להפוך את הקפיצה לאמנות, עליך לשלב אותה בהמשך המשפט התנועתי, לקשר זאת למוסיקה, ולחפש ייחוד סגנוני לתנועה". הפתרון של ויללה היה זה:

"ביצעתי את הקפיצות כשאני מדמיין לעצמי שאני מעופף מעל צמרות של עצים גבוהים ביער שערפל רובץ בכבדות על אדמתו. הרגליים עשו את כל העבודה בנושאן את הטורסו המוחזק כמקשה אחת ללא תנועה".

בבאלט "הבן הסורר" הנחה בלנשין את דיאנה אדמס, שרקדה את תפקיד הסירנה - האסתטיקה המפתה שמתפתלת על גוף הבן (ויללה) ולבסוף מטפסת על כתפיו, לשבת כמו שמעשנת סיגריה. לויללה הורה לבצע את ההרמות וההורדות של הסירנה ב"איכות של מעלית", ולהצמיד את ידיו למותניה כאילו צמחו מגופה. לגבר המלווה את הבלרינה בדואט היה אומר בלנשין, "אל תיתן את היד, אלא תציע אותה".

בספרות המחול אין אלא נגיעה דלה באינטרפרטציה האמנותית, ומכאן הצורך

להרחיב את היריעה ולבדוק מה כותבים על כך בהקשר של אמנויות אחרות. בדומה לבלנשין, גם הבמאי והמורה מיכאל ציכוב מדגיש את עליונותו של הדמיון על האינטלקט, המכיר עובדות בלבד ולכן תוחם את הפרשנות בגבולות המוכר ולא מאפשר פריצה לעולמות לא מוכרים.

ציכוב ממליץ בפני שחקנים ובמאים להתוודע אל כל טקסט (המקביל לחומרים התנועתיים של כוריאוגרפיה) בקריאה ראשונית שטחית, ובשלב הראשון להתמקד ביצירת האווירה. ציכוב מציע להתנועע בחלל ללא שום תכתיבי ביצוע מהאינטלקט, כדי לאפשר לדמיון לפרוץ ולאווירה להתפשט ולעסוף את השחקן, ורק אז להתחיל לגלגל בקול את הטקסט, כך שמילותיו יבוטאו באופן טבעי והאמירה תהיה חלק אורגני מהאווירה. הוא חוזר ומדגיש שעל המבצע להיות בתחילה "ניטרלי ופתוח", פיסית ונפשית, להצעות הדמיון, ושרק בשלב מאוחר יותר עליו להניח לאינטלקט למיין, לברור ולארגן. גם כאשר הטקסט דורש ביצוע פעולה מסוימת, לימד ציכוב, יש קודם "לראותה" מתבצעת בדמיון ולאפשר לראייה זו לעורר את הרצון הטבעי לבצע זאת.

אין ספק שהאתגר הפיסי העומד בפני הרקדן גדול לאין שיעור מן האתגר הפיסי, הגדול כשלעצמו, שעומד בפני השחקן, ולכן למראית עין, הצעתו של ציכוב אינה מתאימה לעוסקים במחול. ובכל זאת, היא מעוררת מחשבה בנוגע לשלב הראשון של ההתמודדות עם הטכניקה. אולי גם כאן יש להקפיד על כך שהעבודה הטכנית הראשונית תהיה ניטרלית, מעין שטיפת רוחב "לבנה", כדי להימנע בשלב המוקדם הזה מהשפעות - זיכרונות, אסוציאציות, תנועות הלקוחות מריקודים אחרים - לא רצויות.

במזרח, בו לא נהוגה ההפרדה המלאכותית המקובלת במערב בין המחול לתיאטרון. מרבית לעסוק באנרגיה ההופכת מבצע לאמן. איך מלמדים להפיק את אותה אנרגיה? אמן תיאטרון נו ידוע סיפר שאביו הורה לו לצעוד קדימה ואז אחז במותניו ומשך אותן אחורנית. כדי להתגבר על הכוח המושך אותו היה עליו להשקיע הרבה יותר אנרגיה מאשר בהליכה רגילה. כלומר, האנרגיה נוצרת על ידי מאבק בין שני כוחות מנוגדים. דוגמה לדימוי שעוזר ליצור אנרגיה ורטיקלית היא טבעת ברזל גדולה המושכת את האמנים בתיאטרון הקיוגן כלפי מעלה, ומאלצת אותם להשקיע כמות אנרגיה גבוהה כדי שרגליהם יישארו על הקרקע.

האסתטיקה של הבאלט הקלאסי נוהה אחר תחושת הקלות והריחוף מעלה, אבל לשם השגתה חייבת להיות מודעות גבוהה לנגיעה של כף הרגל ברצפה. דחיפת הרגל לאדמה נועדה לאפשר צמיחה כלפי מעלה. כאשר מדמים בזמן תנועת ה-RELÉVÉ את כרית כף הרגל מכה שורשים באדמה, מזמינים אנרגיה נגדית רבה יותר וזו כמו מטפסת על עמוד השדרה, מאריכה אותו ומוצאת דרך לצאת כקיסור עדין דרך הקודקוד. ככל שבסיס ההר עמוק יותר יהיו הפסגות גבוהות יותר.

שפע של תרגילים וסגנונות נוצרו במזרח סביב אותו עיקרון בסיסי של כוחות נגדיים. היפנים

את אחד הדימויים המופלאים תרם זיאמי, גדול שחקניו של תיאטרון הנו, שאמר: "גם על ענף מיובש יש פרח". ובמילים אחרות: בכל אינטרפרטציה, עצובה או שמחה, מהירה או איטית, גדולה או מינימליסטית, חייב להיות גם קורטוב מן המנוגד, כמו הפרח הגלום באותו ענף יבש.

קוראים לכך HIPARI-HAI, שפירושו: למשוך לתוכך פנימה משהו או משהו שבאותו זמן משהו או משהו אחר מושכים אותו החוצה. הכוחות הנגדיים פועלים גם בתוך הגוף, למשל, בין פלג הגוף העליון לפלג הגוף התחתון, או בין החלק הקדמי לאחורי, ובעזרת הדמיון גם בין כל איבר לאיבר. האמן עוקב אחר התמודדות הכוחות בתוך גופו - מכוון, מחזק ומחליש בהשתמשו בעין הפנימית שלו, שהיא מעין ראדאר, ותוך כדי כך נוצר, בנוסף לשליטה, אותו מתח של התמודדות שמפיק אנרגיה.

יש להבחין בין אנרגיה פנימית לבין אנרגיה חיצונית של אדם שנחשב לאנרגטי. האחרון גומא מרחק בחלל, נע במהירות, מפעיל את שריריו ומעייף את עצמו. זו אנרגיה חיצונית, הנובעת מהתירגול הפיסי המביא לאמנות של דיוק והפגנת יכולת. אלא שלא זו האנרגיה שיוצרת את הקסם של האמנות. האנרגיה האמנותית האדירה נוצרת מהתמודדות הכוחות המנוגדים בתוך הגוף, והיא גדולה מהחיים וגורמת לגוף להקרין נוכחות, כל תא וכל נימ דם מודעים לקיומם ומשדרים את מלוא הפוטנציאל הרוחני והיצירתי שלהם. בביצוע של אמן גדול, מחול הניגודים הפנימיים מזין את הצורה החיצונית של איברי הגוף. האנרגיה שנאגרה קודם בגוף מוזרמת לאיברים שמבצעים את הכוריאוגרפיה.

אי תנועה אין פירושו "מנוחה, השתחררות, התפרקות", כותב שחקן נו ידוע על רקדן שתפקידו היה לעמוד עם הגב לקהל. באותו זמן הוא רקד בדמיונו את הריקוד שביצע אמן אחר בפועל "שאם לא כן, לא יעורר הגב שלי שום עניין בצופה". אי תנועה פירושה "אגירה". יש בה היופי הרוחני שבהקרנת "תנועה לא ישירה", שלמראית עין היא מינימלית אבל למעשה היא טעונה אנרגיה. גם עליה, מסתבר, חל עקרון משחק הניגודים.

תורת הזן הגדושה חוכמה ועידון מציבה בפני הרקדן המערבי אתגרים מסוג חדש. אחת התכונות שהיא מחשיבה בביצוע היא היובש, ה-LOFTY DRYNESS, שמובנו ביצוע אמנותי שאין בו עוד ילדותיות, אלא התמצית של תבונת הניסיון. להיעשות יבש פירושו לוותר על

הסנסואליות של העור והבשר ולהיותו רק עצם - תנועה עניינית מתומצתת.

איכות זו מתקשרת לתכונה חשובה נוספת - הפשטות, שעיקרה צמצום שמטרתו להעשיר ולהעמיק והיא היפוכו של עומס יתר. על הריקוד של מליסה היידן, שהופיעה בגיל מבוגר בניו יורק סיטי באלט, מספרים שתמיד בחרה במעבר הקצר והישיר בין שתי תנועות ושהתרחקה מכל הדגמה ראוותנית של יכולת מעבר למה שהתבקש.

איכות נוספת היא הטבעיות. זו אינה מילה נרדפת לנאיביות, לאינטואיטיביות או לתנועות אופייניות של ילדים. הכוונה לטבעיות טהורה, מרוכזת, עשירה בהתכוונות יצירתית, אבל כזאת שנולדה תוך כדי התרחקות מכוונה, כדי שלא יוצר שמץ של מתח, אילוץ ומלאכותיות.

האמן אמור לגשת לאינטרפרטציה האמנותית כשהוא "חופשי משיעבוד". כל עוד האמן מקבל ללא ערעור מוסכמה גופנית או נפשית כלשהי, אין הוא חופשי ליצור אינטרפרטציה שיש בה "NOVELTY", רענונות וחידוש, שהאמן מגלה ומחיה בתפקיד מסורתי. מובן שאין מדובר בשימוש בגימיקים או בהפגנת חדשנות לשמה. לא מעט נכתב ונאמר על הצורך באיפוק. גם כשרוקדים את הסערות הגדולות ביותר.

כל ביצוע אמנותי אמור להעניק לצופים את התחושה, שלמרות האנרגיה העצומה שהוציא מתוכו האמן, המקור שלה נשאר בתוכו ולא הידלדל: את אחד הדימויים המופלאים תרם זיאמי, גדול שחקניו של תיאטרון הנו, שאמר: "גם על ענף מיובש יש פרח". ובמילים אחרות: בכל אינטרפרטציה, עצובה או שמחה, מהירה או איטית, גדולה או מינימליסטית, חייב להיות גם קורטוב מן המנוגד, כמו הפרח הגלום באותו ענף יבש.

ביבליוגרפיה

Zeami Motokiyo, *On the Art of the No Drama - The Major Treaties of Zeami*, Princeton University, 1984

Barba, Eugenio, "Theatre Anthropology", TDR 26 (1982)

Hisamatsu Shinichi, *Zen and the Fine Arts*, Kodansha International, 1971

Villella Edward with Larry Kaplan, *The Prodigal Son*, Simon & Schuster, 1992

Farrell Suzanne with Tony Bentley, *Holding on to the Air*, Simon & Schuster, 1990

Selma Jeanne Cohen, *Dance as a Theater Art*, Dance Horizons Books, 1974

רות אשל

לדימויים תמיד נודעה לגבי חשיבות רבה כרקדנית וכיוצרת. שנים התביישתי לחשוף אותם. בתחילת שנות ה-70 יצרתי את אחד הריקודים הראשונים שלי וגיקי גורן, שהיה במאי תוכנית הטלוויזיה "עלם ועלמה", צילם אותו.

כשהיינו באולפן, הוא שאל איפה אני רואה בעיני רוחי את הריקוד מבוצע. זו היתה הפעם הראשונה שמישהו גילה עניין בדימוי שלי, ובהתרגשות סיפרתי לו שאני רואה בדמיוני שתי נערות עומדות בשדה פתוח, ירח לבן עולה ומאיר אותן והן מתחילות לרקוד. גורן הקשיב היטב, היה חשוב לו לדעת איך לכוון את התאורה כך שתיווצר האווירה הנכונה.

הרקדנים שלי, לעומתו, הקשיבו וציחקו: "רותי עם השיגעונות והדמיונות שלה", נראה

במרוצת השנים, הבנתי שסוד האמנות

טמון באיכות התנועה, ולא בצורה.

בתנועה איכותית, פשוטה ככל

שתהיה, יש דבר מה מהפנט

ב-1986 הגשתי בקנדה רסיטל, שהעליתי באותה שנה במסגרת פסטיבל ישראל. הייתי אז בת 40 פלוס. נכנסתי לשיעור עם רקדנים צעירים ממני בהרבה. הגוף כבר הרגיש אלף שנות עייפות בעצמות והמחשבה על שיעור נוסף לא ממש הלהיבה אותי, אבל ידעתי שאני חייבת לשמור על רמה טכנית סבירה אם בדעתי להמשיך להופיע. באותו יום ביקרה בבית הספר מורה אורחת (את שמה אינני יודעת) והודיעה שתיתן שיעור מחול מודרני בשיטת גראהם. כמעט התפיתי ללכת הביתה,

של מודעות גופנית גבוהה ושל התרוממות רוח וחוכמה. אחרי שנוכחתי שיש גם מורים כאלה, הלכה והתעצמה חוסר הנחת שלי וגבר הצמא למפגש נוסף עם גורו. לא זכיתי בכך עדיין.

במרוצת השנים, הבנתי שסוד האמנות טמון באיכות התנועה, ולא בצורה. בתנועה איכותית, פשוטה ככל שתהיה, יש דבר מה מהפנט. האנרגיה שהיה עלי להשקיע בהתעלמות מן החסר האמנותי בשיעורים שלקחתי היתה כה רבה, שהעדפתי לעבוד לבד בבית, חרף החסרונות שבכך. הכנתי סדרת תרגילים טכניים פשוטים אבל כאלה שבונים כוח, שנועדו להיות פורמט נוח המאפשר חיפוש דימויים ותירגומם לאיכות שתצבע אותם.

בתרגילי האדאג'ו, על הרמות והסעות הרגליים הכלולות בהם, הייתי מדמיית שטבורי הוא מרכז אנרגיה, שמתוכו יוצאת קרן אור רבת כוח. זו זורמת אל תוך הרגל המורמת, יוצאת



"ענפים מחוללים", כור' וביצוע: רות אשל
אביזרים: דליה מאירי, מוסיקה: יוסף דורפמן
"DIAPERED BRANCHES", CHOR. & DANCE: RUTH ESHEL
PROPS: DUA MEIRI, MUSIC: JOSEPH DORFMAN

דרך הבוהן ומתפשטת אל עבר הרים רחוקים. יכולתי לראות במוחש את הקרן הארוכה, את צבעה, את עוצמת האנרגיה שלה, שאותה היה עלי כל הזמן להזין. הקרן ליוותה את הרגל שפילסה את דרכה בחלל, נעה באיטיות, מודעת למפגש העור והאוויר ולחשיבות הרגל התוחמת בתוכה את האור המופלא. לאותה רגל הוקנה פתאום אורך שהוא מעבר לפיסי, שלא היה לה קודם. עם סיום התרגיל הייתי רואה את הקרן נסוגה, חוזרת למקור האנרגיה ומתכנסת כמו עובר, אוגרת כוח לקראת היציאה הבאה.

כי באותו שלב זה היה הדבר האחרון שרציתי לעשות.

כבר בתרגיל הראשון הבנתי, שאותה מורה שונה מכל אלה שהכרתי עד אז. שהיא יודעת להפיח חיים חדשים בסדרת תרגילים שביצעתי פעמים לאין ספור. שהיא גורו. לא היה כל חדש בתרגילים עצמם, אבל אלו דימויים ליוו כל אחד מהם! גם קצב השיעור ואופן הדיבור שלה נועדו לשרת את המטרה האמנותית של המפגש - להחדיר איכות של דמיון וצבע לתוך התנועה. אפשר היה לחוש שהיא יודעת על מה היא מדברת. מעולם לא התרגשתי כך בשיעור. כשיצאתי מהסטודיו הרגשתי שקומתי הזדקפה. הייתי גאה להיות רקדנית, כי היה בזה שילוב

להם שלא כך אמורה לדבר כוריאוגרפית שעובדת עם רקדנים מקצועיים. הייתי צעירה, בתחילת דרכי כיוצרת, ותגובתם פגעה בי. במשך זמן רב הוספתי לשמור את דימויי לעצמי.

אלה המשיכו ללוות אותי, כחלק מן המאויים הנסתרים שאולי אינך רוצה לדבר עליהם אבל הם מבקשים דרך להתבטא. המחול, כמו המוסיקה (ולא כמו התיאטרון, שבו לכל מילה יש משמעות ברורה), שייך לעולם שהמסר שלו משלב את הגלוי והנסתר גם יחד. זו אמנות של אווירה ושל מסתורין. מבלי שביקשתי מצאו הדימויים דרך להשתחל לתוך הריקודים שיצרתי לעצמי, וגם לאלה שיצרו לי כוריאוגרפים שונים.

שבה - הרי התנועות הן אותן תנועות. ניסיתי לתפוש את הכובד שלה, איך נמשכה לאדמה...

כמו דבורה שיונקת מכל אחד, רציתי לשאוב ממה שטמון בביצועים של סולנים גדולים לתפקיד מסוים, ואז לקבוע מה אני הולכת לעשות.

במקרה הזה ראיתי סרטים, קראתי את סיפורי המיתולוגיה היוונית. עטפתי את עצמי בספרות. אני לא יודעת אם זה ממש עזר, אבל ודאי שלא הזיק. אחרי שלמדתי את הצעדים וראיתי מהדורות שונות של הביצוע, גיבשתי לעצמי קו. התחלתי לבדוק מה אני רציתי להדגיש, איך אני רציתי לגמור את התנועה. רציתי לעשות זאת בצורה משלי.

מירה זכאי

ההתמודדות של מבצע עם יצירה מוסיקלית היא ברמות שונות בשלבים שונים של חייו. את האמן המתחיל מטרידות בדרך כלל בעיות טכניות והוא נאבק כדי לגבור עליהן.

האמן הבוגר מתמודד עם כמה וכמה רבדים של החומר שהוא עתיד לבצע, כשלכל אחד מהם יש פונקציה אחרת. רוב המוסיקה הווקאלית מלווה טקסט, וזה אלמנט המפרה את הדמיון. הזמר אמור לפגוש את החומר הספרותי כאדם הקורא שירה כל חייו, ולהתייחס לסוג השיר ולכל הרבדים המילוליים שבו.

המלחין פוגש את הטקסט ומגיב עליו. כשהאמן המבצע פוגש את הטקסט המולחן, אמורה תגובתו הנפשית להוביל אותו לצמתים שבהם

אמן צריך לשלוט במאטריה. עליו

לננות באופן שיטתי את הכלי, את כל

הבניין כולו, את קירות המגן, את הנגן,

את המעקים, כדי שיהיה אפשר

לתלות עליהם בדי פשתן, משי

וקטיפה. הדמיון פועל כל הזמן, שולח

אנרגיות וצונע את הצליל

ייפגש עם הדיאלוג שבין המלחין לטקסט. בשלב זה, כל המסלולים האלה מוליכים אל הביצוע. מנקודה זו ואילך אפשר לדבר על מכלול השאלות שהאמן המבצע צריך לתת להן תשובות, גם באותו רגע וגם בקונצרט. אז עוסקים בגוף האנושי שמשתנה בכל יום ויום. מדי יום ביומו השמש זורחת אבל לא באותה שעה. גם אנחנו, בתור חלק מהיקום, מתעוררים קצת אחרת בכל בוקר ולכן ההתמודדות עם הצד הטכני קשורה בעבודתו בלתי ניתנת להתרה לכל המערך הנפשי שלנו, לכל מעטפת הגוף, לנקבוביות שלנו, שגודלן משתנה, לזרימה הפנימית של הדם על כל מרכיביו.

בניגוד לגוף האנושי, פרטיטורה איננה משתנה. לעומת זאת הביצוע משתנה עם השנים. ב-18 השנה שאני על הבמה, שרתי כמעט אותו מספר פעמים את הסימפוניה השנייה של מאהלר. בכל פעם זה היה דבר אחר, כי בכל פעם ביצעתי זאת בנקודה אחרת על קו חיי. העולם מסביב משתנה, ולכן משתנה גם האופן שבו אני מתפקדת. אומרים שהאמן חי בתוך הבועה היצירתית או ההבעתית שלו, אבל הוא מושפע מהסביבה שעוטפת אותו, יש גילויים חדשים במדע וברוח, יש חוזי שלום ומלחמות.

כשאני חוזרת לעבוד על יצירה שביצעתי בעבר אני בודקת מחדש את האלמנט הטכני-פיסי. בגיל 35, למשל, היו לי בעיות טכניות אחרות מאלה שיש לי היום. חלק מאותן בעיות מן העבר הפכתי לאלמנט באינטרפרטציה, כלומר בניתי שביל שנשמע כמו החלטה אמנותית אבל בעצם נבע מבעיה טכנית. כשאני שרה היום את אותה יצירה ומגיעה לאותו צומת מסוים, עלי להחליט אם הפתרון, שהיווה בזמנו מענה על קושי טכני, עדיין תקף מבחינת האמת הפנימית שלי כאמן.

ההתנסות האישית משפיעה על איכות הביצוע. יש הבדל בין ביצוע הצובע את המוסיקה בחוויות מתוך המאגר הפרטי לבין ביצוע הניזון מחוויות שאינן כלולות בניסיון. ילד פלא הוא דוגמא למי שמגן אינסטינקטיבית כאילו עבר במציאות חוויות חיים, שלמעשה לא עבר. כלומר הוא חש, במעין דזיה וו (DEJÀ VU), את האמת הפנימית של אירוע שעדיין לא התנסה בו.

דניאל בארנבום הוא דוגמא לילד פלא לפי כל קנה מידה מקובל, אבל כשהוא מגן היום יצירות שניגן לפני כשלושים שנה, אני שומעת את "פלא התבונה המצטברת", שבשבילי הוא הרבה יותר מרגש.

עבודת הזמר דומה לזו של רקדן יותר מאשר לזו של כנר, כי גם הכלי שלו הוא הגוף. בכלי זה, שלפעמים הוא עצוב, לפעמים שמח, אנחנו ישנים, אוכלים, חושבים, אבל כנר ששפר גורלו יוכל לרכוש אפילו כינור סטראדיוואריוס, כלי שיש בו מלכתחילה אלמנטים של שלמות, ואז המפגש בין האמן המבצע לכלי עשוי להניב תוצאות נפלאות. אבל שלא כמו הנגן, כמוהו כרקדן, צריך הזמר לבנות את גופו תוך כדי למידה לפרוט עליו. התיחזוק השוטף של הכלי הוא חלק בלתי נפרד מלימוד הזמרה, וזמר אמור להקדיש לפחות שעה וחצי ביום לאימון הגוף - ועדיין לא אמרנו מילה על עניין הקול.

אמן צריך לשלוט במאטריה. עליו לבנות באופן שיטתי את הכלי, את כל הבניין כולו, את קירות המגן, את הגג, את המעקים, כדי שיהיה אפשר לתלות עליהם בדי פשתן, משי וקטיפה. הדמיון פועל כל הזמן, שולח אנרגיות וצובע את הצליל. ככל שהקואורדינציה של הזמר טובה יותר, כך גדולה ההסתברות שפיץ את הצליל ה"נכון" שאליו הוא שואף להגיע.

צליל בודד של הברה אחת, כמו "אה", אני יכולה להפיק כצליל לבן או כהה, חריף או מתוק, עגול או שטוח, קופצני, רגוע, חזק או חלש, עם או בלי ויברציה. אני יכולה לשלוח אנרגיה החוצה או לכנס אותה פנימה. ואם צליל אחד יכול להישמע כך, אפשר הצלילים שמצטברים לכדי יצירה שלמה - על אחת כמה וכמה.

כשאני מתחילה לעבוד על יצירה חדשה, אני אף פעם לא שרה בקול רם, מתוך גיוס מלוא כל המרכיבים, כדי שלא יוכנס למאגר הזיכרון של השרירים מהלך שגוי (כגון שגיאה באינטונציה או בדיקטציה). אני בודקת את המפה היטב לפני שאני ממש יוצאת לדרך, כי אחר כך קשה



מירה זכאי, MIRA ZAKAI

לתקן את השגיאות. לא שאי אפשר לתקן במודע, אלא שהשרירים שמפעילים את המערכת כבר נתונים בתבנית התנהגותית מסוימת. הגוף והמוח, שביניהם יש איזון עדין, מתפצלים בשלב התחלתי, כדי לאפשר בהמשך שלמות הרמונית.

שירה היא בעצם עוד כלי נשיפה, שבו יכול הדמיון היוצר להשפיע על עיצוב הצליל. אני יכולה לשיר כמו אבוב. הכלי שולח אלי אנרגיות ואינפורמציה אקוסטית, והגוף והדמיון שלי מגיבים יחד בניסיון לפגוש אותו באמצע. כדי לבצע זאת עליך להיות אמן בוגר, שכבר כבש את האתגרים הטכניים ומרגיש משוחרר. לשלב של בשלות אמנותית מגיע אמן בדרך כלל רק באמצע שנות השלושים לחייו, אז מגלים שכל הדברים הנכונים באמנויות למיניהן משיקים זה לזה.

כשאני מלמדת, אני מפרידה בין העבודה על התהליך הטכני לבין העבודה על התהליך

לשנייה. תהליך זה מתרחש אצלי בטבעיות, כשאני אישית עובדת עם הכוריאוגרף על באלט חדש.

עד כמה שזה יישמע מוזר, מרב החופש של הפירוש מצוי דווקא כשעלי לבצע יצירה מהרפרטואר הקלאסי. בתוך הביצוע הדייקני של הצעדים של תפקיד כגון זה של גיזל, כשהגבולות תחומים היטב, אני יכולה לבטא את הדמות כרצוני. אבל אני מקבלת השראה גם מביצועים של רקדנים אחרים. הווידיאו הוא מכשיר אדיר. בעזרתו אני יכולה ללמוד את הביצועים של הרקדניות הגדולות ביותר במיטב הלהקות. ואז זה קשה יותר שלא לחקות את הדקויות של רקדנית כגון מקרובה. כשאני רואה משהו מושלם ממש, עלי להפוך זאת לחלק מהביטוי העצמי שלי. לעיתים אני מצליחה למצוא את עצמי



רומאו ויוליה, כור: ברטה ימפולסקי,

מוסיקה: ס. פרוקופייב

רקדנים: ונדי לאקינג, קוין קאנינגהאם - הבאלט הישראלי

ROMEO AND JULIET, CHOR.: BERTA YAMPOLSKY

MUSIC: S. PROKOFIEV, DANCERS: WENDY LUCKING-SHAPIRA, KEVIN CUNNINGHAM - ISRAEL BALLET

בתפקיד כלשהו, אם מסיבות גופניות, טכניות או אחרות, ואז עלי "לשחק" את התפקיד, במקום להיות אותה דמות. עלי לחשוב איך לנוע בצורה משכנעת, איך לשדר את הדימוי הרצוי.

מישהו פעם העיר לי על תפקיד שרקדתי באחת מיצירותיו של באלנשין, שנראית כמו "ניסיכה, שטענה בדרך לנשף הריקודים". מאז אני משתדלת להתרכז בבאלטים כגון "ארבע העונות", להיראות חזקה, גבוהה ואסרטיבית יותר. בעצם, זה מה שקורה בתודעתי יותר מאשר בגוף. לפעמים אני חשה שהצלחתי, לפעמים לא.



לא הבנתי למה הוא התכוון אבל כיום אני מבינה. יש הבדל בין אמנות לבין החיים. ההבדל הזה לא צריך להתבטא בסגנון מופרז, אלא ביכולת לברור ולהחליט "איפה לשים את הנקודה האדומה על הציר". איך חייב למלא את הקנוואס בנקודות אדומות, מספיקה נקודה אחת, תנועה אחת. הצמצום מתקשר לבחירה הנכונה, ולעיתים היא יכולה להיות גם שגויה. האמן הבוגר איננו מסתמך רק על האינטואיציה, שהיא אולי הכשרון. הוא מבין את כוח הצמצום וכמה נכונה האמרה LESS IS MORE.

כשאני מביימת מחזה אני לא נותנת לשחקנים מיד לשחק. קודם כל עובדים על הבנת הכתוב, על הלוגיקה והבנת הסיטואציות שנובעות מהמפגשים של הדמויות. אחר כך עוברים להבין מי הן הנפשות הפועלות, כשהעבודה היא עם הקבוצה וגם אינדיווידואלית. כמובן שאני מציגה את השאלות הקבועות, "מאיפה אני בא, מה אני עושה כאן ולכן אני הולך?" אסור להצמצם בנתון, כי החיים מתחילים עוד לפני שרצים לבמה.

כדי לשמור על רעננות המופע אני שואלת את עצמי לפני העלייה לבמה מאיפה אני באה, מה מצבה הנפשי והגופני של הדמות. אנו בני אדם משתנים כל ערב, אבל הטקסט והבימוי נתונים. איך אנו משתמשים בכל הרובדים האמוציונאליים שלנו לצבוע את התפקיד. המטען התרבותי הוא הבסיס. כדי להפעיל את הדמיון אתה צריך גירויים. אם הבסיס התרבותי שלך מצומצם אז גם הגירויים מצומצמים. אתה לא יכול ליצור משהו מלהיב וחדש מבלי שיהיה לך משהו שיוזן אותך. מילת המפתח היא להתעניין: להתעניין בשאר האמנויות, להיות חלק מהעשייה הכללית, לראות מה הולך בריקוד, בציור, בפיסול, במוסיקה קלאסית ופופ. להרחיב את האופקים, לאהוב או לא לאהוב דברים מתוך העשייה הכללית. כל זה מפעיל את הדמיון, נותן רעיונות וכלים נוספים - "אה, בזה אני יכול להשתמש".

יש כל כך הרבה דרכים להזין את הדמיון - אפילו לקרוא עיתון בבוקר. העיתון מלא חיים, מעורר אסוציאציות. ללכת ברחוב, להסתכל על אנשים, לבקר בתערוכות, להיות חלק מהמצב הפוליטי, קשור וקשוב למקום שבו אתה חי ופועל. להתעניין בכל מה שקורה בעולם אבל לא לזנוח את המקורות התרבותיים שלך. הקונספציה צריכה להיות עכשווית אבל המקורות לאמירה צריכים לבוא מבפנים.

ונדי לאקינג

אני סבורה, שהמטרה היא תמיד להשתדל, ככל שהיכולת הגופנית והנפשית מגעת, לבטא את כוונות הכוריאוגרף, לשרת את הכוריאוגרפיה, אבל בה בשעה גם להכניס משהו "משלי" לביצוע.

הדבר החשוב ביותר, הוא שאאמין בעצמי בתפקיד: ללא זאת, הרי אין סיכוי שהקהל יעשה זאת. איך לעשות זאת כך שהצופה יאמין בי, הוא ההבדל בין יצירה אחת

הרוחני. לאחרון אני מקדישה הרבה יותר זמן, ובו אני נוגעת בדברים של המפגש הפילוסופי, הרגשי והאתי של האמן עם היצירה, ובאופן שבו הוא מתמודד עם כל אלה. האמן מבקש לגלות את הגרעין שיאפשר לו להנביט את הצמח שלו בתוך העציץ הנתון. אני מאמינה שבכל אמן צעיר יש משהו "מולד", כשתפקידו של המדריך הרוחני (אני לא משתמשת במילה "מורה") הוא לעזור לו למצוא את המפתח אל חדרי ארמונו.

חנה מרון

יש מי שחושבים שרק אצל הרקדן הכלי הוא הגוף ואצל השחקן העיקר זה הקול וההקרנה הבימתית. האמת היא שאצל השחקן, כמו אצל הרקדן, הגוף הוא העיקר. כשאני מדברת על הכרת הגוף ככלי, אני מתכוונת לגוף במובן המלא, כי יש נימים, דם, נשימה, קצב הלב וקצב המחשבה. אני אישית תמיד שמתי דגש על היכולת הגופנית. אולי זה יישמע כקוריוז אבל אני בעצם רקדנית מתוסכלת. למדתי לרקוד אצל מיה ארבוטובה, תהילה רסלר, רות האריס, רינה שחם ואחרות. לפני התאונה היו לי נעלי באלט והייתי רוקדת בבית ואפילו עושה פירואטים.

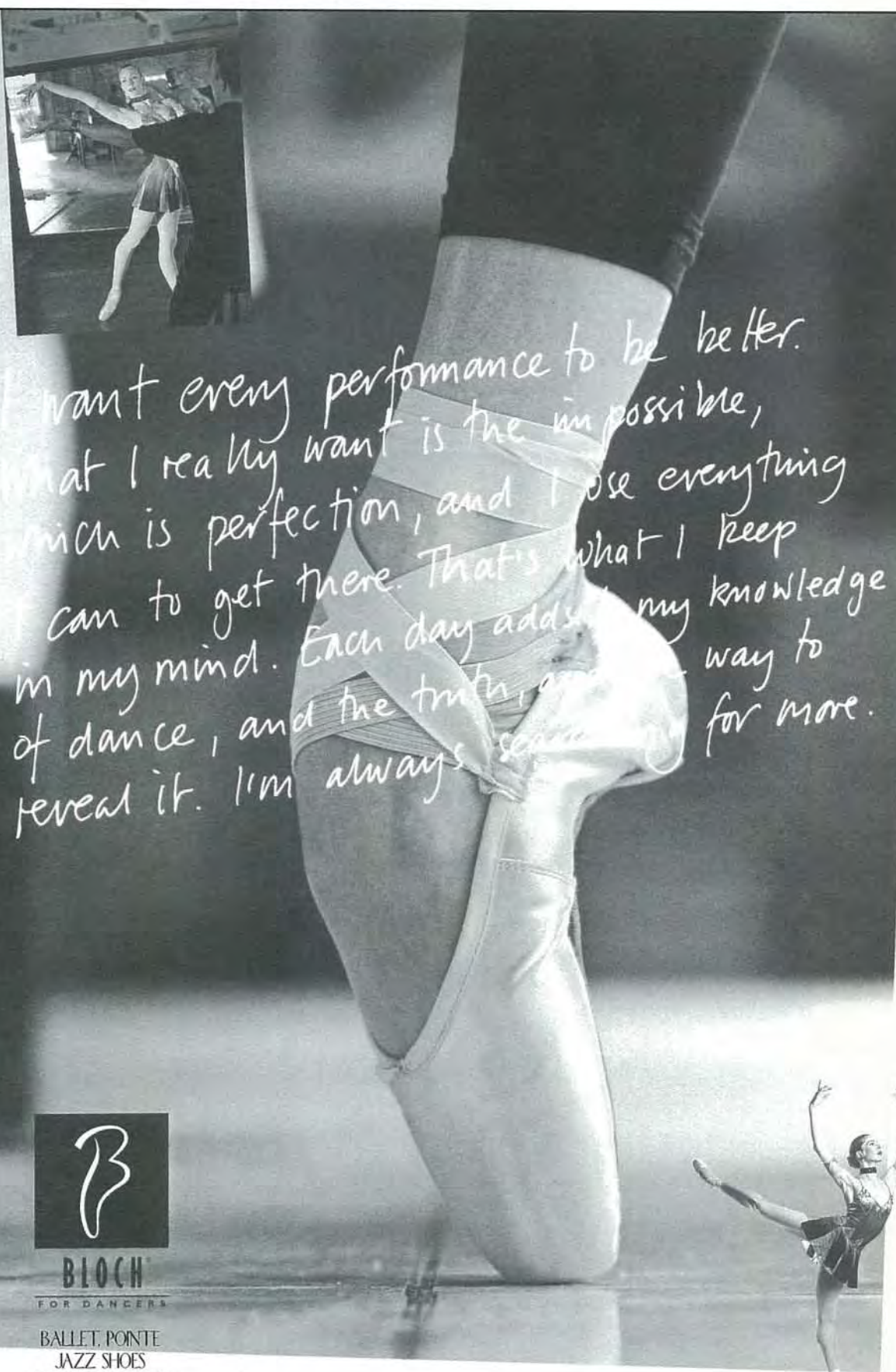


חנה מרון, צילום: הרמתי

HANNA MARON, PHOTO: HARAMATY

אחת ההצלחות שלי בצעירותי היה ב"נערת הפקר". קיבלתי ביקורות מצוינות ולמחרת הלכתי לטייל ברחוב דיזנגוף כדי לספוג את ההצלחה. בא לקראתי ברטנוב, מוותיקי הבימה. הוא ניגש אלי וליטף לי את הראש, "יפה מאוד, אבל חנה'לה, תזכרי שאת לא יכולה להתנהג על הבמה כמו בבית". הייתי שייכת לאותו דור של שחקנים צעירים שחיפשו את החופשיות והטבעיות על הבמה, והיינו נגד המשחק המסוגן.

"Zippers West" costume designed by Martin Paklediner. Dancers: Patricia Barker (Principal Dancer), Lisa Sedes (Corps de Ballet), Pacific Northwest Ballet Company. Photography: Larry Burdette. Art Direction and Design: P.O.



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



BALLET, POINTE
 JAZZ SHOES
 AND DANCEWEAR



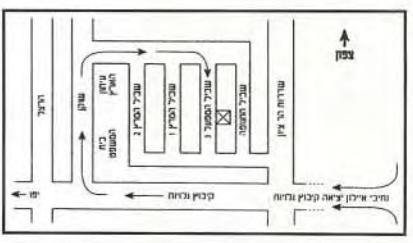
PANTHER

פנתר טקסטילים בע"מ

היבואן הגדול בישראל לבגדי ונעלי מחול של החברות הטובות בעולם

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

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



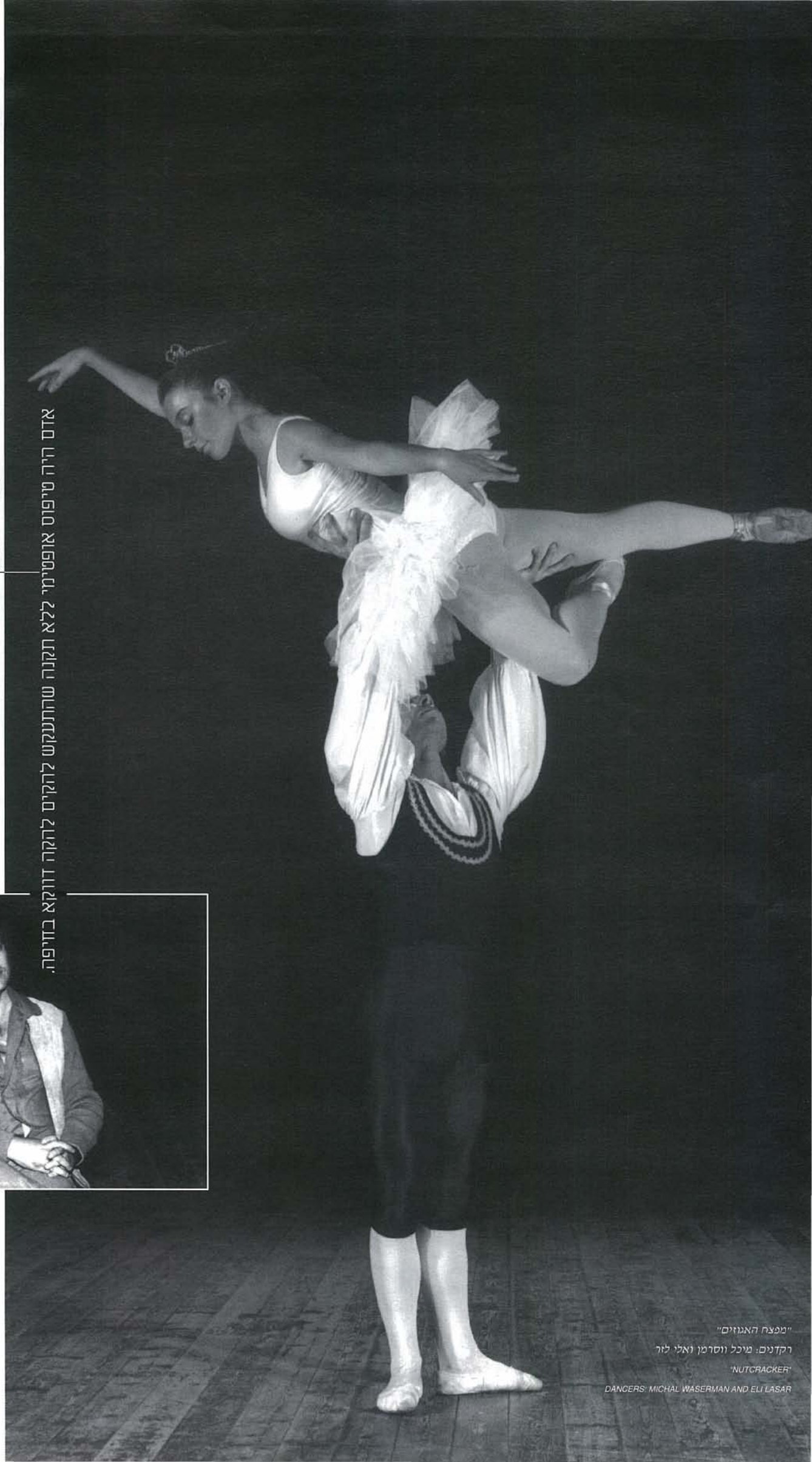
אדם פסטורני

מאת רות אשל

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



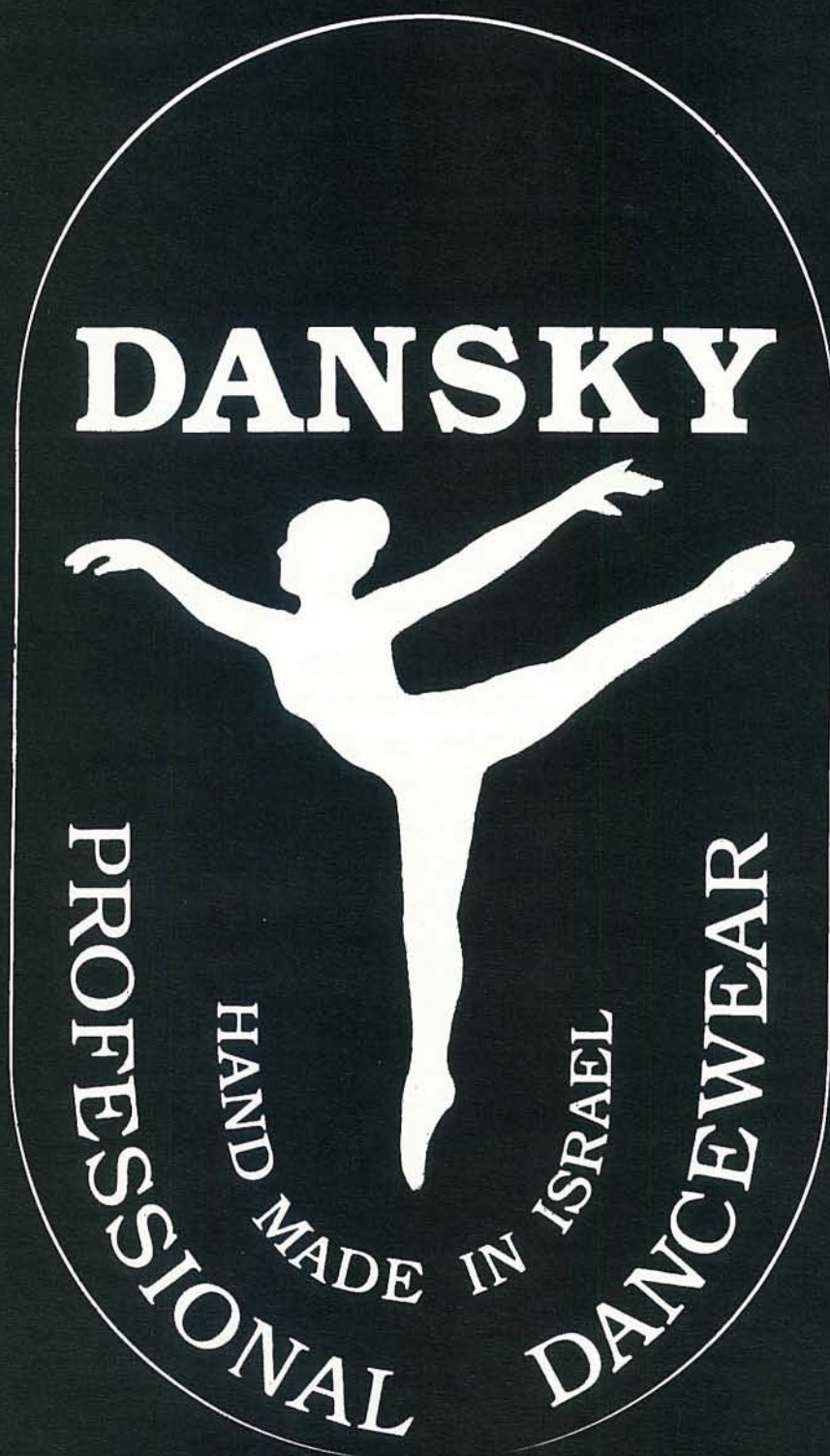
אדם פסטורנק



"מפצח האגוזים"
רקדנים: מיכל ווסרמן ואלי לור

"NUTCRACKER"

DANCERS: MICHAL WASERMAN AND ELI LOR



דנסקי

• בגדי גוף

• נעלי ריקוד

• בגדי ים

תל-אביב: שדרות הר-ציון 106, טל. 03-6829665, טלפקס. 03-5182854
חיפה: שד' הנשיא 124, שער הכרמל, טל. 04-360841

קרימין

הרמת מסך 94 - מחווה לפליני

מאת גיורא מנור

"הרמת מסך", סדרת מופעי מחול צעיר בסזון דלל, כבר היתה למסורת של ממש. השנה התקיים האירוע, שנועד לאפשר ליוצרים עצמאיים וכאלה המצויים בראשית דרכם להראות את יכולתם, בפעם השביעית. חמש תוכניות שונות בוצעו, כל אחת מספר פעמים,

ובמופעים בהם נוכחתי היה האולם מלא, והמרכז שימש מקום מפגש לרבים מיוצרי ומבצעי המחול החדש בארץ.

נכחתי בכל התוכניות, ועלי להודות שהרושם שלי הפוך מזה של רוב הקולגים שלי. בלי ספק היו יצירות בוסר, היו פגמים רציניים בריקודים לא מעטים, אבל היו רגעים של התעלות - עבודות מרתקות, מקוריות ומבוצעות כהלכה. ומי שמצפה שהכל במצעד שכזה יהיה על רמה עולמית פשוט אינו מציאותי. המסקנה שלי היא שיש מחול צעיר ומרתק בארץ, והנהיג נובע או מחוסר יכולת לראות נכוחה או מאי פירגון, או שניהם כאחד, כמאמר פרקליטים.

שלום לפליני

האם התכוונו מארגני "הרמת מסך" והמנהלת האמנותית שלו השנה, דניאלה מיכאלי, להקל על הכוריאוגרפים על ידי מתן נושא כללי, בלתי מחייב אמנם אבל בכל זאת מרכזי? הנושא שנבחר, מחווה לבמאי הסרטים פדריקו פליני שהלך לעולמו, דחף את היוצרים לכיוון התיאטרון, הליצנים, והמוסיקה המוכרת של נינו רוטא.

בכך אין כל רע, בתנאי שהתוצאה תהיה מצוינת, כמו עבודתה של גליה פרדקין, "רוקטגריי", המתארת בצורה משעשעת ומלאת דמיון כפר איטלקי באזור טוסקנה. רקדנית גבוהת קומה בשמלת קרינולינה אדומה מעל לצלילי סקסופון וצוחקת בהנאה, כי המוסיקה הזאת מגיעה מתוך השמלה שלה, והנגן (אריק לבנת, שנחשף בסוף הריקוד) כנראה משעשע את האשה במקומות רגישים. בהמשך הדיוקן הכפרי הזה מגלם ראובן בן ישי תרנגול, לבוש חליפה, בצורה מבריקה ממש. עוד משתתפים תמיר גלעד, גוצי לאו וענבל אברהם. יש שפע של המצאות, וזו אחת העבודות הטובות ביותר ב"הרמת מסך" השנה.

ה"אדגיו" הרכוכי והמשומש מאוד של אלבינוני מעניק רקע ליצירה משעשעת פחות מאת שרון קאשי, "כמות אדם" שמה. חמישה מבצעים במצבים משתנים.

**בלי ספק היו
יצירות בוסר, היו
פגמים רציניים
בריקודים לא
מעטים, אבל היו
רגעים של
התעלות - עבודות
מרתקות, מקוריות
ומבוצעות כהלכה**



"מים קשים"
יוצר ורקדן: אורי איבגי
צילום: גדי דגון
"HARD WATER",
CHOR. & DANCE:
URI IVGY

דיוויד טיצ'נל, עד עונה זו מרקדני "בת שבע", שהוא גם איש מוסיקלי מאוד כפי שזכור מהשימוש שעשה בגופו ככלי נגינה, הלך הפעם אל ה"היי טק". בעזרת הקרנת טלוויזיה, תלבושות משונות, המשנות צורה על הבימה, ועם הרקדנית רונית זלוטין, הוא מחזר אחרי האשה בצורה מבריקה ממש, בדמות איש קריקטוריסטי מהמאה העשרים ואחת.

גם אחרים, בעיקר אנשי "סדנת מטה אשר" ולהקת המחול הקיבוצית, נשבו, מרצון או בעל כורחם, בכבלי פליני וקרקסיו. יסמין ורדימון יצרה וביצעה עם גינטר גרליץ דואט בשם "אקולשמה" (צירוף אותיות בלתי ניתן להגייה), שהוא אוסף קטעים שלא ראיתי כל קשר ביניהם. יש בו רגעים יפים, כגון זה בו גינטר גרליץ נתלה-דואה בעזרת כבל גמיש המשתלשל מהתקרה, וחלקים שוממים של ליצנות לא משעשעת.

אורי איבגי ניסה את כוחו בכוריאוגרפיה בסולו בשם "מים קשים". הוא הציב על הבימה כיור ענקי לרחיצת ידיים, וטיפס עליו לצלילי רדיו, ענקי אף הוא. ביכולתו כרקדן ובאישיות הבימתית האינטנסיבית שלו לא היה כדי להסתיר את מקריות החומר התנועתי.

ענת אסולין הכינה עם רקדני הסדנא של געתון מחול בשדה הבלונים הלבנים. תמונת הבימה עם היפתח המסך היתה מקסימה וזכתה למחיאות כפיים (מעצב: הייציק ניר). כשנכנסים הרקדנים הם, כמוכן, מפוצצים את הבלונים, חלקם עף ונעלם בגג הבימה. רובי אידלמן מגלם דמות צבעונית. אבל מלבד רגעים בודדים המחול אינו מרשים דיו שייזכר בין שפע הרשמים של "הרמת המסך".

המופע של תמר בורר נחלק לשניים: סולו מרתק, חזק ומרגש, בו היא יושבת-רוקדת על גבי פסנתר כנף שחור, לצלילי אילתורים של זמיר חבקין. תמר מצליחה לזעזע בזרוע המופיעה במסגרת שיוצרת זרועה השנייה. רגעים של קסם פיוטי ממש.

חלקו השני של המופע שלה מוקדש לעבודה קבוצתית. משתתפים איילת גל, יעל מנדלר, רם גורן ותומר שרעבי, אך רק שרעבי מצליח להפיח חיים במה שהוא, בעצם, אילתור. המבנה הקבוצתי התנועתי נותר דיפוזי, בלתי מוגדר כל צורכו.

הסולו של יוסי יונגמן, איש להקת "בת שבע", הוא מעין דואט לרקדן ולבגד שלו, על המתלה המוכנס לחולצה שלו שעה שהוא בתוכה. ביוגמן יש משהו מוזר, התואם את הדימויים הפליניים ואת המוסיקה מאת נינו רוטא, בביצוע תובל פטר וחבריו. הוא מבצע מרתק ונוכחותו הבימתית מחפה על פגמים בעיצוב התנועה.

רבים באו בטענות להנהלת האירוע, על שניתן

לשני יוצרים-מבצעים אורחים מחו"ל להופיע במסגרת זו. טארו סארינן, הרקדן הפיני שהכרנו כמבצע מבריק מאוד, מתגלה הפעם גם כיוצר מקורי בסולו שלו BEHIND, שאני מניח שמתייחס לא לאחוריו, אלא לכך שלא תמיד ברור אם גבו פונה אלינו או פניו, כשראשו מוסתר תחת רעמה בלונדית זוהרת. זהו קטע מצוין, ורק קטנות מוחין פקידותית עלולה לראות בהשתתפותו פגיעה בחלקם של האמנים המקומיים.

האורחת השנייה היתה ורה מנטרו מפורטוגל, שהסולו הכפרי שלה היה בלתי מקורי, בלתי מעניין ולמעשה מיותר. רק הנרות והחבלים השחורים שהשתלשלו מתקרת הבימה עוררו עניין.

קשישים עליך, שמשון

"חורף" מאת עפרה לוי התחיל בצורה אפלולית, עגומה, ונקודת האור שבו היה דו קרב מבריק בין אלון אבידן ומיקי חומה. ההתעסקות בגיל המבוגר והשימוש ברקדנים מעל גיל 40, שהחל בו יירי קיליאן במסגרת "נדרלנדס דאנס

"קומפרימה", יוצרת: ענת אסולין

רקדני סדנת המחול מטה אשר, אולפן למחול קיבוץ נעטון

צילום: גדי דגן

"COMPARIMA", CHOR.: ANAT ASULIN

"אקולאשמה", יוצרת ורקדנית: יסמין ורדימון

צילום: גדי דגן

"AKULASHMA", CHOR. & DANCER: JASMIN VARDIMON

תיאטר 3, הפכה כבר לאופנה. כשהרקדנים מצוינים, כמו מיקי חומה, זה כשר וטוב. אבל מדוע להטריח את ראדו קלאפר לבימה? רגע נחמד היה, כשחבילת בלונים נגרה אחרי, ככלב צייתן, כי הוא חובב כלבים אמיתי.

זה מביא אותנו לנקודת השפל במופעים - "עם כיבוי אורות" מאת דניאלה מיכאלי ודבורה ברטונוב. שוב נושא הליצן, הפעם אחד המוסר את האף האדום שלו לצעיר ממנו, נציג הדור הבא, שעה שהוא עצמו עומד להסתלק מהבימה. בשעתה, התפעלתי גם אני מיכולתה הבימתית של דבורה ברטונוב, במופע האוטוביוגרפי שלה, ומהנוסח שלה למחול הקבצנים ב"דיבוק". אבל הפעם היא יצרה סצינה סנטימנטלית רדודה, והליצן הצעיר (עידו מוסרי, שלמרות תפקידו המרכזי בקטע זוכה רק לאותיות זעירות בתוכניתה, כאות ליחס זלזולי כלפי הדור הצעיר) אינו מצחיק. לא טיפלו בתפקידו כראוי, כאילו כדי לא לפגוע ב"כוכבת הבאה בימים". זה היה מביך.

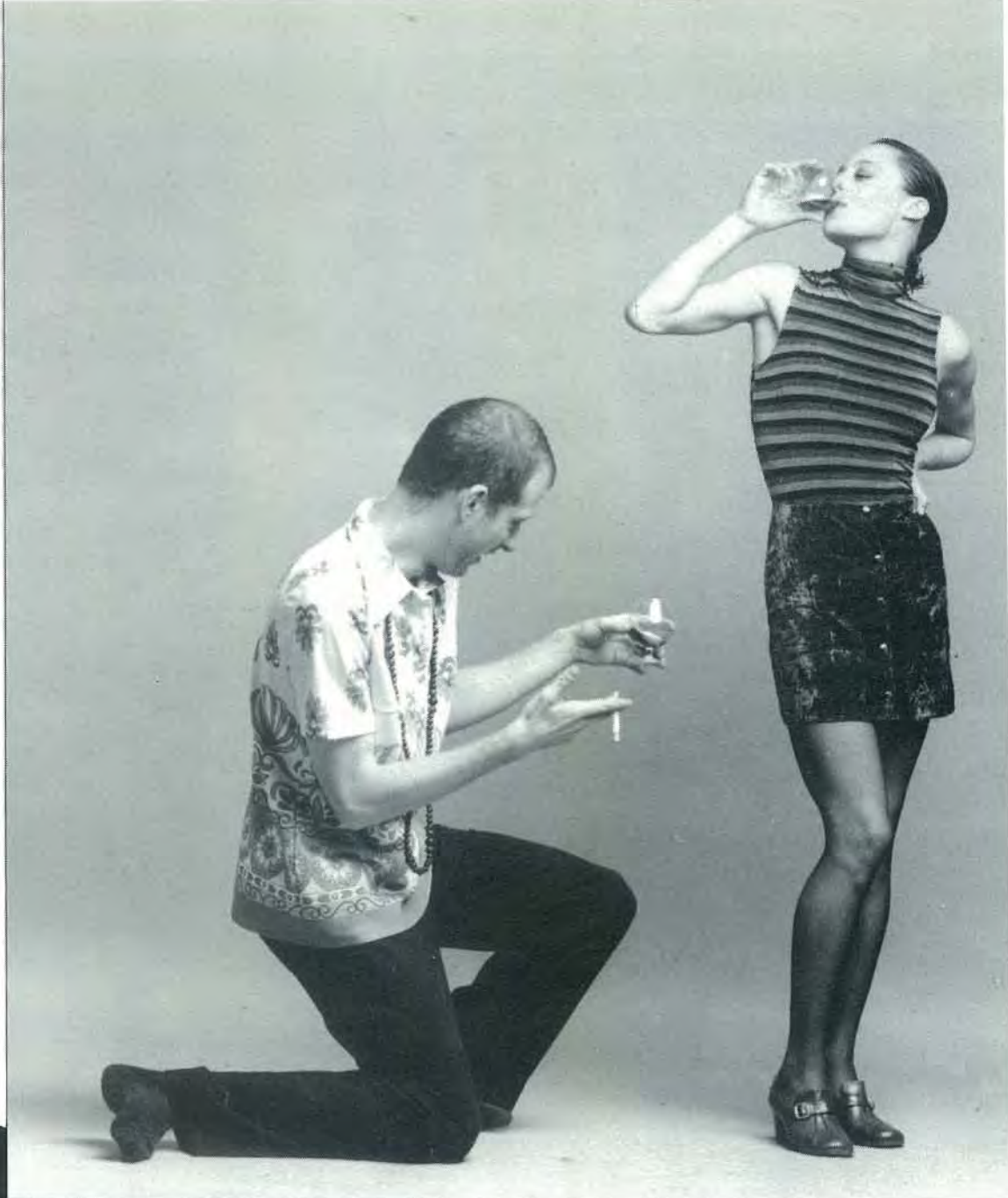
מחול מבוש

מאת גל אלסטר

לא היו לי ציפיות מיוחדות מ"הרמת מסך 94", מעבר למה שכבר הושג בעבר במפעל זה. דהיינו, האפשרות לצפות בעבודות של יוצרים ישראלים, ולראות לאן הם מתפתחים. אולם השנה לא הסתפקו משום מה המארגנים במתכונת הישנה, וכאוב מחול ותומך במחול הישראלי, יצאתי מאירועי "הרמת מסך" בתחושה של בוש וזעם. במיוחד בערב הפתיחה בלטה העליבות של האירוע, אך גם בהמשך התברר ש"הרמת מסך 94" מחטיאה את מטרתה, ואף גורמת נזק למחול בישראל.

הבעיה המרכזית השנה היתה ההחלטה לקיים את האירוע במסגרת נושא - "מחווה לפליני" - כאילו מדובר בבית ספר לאמנויות, שעושה מחולות לפרויקט סוף שנה המוגדר על ידי המורה. אילו היה מדובר בפסטיבל מיוחד לנושא כזה, הבא בנוסף ל"הרמת מסך", ניתן

"רוקטגריי (כפר קטן בטוסקנה)", יוצרת: גליה פראדקין
רקדנים: תמיר גלעד, נוצי לאי, ראובן בן-ישי, ענבל אברהם
סקסופון: אריק לבנת, צילום: גדי דגון
"A VILLAGE IN TOSCANY", CHOR.: GALIA FRADKIN



"אנוס אותי חבר", יוצר: דיויד טיטנל

רקדנים: דיויד טיטנל, רונית זלוטין

צילום: גדי דגון

"RAPE ME MY FRIEND", CHOR.: DAVID TICHNEL

DANCERS: DAVID TICHNEL, RONIT ZLATIN

ויהי אור!

מעצבי התאורה - ויש לנו כבר שורה שלמה של תאורנים מצוינים - מילאו תפקיד מרכזי בעיצוב המחולות השונים. לצערי, אופנת החושך היצירתי בשיאה. אווירה היא דבר חשוב, אפולונית פיוטית היא אמצעי לרגע של שיא או למומנט של התחלה, אבל נחוץ לזכור שתפקידה של התאורה קודם כל לאפשר לנו לראות את הנעשה על הבימה, ואילו כאן האפולונית איפיינה את רוב העבודות.

"הרמת מסך 94" היתה, בעיני, תצוגה עשירה של שפע כשרונות, לא מעט כשלונות הכרחיים, והוכחה נוספת לכך שאמנות המחול החדשה חיה וקיימת בארצנו הקטנה. לפי כל קנה מידה "הרמת מסך" היא עידוד לשוב ליצירתיות, גם אם הנושא השנה דחף את היוצרים לכיוון תיאטרון התנועה, וזה הבלית לעיתים את חוסר המיומנות של הכוריאוגרפים בשימוש באמצעים בימתיים לא מחוליים.



היה אולי לבקר אותו מבחינה אמנותית, אולם "הרמת מסך" היא כמעט ההזדמנות היחידה של יוצרים ישראלים חוץ ממסדיים להתבטא, ותכתיב ממסדי כזה הוא אנטי-אמנותי ומגוחך. בשנה הבאה יקיימו, מן הסתם, פסטיבל מחול בנושא תהליך השלום, או אולי בסימן המאבק בתאונות הדרכים...

הבעיה המרכזית השנה היתה ההחלטה לקיים את האירוע במסגרת נושא - "מחווה לפליני" כאילו מדובר בבית ספר לאמנויות, שעושה מחולות לפרויקט סוף שנה המוגדר על ידי המורה

והרי מדובר באמנים בוגרים, שאינם מקבלים תמורה חומרית בעבור העשייה שלהם. באחד הנאומים שנישאו בערב הפתיחה המייגע אמרה ציונה פלד, יו"ר המדור למחול, כי היוצרים "לקחו הרבה חופש עם הנושא". הנושא שהוכתב על ידי המארגנים ולא המנהלת האמנותית, דניאלה מיכאלי. מפתיע שיוצרים בכלל הסכימו לעבוד תחת אילוץ שכזה. לזכותם ייאמר שחלקם פשוט עקפו את התכתיב ועשו את המחול שרצו לעשות, ורק בדוחק ניתן לומר שתאם את הנושא. מכל מקום, מספר יוצרים שהוזמנו לא הסכימו להשתתף בתנאים אלה.

בכדי לנסות לתת אווירה פלינית לאירוע, עמדו בכניסה לאולם מספר אנשים בתלבושות יפות ומטורפות בסגנון פליני והציגו עצמם כ"משפחה המלכותית של פלורנטיין". אך הנוכחות המהוססת והמלאכותיות שלהם רק העניקה נופך של עליבות ותלישות לאירוע. רושם זה התחזק עשרות מונים כשהגיעו לאולם, ונתנו קטע פתיחה, שכלל תנועות פשוטות של קידה והנפות ידיים, וגם אותו ביצעו באופן מגושם וחסר תיאום להפליא.

לדעתי, החלטה שגויה נוספת היתה לאפשר ליוצרים מחו"ל, השוהים כרגע בארץ, להופיע במסגרת זו. טארו סארינן הוא רקדן נפלא ותענוג לחזות בנוכחותו הבימתית, וביכולת המרשימה שלו. אולם לא ברור מה עושה רקדן פני עם ריקוד בן עשר שנים במסגרת שנועדה להציג יצירות ישראליות מהשנה האחרונה. עוד פחות ניתן להצדיק את הופעתה של ורה מנטרו מפורטוגל. הריקוד שלה נקרא "אולי היא צריכה לרקוד קודם ולחשוב אחר כך". קצת מחשבה היתה מגלה שזה ריקוד סתמי ונטול

ערך כוריאוגרפי, מין אימפרוביזציה חסרת כיוון. תמיהה נוספת עולה מהכללתם של יוצרים מסוימים, שקשה לדעת אם נעשתה מתוך הערכה מפוכחת של הערך האמנותי של עבודתם או כמחווה אישית: דבורה ברטנוב, עם כל ההערכה לפועלה בעבר וליכולתה לנוע וליצור גם בהווה, דומה ששייכת לקטגוריה השנייה (והיא לא היחידה).

ייתכן ש"הרמת מסך" השנה היתה תקלה חד פעמית. אולם, דומה שהיא מחזירה את המחול הישראלי שנים רבות לאחור, למסגרת של פטרונות שרירותית.



"שחקי שחקי"

יוצרת ורקדנית: תמר בורר, צילום: יסמין ואריה

"PLAY ON", CHOR. & DANCER: TAMAR BORER

הכוכב העולה של דרזדן

מאת רונית לנד

כדי שיוכל להתנסות באפשרויות חדשות מבלי לאבד מסגרת ברורה. ברוב המקרים הוא גם נשאר צמוד למוסיקה קלאסית ומעט את עבודותיו בצורה וירטואוזית "כאילו" שמרנית ומוכרת. קשה להבחין ברגע הראשון במקוריות עבודותיו, ועבודותיו אינן מיועדות לקהל שרוצה להתענג על קסמי האוואנגרד האופייני לכוריאוגרפים של היום. את כשרונו הגדול צריך לחפש בקפידה בין הצירופים השקטים והיפהיים שמעלים רקדניו על הבמה. סטפן טוס הוא היום כוריאוגרף הבית של האופרה בדרזדן. ה-EMPER-OPER היא שם דבר בתרבות אירופה של המאה האחרונה, וחובבי אופרה ומחול עולים אליה לרגל, כפי שעולים לרגל לבית האופרה של ברלין או לפסטיבל וואגנר בבירויט.

אצל טוס תחושת הזמן קצת שונה. זהו זמן פוליטי, גדוש מאורעות, שאינו עוצר ואינו נתון לשליטתו של האדם. תחושת זמן כזו חווה טוס בשנים האחרונות, שהיו שנים משמעותיות ביותר בתולדותיה של ארצו

העובדה, שהנהלת האופרה והכוחות הפועלים בפוליטיקה התרבותית של גרמניה, העניקו ליוצר צעיר כל כך בית אופרה כזה, בו יוכל לתת דרור לכשרונו ולרעיונותיו, מעידים על הרצון העז של המזרחים להעז ולדמות למערב.

בחלקה המזרחי של גרמניה התגלו לאחר איחוד שתי הגרמניות, בעיקר בתחום המחול, שפע כשרונות מפתיעים. כשרונות, שקודם לכן לא נתנו, וגם לא יכלו לתת, דרור לדמיונם ולכושר הביטוי שלהם, תפשו מהר מאוד את יתרונות החופש שהעניק להם האיחוד. את מה שלמדנו אנחנו במשך שנים רבות למדו הם במספר חודשים, ונדמה היה להם, שהבינו את כל אפשרויות הביטוי הטמונות באמנות המחול. הם לומדים, רואים, מתנסים ומחקים את מה שמותרחש במערב, השאלה, באיזו מידה הם גם מטמיעים את הדברים, כאנשים, כאנשים וכיצורים חברתיים, נשארה פתוחה.

סטפן טוס (STEPHAN THOSS) הוא צעיר הכשרונות העולים במזרח גרמניה. הא נולד לפני 29 שנים בעיר לייפציג, וכמו כל הכוריאוגרפים והרקדנים בני דורו במזרח, למד והוכשר בבית הספר למחול של גרט פאלוקה בדרזדן. פאלוקה, שהלכה לעולמה לפני כשנה בגיל 91, היא פרק חשוב בהתפתחות המחול הגרמני שלאחר מלחמת העולם השנייה. על פי גילה אפשר לנחש, שהיתה חלק מנוף המחול הגרמני האקספרסיוניסטי. למעשה היתה דמות חשובה לא פחות ממרי ווגמן, דורה הוייר ואחרים מבני דורה. וכמוהם הקימה גם היא לעצמה בית ספר שרצה להוליד מתוכו דור של רקדנים ויוצרים, שחושבים "אחרת" משמקובל היה באותן שנים.

אולם ההיסטוריה רצתה אחרת וגרט פאלוקה נשארה, עם חלוקת גרמניה לשניים, בצידה הלא נכון של החומה. חלק ניכר מחלומותיה ליצור ולרקוד אחרת ולהעניק לתלמידיה מושגים חדשים על עולם המחול ירדו לטמיון. היא נאלצה "להתקפל" ולהתאים את עצמה לדוקטרינה המזרחית-הרוסית, שדגלה בבאלט

הקלאסי בלבד. הבאלט הקלאסי הפך לתוכנו העיקרי של בית הספר ויש הטוענים היום שפאלוקה התקפלה בקלות רבה מדי.

"רציתי לדחוק את עצמי לשוליים, לגבולות הבלתי נראים של המחול, לעומקים ולמרחבים האין סופיים שלי", אמרה פאלוקה בסוף ימיה. היא מיצתה רצונות אלה באופן חלקי מאוד, אולם הצליחה, כנראה, להעביר ו"לשדר" לתלמידיה צימאון וסקרנות להתנסות, להיכשל ולנסות שוב, ללא פחד.

סטפן טוס, אחד מתלמידיה החשובים, ברוב המקרים בוחר לעבודותיו נושאים קלאסיים,



סטפן טוס
STEPHAN THOSS

סטפן טוס ממלא אחר התקוות. הוא מעיד על עצמו שהוא עוסק בהדחקת העבר ובניסיון לתת להדחקה זו ביטוי אמנותי, ולא רק פשטני, אלא לעצב לה צורה שתהיה ברורה ותקשורתית לכל אדם באשר הוא.

הממד הפוליטי ממלא ביצירתו של טוס תפקיד חשוב. מעצם טיבה של אמנות המחול, כל כוריאוגרף או איש מחול חייב, כמוכן, לעסוק כך או אחרת בשאלת הזמן. אצל טוס תחושת הזמן קצת שונה. זהו זמן פוליטי, גדוש מאורעות, שאינו עוצר ואינו נתון לשליטתו של האדם. תחושת זמן כזו חווה טוס בשנים האחרונות, שהיו שנים משמעותיות ביותר בתולדותיה של ארצו. זה ממד של זמן, שלמעשה לא ניתן להבין או להתמודד בו עם המתרחש. אין אפשרות לעצור בעדו, לשלוט בו או לנווט אותו. איחוד שתי הגרמניות התרחש כה מהר ובפתאומיות גדולה כל כך, שיעברו עוד שנות דור עד שיוכלו אנשים לעכל את האירועים.

בני גילו של סטפן טוס הם דור שנולד אל משטר טוטליטארי, ופתאום נאמר לו שהכל מותר, הן בחיים האישיים והן ביצירה האמנותית. את ה"מותר" הזה אין טוס יכול להבין וליישם בשלמותו, ואולי מוטב כך. הוא מיישם אותו ברמזים ובמנות קטנות ומשאיר הרבה מרחב לדמיונו של הצופה, דמיון שרבים מן היוצרים העכשוויים שכחו שהוא קיים. אין בעבודותיו אותם מרכיבים של אלימות ובוטות המאפיינים את הכוריאוגרפים של היום, בגרמניה בפרט, ובמערב אירופה בכלל.

טוס שייך לדור שבא מן המזרח ושמאמין, שניתן עדיין לטפל בבעיות פוליטיות באמצעות המחול, ולא רק ברמזיה. במציאות שהכירו בני דורו של טוס היה תפקידה של האמנות לייפות את האידיאולוגיה שלפיה חיו. ביקורת חברתית היתה כמוזן אקט של אומץ לב ולעיתים קרובות לוותה בהסתכנות אישית.



ומרתקת. היא שילוב של מנה נאה של שמרנות ושל הרצון לפרוץ קדימה וליצור שפה אישית, מגובשת ומורכבת.

טוס רוצה בכל לב להשתייך לאנשים שעדיין לא נואשו מלזעום על העולם בו אנו חיים. "גם אם אהיה רק תולעת קטנה שמחזיקה בידה את השלט 'מחול', אני רוצה לשבת עם אותם אנשים זועמים בסירה אחת ולחוש שגם אני יכול לדחוק מעט מים הצידה במשוט שבידי". כמובן שגם טוס יודע, שהמשימה הקשה ביותר ביצירה הכוריאוגרפית היא האיזון הנכון בין אמירה לצורה. אולם הוא אסתטיקן ללא תקנה וכתוצר האסכולה הגרמנית בין שתי המלחמות, אפשר לשמוע מפיו את האמירה הידועה: "אם הייתי יכול לבטא את רעיונותי במילים, לא הייתי משתמש במחול". טוס גם נאמן לאמירה ששמע מפי מורו פטריציו בונסטר, בבית הספר של פאלוקה,

בנושאים ובלחנים הלקוחים מן העבר הקלאסי בונה טוס ושובר צורות ובונה אותן מחדש, כאילו היה מנסה לומר, שאין צורה סופית כשם שאין אמת אחת. כולנו חלק מתהליכים חברתיים, אישיים ואמנותיים שאין להבינם או לצפות את סופם. הזמן הוא המרכיב השולט בחיינו ומנווט את קיומנו

תחושה שהמחול "משרת" את המסר. שפת המחול של טוס הולכת והופכת לשפה ייחודית

טוס עדיין מאמין באומץ הזה ויש משהו פיוטי ונוגע ללב בדרך בה הוא נותן לכך ביטוי. בנושאים ובלחנים הלקוחים מן העבר הקלאסי בונה טוס ושובר צורות ובונה אותן מחדש, כאילו היה מנסה לומר, שאין צורה סופית כשם שאין אמת אחת. כולנו חלק מתהליכים חברתיים, אישיים ואמנותיים שאין להבינם או לצפות את סופם. הזמן הוא המרכיב השולט בחיינו ומנווט את קיומנו. "האדם המזרח-גרמני רוצה להתנסות באירועים רבים ככל שניתן, בזמן קצר ככל שניתן, כך שאינו מצליח למצות חוויה כלשהי עד תומה", טוען טוס. "זהו הנושא העיקרי של עבודתי. אני רוצה להראות את האדם שבעצם מאבד את חיו במירוץ המטורף אחר חוויות גופניות וחושיות חדשות. הוא אינו נוטל לעצמו את הזמן להתנסות בחוויה אחת, למצות אותה עד תום. הריצה אחר גירויים חושיים היא שטחית ופוגעת בבריאותו הגופנית והנפשית. המוטו העיקרי הוא 'קדימה!'."

בעבודותיו של טוס, כמו לדוגמה באחת האחרונות שראיתי, "אי המתים", ("TOTENINSEL"), נראים הרקדנים כאילו דוחק בהם הזמן והם רודפים אחריו כדי להספיק ולעמוד בקצב המסחרר שהוא מכתב. הם מנסים לתפוש את הזמן שהלך לאיבוד, עד שהם מתעשתים ברגע של התרגעות לקראת סופו של הריקוד, ונראה ש"הבינו", שלא הזמן הוא שהלך לאיבוד, אלא חייהם.

טוס הוא תוצר ברור של האסכולה האקספרסיוניסטית הגרמנית. על פי עדותו, קודמת אצלו האמירה לצורה התנועתית. "רק כשברור לי מהי האמירה ומהי הדמות אותה אני רוצה לעצב, מגיע רגע התנועה. אז עולות בדמיוני התנועות והמחוות המתאימים", אומר טוס. אנחנו, בני דור המחול המופשט, מתייחסים לאמירה זו במעט ציניות וחשדנות. אולם אצל טוס, להבדיל מרבים מבני דורו, המחול לא גולש לאמירה בוטה ופשטנית. אין

▲
"ארבע העונות", כור: סטפן טוס
DIE VIER JAHRESZEITEN, CHOR.: STEPHAN THOSS
PHOTO: ERWIN DÖRING

"המחול הוא תהליך מתמשך ולא מצב מוקפא כמו, למשל, הפיסול או הצילום. אם אתה רואה רגע מסוים במחול כציור או כפיסול, עבור למצב הבא".



המגמה למחול

הרשמה לשנת הלימודים תשנ"ו

ההרשמה ומבחני הקבלה לכיתה י' לשנה"ל תשנ"ו

6.4.95 - יום ה' בשעות: 08:00-15:00

7.4.95 - יום ו' בשעות: 08:00-13:00

לבוגרי חט"ב רעות:

הרישום ומפגש ההיכרות יתקיימו ביום רביעי 5.4.95 בשעה 16:00.

להרשמה יש להביא:

1. תעודות מקוריות מכתות ח'-ט' (כל התעודות מכל השלישים/מחציות).
2. תמונות פספורט.
3. תעודת לידה של המועמד/ת או תעודת זהות של אחד ההורים בו הוא/היא רשום.
4. מקדמה בסך 280 ש"ח.

לבחינות התאמה למגמה יש להכין/להביא:

1. להכין קטע ריקוד אישי (2-3 דקות), יש להביא בגדי ריקוד.
2. ראיון אישי.

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

רח' תנה סנש 12 חיפה, טל: 04-379179, 379156, 379159, 383440, 381253/4 /5



עמותת ארגון מורים למחול



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

מטרות הארגון:

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

חברותך בארגון ושיחוף הפעולה שלך
חיוניים לפעילותנו

הצטרפותך היא טובתך!

פרטים נוספים ובירורים:
הניה רוסנברג
רח' גרינבוים 30
הוד הברפל
חיפה
טל': 04-244594

דנאור

כל מה שמאיר...

תאורה במה

מערכות קול



לכא

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

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

טלפון...

צלצול ראשון:

"ד"ר זיידר, מדברת אמה של לביא ג. הרקדן.
קרה דבר נורא. ללביא נשברה הרגל בצורה
חמורה. הוא מאושפז בבית חולים "הגלבוע",
במחלקה האורתופדית, בקומה השלישית. הוא
במצב נפשי איום. לא מפסיק לבכות, ואני לא
יודעת מה לעשות. הוא מאוד מבקש אותך
לבוא אליו. אנא... בבקשה... בוא בדחיפות..."

את לביא הכרתי לפני כשלוש שנים. הוא בא להתייעץ בעניין הקשור לשירותו הצבאי. לביא הוא צעיר גבוה, חסון ונאה. הריקוד הוא כל עולמו. מגיל צעיר התמסר למחול לסוגיו השונים. בנעוריו ניבאו לו כל מוריו ומדריכיו קריירה אדירה. והוא השקיע, התפתח, התקדם ואכן נראה כי הוא על סף עתיד מקצועי מרשים.

שיחת הטלפון הבהולה הביאה אותי אל בית החולים בו ביום. כשנכסתי לחדר במחלקה האורתופדית, ראיתי את לביא מכונס בתנוחת עובר. קומתו שחה. פניו היו לבנות יותר מהגבס ששכיסה את רגלו הימנית עד לגובה הירך. ככשראה אותי פרץ בבכי היסטרי. התקשיתי להתגבר על פרץ הדמעות שניקו בעיני שלי.

אחרי דקות ארוכות הצליח להשתלט על עצמו וסיפר לי את אשר אירע. בשבת נסע לטיול משפחתי לחרמון. רגע אחרי שהתחיל לגלוש, החליק, רגלו התעקמה אחורה והוא נפל בכל כובד משקלו על הקרסול. בטרם איבד את הכרתו ידע כי הרגל נשברה באורח רציני.

הדבר הבא שהוא זוכר היתה התעוררותו
במחלקה האורתופדית, אחרי ניתוח ממועד,
שבו קיבעו את הקרסול המרוסק במוט פלטינה
שאורכו 15 סנטימטר.

כשחזר למציאות, בתוך כאבי תופת, שאלתו הראשונה לרופא היתה אם יוכל לחזור ולרקוד. הרופא אמר שמוקדם לקבוע. תיאורטית, אם יחל לא צליעה רצינית הוא יצטרך להודות ללא. ביומיים האחרונים הוא לא חדל לבכות. הוריו שוחחו עם הרופא המנתח. הוא הסביר, בלשון מקצועית קרה, כי מבחינה אורתופדית קיבל לביא את הטיפול ההולם. הקרסול מקובע, כפי שמתחייב מנסיבות פציעתו. השאלה אם הוא ירקוד או לא כלל לא הטרידה את המנתח בעת הניתוח, הם גם לא ידעו בבית החולים שלביא רקדו...

כשיחיה נוספת התברר, כי סוג הניתוח יגביל את הבחור במספר תנועות. על ירידו כמקצוע אין מה לדבר. בחוסר סבלנות בולט הבהיר הרופא שאינו רואה את העניין כאסון, שהרי לביא הוא איש בריא ואינטליגנטי, ולפיכך יוכל

מאת יוסי זיידר

לעסוק למחיתו בכל מיני מקצועות. רבים הם החולים שבעקבות תאונה נאלצים להחליף עיסוק. אין ספק שאיש צעיר כמו לביא יעמוד בכך בקלות.

ההורים ביקשו חוות דעת נוספת. הרופא השני אמר שניתן לעשות ניתוח בשיטה אחרת, אשר יש סיכוי גבוה שיאפשר ללביא כושר תנועה מרבי. הרופא היה זהיר. הוא אמר מיד שאין להבטיח אוטומטית הצלחה, שכן הניתוח מסובך, קשה וארוך ויש בו לא מעט סיכונים... כשלביא שמע זאת מיד ביקש להתנתח שנית.

בין ההורים פרצה מחלוקת. האב טען, מותוך בהלה, שאין להסתכן פעם נוספת, לביא כבר עבר ניתוח אחד קשה והרופא אמר שהרגל תהיה בסדר. תודה לאל שהמצב הוא כך. מי יודע מה יכול לקרות בניתוח השני, עוד הרדמה כללית וכל השאר... (בשיחה מאוחרת סיפר לי בגילוי לב, כפי שחשדתי, שהוא ביקש לתפוש "טרמפ" על האירועים בכדי לגרום ללביא לחדול מן "השיגעון הזה" - המחול. האב התבייש לספר לחבריו, שהבן המוצלח שלו, בן ה-20, מבקש להיות רקדן מקצועי, עיסוק שלכם הדעות כלל אינו יאה לגבר...)

האם הזהיתה עם סבלו של הבן. מאוחר יותר התברר שגם היא נבהלה. באחד הלילות, כשישבה מנומנמת ליד מיטתו של לבאי, נוכחה שהוא אינו ישן ושדמעות זולגות מעיניו. לשאלה אם יש לו כאבים והוא רוצה זריקת הרדעה ענה: "אם לא אוכל לחזור לרקוד, אני לא רואה טעם לחיי..." האם נבהלה באמת.

הצלצול השני:

"ד"ר זיידר שלום. מדברת מזכירתו של מנהל
בית החולים 'הגלבוני'. פרופ' מור יוכל להיפגש
איתך ביום שני בבוקר...".

מנהל בית החולים, איש מבוגר, חייכן, כסוף שיער, שמע בסבלנות את טיעוני מדוע הניתוח הנוסף ברגלו של לביא הוא מעבר לסוגיה רפואית. ברגע הראשון ניסה להסביר בנעים, כי ניתוח נוסף אינו מוצדק מבחינה רפואית, כספיו ואיגורוניות. הא הבליט את העומס בו נתון בית החולים, את עלותו של ניתוח "קוסמטי", ושוב חזר על רשימת הסיכונים.

הבהרתו לו, שאני מדבר בשמו של לבאי. (אחד מתפקידיו של פסיכותרפיסט הוא להיות סגור של הקליינט שלו). בדיאנו, ייאוש והתרגשות לא היה לבאי מסוגל להביא בפני הרופאים המשמעות של חיי אמן. ריקוד, ביקש ממני לבאי לומר, אינו עיסוק או מקצוע. זהו עולם

רגשי-נפשי שלם ומלא. הוא חובק את כל תפקודיו, כישוריו, מחשבותיו ודמיונותיו של הרקדן.

מנהל בית החולים היסט. הוא טען, שהוא מבין
אבל... ניסיתי כיוון נוסף. הבאתי את חששותי
למצבו הנפשי של לביא אם לא ייעשה הניתוח
הנוסף, לא כמניפולציה, לא כניסיון סחיטה,
אלא באמת ראיתי לנגד עיני מראה קשה של
איש צעיר שאינו מסוגל לוותר על חלום חייו.
באשר לסיכונים - הייתי מודע להם, אבל,
כדברי לביא: "אם לא אנסה, כל חיי אשאר
בתחושה של אילן...". השיחה התארכה עוד
ועוד. הפרופ' מור הזמין את האורתופד
ובנוכחותי ערך דיון נוסף. לאחר שלושה ימים
נותר לביא בשנית. הניתוח ארך תשע שעות.

לאחר ארבעה שבועות, חזר הבחור הביתה. ואז התחילה מסכת ייסורי. הוא נכנס למשטר פיסיותרפי יום יומי. בחריקת שיניים ביצע את כל התרגילים וגם יותר. ללא חת, ללא ליאות ובליל תלונות עבד הבחור על שיקומו. בכה, הזיע, לעיתים גם נשבר, אבל קם והמשיך.

הצלצול השלישי:

יְיָ, יוֹסִי, יוֹסִי, אֲנִי מַחְזִיק אוֹתָהּ בְּיָדִי. יֵשׁ אֲנִי לֹא מֵאֲמִין. אַתָּה מוֹכֵר לִרְאוֹת אוֹתָהּ...". לְבִיא לֹא יוֹכֵל הִיא לְהַמְשִׁיךְ אֶת דְּבָרָיו מִשּׁוּם שֶׁהַדְּמָעוֹת הַכֵּנִיעוּ אוֹתוֹ. אֲנִי מוֹדֶה, גַּם אוֹתִי. עַד הַיּוֹם הֵן חוֹזְרוֹת לַעֲנִי כַּשָּׁאֲנִי נֹזֵר בְּשִׁיחָה טְלֹפוֹנִי קְסוּמָה זֶה.

הצלצול בא אלי מלונדון בדיוק שנה לאחר פציעתו של לביא. הוא קיבל את תעודת ההסמכה של האקדמיה המלכותית בלונדון. משאת נפשו התגשמה. לביא חזר לתפקוד מלא כרקדן. אמונתו, עיקשותו והתמדתו גרמו לכך שהניתוח הצליח באופן מושלם.

לאחרונה התקבל לביא כרקדן מן המניין לאחת מלהקות המחול החשובות בישראל. רמת הביצוע שלו, הטכניקה, ההתלהבות והאופור שהוא מפגין תוך כדי ריקוד לא מגלות, אפילו ברמז, את מסע הייסורים הארוך שעבר בדרכו הקשה לנצח את הקביעה הרפואית: "זה לא נורא אם לא יהיה רקדן".

אמון אמיתי, כנראה, לא מקבל קביעות כאלה. לאמון יש אנרגיות גופניות ונפשיות ככל שצריך כדי לממש את יעודו בעולמנו.

יש אנשים שיוצרים את גורלם. וכפי שאמר לי פעם זקן תימני: "הקדוש ברוך הוא עוזר למי שיעזר לעצמו". שמחות לזכות שנפלה לידי הלהיות חלק קטן בעזרה שכזו.

(הסיפור מבוסס על מקרה אמיתי).

תחרות המחול

ריוניאומיה

מרכז סוזן דלל – 1994

את הפרס השני לכוריאוגרפיה, בגובה 5,000 דולר, קיבלה היוצרת מפורטוגל אולגה רוריז, על עבודתה "ידיים קרות".

הצופים שנוכחו במופעים קיבלו כרטיסי הצבעה, וגם בפרס הקהל זכתה הלהקה הספרדית.

ציון לשבח על מקוריות ניתן ללהקה מקוריאאה, ולאחת משתי הלהקות מהונגריה, ודווקא לפחות מעניינת שבהן. בעיני "TRANSDANZ", שהיתה מועמדת רצינית גם לזכייה בפרס ראשון, במופעיה פרי יצירתו של הכוריאוגרף גרזון קובאץ', היתה ראוייה לכך יותר.

הנציגים מבריטניה וקנדה תרמו לתחרות מעט הומור, שבלט על רקע האווירה הקודרת והרצינית יותר על המידה של רוב המחולות שבוצעו.

הפתיע אותי שאיזיק גלילי, יוצר ישראלי העובד בהולנד, לא זכה ולו לציון לשבח עבור שתי עבודותיו. ההתעלמות ממנו נעוצה אולי בתככים שמאחורי הקלעים.

לצערי, הנציגים מפולניה ומצ'יכה, למרות שנראו ניצנים של כשרון במופיעיהם, איכזבו ברמת הכוריאוגרפיה. גם הביצועים של "תיאטרון המחול משלזיה" ולהקת "TANEC PRAHA" נושאים עדיין את עקבות ההשפעה הסובייטית על המחול בגוש המזרחי, למרות חמש השנים שחלפו מאז התמוטט המשטר הקומוניסטי.

הארגון הכולל המצוין, שניכר ממנו שאנשי סוזן דלל למדו מניסיון התחרות הראשונה לפני שנתיים, תרם להצלחת האירוע הבינלאומי החשוב הזה. התחרות הבאה תתקיים בשנת 1996.



קבוצת לטצקי וקורן, ארה"ב-קנדה, צילום: יורם רובין
CURRAN AND LATSKY DANCE GROUP, U.S.A.-CANADA

מאת גיורא מנור

התחרות השנייה למחול מודרני התקיימה במרכז סוזן דלל בימים 13-19 באוקטובר 1994. ביום בו עמד להתקיים סיומה החגיגי של התחרות וחלוקת הפרסים לזוכים אירעה ההתנקשות האיומה ברחוב דייזינגוף, ולכן בוטל המופע. הלהקות הזוכות הוזמנו לשוב לארץ להופיע באמצע חודש ינואר 1995.

השתתפו בתחרות קבוצות מ-13 ארצות, שייצגו את ארה"ב, קנדה, קוריאה, יפן, הולנד, ספרד, פורטוגל, אנגליה, פולניה, צרפת, צ'כיה, הונגריה וברזיל.

הרמה הכללית של הכוריאוגרפיה היתה גבוהה, ממש כשם שרמת הביצוע היתה מקצוענית. חבר השופטים היה מורכב מגדעון פז (יו"ר), אדוובה (מנהל של "באלט סקאפינו") - הולנד, ז'אן-פול מונטאגני (מנהל פסטיבל מונפלייה) - צרפת, ריצ'רד קרייגון (מ"באלט שטוטגארט") - גרמניה, רינה שיינפלד והזמרת מירה זכאי - מיישראל.

איש לא הופתע מכך - ויש להניח שהיתה אחדות דעים בחבר השופטים - שבפרס הראשון לכוריאוגרפיה זכתה להקת LANONIMA IMPERIAL מברסלונה, ספרד, עבור עבודתו של חואן קרלוס גרסיה - "ECO DI SILENCIO", למוסיקה מאת המלחין הפולני גורצקי. גובה הפרס הראשון הוא 10,000 דולר.

את פרס המבצע חילקה הוועדה לשניים. הזוכים הם הרקדן הנפלא יליד ברזיל של הלהקה מברסלונה, בבטו סידרה, ורקדן "להקת המחול הקיבוצית" אורי איבגי, על חלקו בדואט מאת רמי באר, "חצות", שביצע יחד עם ארי פסטמן. כל אחד מהם זכה ב-7,500 דולר.





להקת המחול הקיבוצית, ישראל, "חצות", כור': רמי באר,
רקדנים: ארי פסטמן, אורי איבגי, צילום: מיכל לוי
THE KIBBUTZ DANCE COMPANY, ISRAEL,
"MIDNIGHT", CHOR. RAMI BE'ER
DANCERS: ARI FASTMAN, URI IVGI

להקת "לאונימה אימפריאל", ספרד, צילום: יורם רובין
"ECO DE SILENCI", CHOR.: JUAN CARLOS GARCIA
LANONIMA, IMPERIAL, SPAIN





להקת המחול המודרני - סיאול, קוריאה, צילום: יורם רובין
SEOUL CONTEMPORARY DANCE COMPANY, KOREA

הבאלט המודרני מסאגאד, טרנס דאנז, הונגריה, צילום: יורם רובין
SZEDED CONTEMPORARY BALLET, TRANZ DANZ COMPANY, HUNGARY



SECOND SUZANNE DELLAL INTERNATIONAL MODERN DANCE COMPETITION

G I O R A M A N O R

The Second Modern Dance competition, that took place on the 13-19 October 1994, ended on the awful day when more than 20 people were killed by a bomb on a crowded bus in the center of Tel-Aviv. Consequently the prize awarding ceremony was rather subdued.

Groups from 13 countries took part in the competition, representing the U.S.A, Canada, Korea, Japan, Holland, Spain, Portugal, England, Poland, France, the Czech Republic, Hungary and Brazil.

The overall level of choreography was high and very professional, as were most of the dancers. The jury was composed of Gideon Paz, chairperson, and Ed Wubbe (of "Scaping Ballet", the Netherlands), Jean-

Paul Montanari (the director of the Montpellier Dance Festival, France), Richard Cragun (of the "Stuttgart Ballet", Germany), dancer and choreographer Rina Schenfeld and singer Mira Zakai, both from Israel.

It came as no surprise - and one may assume the members of the jury were unanimous in their

decision - the first prize for choreography, to the sum of 10,000 US Dollars, went to the "Lanonima Imperial" group from Barcelona, Spain, for Juan Carlo Garcia's work "Eco di Silenci", to music by the Polish composer Gorecki.

The prize for best performance was divided by the jurors between Beбето Cidra, the marvellous Brazilian-born dancer of Garcia's group, and the Israeli dancer Uri Ivgy, of the "Kibbutz Contemporary Dance Company", for his performance in Rami Be'er's duet for two men, "Minuit". Cidra and Ivgy recieved 7,500 US Dollars each.

The Second Prize for choreography went to Olga Roriz, from Portugal, for her work "Cold Hands". She recieved 5,000 US Dollars.

Each member of the audience was handed a voting card, to

choose his or her favourite group. Not surprisingly, the popular vote resulted in the Spanish group of Juan Carlos Garcia bagging this modest prize of 5,000 NIS (about 1,700 US Dollars) on top of its other rewards for excellence.

Honourable mentions for originality went to the group from Korea and to one of the two Hungarian companies. Though in my humble opinion, the other Hungarian competitor's ("Transdanz Company" from Budapest) contribution was much more original and convincing and its choreographer, Gerszon Kovacs a good candidate for the choreography prize.

The British as well as the competitors from North America brought a much needed sense of humour to the rather earnest if not sombre atmosphere of most of the works performed. Itzik Galili (an Israeli choreographer working in Holland) and his quartet and duet, "When You see God, Tell Him", in which he also performed, were surprisingly completely ignored by the jury, perhaps due to backstage politics.

The contribution from Poland (Jacek Luminski's "Silesian Dance Theatre" from Bytom) and that of the Czech "Tanec Praha" company showed clear signs of talent and good professional standards, but also the lingering stygmata of Soviet ballet and its antagonism to modern dance and dance theatre.

The overall efficient organization as well as the wealth of interesting, well executed and original works is a marked improvement on the first Suzanne Dellal Competition which took place in 1992. This augurs well for the third competition, due to take place in 1996.



"OP EKEKT", JAPAN, יפן, אקלקט



להקת המחול "מרק בולדיין", אנגליה

MARK BALDWIN DANCE COMPANY, ENGLAND



וילי נינג'ה
WILLI NINJA

מחול כביטוי ל



בשנות התשעים של המאה העשרים, בארצות הברית, מתרחש תהליך של גיבוש שפה תנועתית חדשה, כדרך לביטוי גאוה לאומית, מהות חברתית, וחופש הדעה ותביעת העולם של קבוצה שעליה מדובר הוא ה- VOGUING

זרמים מקובלים במחול המערבי, כגון באלט קלאסי, מרכיבים של המחול המודרני, תנועות סטריץ', ספליט וקפיצות גבוהות, שמקורן בהתעמלות ובאקרובטיקה.

אחד ממובילי אמנות ה-VOGUING הוא WILII NINJA, אשר את הופעתו להקתו, HOUSE OF

בשנות התשעים של המאה העשרים, בארצות הברית, מתרחש תהליך של גיבוש שפה תנועתית חדשה, כדרך לביטוי גאוה לאומית, מהות חברתית, וחופש הדעה ותביעת העולם של קבוצה חברתית. סגנון המחול שעליו מדובר הוא ה-VOGUING.

מקור מחול ה-VOGUING הוא בקהילה ההומוסקסואלית האפרו-אמריקנית והאסיאנית של השכונה הניו-יורקית הארלם (HARLEM), שרצתה לקחת חלק בנשפי האופנה של ניו-יורק בשנות החמישים. נשפים אלה היו למעשה תחרויות יופי נושאות פרסים, אשר נתנו ביטוי לטעם האמנותי והאסתטי של הלבנים בניו-יורק. תלבושות אקסטרואוגנטיות מפוארות ויפי הנוף היו נושאי התחרות, אשר הוצגו לראווה, אולם הקטגוריות שנקבעו על ידי הלבנים לא איפשרו ל"מלכות ההליכה" (גברים שראו עצמם כנשים) הכושיות להגיע למקומות העליונים של התחרות ולזכות. הגאוה ה"לאומית" היא שדחפה את קהילת השחורים והאסיאנים ההומוסקסואלים למסד

פוזות סטטיות מול הקהל או המצלמה, והמוסיקה המושמעת הינה מקור השראה והתייחסות של הכוריאוגרף. כמו כן, לאופן הביצוע של הריקוד ולאיקות הרקדנים יש תפקיד.

התפקיד ש-NINJA הטיל על אמנות המחול של כלי פירסומי - הפכה את להקתו, מבחינת תפישתה הפילוסופית, לראשונה מסוגה ומיוחדת במינה. על פי תפישה זו אין יתרון בעיני הכוריאוגרף לרקדנים "מקצועיים", אשר להם חינוך שיטתי במחול, על אלה אשר לימדו את עצמם. מבחינה זו רקדני ה-HOUSE OF NINJA כולם רקדנים "לא מקצועיים" עד כדי כך, שבא לך ללכת לראות אותם שוב, כי הם מצליחים לעצור את נשימת הצופה, בין אם בכוח האינטרפרטציה המורכבת שלהם למוסיקה ובין אם בכישרון המעורר התפעלות להניע את גופם. סגנונות היפ הופ, אלמנטים אקרובטיים ברמה אולימפית, BREAK DANCE, STREET DANCE משקפים את הרעב להצלחה, הדחיפה העצמית וכוח הרצון, שהרקדנים מוונים בהם ולכן משדרים אותם לקהל. ואכן, רקדניו של NINJA הם תופעה - כל אחד בדרכו הוא. כשרונות פיסיים ומוטוריים, המוכיחים שוב, כי

ההות קהילתית

ישנה יותר משיטה אחת לחנך רקדנים, כך

ריבוי הסגנונות בעת ההופעה מתקבל באופן מרתק. מכיוון שמטרת הכוריאוגרף להסביר כיצד התפתח מחול ה-VOGUING למה שהוא היום, הערב בנוי על בסיס כרונולוגי ויש הדגמות של כל אחד ממאפייני המקור, כמו הדוגמות הסטטיות, ההתעלמות מהמוסיקה, ועד קטעי היפ הופ סוער, שהם השפעות מאוחרות. מדי פעם מקיימים שני רקדנים דו-שיח, ואופן העמדת הדברים שם ללעג אירוני, ספוג כאב, את תפישת העולם אשר מקטלגת מחול ורקדנים על פי היררכיה צרה של הגדרות ליופי, ושלפיה כל מה שלא עונה על ההגדרה הוא בהכרח נחות. בכלל, הערב כולו מוקדש לעקרונות "היופי" הוא בשוני."

בראיון שנתן NINJA ל-MICROPHONE FRIENDS - YOUTH MUSIC & CULTURE, העיד על עצמו כי מקורות ההשפעה מהם הוא שואב הם רבים ושונים, החל מהמחול האינדיאני (שבו קיימים אלמנטים מיסטיים), אופיה של האמנות הלאטינית, שיש בה רכות וזרימה בתנועה, אמנות המחול האפריקאית, שמאפשרת מילון תנועות הכולל בעיטות רגליים חזקות, רקיעות בעלות עוצמה ועוצירות פתאום. גישת "הראש הפתוח" שאימץ NINJA

NINJA ראינו לראשונה ב-DANCE PLACE, אולם תיאטרון ניסיוני ב-WASHINGTON D.C. הלהקה, שהוקמה בשנת 1984, הושפעה בעיקר מסגנון הדוגמות של אותם ימים, בהם היה NINJA משתתף הן ככוריאוגרף והן כדוגמן. תלבושות ותחפושות ענק היו מולבשות על הדוגמן או הדוגמנית. הם היו צועדים בהליכה איטית ומענטזת, לצלילי מוסיקה, שהושמעה כליווי, אולם מבחינה כוריאוגרפית היתה בלא היתה. כיום, ניתן לראות שחומרים מקוריים אשר איפיינו את סגנון מחול ה-VOGUING בתחילת דרכו, עברו סינתזה וגובשו עם חומרים מאוחרים יותר. הרקדנים אינם מדגמנים עוד

המונח VOGUING ניתן לסגנון מחול שמקורו בסגנון ה-VOGUE בדוגמות המסלול, שמאפייניו העיקריים הם הליכה מענטזת תוך הופות ידיים וסלסולי כפות הידיים, המרפקים והשכמות

תחרויות יופי משלהם בשכונות הבית שלהם, ולקבוצה קטגוריות שישקפו את סגנונם וטעמם הם באמנות.

המונח VOGUING ניתן לסגנון מחול שמקורו בסגנון ה-VOGUE בדוגמות המסלול, שמאפייניו העיקריים הם הליכה מענטזת תוך הנפות ידיים וסלסולי כפות הידיים, המרפקים והשכמות. ככל שרבו בתי התצוגה והתחרויות הפנימיות בהארלם, כך המשיך סגנון ה-VOGUING להתפתח, שכן היתה הסכמה כללית, שכל מה שמוזהה עם הקהילה ההומוסקסואלית האפרו-אמריקנית והאסיאנית יכול לחולל שינויים, וכך להשפיע ולזכות בהכרה עם מעמד.

מהרגע שבו יצרה הקהילה ההומוסקסואלית והאסיאנית את מסגרות הביטוי האמנותי שלה, החלו הקריטריונים האסתטיים וסגנון ההתבטאות במחול לקבל צורה חדשה. השינוי הכמעט מיידי היה בתדמית אמנות ה-VOGUING. רקדנים שימשו לא רק כדי להציג אופנה ואת מוצריה של התעשייה האריסטוקרטית, אלא כדי לתת ביטוי אמיתי ונטול העמדות פנים לדמות ה"גוף" ברחוב, הגוף המתנועע באופן ספונטני, אנושי, והמגיב באופן מהיר ודינמי לסובב אותו. השלב השני של התפתחות מחול ה-VOGUING ביטא שילוב של

והן על ידי תיקצובם, היא לעיתים הדרך היחידה שבאמצעותה יכולה קבוצת מיעוט למסר את הווייתה דרך התנועה. הליכה למופע מסוג זה הינה הדרך היחידה להתוודע באופן רגשי לשונה ולבלתי מוכר. דרך אמנות התנועה, הצליל והמלל, אפשר לפתח דרכים לגישור ולהבנת מהות האחר.

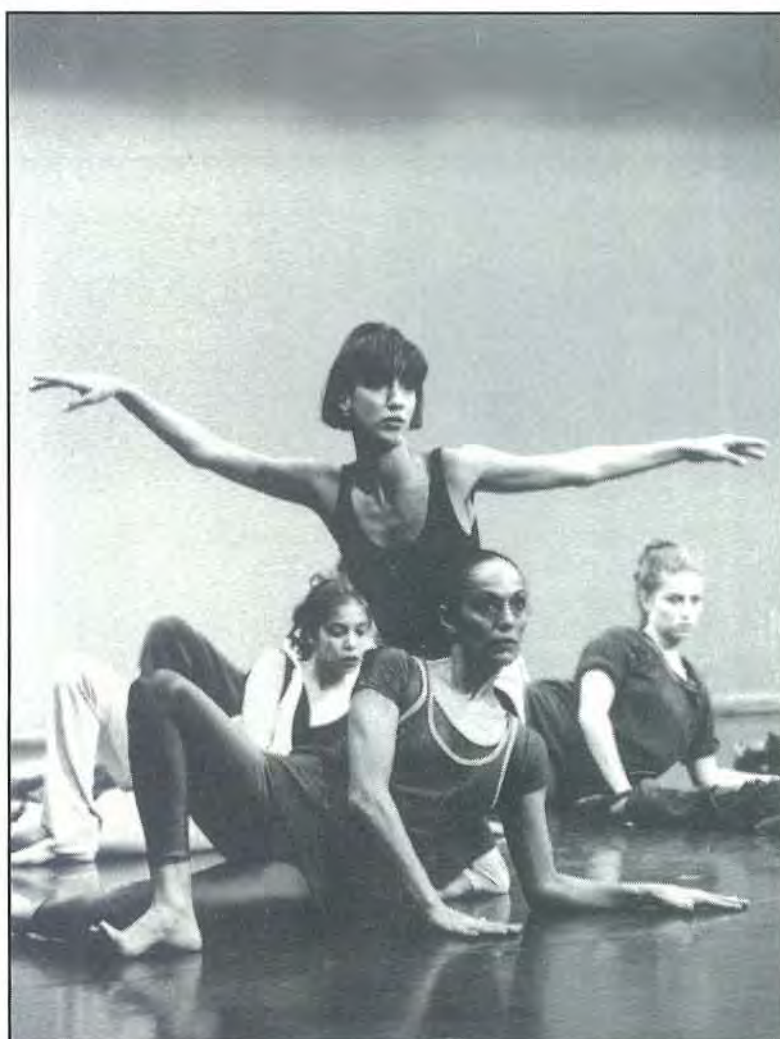


ובטכניקות אופייניות, מביא לידי ביטוי את תפישת האמן את החברה הסובבת אותו ואת הפילוסופיה האמנותית שלו.

בעיני יוצריו, מטרתו העיקרית של מחול ה-VOGUING היום היא לתת ביטוי לזהות קהילתית ולקדם את קבלתה של הקהילה ההומוסקסואלית. האפרו-אמריקנית בארה"ב. WILII NINJA נתן ביטוי לרצון הקבוצה הזו להשתמש באמנות המחול שאותה יצרו כדי לומר: "גם מה שאנו עושים זו אמנות, ונכון, היא אמנם אחרת ממה שאתם מכירים". בסיעו לה להגיע להגשמה עצמית, משרת מחול ה-VOGUING את הקהילה ההומוסקסואלית האפרו-אמריקנית והאסיאנית בארה"ב, אולם ברמת המקור הוא משרת כל חברה שיש בה קבוצות מיעוט, כי הוא מעניק לגיטימציה למחול העכשווי, ולגיטימציה זו חיונית לבריאותה של החברה ולכושרה להטמיע את המיעוטים שבקרבה ולהיטמע בהם. מתן עידוד, הן על ידי הליכה למופעי מחול עכשוויים

מאפשרת לו להמשיך לצמוח ולגדול עם אמנותו ובכך גדולתו. פתיחות הראש, הן בקבלת האדם כפי שהוא והן ביכולת להימנע מיצירת חומות מגן שמטרתן לסווג, לגדר ולתחם אמנים ואיכויות זו מזו, מאפשרת ל-NINJA לשדר לקהל את המסר כי מחול ה-VOGUING אינו טוב יותר או פחות מאמנויות המחול המוכרות לו. כל סגנון, בדרכו המיוחדת, ובדרכים

בעיני יוצריו, מטרתו העיקרית של מחול ה-VOGUING היום היא לתת ביטוי לזהות קהילתית ולקדם את קבלתה של הקהילה ההומוסקסואלית האפרו-אמריקנית בארה"ב



תיאטרון מחול DANCE THEATRE ענבל עובד

ענבל בהתחדשות

"בית ענבל" רח' יחיאלי 6, נווה צדק, תל אביב 65149
טל. 5172758, 5173711-03 פקס. 5172704-03

תיאטרון מחול ענבל מייצג תרבות מקורית וייחודית
ענבל מציע חווית מחול עשירה ואטרקטיבית

עם המנהלת האמנותית מרגלית עובד

עם קטעי רפרטואר לשנת 1995/6

- | | |
|----------------------|---------------------|
| ◆ נוף | ◆ 22 פנינים במחרוזת |
| ◆ בראשית / אדם וחווה | ◆ סימפוניית הפחים |
| ◆ נשים | ◆ הדיבוק |
| ◆ ארבע אמהות | ◆ טבולה ראסה |
| ◆ שושנת תימן | ◆ ירושלים |
| ◆ סעי יונה | ◆ שדב וריחן |
| ◆ זה היה בעדן | |

צילום: רוני סופר - טבע הדברים

פרטים והזמנות במשרד התיאטרון טל. 5172758, 5173711-03 פקס. 5172704-03



קומפוזיציה - עבודת תלמידים בשנה ג', צלם: יעקב אבירם.

מכללה לחינוך סמינר הקיבוצים תל אביב

המסלול למחול ותנועה

מכינה להכשרת מורים לתנועה ולמחול

לימודי מכינה מיועדים למועמדים ללימודים, אשר נגשו לבחינות למסלול למחול ונמצא כי נדרש מהם לימוד מעשי נוסף לפני שיגשו לבחינות שנית.

רק במידה וישארו מקומות פנויים יתקבלו מועמדים נוספים.

מטרת המכינה לאפשר ללומדים בה לימוד מרוכז של מקצועות הבלט הקלאסי, המחול המודרני ויסודות מוסיקה. לימודי המכינה מתקיימים שלוש פעמים בשבוע, בשעות אחה"צ.

הקבלה למכינה מותנית בהתאמה שתקבע עפ"י ראיון ובחינה מעשית בתנועה ובמחול. אין התחייבות לקבל כל מועמד למכינה, וכן אין התחייבות לקבלו למסלול לאחר סיום לימודיו במכינה.

לאחר סיום הלימודים במכינה, המעוניינים להתקבל ללימודים בהכשרה למורים למחול ולתנועה חייבים לעמוד בכל תהליכי הקבלה, ככל מועמד אחר.

השתלמויות למורים לתנועה ולמחול

במסגרת המכללה מתקיימות השתלמויות המיועדות למסיימי מכללות למורים למחול בתנועה ובעלי ניסיון בעבודה. בוגרי בתי ספר מקצועיים בארץ ובחו"ל ובעלי ניסיון בעבודה יתקבלו לאחר ראיון אישי ובחינת כניסה. המשתתפים יוכלו לצרף את מקצועות הלימוד לפי התמחותם ובחירתם מתוך הנושאים הבאים:

שיטת מרתה גראהם - המורה: דודה מנס, 2 ש"ש.

עקרונות ושיטות של אימפרוביזציה במחול - המורה: אריה בורשטיין 2 ש"ש.

שכלול היכולת של הרקדן - המורה: נמרוד פריד.

שיטות וגישות בהוראת מחול - המורה: צופיה נהרין, 2 ש"ש.

טכניקות במחול מודרני - המורה: אריה בורשטיין, 2 ש"ש.

אנליזה בשיטת לאבן - המורה: נגה שומוט.

כתב תנועה בשיטת אשכול-ווכמן - המורות תרצה ספיר,

רחלי נול, 4 ש"ש.

קבוצת מחול ליד המסלול להכשרת מורים

ליד המסלול פועלת קבוצת מחול, בהנהלתו האמנותית של אריה בורשטיין.

מתקבלים לקבוצה תלמידים ובוגרים המצטיינים ביכולת הביצוע שלהם ועברו את בחינות המיון לקבוצה.

המכון לתנועה: מרכז עמיצור בר

המסלול למורים למחול ולתנועה: ראש המסלול נעמי בהט-רצון.

תכנית הלימודים של המסלול למורים למחול נועדה להכשיר מורים למחול והיא בנויה בהתאם לצרכים המיוחדים של חינוך למחול ולתנועה בגיל הרך, בבית הספר היסודי, בחטיבת הביניים ובבית הספר התיכון.

מטרה נוספת היא להכשיר מורים האמונים על יסודות הטכניקות הקלאסיות והמודרניות המקובלות במחול ופיתוחים לקליטת מגמות ושיטות חדשות של ביצוע והוראת מחול ותנועה.

התנועה, המחול והפעילות האמנותית, בשילוב מקצועות ההוראה האחרים, מהווים סביבת הכשרה נאותה לתלמידים, מתוך מטרה לפתח את הרגישות ואת ההבנה האסתטית והפדגוגית שלהם, ולהעמיק בהם את המודעות העצמית והיכולת המקצועית.

התכנית מקנה לתלמיד המסלול ידע במקצועות החינוך ובמדעי גוף האדם תוך כדי התמחות בתנועה ובמחול לפי האיפיונים הבאים:

1. יצירת קשר רציף ומעשי בין הטכניקות השונות הנלמדות בהכשרת מורים למחול ולתנועה.

2. שיפור היכולת הטכנית של הלומד מבוססת על ידע אנטומי-פיזיולוגי, תוך שימוש נכון במושגים האנטומיים בהוראה ותוך התחשבות בצרכים הנפשיים-חינוכיים של התלמיד.

תכנית ההכשרה

מטרת התכנית להרחיב את הידע ואת האפשרויות ליצור מערכת גירויים לפיתוח החשיבה ולעידוד התלמידים לעיון בחומר רקע הנוגע להשקפתנו החינוכית, לגישתנו היצירתית ולעבודתנו המקצועית.

א. לימוד תנועה ומחול כדיסציפלינות בפני עצמן, הן בהיבטים העיוניים (מדעי גוף האדם, תולדות המחול, מחול אתני, מוסיקה וכו') והן בהיבטים המעשיים-מקצועיים (תנועה יסודית, בלט קלאסי, מחול מודרני, קומפוזיציה וכו').

ב. לימוד שיטות הוראה וחינוך המשמשות בפעילות האמנותית לפיתוח הכלים הקוגניטיביים של הילד ושל המתבגר ולפיתוח הרמוני של אישיותו, יכולתו הגופנית ורמת מיומנותו המקצועית.

ג. לימוד מקצועות התנועה והמחול ודרכי הוראתם יהיו בהיקף וברמה של חוג אקדמי.

אנו נותנים תשומת-לב מיוחדת לעבודות תלמידים, וכן עורכים סדנאות מיוחדות ושיעורים משותפים לשילוב המקצועות השונים במהלך הרצוף של העבודה.

הצלחה אירופית

בשלב זה גילה את המחול האמנותי, כשהציץ לחזרה של להקת "בת שבע II", בניהולה של נירה פז, והצטרף ללהקה זו מאוחר יותר. למרות שהחל לרקוד בגיל מאוחר יחסית ולמד את הבסיס הטכני של המחול רק שנים מעטות, הצליח להשתלב במחול המקצועי בארץ. לאחר כשנה עבר כמתלמד ל"בת דור", ותוך זמן קצר הופיע עם הלהקה.

ממש כהצלחתו ככוריאוגרף, ההתקדמות המהירה של גלילי כרקדן נובעת מנכונותו לעבוד קשה ולעשות את כל מה שנדרש בכדי להתקדם, בצירוף לזריזות - נפשית וגופנית - שאיפשרה לו ללמוד תנועה במהירות, ולבצע אותה ברמות אנרגיה ומיומנות גבוהות. ב-1987 עבר גלילי ללהקת "בת שבע", אז בניהולו של דוד דביר, ובלט ביכולתו הגופנית ובמרץ העצום שלו גם על רקע להקה זו, שתמיד נודעה בפיסיות ובאנרגיות שלה.

איציק גלילי יצא לנסות את מזלו באירופה לראשונה בשנת 1989. בקיץ של אותה שנה הגיע לקורס ביצוע לכוריאוגרפים ומוסיקאים בגילפורד, אנגליה. כמו רבים אחרים, גלילי הגיע לשם כרקדן כדי לקבל שיעורים ממורים ידועים ולשמש חומר גלם לכוריאוגרפים בקורס. פרישתו של אחד הכוריאוגרפים המתלמידים איפשרה לגלילי לקבל את ההכשרה הפורמלית היחידה שעשה ככוריאוגרף.

גלילי חזר ל"בת שבע" ויצר את עבודתו הראשונה, "דו-עת". זהו מחול לשני גברים למוסיקה של וויליאם שלר. בניגוד לעבודות ראשונות רבות, "דו-עת" אינה יצירת בוסר מבטיחה, אלא מחול מקסים ובוגר, המצביע על חלק מהמגמות שעליהן עתיד גלילי לחזור בריקודים אחרים: פיסיות המשולבת בתיכונם תנועת, שבמרכזה ניצב הרקדן כיצור אנושי.

"כשתראו את אלהים, תגידו לו"

כור: איציק גלילי, רקדנים: ג'ניפר חנה, איציק גלילי

"WHEN YOU SEE GOD, TELL HIM"

CHOR.: ITZIK GALILI, DANCERS: JENIFER HANNA

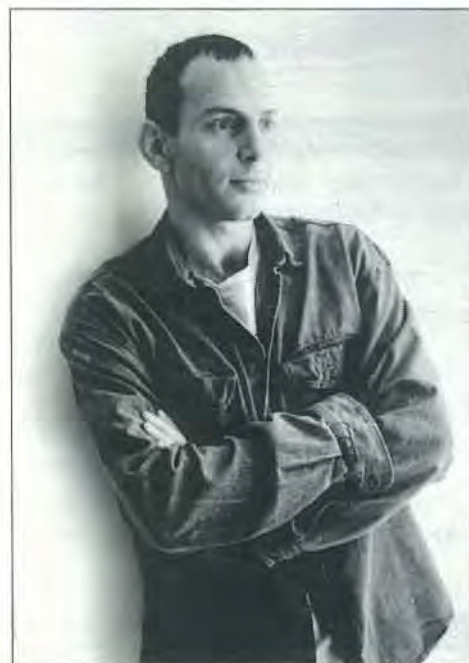
מאת גל אלסטר

תוך שלוש שנים הצליח איציק גלילי, בעבר רקדן בלהקות "בת דור" ו"בת שבע", לפרוץ לחזית המחול העכשווי באירופה, ונחשב כיום לאחד השמות המבטיחים ביותר בדור החדש של יוצרי המחול המודרני בהולנד.

איציק גלילי נולד בדקה האחרונה של שנת 1961 בת"א, וגדל בשכונת שפירא כילד למשפחת מצוקה, בסביבה מרוחקת מאוד מ"מותרות" כגון באלט או מוסיקה.

בצבא שירת בנח"ל, והשתתף במלחמת לבנון. לאחר שירותו הצבאי חזר לת"א ועסק בעבודות שונות, ובין היתר היה ספר כלבים. בתקופה זו התוודע לריקודי העם, וזמן מה רקד באחת מלהקותיו של שלמה ממך.

איציק גלילי, ITZIK GALILI
צילום: אוליבר שוט





"סינדרלו", כור: איציק גלילי, רקדן: גבריאל סבטין
 "CINDERELLO", CHOR.: ITZIK GALILI, DANCER: GABRIEL SOBATIN

גלילי יצר עבודות עבור להקות בהונגריה, גרמניה, דנמרק, קנדה, פורטוגל וכמובן בהולנד. עבודתו השאפתנית ביותר, עד כה, היא "סינדרלו", באלט של ערב שלם לצלילי "סינדרלה" של פרוקופייב, עבור באלט ה"גראנד תיאטר" בז'נבה, שווייץ.

בגרסתו של גלילי, סינדרלו הוא אסיר כלוא בתא עם שלושה פושעים מרושעים, המתעמרים בו ולועגים לו בגלל שיש לו כף רגל ענקית. סינדרלו מוצא מפלט בדמיונות, חלומות ואגדות, אחת מהן על נסיכה שגם לה יש כף רגל כזו...

גלילי אינו שוקט על שמריו, ובדרך כלל אינו מרוצה מעבודותיו. עבורו העבודה הבאה היא הזדמנות לחדד את האמירה הכוריאוגרפית שלו ולשכלל את אמיותו. הוא כבר הספיק ליצור עבור כל הלהקות הבכירות בהולנד: "סקאפינו", "הבאלט הלאומי", "הנדרלנדס דאנס תיאטר" וה"רפלקס" של חרונינגן. כשלא יצר עבור להקות, קיבץ רקדנים עצמאיים

ושילוב בין שניים. אותה ספק-לטיפה ספק-סטירה מ"דו-עת" מאפיינת את המפגשים האנושיים במחולות שלו. מפגש כזה, מרתק ומסתורי, יש במחול שיצר עבור האנסמבל, "אפקט הפרפר" - מחול לשני גברים, אשה וערימת לבני בניין, ללא ליווי מוסיקלי.

"אפקט הפרפר" בוצע על ידי להקת "סקאפינו" ההולנדית בתחרות הכוריאוגרפיה הבינלאומית בחרונינגן ב-1992. הצופים אהבו את הריקוד, והוא זכה ב"פרס אהדת הקהל", אולם אחד השופטים חשב שהוא דומה מדי לריקוד שנעשה על ידי כוריאוגרף בלגי צעיר כשנה לפני כן. גם הכוריאוגרף הבלגי (שגלילי לא הכיר כלל) השתמש בלבנים. אותו כוריאוגרף אישר מאוחר יותר - בכתב - כי הוא אינו מוצא שיש במחול של גלילי יותר מדמיון מקרי לעבודתו, אך הנזק כבר נעשה ו"אפקט הפרפר" לא זכה בפרס מהשופטים.

"דו-עת" נכנס לרפרטואר של להקת "בת שבע", שבוצע במסגרת הסיור הארוך והמוצלח שעשתה הלהקה בארה"ב.

גלילי המשיך ויצר את "קרטון" - דואט לרקדן ולדמות מצוירת על מסך, שזכה בפרס ראשון בתחרות "גוונים למחול 90".

בשנת 1991 החליט גלילי לפנות לכוריאוגרפיה כעיסוקו הראשי ועזב את "בת שבע". עם כניסתו של אוהד נהרין לתפקיד המנהל האמנותי, ברור היה כי כל יוצר נוסף בלהקה זו יהיה תמיד במקום שני. האפשרויות הדלות

**ממש כהצלחתו
 ככוריאוגרף, ההתקדמות
 המהירה של גלילי
 כרקדן, נובעת
 מנכונותו לעבוד קשה
 ולעשות את כל מה
 שנדרש בכדי להתקדם,
 בצירוף לזריזות -
 נפשית וגופנית -
 שאיפשרה לו
 ללמוד תנועה
 במהירות, ולבצע אותה
 ברמות אנרגיה
 ומיומנות גבוהות**

שהיו למחול הישראלי להציע לא השאירו ברירה למי שהאנרגיה והכשרון שלו הביאו אותו ליצור יותר מעשרים עבודות בשלוש שנים. גלילי התמקם באמסטרדם, ושם עבד ככוריאוגרף עצמאי עם להקות שונות באירופה, וכן העלה ערבים של יצירותיו בתיאטרונים קטנים. הראשון מבין ערבים אלה נוצר יחד עם רקדנים הולנדים, שרקדו בישראל וחזרו לארצם בתקופת מלחמת המפרץ.

גלילי חזר לעבוד בישראל ב-1992, ויצר עבודות עבור להקת "בת שבע", ו"אנסמבל בת שבע", שהוקם אז. עבור הלהקה יצר את "מסיבת הגינה הקטנה שלי", ריקוד שכלל קטעי מחול קבוצתי מתוחכמים, בצד המצאות בימתיות מפתיעות, כמו מחול עם אבובים ("פנימיות") מנופחים של צמיגי טרקטורים.

ממש כמו ב"דו-עת" יש במחול זה אלמנטים ביוגרפיים, וכמו ב"קרטון" רואים בו את היצירתיות של גלילי, והדחף שלו להתנסות באופנים שונים (ומשונים) של הבעה בימתית. יצירותיו זו גובלת לעיתים בגימיק, אולם התוכן התנועתי העשיר של מחולותיו ופיתוח הקומפוזיציה מעידים על גלילי שהוא, בראש ובראשונה, יוצר מחולות.

בעבודותיו הטובות, הוא מצליח למצוא אזור בין היצירות וההמצאות הבימתיות, התנועה והאנושיות. הדואטים במחולות אלה אינם רק תנועה משותפת לשניים אלא מפגש, עימות

חלק מהמחולות יש משמעות, הם אינם גורם מופשט כמו אצל כוריאוגרפים רבים. גלילי מאמין שלאמנות צריכה להיות משמעות, ושאיור לה להיות רק בבחינת יש המקבל את משמעותו דרך הצופה בלבד. בדואט "כשתפגוש את אלוהים, תגיד לו" יש מסר וניסיון ללכד תנועה עם טקסט. זה עשוי להיראות נאיבי, אך מהווה, לכל הפחות, שינוי מהרוח הצינית שכל כך אופיינית למחול בן זמננו. האמירה של גלילי אינה בנאלית, כי היא באה ממקום אמיתי. גלילי מכניס גם אלמנטים ביוגרפיים ואישיים מאוד למחולותיו.

לדעת גלילי עצמו סוד הצלחתו טמון בשמירה על תקשורת גם עם אנשים ומוסדות שאינם עומדים בהבטחותיהם, בעבודה בלתי פוסקת, וללא רחמים עצמיים גם אם התנאים קשים, וביחסי אנוש חיוביים עם כל המשתתפים. כמעט כל מי שעבד עם גלילי שמח לשוב על החוויה. נותר רק לקוות שנוכל לחזות בפירות עבודתו לעיתים תכופות יותר, גם בישראל.

ב-1994 זכה גלילי בפרס

PHILIP MORRIS SELECTION היוקרתית כוריאוגרף השנה בהולנד, ודומה שעתידי שם, אם כי השורשים שלו והקשר עם ישראל עמוקים מאוד. כשעבר להולנד עשה איציק גלילי החלטה נבונה - וחבל רק שגם היום אין לו מה לחפש כאן מבחינה מקצועית.

הקטנה שלי" - יש קטעים מורכבים ומהנים מבחינת הקומפוזיציה, כמו קאנון תנועתי רב קולי.

גלילי יצר, כאמור, עבודות רבות, וניתן לזהות סגנון תנועתי וכוריאוגרפי אצלו, אך הוא שב ומפתיע, ומנסה סוגים שונים של אמצעים בימתיים, תנועתיים ומוסיקליים. למשל, במחול "טרקידוס" הוא מציב שלישיית נשים, בתנועה איטית ומינימליסטית, בקצב כמו-יפני, בריקוד אינטימי וסגור. לעומת זאת, במחול "TO TOPOGRAPHY TOO", המביע ניכור, תוקפנות וארוטיקה, מופיעים ארבעה זוגות, בתנועה אקרובטית, מהירה ואלימה.

יש גם גיוון באמצעים הבימתיים: לבני הבניין ב"אפקט הפרפר" נטול המוסיקה, כף הרגל הענקית מגומי שהולבשה בריקוד "קרטון" ועוד. גלילי אינו מהסס גם להשתמש בטקסט לליווי המחול, כמו בדואט "כשתפגוש את אלוהים, תגיד לו", איתו הופיע בתחרות המחול הבינלאומית במרכז סוזן דלל ב-1994.

בניגוד ליוצרים רבים בתקופתנו, שמדגישים ניכור ואינם מעודדים הבעה רגשית של הרקדן, ברוב המחולות של גלילי שולטת תחושה אנושית מאוד. לרקדנים יש מוטיבציה רגשית בתנועה, וכשהם נפגשים על הבמה המפגש הוא אישי ולא רק פונקציונאלי. לטקסטים שמלווים

והעלה עבודות בערבים שמימן מכיסו. העיקרון שלו הוא להמשיך את המומנטום ולעבוד בכל תנאי. הצלחת הערבים שלו יוצרת אפשרות כי תוקם להקה קבועה שתזכה בתמיכה ממסדית. המרכיבים האופייניים של ריקודיו, שהם הסיבות להצלחתו בקרב הקהל והביקורת, הם, לדעתי:

איציק גלילי הרקדן, אתלטי מאוד, אנרגטי ובעל יכולת תזמון מצוינת. תכונות אלה באות לידי ביטוי בתנועה שהוא יוצר. אך יש לגלילי מנעד דינאמי רחב מאוד, כך שלצד קפיצות וגלגולים אקרובטיים יש גם תנועות פשוטות ומינימליות, שמצליחות ליצור אפקט דרמטי חזק. לעיתים מגלים בתנועה שלו השפעות נהרניות, אך גלילי דורש יותר קו בתנועה ובתבנית, והגופניות אצלו יותר מוגדרת. זה מתאים מאוד לרקדנים באירופה, שיש להם בדרך כלל רקע חזק בבאלט קלאסי. רקדנים רבים מוצאים בתנועה של גלילי אתגר מעניין, ומוכנים לעבוד איתו אף ללא תמורה ומעבר לשעות המקובלות.

גלילי הכוריאוגרף - בניגוד לכוריאוגרפים רבים בתחילת דרכם, מצליח לחבר עבודות בעלות מרקדים תנועתיים מורכבים. יש אצלו מעט מאוד אוניסונו, ובריקודים הקבוצתיים שהוא יוצר כל רקדן הכרחי וייחודי. כבר בריקוד הקבוצתי הראשון שעשה - "מסיבת הגינה

עיריית תל-אביב יפו מגישה:

המרכז למחול

בלט קלאסי בלט מודרני מחול יצירתי רפרטואר

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

שיעורים במחול יצירתי ובלט קלאסי לילדים בגילאי 6-12 בחמש רמות לימוד.

שיעורי מחול מודרני ובלט קלאסי לנוער בגילאי 13-18 בשש רמות לימוד.

שיעורי מחול מודרני ובלט קלאסי לבוגרים מגיל 18 בשלוש רמות לימוד.

להקת תיאטרון מחול תל אביב לרקדנים צעירים, אחרי צבא.

כיתת בנים.

קורסי קיץ.

מורים אורחים.

צוות מורים מקצועי ומיומן.

המרכז למחול-רח' הפטמן 6 תל אביב.

בלט קלאסי בלט מודרני מחול יצירתי רפרטואר

האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין

THE JERUSALEM RUBIN ACADEMY OF MUSIC AND DANCE



בית הספר למחול

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

הפקולטה למחול

מגמת המחול של ביה"ס התיכון

כתות המחול בקונסרבטוריון

סדנת הבלט הקלאסי

סדנת הבלט הקלאסי של ביה"ס התיכון שליד האקדמיה בירושלים הוקמה ב-1991 בעקבות עלייתה של הגב' נינה אימפריבה, הפרימה-בלרינה של הבולשוי בלט במוסקבה, המנהלת האמנותית של הסדנא.

הסדנא מהווה גוף ביצוע שמטרתו לטפח רקדנים מצטיינים ולהכשירם לקראת קריירה אמנותית-מקצועית.

רקדני הסדנא מתחנכים על המורשת המפוארת של הבלט הקלאסי, באמצעות שחזור רפרטואר נבחרים.

רקדני הסדנא הופיעו בהצלחה רבה בירושלים ובתל-אביב וזכו תוך זמן קצר לשבחי הביקורת.

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 ואמנות, רכשו במשך השנים מוניטין בינלאומי ומיועדים לרקדנים ולתלמידים מתקדמים.

השנה יתקיימו קורס המחול בתאריכים 23.7.95 עד 4.8.95. קורס קיץ בתנועה בתאריכים 21.7.95 – 9.7.95.

השנה מציעה האקדמיה לראשונה סדנת-קיץ מיוחדת לכוריאוגרפים בתאריכים 23.7.95 עד 4.8.95.

הסדנא, בהדרכת הכוריאוגרף יעקב שריר, תעסוק בשימוש בטכנולוגיית מחשב ליצירת כוריאוגרפיות. המשתתפים יציגו כוריאוגרפיה שחברה במקביל במחשב ובסטודיו.

פרטים והרשמה לקורסי הקיץ: טל' 02-759940.

רקדניות הסדנא לבלט קלאסי של ביה"ס התיכון שליד האקדמיה בירושלים



הפקולטה למחול באקדמיה

הפקולטה למחול מעניקה תואר בוגר במחול B. DANCE ותעודת הוראה של משרד החינוך, לסטודנט שסיים ארבע שנות לימוד בחוג למחול או במסלול לתנועה וכתב תנועה.

החוג למחול – מ"מ ראש החוג: גב' בתיה כהן

מטרת החוג להכשיר רקדנים, מורים וכוריאוגרפים אשר ייחשפו לקשת רחבה של נושאים 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, סדנאות. בתחום היצירה: אימפרוביזציה, תנועה, כוריאוגרפיה.

בתחום ההוראה: הכוונה והתנסות בהוראה עם שכבות הגיל השונות.

המסלול לתנועה וכתב תנועה – ראש המסלול: פרופ' עמוס חץ

המסלול 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, אידוקיניס, ב. במברידג', כהן ואחרים) ויישומם בסגנונות ריקוד של המאה ה-20.

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

קבוצת מחול נבחרת, "קרב פניצה" 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: פרופ' חסיה לוי-אגרון.

בחינות כניסה

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

המגמה למחול בביה"ס התיכון שליד האקדמיה

מרכזות המגמה: הגב' טליה פרלשטיין, הגב' לאה בן-צבי

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.

מרדכי סתר הלך לעולמו

ממד הצורה. אני לא מעצב צורה. אין כאן דבר אפריורי. אני בונה אותו במחשבה תחילה. אם כי את השאקונה, שהיתה אמורה להיות באלט, לקחתי בתור אידיאה של הוואריאציות.

גם הריציקאר שלי איננו צורה, אם כי יש שם פרקים די ברורים. אבל זה למעשה פרק אחד עם התרחשויות, וכל התרחשויות היא קצת מוגבלת בתוך ההצללה. זו תוצאה פנימית ולא רצונית. באותה תקופה שכתבתי יצירות אלה, ואולי גם אחרי כן - הייתי זקוק לוואריאציה. כלומר, למהות יסודית אחת, עם הבלטת אספקטים שונים שלה, כתוצאה מכך עלתה הוואריאציה. הגישה לצורה אצלי זקוקה, כנראה, לניתוח פסיכולוגי. זו לא בעיה אסתטית.

ח.ל.: האם זו לא ההשפעה של הלימודים אצל נאדיה בולנזיה בפרס, ואולי פרי כל התקופה ההיא בעיר הגדולה?

מ.ס.: אולי היתה זו השפעתה של נאדיה בולנזיה עם הניתוח שלה לחומר הטרומ-בארק, "הקנטוס פירמוס", ועם הדגש על אחידות החומר ומה שניתן לעשות מחומר אחד ויחיד, וכיצד להפריח אותו. אך זו לא השפעה ישירה. אותה תקופה היתה פרועה למדי, זו תקופה שהשתרעה מאמצע שנות ה-20 עד כמעט לפרוץ מלחמת העולם השנייה.

זו התקופה שנקראת "הנאו-קלאסית" במוסיקה. אותה תקופה שסטראבינסקי כתב את היצירות הנאו-קלאסיות שלו כמו "אדיפוס המלך". יצירות אלה היו בנויות על סגנון נתון ולא על חומר נתון. מלחינים נטו לקחת וו שהיה תקוע בעבר, ולהלביש עליו את עצמם. זו היתה תקופת משבר קשה והיו רק מעטים שיצאו ממנה בלי להיפגע.

מצד אחד היתה הדודקפונייה של שנברג ותלמידיו, שלא היתה מקובלת לחלוטין. אני יודע זאת, כי הייתי בפרס חמש שנים. על ווברן בכלל אין מה לדבר. מי שהיה מנוג בפרס של אז היה אלבאן ברג, כי הוא היה גם פחות קיצוני מבחינת הצליל ומבחינה קונצפטואלית. הוא הגיע לאנשים. בשנת 1934 שמעתי לראשונה את "הסוויטה הלירית" שלו. זה היה חידוש, איש לא הכיר זאת קודם.

אבל ה"דאדא" היה קודם. זו היתה הגישה הסרקסטית במוסיקה. המארשים של סטראבינסקי נכתבו לפי המארשים המקובלים של מכבי האש, כשהדגש הוא על הקריקטוריציה שלהם. זה היה ה"דאדא" המוסיקלי של אז.

אלה היו שנות ה-20. בכל זאת היתה הרגשה חזקה מאוד של משבר, כי לא היה המשך ישיר מהאימפרסיוניזם. פה היתה שבירה של הקו

מוסיקה לעבודות של הגברת הגדולה של המחול, אבל מצד שני גם מרתה גראהם זכתה בכך שסתר כתב לה מוסיקה.

היא ידעה גם למה היא מזמינה אותה אצלו. כי אצל סתר הארכיטקטורה שביצירה היא תמצית המוסיקה שלו. זו מוסיקה שיש בה גם זרימה, גם דרמה, גם ליריות. אבל בנוסף - גם מקוריות של מוסיקה שיש בה פלסטיות ונפח יוצאי דופן.

באפריל 1978 ערכתי ראיון מיוחד עם סתר לכבוד ביצוע הבכורה של "הטריי" שלו. בראיון זה הוא היה, כדרכו, אישי מאוד, אמיתי, ישר וישיר, כמו הציג את צילום הרנטגן שלו. הראיון פורסם בשעתו ב"משא". זה הזמן והמקום לחזור ולפרסם את הראיון ההוא. אז סתר היה במיטבו, והראיון חושף בפנינו טפח מדרך החשיבה המקורית שלו.

ח.ל.: בעולם של היום, כשמסביב קולות ו"רעשים", מקורות צליל חדשים ונפלאים - האם המלחין יכול להתעלם מכל אלה?

מ.ס.: יש מלחינים הרוצים להיות עם התקופה, ויש אחרים, הרוצים להיות עם עצמם. יש אולי גם סוג שלישי, שהולך ונעלם, והוא זה הרוצה להיות עם התקופה אם כי הוא נמצא עם עצמו. אין הוא יכול להיות מחוץ לתקופה, אם הוא מוכרח להיות עם עצמו. ואז הוא מוכרח להתעלם מהצד החיצוני של התקופה, כלומר מהרעשים ומאי הצלילים ומהדיסרמוניה שאיננה שייכת למוסיקה ישירות. אבל הוא אינו יכול להתעלם גם מהעומס האמוציונלי של התקופה, עם רעשיה, שהם ביטוי מסוים לה, שהם מעיקים ומשפיעים עליו.

אני שייך לאלה שחיים בתקופה הזו, אבל לא רואים לנחוצה לצלם חומרית את מה שהתקופה מספקת מבחינת הרעשים. כשאתה יוצר מוסיקה, אתה צריך לשמוע אותה מראש, לבנות אותה בתוך עצמך. אני אינני שומע את הכלים האלקטרוניים מתוך עצמי. הרי האקספרימנט לא מעניין אותי. הניסוי הצלילי כשלעצמו לא מעניין אותי. מה שמעניין אותי זה ביטוי מסוים. במקרה זה של "אני" בתוך תקופה נתונה, ולא הצד המשחקי, הפונטי.

ח.ל.: ביצירותיך יש דגש רב על הצורניות. אפילו חלק מהיצירות כגון ריציקאר, מוטטה, שאקונה, הוואריאציות לתזמורת, מעידים על הדגשת האלמנט הארכיטקטוני. מהי הצורה במוסיקה, ומה משמעותה בדרך כתיבתך?

מ.ס.: צורה איננה עוד פרמטר במוסיקה. צורה היא סינתזה של מה שיש בתוכך ומה שיוצא כתוצאה מתהליך היצירה. אני יוצא רק מהתוכן, ומה שיוצא מן התוכן הזה מקבל את

מאת חנוך רוזן

סתר איננו. וגם אותה איכות יצירתית שלו - איננה עוד. נשארו רק היצירות, הקטעים, ההקלטות, העבודות, אבל יותר מכל - נשארה המוסיקה הנפלאה והמיוחדת שלו.

כי מרדכי סתר איננו סתם עוד מלחין, השייך לדור המייסדים של המוסיקה הישראלית. הוא היה יחיד במינו ובדורו, שונה ביצירתו מכל מה שנכתב בישראל.

את סתר אי אפשר לשייך לשום מגירה. כאשר כולם סביבו נפלו קורבן לזיוף הגדול הידוע בשם "הזרם הים תיכוני" במוסיקה הישראלית - סתר לא היה שם. לא היה שייך להעמדת פנים זו. כאשר מלחינים רבים, בתקופת ראשית המדינה, חשבו שהם צריכים לשלב במוסיקה שלהם את החומס והטחינה - סתר לא היה שם. וכאשר רבים אחרים פנו לפתע והתפללו למולך של הדודקפונייה במוסיקה, גם שם סתר לא היה.

מלחיני ישראל של שנות ה-40 וה-50 חשבו שהם צריכים לדבר בלשון "אנחנו", אבל סתר נהג לדבר בגוף ראשון יחיד, דיבר בשם עצמו בלבד, ניצב מולם לבדו, יחיד, עם סגנונו המיוחד. כי ב"אני" האישי שלו היה יותר מטען השכלתי, כשרון, יכולת הבעה והתבוננות מעמיקה - מאשר בכל מקהלת ה"אנחנו".

כאשר רבים ממלחיני ישראל התאגדו כדי לנסח מניפסטים אידיאולוגיים במוסיקה, הוא התרחק מהם כמו מאש.

צנוע היה סתר בחייו, צנועה היתה גם המוסיקה שלו, אבל היא לא היתה "רזה". להיפך, היתה בה חיוניות עצומה של פרץ מקורי. כי בדור המייסדים של המוסיקה הישראלית, יזכר סתר תמיד במקורות שלו.

לסתר שמור מקום מיוחד בהיכל היצירה הישראלית. אפילו המושג "כותל המזרח" שחוק מדי במקרה זה, ואינו מטפורה הולמת להבהרת תרומתו של סתר ליצירה המוסיקלית בארץ. סתר מעולם לא היה שייך לזרם מסוים, ובוודאי שלא לחוג רעיוני כלשהו. כל מה שריח "איזמים" למיניהם נדף ממנו היה עשוי להרחיק אותו מרחק קילומטרים רבים. תמיד ניצב צופה מן הצד, אינדיבידואליסט, סגפן, אך ללא העמדת פנים.

סתר מעולם לא היה מקורב לצלחת. מידת האינטנסיביות שלו במוסיקה, היכולת לקלף את הקליפות ולטפל בחסכנות קיצונית בחומר הוא אחד מסימני ההיכר שלו. אפילו כשעשו לו היכרות עם הכוריאוגרפית האגדית מרתה גראהם, הוא לא איבד את עשתונותו, לא עשה שום דבר כדי למצוא חן. זכה סתר לכתוב

הזה. זו היתה בעיה סגנונית, ועל כן דובר על אחדות הסגנון, ואף אחד בעצם לא הבין מה זה.

ח.ל.: יש הטוענים, שהגענו בעשור האחרון למוסיקה של "הוויה" יותר מאשר למוסיקה של "התהוות". ויש המתנגדים לגישה זו וטוענים שאת המוסיקה אין מארגנים, אלא יוצרים גרעינים גרעינים בתוך סטרוקטורות מתהוות. מהי ההתייחסות שלך לגישות אלה?

מ.ס.: הגישות אל החומר המוסיקלי הן שונות. האחת רואה את הצלילים ואת המשחק בצלילים. השנייה מטפלת בדבר חווייתי, כלומר החוויה ישנה, והיא מולידה את היצירה. וכך אתה המיילד של היצירה של עצמך. זה מה שנראה לי. אני שייך לגישה השנייה. אם יש לך חוויה והיא לא בעלת צורה, הרי הדרך למסור אותה היא לעצב אותה בצורה המוסיקלית, ליילד אותה למעשה. אין יצירה שהיא קיימת מראש. תהליך היצירה איננו ארגון. ארגון זה דבר שכלתני מיסודו. אני מקבל את הארגון רק מבחינת העברת החוויה לצלילים.

הדבר השכלתני הוא שבונה סטרוקטורות וזה מיסודו זר לי. לדעתי זה לא יצירתי. זו בנייה סתם וזה מה שעושה את הדברים האלה לקרים ולעקרים, כי זה דבר שכלתני בלבד. את כל גישתו זו של בולו אינני מקבל. האנטיתזה לשכלתנות זו היא האמוציונליות. כל אחד מאיתנו, אם הוא שואף להתבטא בצורה שהיא, יוצר צורה. אתה לא יכול להיות קיים בלי צורות, וזה הדבר האורגני שאני מבקש. אך לא העברתו לפסים שכלתניים.

ח.ל.: האם המושג של מוטיבים יהודיים רלבנטי להצגת כרטיס הביקור של המלחין הישראלי? היוגוסלבי מילן הורבאט אמר: "המלחין היוגוסלבי השתחרר כבר, תודה לאל, מהתסביך שעליו להציג בכל יצירה את הפספורט הלאומי שלו בדרך של ציטטה פולקלורית". מה דעתך על זה?

מ.ס.: אני מקבל בשתי ידיים את הדעה הזו. מפני שגם לא קיבלתי קודם את כרטיס הביקור של "פולקלור", אם כי ביצירתי יש פולקלור, אך לא קיבלתי זאת כמטרה. כל זה נראה לי מיושן מאוד. לדעתי כל אחד מייצג את הארץ שלו על ידי התייחסות פנימית. על ידי זה שהוא חלק מתוך העם הזה, ולא דווקא על ידי המוטיב הפולקלורי, כי הוא הדבר הפחות מעניין, זה הדבר הפשוט ביותר.

אף פעם לא הייתי שייך לשום דבר, גם לא לזרם שהיה קרוי "ים תיכוני". כל ההגדרה הזו היתה מלאכותית. האמנות הים תיכונית בוודאי קיימת לעצמה, אך בוודאי שלא בצורת "הורה". ברגע שניסחו את זה במילים, זה נגמר, או שזה נגמר קודם, ולכן ניסחו את זה.

גם כשמוסקוביץ' ומכס ברוד ניסחו זאת אני הסתייגתי מזה מאוד, כי זה נראה לי דל ורדוד. היו לי שיחות עם מוסקוביץ'. שאלתי אותו: אז מה זה צריך להיות? והוא אמר: "טוקטות", 'סקו', יבשות. טוב, כתבת טוקטה אחת, חמש טוקטות, אך מה יהיה על השישית? מה יהיה הלאה? אני חושב שכל העניין הזה היה אז

דבר של אופנה. זה היה פשטני מאוד. זה היה צריך להיות דבר ברור, משהו בנוסח של נאו-פרימיטיביות. תסתכל ביצירות של שנות ה-40. אז כתבתי את "הקנטטה" לשבת והמוטטות עם המקהלה שאין בהן כלום מן הדבר הזה.

ח.ל.: ובכל זאת יש אצלך מוטיבים מהמוסיקה של עדות המזרח, במיוחד מוטיבים ספרדיים. איך מגיע יליד רוסיה, כמעט צבר, לחומר הזה?

מ.ס.: כשחזרתי מצרפת הייתי למעשה מרוקן. הייתי שם חמש שנים. כשבאתי לפריס, זה היה עולם ומלואו, ומי שלא הכיר את פריס עד



מורדכי סתר, MORDECHAI SETER

המלחמה, לא מכיר את פריס האמיתית, הגדולה. היום זה עולם שאיננו. ישבתי חמש שנים בפריס וקלטתי כל מה שיכולתי לקלוט, כי סוף סוף באתי ממקום פרוינציאלי פי כמה ממה שהוא היום, בלי רדיו, וגם הפילהרמונית טרם נוסדה.

אחרי שקלטתי מכל מה שהייתי מסוגל לקלוט, הרגשתי שאני מוכרח לחזור, ולא מטעמים לאומיים, אלא אני מוכרח לחזור למקום שייתן לי מקור מסוים, שאני אוכל להתייחס לאיזה מקור. כי פתאום יצא שאמנם אני יכול לעשות כל מיני דברים, אבל לא שייך למקום שנקרא פריס. ככל שאני חי שם ומסתגל למקום, ללשון ולתרבות הצרפתית, כך אני מתרוקן. הרגשתי כאילו אני נחנק מזה, שחסר לי אוויר.

חזרתי. כאן לא מצאתי משהו מוגדר. חזרתי ערב מלחמת העולם השנייה. היה כאן בעיקר השיר העממי. תקופתם של זעירא, אדמון ועמירן, וזה לא עניין אותי. נפגשתי עם סטוצ'בסקי והוא נתן לי ספר של אידלסון על מה שקרוי המוסיקה של ספרי-המזרח, וזה דיבר אל ליבי, קודם כל מבחינת ההתייחסות ללשון העברית. אז גם התוודעתי אל המוסיקה היהודית-חסידיית, אך היא לא דיברה אלי.

ההתייחסות בין המלוס לבין המילה, בשירה הספרדית - זה משך אותי, כי זה נשמע לי אותנטי לגבי השפה העברית. התחלתי לחשוב

על חומר זה, וכיצד אפשר לבטא סינתזה זו בין מלוס לבין המילה בצורה האמנותית. מזה בעצם נולדה "הקנטטה לשבת". אבל אני רוצה להדגיש שאלה לא היו שירי עם, אלא רציטיבים ליטורגיים.

אני השתאיתי מכך שזה נראה לי אותנטי, כמו הטקסט הלאטיני וההתייחסות בינו ובין השיר הגריגוריאני. זה נראה לי כמו "כנסיה". כלומר, זה דבר שקיים הרבה שנים. זה דבר שלא הדביקו לו טקסטים, בגלל זה עניינו אותי הרציטיבים הליטורגיים. בשבילי זו היתה למעשה התגלות הלשון. פתאום זוהי הלשון העברית. לא מעוקמת ולא "מולבשת". פה היה דבר ראשוני.

ח.ל.: לאחר כשרת הדרך הארוכה הזו, כשאתה מסתכל היום על תלמידך שרבים מהם הפכו למלחינים, מנצחים, אמנים ומורים, האם אתה מאוכזב או שבע רצון מכיווני המוסיקה הישראלית היום?

מ.ס.: אגיד לך בכנות, הציפיות היחידות שלי הן מעצמי ולא מהמוסיקה הישראלית. מה שמעניין אותי זה מה אני יכול לעשות, מפני שכל דבר שקיבל מסגרות אידיאולוגיות נראה לי מאולץ למעשה. אל תתפלא, אבל אני גם אינני חבר באיגוד המלחינים. יוצרים יכולים להיות רק יוצר אישי, ועוד יוצר אישי, ועוד אחד. וכל אחד לעצמו, אבל לא קולקטיב. לא עושים שום דבר בקולקטיב.

זה שוב נראה לי כהלכשה מלמעלה על אנשים שמעצם טבעם הם יחידים. זה דבר מלאכותי ומאולץ. חוץ מזה, בארץ שלנו, כל הדבר הזה מיותר, ואין שום זכות קיום לאיגוד המלחינים, כי זה אפילו לא איגוד מקצועי.

ח.ל.: מהם מקורות ההשפעה הנוספים שלך, ומהו הקשר שבין להיות מושפע, לבין להיות מקורי?

מ.ס.: בכל תקופה של חיי, היו מקורות אחרים. אני לא מכון את הדברים. עמדנו מול השיטות הדודקאפוניות וזה עניין אותי רק מהבחינה השכלתנית. אני לא מאמין בשימוש בשיטה. מה שתמיד רציתי זה לכתוב חופשי. כלומר, בלי מודעות לא לתיאוריות, ולא לאידאות חוץ מוסיקליות, אלא לחבר כך שזה יהיה כמו אימפרוביזציה והאחדות תהיה פנימית, ולא מכנית כמו בדודקאפוניה. אני מתכוון לכיוון חופשי ולא אנרכי.

היום אני מטפל במוסיקה המודאלית לא רק בשבעה צלילים של הסולם המוסיקלי, אלא במודוס של שנים עשר צלילים. לא מוסיקה א-טונאלית, ולא ערבוב של שניים, אלא דבר שלישי: מודוס שכולו שנים עשר צלילים. לא כרומטיים אלא דיאטוניים. על זה אני עובד כבר כמה שנים. כך למשל, בנזירות היצירות "ירושלים" ו"היטריי" האחרון.

להיות מושפע ולהיות מקורי, אלה שני דברים שונים. למעשה, בחומר שאתה מקבל, אם אתה מסוגל להטביע בו חותם אישי, אתה מקורי. אם אתה מוסר את החומר שאתה מקבל, אתה אינך מקורי. כך זה היה בכל התקופות.

ההצללה ולא עוסקת בדבר הקאמרי הזה שמעניין אותנו ברביעיות. גם לא עוסקת בהשתפכות הרומנטיות. גם בסונטה לפסנתר אופוס 110 יש פוגה.

שונה אז מהיום בגלל סיבות גיל. מה שאתה לומד במשך שלושים השנים האחרונות זה, שגם מבחינת החומר וגם מבחינת ההתייחסות, יש שוני במשמעות הזמן ביצירה.

ח.ר.: לאן אתה דואה את כיוון היצירה המוסיקלית שלך פונה היום? מהן הבעיות המוסיקליות-אסתטיות המעסיקות אותך בעשייה של היום?

מ.ס.: מה שאותי מעניין היום זה למצוא איזו גישה אובייקטיבית למוסיקה. כלומר, שהמוסיקה תהיה אובייקטיבית, ואינני יודע עדיין מה זה. אצל בטהובן המושג הזה הוא עיסוק ב"פוגות". קודם כל הפוגה זה דבר זר לתקופה שלו. הפוגה לא שייכת לתקופתו, כי זו היתה "תקופת הסונטה", ומי כמוהו ידע את זה. הוא לקח את הפוגה מאותה בחינה בדומה למה שעשה מוצרט כשהוא לקח את המקהלה ההנדלית. הם עשו זאת מפני שקיבלו בכך איזה ריחוק של זמן. כלומר, זהו אותן הממד שבאמצעותו המלחין יכול ליצור פרספקטיבה אל עצמו ואל היצירה.

כך למשל, בסונטה לפסנתר הקרויה "האמרקלוריד" של בטהובן, מופיעה פוגה ענקית. הרביעייה האחרונה שלו כולה בעצם פוגה ענקית, והיא לא עוסקת ביופי של

המקוריות של בטהובן נמדדת לפי מה שהוא בעצם עשה עם חומר נתון. אותו הדבר עם מוצרט, עם באך ועם כולם. רק השימוש הספציפי בחומר עושה את הדבר למקורי. יש פה האישיות של היוצר והנתונים שהוא מקבל, הדרך שבה הוא מעכל אותם היא הקובעת אם זה מקורי או לא.

ח.ר.: מהו ההבדל בין היצירות הקודמות שלך לבין היצירות של היום? האם יש שוני בדרך משמעות הזמן של היצירות המאוחרות, בהשוואה למוקדמות?

מ.ס.: קשה לי להגדיר את הדברים. היחס היום הוא שונה אל החומר המוסיקלי, כי החומר שונה. היתה תקופה שהשתמשתי בחומר ליטורגי, היום אני משתמש במודוס של שנים עשר צלילים, תוך עיבוד חופשי לגמרי של החומר הזה, ללא כל שיטה מודעת מראש. היום אני גם מנטרל ממילים ומטקסט. לפני עשרים, שלושים שנה, הייתי קשור לטקסט ליטורגי, ואפילו אם הייתי מנטרל את המילים, בכל זאת החומר הראשוני נולד עם הטקסט הזה.

כעת זה לגמרי חופשי. אני מניח שהיחס לזמן משתנה עם הגיל. כשהתחלתי עם היצירות הראשונות שלי משנות ה-40, היתה מהותן

אתה מקשיב לבטהובן המאוחר עם הפוגות שלו, ואתה אומר שזה לא בטהובן, אבל זה גם לא באך. אף שזה כאילו אביזרים של באך, זה לא באך. ודוגמאות כאלה תמצא גם אצל אחרים, ובמיוחד אצל ברהמס. כל מה שנותר לי כרגע, זה לחפש את הדרך האישית להגדרת המוסיקה האובייקטיבית, או הגישה האובייקטיבית למוסיקה.



אולפן אזורי למחול עמק הירדן



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



ניהול אומנותי: הדה אורן

- הלמודים כוללים:
- בלט טרום קלאסי • בלט קלאסי • רקוד מודרני
- תנועה בנוסח פלדנקרייז • ג'אז • מחול ארובי
- פנטומימה • יצירה • דפרטואר
- חבר המורים:
- מרינה פילק, גלינה צ'רניאק, ניסים ידד,
- מיקי חומה, דיתי תור, לאורה שרעבי,
- יעל אניג'ר, אורית מזר והדה אורן.

לקבלת מידע אפשר לפנות
לאולפן האזורי למחול טל. 06-751838
או להדה אורן בבית טל. 06-756210
פקס: 06-757641



"ווידאו סטילס" הפקות
רוני נעמן

■ התמחות בצילומי מחול של להקות מחול ורקדנים בסטילס ובווידאו.

■ עריכת קלטות ממופעים וריקודים, סרטי תדמית וסרטי מחול.

■ צילום מקצועי עם הרבה ניסיון.

■ ארכיון של צילומי מחול מכל הסוגים.

למכירה קלטות ווידאו של הסרטים מהפסטיבל:

"לרקוד בכרמיאל" - פסטיבל המחולות '93 - תעוד



לרקוד בכרמיאל
פסטיבל המחול
KARMIEL DANCE FESTIVAL

3 ימים של שמחה, מוסיקה וצבע ובעיקר מחול ללא הפסקה.

3 ימים של שכרון חושים בהרי הגליל וכרמיאל.

סרט המתעד את פסטיבל המחולות בכרמיאל. האירועים, המפגשים והמופעים של הלהקות מהארץ ומחו"ל, שמחת החיים ואהבת הארץ.

החוויה כפי שנקלטה במצלמתו של הצלם רוני נעמן.

המנהל האומנותי של הפסטיבל: יונתן כרמון.

"המפגש בכרמיאל" - פסטיבל המחולות '94 - סרט דוקומנטרי

המפגש, ההשפעות ויחסי הגומלין בין המחול העממי פולקלוריסטי לבין המחול המקצועי - אומנותי, מסמך חשוב על המחול בישראל, על אוהבי המחול "והמכורים" לו. • עבודת הלהקות והמפגש ביניהן, רקדנית בטן מעכו מול רקדני להקת המחול הקיבוצית. • קטעים היסטוריים של זקני ואבות המחול בישראל ורקדים ומספרים על השורשים של המחול בתחילת הדרך. • רקדנים, כוריאוגרפים ומרקידים מספרים על חווית המחול שלהם.

חג למחול בישראל!! ריקודים, ראיונות, מחשבות ודיעות.

סרטים של רוני נעמן ושבתאי יצחק.

פרטים והזמנות בטלפון: 733290, 02-720420; רח' לייב יפה 8 ירושלים

משה אפרתי קולדממה

הישראלית שבמחול

עשרים שנה לקולדממה

הופעות רצות:
לה-פוליה
קמינה-אי-טורנה
מיתוס

נוכחות נשית:

(4 פורטרטים-1995)
הופעות בכורה -
מרס 1995
בתאטרון נגה
ובתאטרון גשר,
תל-אביב-יפו

דוקומנטה: קולדממה

1-3 יוני 1995
במרכז סוזן דלל

תערוכות צילום:

נוכחות נשית

(תערוכה נודדת)
צילום: משה אפרתי

דוקומנטה

יורם רובין ומשה אפרתי

תערוכת עשרים

שנה לקולדממה

במרכז סוזן דלל



קולדממה בראש צעיר

פרדיננד השור והברווזון המכוער

בגדי המלך

בימוי: ישראל גוריון
כוריאוגרפיה: משה אפרתי

משה אפרתי - קולדממה, רח' הירקון 61, תל-אביב 63432, טל. 03-5102997/8, פקס: 03-297447

✓ פרל פריימוס- הסבתא של הריקוד השחור

פרל פריימוס, חוקרת
וכוריאוגרפית, ממייסדי המחול
הכושני המודרני, נפטרה בחודש
נובמבר שעבר

דרושה מידה לא מעטה של דמיון לחשוב על כך, שלפני 50 שנה כמעט ולא היה קיים קשר בין אמנות המחול המודרני לריקוד השחור, ממוצא אפריקני. הגיז והמחול הכושני היו מתקיימים מחוץ למסגרת האמנות הבימתית הרצינית, "הלכנה", ולכל היותר היו מרכיב משעשע במופעי בידור. בסרט המדבר הראשון, "זמר הגיז", שר החזן היהודי בעל קול הזהב, אל גילסון, כשפניו מכוסים בשכבה עבה של איפור שחור, ופיו מצוין בלבן - המסכה המסורתית של "הכושני המצחיק".

היו אלה שתי נשים מלומדות, קאתרין דורס ופרל פריימוס, שהכניסו את המחול המבוסס על מסורות אפריקניות, בעקבות מופעי להקותיהן בעולם המערבי כולו, לתודעת אנשי האמנות באמריקה.

זה היה בסוף שנות ה-30, ובני-יורק פעלה אז קבוצה של אמני מחול מודרני בעלי דעות פוליטיות וחברתיות מתקדמות, שנקראה "NEW DANCE GROUP". רבים מאנשי אותה קבוצה, שבין יתר פעילויותיה קיימה בית ספר שנועד גם לאלה שידם

אינה משגת לשלם שכר לימוד יקר, היו יהודים. שם פעלה אנה סוקולוב, לימדה סופי מאסלאו ובמופעי "הקבוצה החדשה" השתתפו אמני מחול מודרני שעתידים היו להטביע את חותמם על עולם המחול, כגון דונלד מק-קייל, ג'ין ארדמן, דניאל גרין וצירלס ויידמן.

בשנת 1941 הופיעה פרל פריימוס לראשונה עם להקת "הקבוצה החדשה", ושלוש שנים אחר כך כבר היתה לה להקה משלה. בין יצירותיה הראשונות היה המחול "טקס אפריקני" - ושמה של היצירה מצביע על כיוון התפתחותה של פריימוס. היא החלה לעסוק במחקר מעמיק ומדעי של מסורות מחול אפריקניות. עבודת מחקר זו ביצעה פרל פריימוס תוך שיתוף פעולה עם בעלה, המוסיקאי פרסיבל בוד. הם נסעו לאפריקה, לגלות את השורשים

שימרון: "היה צריך לדאוג לאורח חיים יומיומי, אמנותי-יצירתי. הלהקה כתבה יומן נודד משותף שעבר מזוג לזוג. היומן הוקרא בפתיחתו של כל יום בליווי הצגה עם הומור טוב וביקורת בונה. בנוסף לכך היה לנו גם שיר היום וסיפורי לילה. הלהקה הרבתה לשיר. היו אלה רגעי שירה מכל הלב לקירוב לבבות". מסתבר שכדי לנהל להקת ילדים/נוער צריך גם כישורים שאינם קשורים דווקא למחול נטו.

להקת התנועתרון, כור: דורית שימרון



יצירות מחול. בין המופעים המיוחדים ערב מחווה לרקדנית הגרמנייה שעוררה סערות במחולות הביקורתיים והבוטים שלה בשנות ה-20, ואלסקה גרט. רקדני הבאלט הפיני הלאומי יופיעו ביצירה נדירה מאת מיכאיל פוקין, "מבחן האהבה".

מומחים לתקופת הבארוק מאנגליה וצרפת יציגו שיחזורים של יצירות עתיקות, בין השאר למוסיקה מאת אנטואן שארפנייה והנרי פרסל, המלחין הבריטי שמלאו 300 שנה למותו.

✓ "מומיקס" רוקדים BASEBALL

מזס פנדלטון, ממייסדי "פילובולוס", ולהקתו "מומיקס" הכינו מופע חדש שנושאו המשחק החביב על אמריקנים רבים, הלא הוא כדור-בסיס, "בייסבול".

פנדלטון מנצל בכוריאוגרפיה שלו את התנועות האופייניות למשחק. והוא מנסה, כדבריו, להביע את רוח המשחק ואת תמציתו. נושא הבייסבול עניין אותו מזמן, והוא החל לתכנן את היצירה החדשה כבר בשנת 1992.

✓ להקת "התנועתרון" בארה"ב

להקת "התנועתרון" שבה מסיור מוצלח בארה"ב והיא הוזמנה להופיע שוב בפסטיבל MID EAST/WEST הבא. פסטיבל זה מטרתו ליזום מפגשי תרבות בין הקהל האמריקני ואמנים ישראלים. המסע הקיף שבע ערים גדולות. התוכנית כללה קטעים מתוך "בראשית", "מסך ומסכה" ו"מעבר לקשת". הביקורת באינדיאנפוליס היתה במיוחד אוהדת וצוין שהריקודים מתאימים היטב לגילאים הצעירים של הרקדניות (10-19) והיו משופעים בדמיון, צבע וחן.

ל-33 הרקדניות הצעירות הצטרף צוות מלווה מכובד של תשעה בוגרים ובהם פסיכולוגית, אם מלווה, איש ביטחון ותחבורה, תאורן, מנהלת הצגה ואשת יחסי ציבור. לדברי שימרון לקראת הסיור נעשה גיבוש "סיירת" התנועתרון ובימי חופשת הקיץ התייצבו הבנות בשפת הים בשעת בוקר מוקדמת לריצת מייל יומית בנוסף לתרגילי כושר כלליים ותרגילי קראטה. המסע תועד על ידי צוות טלוויזיה אמריקני במטרה להפיק סרט על המסע, בשיתוף עם מסעה של הזמרת אחינועם ניני וגיל דור שייערך בפברואר 1995.

✓ רוקדים בקיץ בפינלנד

ביוני 1995 יתקיימו בפינלנד שני אירועי מחול מרכזיים: תחרות באלט בינלאומית (11-21 ביולי '95) ופסטיבל המחול בעיר קואופיו (KUOPIO), מ-28 ביוני עד 4 ביולי.

התחרות הבינלאומית, שהי"ר שלה הוא יורמה אוטיין מנהלו האמנותי של הבאלט הלאומי הפיני, מתחלקת לשתי קטגוריות, הן בתחום הבאלט הקלאסי והן המחול המודרני, לבני 15-18, ולרקדנים בני 16-19.

הפרסים הם בסכום 8,000 דולר למנצחים מהקבוצה הבוגרת, רקדן אחד ורקדנית אחת, ו-3,000 דולר לאיש למצטיינים בקטגוריה של הצעירים. מלבד אלה, יינתן פרס של 10,000 דולר עבור הכוריאוגרפיה הטובה.

אל התחרות יתלווה אירוע נוסף, סימפוזיון על בעיות המחול והרפואה (נושא שיעסיק כנס עולמי נוסף שיתקיים הקיץ בארץ).

קואופיו היא עיר באזור האגמים של פינלנד. מלבד מחול פיני, הנושאים בפסטיבל הבינלאומי השנה יהיו מחול ספרדי, מחולות תקופת הבארוק וכן נושא שיחזורן של

חפזת. תיאודור הרצל, שהיה באותם ימים כתבו של עיתון וינאי חשוב בפריס, דיווח על המשפט ועל המהומה הציבורית והאנטישמית שנתלוותה אליו, וחוויה קשה זו הביאה את

חוזה מדינת היהודים להכרה שאין ליהודים מה לעשות בגלות, ושעליהם לשוב למולדתם ולייסד מדינה משל עצמם.

גורגי והייט, שבמשך שנים ארוכות חקר את הפרשה, הוא חובב אמנות ונצר למשפחה של סוחרים אמנות, שנולד בהונגריה וחי בלונדון. הוא ואשתו מבקרים לעיתים קרובות בארץ, ושניהם מתומכי "הספריה הישראלית למחול".

בשעתה היתה משפחת והייט מראשי המארגנים של התנועה למתן זכות הגירה לוואלרי וגאלינה פאנוב, לפני עלייתם ארצה, ופאנוב משמש בשנים אחרונות מנהל אמנותי של להקת הבאלט של האופרה של בון.

מחבר הליברטי אסף בעבודת מחקר יסודית לא רק את המאמרים הרבים שהתפרסמו על אודות דרייפוס, אלא גם את השירים האנטישמיים שהושמעו בשעתו בקברטים בצרפת, ומחומרים אלה בנה את עבודתו. את הכוריאוגרפיה שלה יצר פאנוב, לפי מוסיקה של אלפרד שניטקה (שהמוסיקה שלו שימשה כוריאוגרפים רבים בשנים האחרונות, ובהם למשל, ג'ון נוימאיר). מעצב הבימה הוא האמן הציכי הגדול יוזף סבובודה, שהיה מראשי יוצרי ה"לטרנה מאניקה" של פראג, יחד עם הבמאי היהודי אלפרד ראדוק.

כל אלה חברו יחד לתאר את אותה פרשה היסטורית. חשיבות ההפקה נעוצה יותר בעצם הטיפול בנושא ובשימוש בשירי הקברט, שנימתם העוינת לדרייפוס וליהדות מקוממת לא מעט את הקהל, מאשר בכוריאוגרפיה ובביצוע. ואלרי פאנוב נוטה להשתמש בנושאים ספרותיים, כגון "שלוש אחיות" או "האידיט", ולהעמידם כרצף של דואטים ומחולות יחיד, שהקשר בינם לבין המחזה או הרומאן שביסודם רופף.

היצירה הטרייה כבר הוזמנה לעיר באזל שבשווייץ, והיא אמורה להגיע גם לניו-יורק ולתל-אביב.

✓ מחול מכל העולם בפראג

בפסטיבל השנתי למחול מודרני, המתקיים ביוני 1995, יופיעו להקות של כוריאוגרפים מהשורה הראשונה.

בין המשתתפות להקותיהם של מרתה גראהם, הרבה דיאנס וזיוף נדגי מצרפת, טרישה בראון ומרגרט גינקינס מארה"ב, אמנדה מילר מגרמניה, להקתו של לוד ניוסון, DV8, מאנגליה, וכמובן אמנים מצ'כיה וסלובקיה. ויש גם ייצוג ישראלי. משתתפי התחרות, שהתקיימה בסתיו במרכז סוזן דלל, הוזמנו לפסטיבל TANEC PRAHA על ידי המנהלת האמנותית שלו, איוונה קרויצמנובה. היא לא הלכה בעקבות החלטות השופטים, ובחרה בלהקה הקנדית של לטצקי וגולדהובר, באיציק גלילי שייצג את הולנד ובדואט של רמי באר, "חצות".

פרטים אצל TANEC PRAHA, POD VYSEHRADDEM 20/69, 14000 PRAHA 4, CZECK REPUBLIC טל' 0042-2-43 03 58

✓ האיים של נורייב

במפרץ נאפולי היפה ("לראות את נאפולי ולמות") שוכנים שלושה איים זעירים שיש להם קשר היסטורי לעולם הבאלט. האיים - ISOLE DE GALLI - נקנו בשנת 1924 על ידי הרקדן והכוריאוגרף הרוסי ליאונד מייאסין. הוא השקיע מאמצים רבים להפוך אחד מהם למקום שאפשר יהיה לחיות בו. לבסוף רכש רודולף נורייב את האיים והשקיע כספים רבים בשיפור המקום. כעת האיים שוב מוצעים למכירה, במחיר התחלתי של שלושה מיליון דולר.

✓ פרשת הקפיטן דרייפוס

"דרייפוס - אני מאשים" מחול דרמטי מאת גורגי והייט, כוריאוגרפיה מאת ואלרי פאנוב, מוסיקה: אלפרד שניטקה, בביצוע להקת הבאלט של האופרה העירונית בון, גרמניה.

הזי משפטו של הקצין היהודי אלפרד דרייפוס, שהואשם בבגידה בצרפת ונשלח לאי השדים אחרי שנשללה ממנו דרגתו בטקס פומבי משפיל, נשמעים עד עצם היום הזה, בדיוק מאה שנה אחרי מתן פסק הדין בתום פרשה שהסעירה את צרפת וחילקה את העם הצרפתי לתומכי דרייפוס ולמתנגדיו.

רק בזכות מאמרו האמיץ של אמיל זולא, "אני מאשים!", נפתח משפטו של דרייפוס מחדש, אחרי שעשה שנים ארוכות במאסר, והוכחה

שלחם, שנים רבות לפני שהעיסוק במוצא האתני היה לאופנה.

גם שיטות ההוראה שפיתחה באולפנה בניו-יורק שאבו ממסורות אפריקניות. ושוב הקדימה בעשרות שנים את הגישות הפדגוגיות המודרניות, שעה שאמרה: "ככל שהמורה מסוגל לבטא את עצמו בשפת הגוף ולא רק בשפת המילים, כן ההוראה שלו משובחת יותר".

וכשנשאלה מדוע היא רוקדת, ענתה: "למה אני רוקדת? כי הריקוד הוא הרפואה שלי. זו הזעקה המקלה, ולו זמנית, את התיסכול המשותף לכל אלה שבשל צבע עורם, או אמונתם, הם "בלתי נראים" בחברה.... תחת לגדול כעץ מעוות, אני מסוגלת לרקוד את הזעם שלי ואת התיסכולים שלי".

בסוף שנות ה-40 הופיעה עם להקתה בארץ. זו היתה הזדמנות ראשונה לרקדנים בארץ לראות במו עיניהם ריקוד אפריקני מהו. זכורות לי הרקיעות האדירות על הרצפה, התיפוף המהמם והמקסים שלהקה זו הציגה באולם "אוהל שם" הישן.



פרל פריימוס ב"דבר אלי בנהרות" PEARL PRIMUS IN "SPEAK TO ME OF RIVERS"

המקצבים הם המרכיב החזק ביותר של המחול השחור. אמרה פרל פריימוס: "הקהל אינו יודע מיהו מתופף מעולה ומי גרוע. אבל הרקדן יודע. בניגוד לאמונה הרווחת, הרקדן האפריקני אינו רוקד את המקצב. הוא פורש מרבד של תנועות סביב המקצבים. אבל על המקצב להיות נהדר... המחול האפריקני דורש את הבנת הרגש שמאחורי הצורה התנועתית, את התגובה הרגשית לכל התכווצות של שריר". אמיתות רבות כל כך שנראו דמיוניות וחלוציות בראשית עבודתה של פרל פריימוס, שאיפות לחופש ושוויון זכויות, שהיו רק חלום לא מציאותי אז, היו בינתיים למציאות בנאלית. וזה, בסופו של דבר, הניצחון האמיתי של החדשנים הגדולים.

✓ חמש שנים בריקודים

יום הולדת למרכז סוזן דלל לתיאטרון ומחול

ללכת לסוזן דלל היה, בעגה הישראלית, לקוד מוכר, שפירושו להיות נוכח במופע בבית הספר המשוּפָּץ שבנווה-צדק - לפני חמש שנים שכונה ישנה ומוזנחת וכיום תערובת של בתים משופצים, יפהפיים וצלקות שוממות של חורבות, שטרם נרכשו על ידי "יאפיי" בעל אמצעים ועדיין לא שופצו.

סוזן דלל הפך למושג לא בשל האסתטיקה של המתחם, אלא משום שהוא משמש בית, צנוע למדי, ללהקות מחול (בת שבע, ענבל, להקתם של ניר בן-גל וליאת דרור וזו של רות זיו-אייל) ומטה ראשי של התיאטרון לילדים ונוער, בגלגולו העכשווי.

בניגוד לבניינים אחרים הנושאים את שמו של תורם או מונצח, זכר לנדיבות רגעית של מישהו, לניקוי המצפון או השאיפה לפרוסת-נצח, סוזן דלל זכה במשפחה, הוראה בהמשך התמיכה והמעורבות את עניינה. כך מתאפשרים למנהל של המרכז, יאיר ורדי, מפעלים ותוכניות, ששום תקציב ציבורי לא היה מסוגל להעניק לו.

התחרות הבינלאומית השנייה, המתקיימת בימים אלה, לא היתה מושכת תשומת לב בינלאומית ללא הפרסים הרציניים, בני עשרות אלפי שקלים, וללא התקציב למימון הבאת המתחרים הרבים, איכסונים וכלכלתם. ואלה לא היו אפשריים ללא תרומתה של משפחת דלל.

יום ההולדת החמישי - ואין לזלזל במפעל שתוך זמן קצר כזה הפך למושג ומצליח זמן ממושך כל כך לפעול בצורה אינטנסיבית - של מרכז סוזן דלל היה למעשה, אם לשפוט על פי כתבות יום ההולדת השונות שראו אור בעיתונות, לחגיגה של יאיר ורדי, מנהלו של המרכז.

האם ורדי דיקטטור, המכתיב בצורה שרירותית מי יזכה לתמיכת המרכז ומי יידחה, וכך נעשה לשליט אוטוקראטי, שעל החלטותיו אין עירעור? ושמה מוטב היה למנות ועדות אמנותיות, שתפקידן לבחון, באופן "אובייקטיבי" כביכול מי יוכלל במסגרות השונות של מופעי חלון-ראווה, המתקיימים בסוזן דלל? כמי שהתנסה בעבודת ועדות בחירה שכאלה, אני מפקפק

אם הדיון שלאחר הצפייה במועמדים מביא להחלטות טובות. התוצאה היא רק פשרה, שעה שהחלטתו הבלעדית של מנהל עשויה להיות יותר נועזת, ולכן יותר צודקת.

לצערי, נתון יאיר ורדי ללחץ דעת קהל, ותלוי במוסדות הממסד התרבותי של העירייה והמדינה, המכתיבים לו זהירות רבה. מה גם, שהוא עצמו אינו הוגה חיבה מופרזת למי שמרגיזים את הצופים בחדשנות ראדיקאלית - אלא אם כן הם נעשים לחביבי הקהל.

וש שבאו אליו בטענות, שבסוזן דלל לא צמח, כביכול, מחול ישראלי תוסס וחדשני. כאילו היה זה תפקידו של מנהל מרכז כזה להמציא יש מאין כשרונות יוצרים. ורדי הוא למעשה כאותו אמרגן, היכול, במקרה הטוב, להבחין בניצני כשרון לפני שאחרים תופשים שמהו מתרחש



תיאטרון המחול של שלויה, פולין
תחרות המחול הבינלאומית '94, מרכז סוזן דלל

הראוי לעידוד והנשמה של משאבים כלכליים. מנהל המרכז אינו מנהל אמנותי של גוף אמנותי, אלא נותן שירותים, ואלה יש בכוחם לתרום אבל לא ליצור.

כשם שאת הצלחתה של בת שבע בהנהגת אוהד נהרין אין לזקוף לחשבון יאיר ורדי, אין להאשים אותו בכשלונות שונים שהתרחשו במרכז. אני מתקשה להצטרף למקהלת המקוננים על מצבו של המחול בישראל. אין

בעולם מדינות רבות - ובוודאי לא בגודלה של ישראל, שהיא כאחת מערי הבירה הממוצעות מבחינת מספר אוכלוסייה - הנהנות מלהקות מעולות, כגון בת שבע, להקת המחול הקיבוצית, להקתם של ניר בן-גל וליאת דרור וזו של רות זיו-אייל. ומה שמעודד עוד יותר היא קבוצה שלמה של כוריאוגרפים צעירים, המעניקים תחושה של צמיחה והתפתחות.

כל הצעירים המוכשרים הללו נחשפו לראשונה בפני הציבור במרכז סוזן דלל. אבל מקום אינו אלא בימה, או אם תרצו, מגש, והמטבח נמצא במקומות אחרים. ומי שמסכם את חמש שנות כהונתו של יאיר ורדי בסוזן דלל כאכזבה, משום שלא צמח "סגנון סוזן דלל" במחול הישראלי, טועה בגדול. קודם כל צמחו שם יוצרים ייחודיים (כגון נהרין, בן-גל ודרור, איציק גלילי, תומר שרעבי, ענבל פינטו, הצמד נועה וירטהיים-עדי שעל ואחרים), אם גם לא אסכולה ישראלית עכשווית מוגדרת. כי אסכולות לאומיות שכאלה אינן מצויות בשום מקום בעולם המודרני אלא בצורת השפעות הדדיות.

אז נוטים לשכוח את המצב ששרר בארץ בתחום המחול החדשני והניסיוני לפני הקמת סוזן דלל. למעשה לא היה אולם בתל אביב שיוצרים עצמאיים יכלו להשתמש בו בצורה שתקל עליהם. מצוקת הלהקות הממסדיות היתה לא פחות אקוטית. ענבל נדדה ארבעים שנה במדבר, ללא בית או בימה משלה, אבל היה לה משה רבנו בצורת שרה לוי-תנאי, עד שמצאה את ביתה בסוזן דלל. האכסניה לא פתרה את בעייתיה הקיומיות של הלהקה. גם בת שבע נדדה בדירות שכורות למיניהן מאז שגורשה מגן העדן הקטן שלה בשדרות ההשכלה, אחרי שבת שבע דה רוטשילד ניתקה את עצמה ואת משאביה מהלהקה.

בת שבע עדיין מחפשת מרחב מחיה שיספיק לסטודיות וחדרי חזרות הדרושים לה, ומשרדיה דחוסים בתאים שממדיהם כשל תאי בתי סוהר. ושוב נרתמה משפחת דלל - כפי שמספרים לי - ומוכנה לתרום לשיפוץ בניין נוסף בסביבה, למען הלהקה המובילה שלנו.

יום ההולדת החמישי של מרכז סוזן דלל הוא, לדעתי, יום הולדת שמח. כי עם כל החסרונות של טעמו האישי, והקובע, של יאיר ורדי, ודרכו להתגבר על אילוצים, המרכז הפך למושג והוא חי ורוקד.

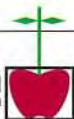
גמ





קח פרי ותהיה לי בריא

מועצת הפירות
יצור ושיווק



יותר ויותר אנשים מכניסים אותן לנעליים

פסנט עולמי, מהפכני - רפידות דינמיות בהתאמת מחשב.

בפיקוח מכון התקנים. מוכר ע"י קופות החולים ומתאים לדרישות משרד הביטחון.



בדיקות מרוכזות למפעלים וחברות. טלפון אחד ואנחנו אצלך.

כסף רב הושקע בפיתוח מערכת **צעד קל**, כך שתוכל להעניק את הפתרון לכל אדם באשר הוא. מערכת **צעד קל** הינה נייט לחלוטין. צוות מיומן שהוכשר לתפקיד מרכיב ומפעיל אותה מדי יום במפעלים, ארגונים וחברות רבות ומבצע בדיקות מרוכזות לעובדים. משך הבדיקה הינו כ-4 דקות ומשך ההסבר הראשוני כ-2-3 דקות נוספות. מחירן של רפידות **צעד קל** הינו נמוך מן המדריסים המיושנים וזמן אספקתן הינו כשבועיים שלושה.

ב-6 סיניפים בארץ מכניסים אותן לנעליים

ת"א - סניף ראשי - "מגדל עלי" דיונגוף סנטר, 03-5253718
שער 3 קומה 18
ראש"צ - סחרוב 19 קניון ערי החוף אוהתי'ה החדש 03-9627939
ירושלים - שלומציון המלכה 5 02-250788
באר שבע - קק"ל 116 (במדרחוב) 07-277416
אילת - בית הדקל חדר 201 07-375460
חיפה - חורב 45 04-252848

צעד קל סוף סוף פתרון בריא לאנשים בריאים.

לא כל הסובלים מבעיות שונות ברגליים ובגב, לאלו העומדים שעות ארוכות, לחיילים, לספורטאים... רפידות **צעד קל** חיוניות ביותר. מעטים מדעים לחוסר השלמות ביציבה, והשפעותיה הדרמטיות גם על תופעות יומיומיות כמו כאבי ראש, עייפות וחוסר ריכוז. בצעד **קל** מאמינים כי אין כל סיבה להתרגל לתופעות כאלו. מהפכת **צעד קל** הופכת את הרפידות לאבזר נוחות יומיומי התורם לאיכות החיים של כל אחד ואחת. הרפידות דקות במיוחד (1/4 מספר), מתאימות לסנדלים ולנעלים פתוחות, וניתן להעבירן בקלות מנעל לנעל. כשמתחילים עם רפידות **צעד קל**, כבר אי אפשר ללכת אחורה.



יתרונות **צעד קל**:

- פסנט עולמי יחודי - בדיקה ממוחשבת בתנועה.
- מיועד לסובלים ולבריאים גם יחד.
- דיאגנוזה אישית לכל נבדק.
- טכנולוגיית יצור מתורכמת.
- חומרים מתקדמים בציפוי עור משופח.
- רפידות דקות, נמישות וקלות. מתאימות גם לסנדלים.
- הרפידות ניתנות להעברה בקלות מנעל לנעל.

הקידמה הגיעה למדרסים.

לראשונה בעולם - רפידות דינמיות בהתאמת מחשב. לכל אדם מבנה כף רגל משלו, משקל, גובה, צורת הליכה יחודית ומינבלות שונות. מערכת החישובים היחידית של **צעד קל** מרצה את מגבלות הבדיקה הסטטית המיושנת. באמצעות תוכנת מחשב משוכללת, בודקת המערכת את נתוני האמת:



- צורת מגע כף הרגל עם הקרקע תוך כדי תנועה.
- חלוקת לחץ ומשקל הגוף על כף הרגל.
- שינויים בנקודות לחץ בזמן ההליכה.
- מעילות האצבעות.
- הטיית הגוף והשפעתה על צורת ההליכה.

על גבי צג מחשב מתקבלים נתונים מדויקים המצביעים על "אופיי" הליכתו של כל נבדק ונבדק. נתונים מדויקים אלה נשלחים למפעל ה- **HIGH TECH** של **צעד קל** המתרגם אותם, באמצעות טכנולוגיה מתחכמת וחומרים מתקדמים, לרפידות אישיות, אשר מועילות לסובלים מבעיות גב ורגליים ואף לאיכות החיים של אנשים בריאים לחלוטין.



בורש חורב

רפידות דינמיות בהתאמת מחשב
צעד קל



תכנים לך לנעל

✓ משהו נולד בברלין

"תולדה" להקת מחול ישראלית

מצליחה - בברלין

מאת גיורא מנור

יש משהו אירוני בכך, שבבירת גרמניה המאוחדת התקיימה בשבוע שעבר הצגת הבכורה של להקה ישראלית, "תולדה" שמה. שאלתי את יוסי תמים, לפני שנים לא מעטות, מה משמעות השם העברי שנכתב על התוכנית והפלקטים באותיות הלטיניות, כמובן. לא קיבלתי תשובה ברורה, אבל הלא שם אינו אלא ידית תשובה בה, חסר חשיבות כשלעצמו. מה שחשוב באמת הוא שהמופע "הבל בבל", שגם הוא מסתורי משהו ומשתתפים בו שמות הרקדנים והרקדניות של "תולדה", מתגלה כיצירה מרתקת, מבוצעת בצורה מעולה, שכל מרכיבה - התאורה, התפאורה, התלבושות ובראש וראשונה התנועה עצמה על רמה גבוהה.

בין השמונה שלושה אמריקנים, ארבעה ישראלים וגרמני אחד לרפואה. הישראלים שבחבורה הם גיא ויצמן, רוני חבר, ליאת שינער ועינת טוכמן. מנהלת החזרות של "תולדה" היא עפרה דודאי.

המופע מתחיל עם פס אור פלורסנטי שעולה ומטפס למעלה הבימה. אחדים מהמבצעים נכנסים לבימה וסוגרים פתח מרובע בפודיום הבימה, שגם בו אורות דולקים, כמכניס את השטח לריקוד. הרכבת הבימה ופירוקה הם מרכיב צורני אינטגרלי במופע ומנגנון התאורה "רוקד" כאילו היה אחד הרקדנים. התנועה (האנושית) חזקה ונמרצת - אם כי אין בה "תוכן" ספרותי שניתן לניסוח במילים. הרושם שלי היה, שאלה אנשים המבקשים משמעות לחייהם, באפיוזות שונות, מפגשים

ומאבקים. בייחוד מרשים רקדן כושי גבה קומה, גירמאו יוסף בארנס שמו, שיש לו לא רק יכולת ריקודית מצוינת אלא אותה תכונה נדירה של הקניית משמעות רגשית לכל תנועה. שעה שהוא ניצב באפולולית ומושיט את זרועותיו קדימה, כפות ידיו הבהירות מבהיקות בחושך כאילו היו פנסי מכוניות. רגע שנחרת בזיכרון, שיר בתנועה.

גם הכושי השני בלהקה, גרגורי ליבינגסטון, כובש את הבימה. את הכלל הבימתי הישן, שאסור להופיע בחברת ילדים או בעלי-חיים, כי הם תמיד גונבים את ההצגה, יש להחיל גם על רקדנים כושים.

רוני חבר גם היא בוגרת האנסמבל של "בת שבע".

אולי ראיתי במופע החזק של יוסי תמים, בעל ההמצאה הכוריאוגרפית המגוונת והמיטיב להשתמש בכשרונות המעצבים העובדים איתו, חיפוש אחר זהות גם כי הוא - יוצר ישראלי כל כך - עובד כבר שנים בנכר. הוא לא נעשה גרמני, והאווירה השורה על קבוצת "תולדה" ישראלית מאוד. שמה גם הכותרת "הבל בבל", רומזת לגלות והבליה? שמה הגיע המועד, שמישהו יתעורר, ויזמין את "הגולים בברלין" למופעים בארץ. אני מניח שרובם היו שבים בחפץ לב לעבוד בארץ לו



יוסי תמים, "הבל בבל", להקת "תולדה", ברלין 94

רק הציעו להם מקום לעבוד בו ומסגרת שתאפשר להם להופיע.

גיא ויצמן, רקדן לשעבר באנסמבל "בת שבע", גידל מאז רעמה שחורה אדירה, כך שממש קשה היה לזהותו. עינת טוכמן למדה באולפן האזורי של געתון והשתתפה בלהקת המחול הקיבוצית.

והקלאסי ירד מ-1,133 מופעים בשנת 1980 ל-971 בשנת 1992; באותן השנים עלה מספר מופעי הבאלט מ-459 ל-733 ומספרם של מופעי המחול המודרני ירד מ-581 ב-1980 ל-386 ב-1992.

✓ מחול-וידאו על נושאים מהאזור שלנו

בינואר השנה התקיימו בלונדון מופעי מחול מצולם בווידיאו, מאת הכוריאוגרפית רוזמארי בוטשר, תחת הכותרת AFTER THE LAST SKY ("אחרי הרקיע האחרון"), שנושא האירועים המתרחשים באזורנו הנקרע בין מלחמה לשלום. היוצרת עיצבה את התנועה וצילמה שישה רקדנים, ותמונותיהם הוקרנו בו-זמנית על ארבעה קירות האולם.

והיתר חברי להקה. כעשרת אלפים רקדנים מקצוענים רשומים בפנקסי "האיגוד הכללי למחול": מהם כחצי הם רקדני מחול יפני מסורתי, 2,300 רקדני מחול מודרני, 2,200 רקדני באלט ו-300 מורים למחול לילדים. בתחום המחול הבימתי יש 13,000 מורים ולהם 930 תלמידים.

ממש כמו בארצות המערב, משכורותיהם של רקדנים הן הנמוכות ביותר בין עובדי התיאטרון. בין הרקדנים, אלה המתמסרים למחול יפני מסורתי זוכים להכנסה הגבוהה ביותר. חלוקה לגילים מצביעה על תופעה מיוחדת במינה: למשל, בתחום המחול היפני המסורתי, הסטטיסטיקה כוללת רק שלושה(!) רקדנים מקצוענים מתחת לגיל 35. הגיל בו מגיע הרקדן היפני לשיא הוא 50 שנה, לפי הסטטיסטיקה לפני גיל זה הרקדנים נחשבים למתלמדים.

במספר מופעי המחול חלו בעשור האחרון השינויים הבאים: מספר מופעי המחול היפני

✓ איך רוקדים היפנים

בכנס המחול בבייג'ינג בקיץ 1994, מסר הפרופ' מיקי ואקאמטסו את הנתונים הסטטיסטיים הבאים ביחס לאמנות המחול על כל צורותיה ביפן כיום. מקובל שהיפנים בדרך כלל אינם מעריכים את אמנות המחול, לכן, כשהמוסד הממשלתי לסטטיסטיקה פירסם את הנתונים הבאים, רבים השתוממו. למשל התברר מהמחקר, שיפנים רבים מאוד טענו שהם נהנים ממחול. בתחום הריקוד העממי נמצאו כ-7.7 מיליון הרוקדים ריקודי עם וצופים בהם, משמע 6.1% מהאוכלוסייה. כשני אחוזים מהאוכלוסייה העידו כי צפו במופעי באלט או מחול מודרני. מספר הרקדנים המקצוענים נאמד ב-25,000, וכמעט 40% מאלה הם אמנים עצמאיים

כנסים ומפגשים

MARCH

Assembly: 9-12 March

SECOND ASSEMBLY OF THE AMERICAS: WORLD DANCE ALLIANCE

Location: Mexico City, Mexico

Sponsor: World Dance Alliance

Contact: Alan Stark, Coordinator of Documentation, CENIDI-DANZA, "Jose Limon", Campos ELiseos no. 480, MEXICO D.F. 11000.

Or: Genevieve Oswald, c/o Dance Magazine, 33 W. 60th St., New York, NY 10023 USA.

Fax: 914-723-0741.

Conference: 28 March-1 April

1995 CONVENTION OF THE AMERICAN ALLIANCE FOR HEALTH, PHYSICAL EDUCATION, RECREATION AND DANCE (AAHPERD)

Location: Portland, Oregon

Sponsor: AAHPERD

Contact: Carol Soleau, College of Health and Human Performance, Women's Bldg., Oregon State University, Corvallis, Oregon 97331, USA

APRIL

Conference: 21-23 April

BORDER TENSIONS: DANCE AND DISCOURSE:

Interdisciplinary conference bringing together artists and researchers to explore the changing character of discourse in dance.

Location: University of Surrey, Guildford, ENGLAND

Contact: Professor Janet Lansdale, Dept of Dance Studies, University of Surrey, Guildford, Surrey, GU2 5XH, ENGLAND.

Tel: 44 483 259740.

Fax: 44 483 259392.

MAY

Conference: 10-14 May

JOINT CONFERENCE: Border Crossings:

Dance and Boundaries in Society, Politics, Gender, Education and Technology.

Location: Toronto, CANADA

Sponsor: Society of Dance History

Scholars & Association for Dance in Universities and Colleges in Canada/

L'Association pour la Danse dans les

Universites et Colleges Canadiens

Contact: Selma Odom, York University, Downsview, Ontario, M3J 1P3, CANADA.

Tel: 416 736 5137

JUNE

Festival: 9 June-23 July

AMERICAN DANCE FESTIVAL:

School Program and Performance Festival.

Location: Duke University, Durham, North Carolina, USA

Contact: American Dance Festival, Duke

University, Box 90772D, Durham, NC

27708 0772, USA, Tel: 919 684 6402;

Fax: 919 684 5459

Conference: 12-15 June

FIFTH ANNUAL MEETING OF THE INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR DANCE MEDICINE AND SCIENCE, with THE INTERNATIONAL ARTS MEDICINE ASSOCIATION

Location: Tel-Aviv, Israel

Sponsor: International Association for

Dance Medicine and Science, and the

International Arts Medicine Association

Contact: Congress Secretariat, Dan Knassim Ltd., POB 57005 Tel Aviv 61570, ISRAEL,

Tel: 972 3 5626470;

Fax: 972 3 5612303

JULY

Festival and Conference: 16-22 July

KOREA INTERNATIONAL DANCE EVENT:

Festival of Korean and international dance companies and conference on the themes of Shamanism, Asian Dance Music, New Choreography in Asia, Dance and Technology, and Dance in the 21st Century.

Location: Seoul, KOREA

Sponsor: Korean Chapter of the World

Dance Alliance: Asia Pacific Center

Contact: Mr. Nam Sang Yong, c/o

Universal Ballet Company, 25 Neung-

Dong, Sungdong-Ku, Seoul 133 180 Korea.

Fax: 822 456 3271.

AUGUST

Colloquium: 2-9 August

EIGHTH INTERNATIONAL SITM COLLOQUIUM 1995: Carnival.

Location: Toronto, Ontario, CANADA

Contact: The Organising Committee,

Eighth International Colloquium, SITM, c/o

Records of Early English Drama, 150

Charles Street West, Toronto, Ontario,

CANADA, M5S 1K9.

OCTOBER

Conference: 18-22 October

REWRITING THE PACIFIC: CULTURES, FRONTIERS AND THEMIGRATION OF METAPHORS:

Past and present impact of metaphors in reshaping the cultural, social and physical landscape of California, Japan, Australia and New Zealand.

Location: University of California, Davis, USA

Sponsor: Davis Humanities Institute

Contact: Kay Flavell, Critical Theory,

University of California, Davis, CA 95616.

Fax: 916 752 8630.

NOVEMBER

Conference: 2-5 November

INTERNATIONAL CONFERENCE OF THE CONGRESS ON RESEARCH IN DANCE:

Myth and ritual in dance: The Americas and the Caribbean

Location: Miami, Florida, USA

Sponsor: The Congress on Research in Dance

Contact: Office of the Dean, Dance Division, New World School of the Arts, 300 NE 2nd Ave., Miami, Florida 33132 2297, USA.

Tel: 305 237 3341;

Fax: 305 237 3794

1995

תחרות מיה ארבוטובה לבלט
לעידוד ותמיכה ברקדנים בתחום הבלט הקלאסי
במרכז סוזן דלל למחול ולתאטרון

מופע חגיגי
לקראת התחרות
התחרות מארחת בתי ספר לבלט מרחבי הארץ

תפוצה

18.3.95 מוצ"ש בשעה 21:00

התחרות
מוצ"ש בשעה 21:00 13.5.95

כרטיסים במרכז סוזן דלל טל: 03-5105656, גלית או נירה

לכבוד

יובל ה-75 לאקדמיה
המלכותית למחול (R.A.D.)

ולזכרה

של דיים מרגו פונטיין
דה אריאס, נשיאה
לשעבר של האקדמיה.

בהופעה:

הרקדנים מבני הדור הצעיר,
תלמידי מורי R.A.D. מכל רחבי
הארץ, יציגו יצירות המדגמות
את שיטת האקדמיה. בפני הקהל
יוצגו זוכי מילגות האקדמיה
ללימודי בלט באנגליה.

מוצ"ש, 20-5-95

בתיאטרון בת-דור, תל אביב.
לאינפורמציה ולהזמנת כרטיסים:

02-867789

Royal Academy
of Dancing

האקדמיה פועלת לקידום
המצוינות במחול
ב-64 מדינות ברחבי העולם.



ערב גאלה הופעת בלט חגיגית

המרכז לתנועה ולמחול
בהנהלת אתי פולישוק

חוגים למחול:

מחול יצירתי מגיל 4, בלט קלאסי,
מחול מודרני, ג'אז וסטפס.

כוישר גופני:

אירובי, מדרגה, חימום ועיצוב הגוף.

רח' ברנדה 32, פתח-תקווה, טל: 03-9310835
רח' ההסתדרות 19, פתח-תקווה, טל: 03-9311253



צד צד צד

בית הספר למוזיקה ולמחול

* מחול מודרני * בלט קלאסי * מוסיקה * לבנים ולבנות בגילאי 6-18



מוזיקה גופנית * יציבה נכונה * קואורדינציה * חוש קצב * תפישת המרחב * יצירתיות והבעה עצמית

שטח רבועי מחול המלאכה סניקור לאו, מוסיקה וגאטרון. צוות מחול לאו!

מרכז הספורט "אוניס" רח' זיבוטינסקי פינת אז"ר, כפר סבא טל. 09-916556

משה שטרנפלד

1949 – 1994

גיוורא מנור

לא תמיד הולכים כשרון ויצירתיות יד ביד עם אנושיות ולב חם. אבל בדמותו הקטנה והבלתי מרשימה למראה של משה שטרנפלד, שנפטר בגיל 45 ממחלה ממושכת, היה אצור לא רק כשרון עיצוב מקורי, אלא גם יחס חיובי לכל מה שהוא אמנות, ולא פחות מכך לעושיה ובמיוחד בתחום המחול.

משה היה בוגר המחזור הראשון של החוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב, תלמידם של ארנון אדר המנוח והמורים האחרים באותן

שנים. כעבור שנים אחדות הפך משה בעצמו למורה בחוג, והדריך את הסטודנטים לעיצוב הבימה שם.

נפגשתי איתו פעמים מספר, כששנינו היינו חברים בוועדות שונות. בכל הוויכוחים המעצבנים של ועדות-שיפוט או פרטואר למיניהן, היה משה הכוח הדוחף להכרה בכשרונות צעירים, בחדשנות, שעה שרוב המוסדות האלה נשלטים על ידי "מי שהיו", לרוב שמרנים ושונאי כל דבר בלתי מוכר או יוצא דופן, אפילו כשהמסגרת, כגון "מסך ראשון", נועדה בדיוק לכך - לעידוד יוצרים בראשית דרכם.

משה שטרנפלד היה חבר ועדת המחול של המועצה הציבורית לתרבות ואמנות, וגם שם היתה תרומתו חיובית, אובייקטיבית, משוחררת

מכיתותיות ומהעדפות אישיות.

משה עבד לא פעם עם כוריאוגרפים. בשעתו, שעה שרינה ירושלמי יצרה את הנוסח שלה ל"הדיבוק" עם רקדני בת שבע, היה משה המעצב, והצד החזותי של המופע היה הפן החזק ביותר שלו.

בתיאטרון, רוב עבודותיו היו או למחזות ישראליים מקוריים, או למחזות שדרשו תפאורה אידיאליסטית, כגון "שלומית" מאת אוסקר ויילד, שביים מיכאל גורביץ' ב"הבימה".

עבודתו האחרונה היתה אף היא בתחום המחול. בתוכניתה של רינה שיינפלד, "אור", יצר משה שטרנפלד מסגרת מרובעת, שממש רקדה והשתנתה, ותחמה את חלל הבימה והתנועה לא פחות מהרקדניות והכוריאוגרפית עצמן.

הלך לעולמו יוצר מצויץ ואדם מיוחד במינו.

אשרה אלקיים (בראיון עם רות אשל)

מלוטשות ואלגנטיות. הוא חשב עד הפרט האחרון.

לא היתה אצלו הפרדה בין הכוריאוגרפיה לתפאורה, והתפאורה אצלו תמיד היתה פונקציונאלית. היו לו הצעות משלו איך להשתמש באביזר כחלק אינטגרלי נוסף בכוריאוגרפיה. בשבילו, התפאורה היתה עוד שחקן. תמיד עיניינה אותו העבודה והוא התאים עצמו אליה, לא ביקש להתבלט כתפאורן. כשעבדתי בתיאטרון הקאמרי דרש משה את מלוא השכר עבור העבודה שעשה עבורי, אבל עבודות שעשה איתי מחוץ למסד, עשה כמעט בחינם.

תמיד אפשר היה לפנות אליו. הוא לא היה טיפוס של רכלן. המליץ על תפאורנים אחרים. על כל אחד היתה לו מילה טובה. אם היה רואה בעיה בצוות השחקנים/רקדנים, דברים שלא נראו לו מבחינה התנהגותית, הוא לא היה נרתע מלהביע דעתו.

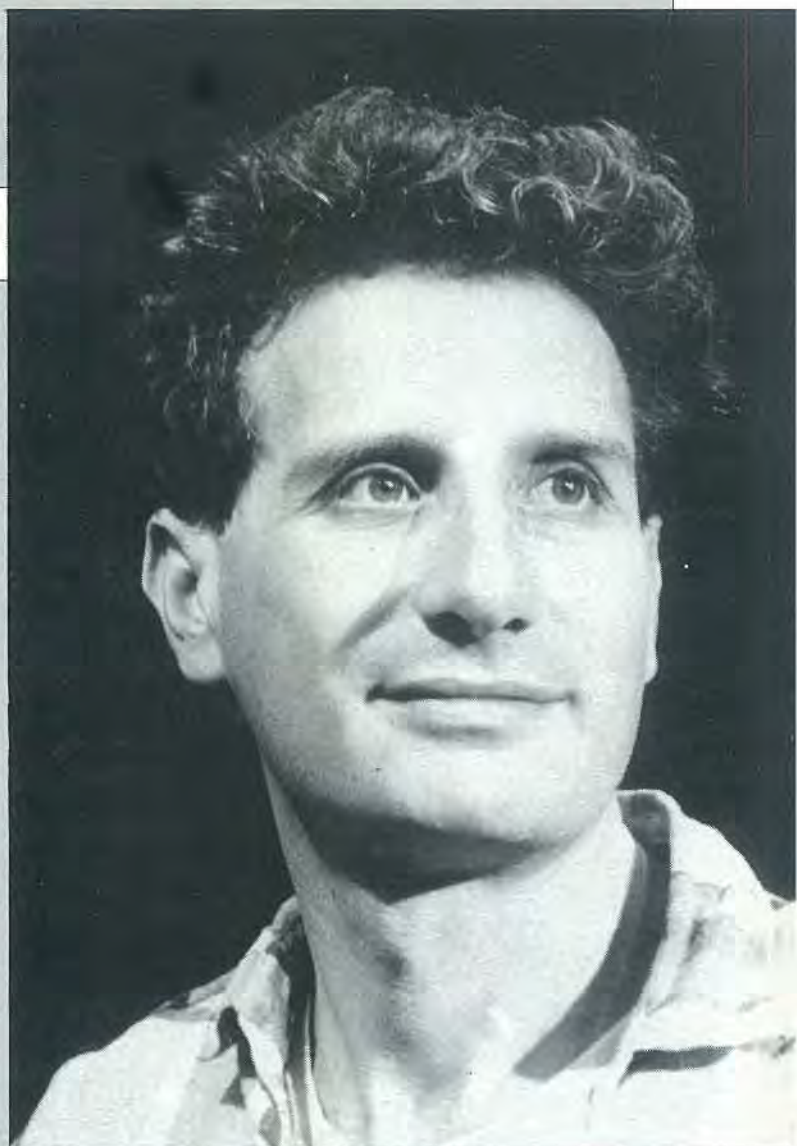
בשבילי, מותו של משה הוא בראש וראשונה אבדה של פרטנר. הוא חסר ויחסר להרבה אנשים.

משה היה התפאורן של כל העבודות שיצרתי מחוץ למסגרות הממוסדות. לאחרונה כשביקשתי ממנו לעבוד איתי על היצירה החדשה, הוא אמר לי שהוא מאט את קצב העבודה. הוא ראה את העבודה, העיר הערות, נתן הצעות והמליץ על אנשים אחרים. ראיתי שהוא מתחמק מכולם ולא הבנתי למה. לא ידעתי על מחלתו.

כשעבדתי איתו ידעתי שיש לי פרטנר שיתמסר ליצירה ממש כמוני. לא הייתי לבד. ברגעים הקשים היה מי שיעודד. המעורבות שלו היתה מלאה, בכל מה שהיה קורה. הנוכחות שלו נתנה את החיזוקים שצריך כדי להמשיך וללכת עד הסוף.

עם משה לא היה צריך לדבר הרבה. היתה לו תפישה מיידית ובהירה על מה שקורה. היה לו חוש אסתטי וחוש למידה הנכונה. העבודות היו

משה שטרנפלד, צילום הרמתי, MOSHE STERNFELD



ד"ר ציונה פלד

יו"ר המדור למחול

"הרמת מסך 94" מוקדש לזכרו של משה שטרנפלד. במרוצת השנתיים והצי האחרונות לחייו, כיהן משה כחבר המדור למחול במועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, וכחבר בוועדת טלגס לבדיקת מצבו של המחול בישראל. בשני תפקידיו הציבוריים הללו גילה משה תכונות אנושיות ומקצועיות יוצאות דופן, והעלה תרומה משמעותית ומקורית בכל דיון בו השתתף ובכל סוגיה ועניין להם נדרש. משה גילה מעורבות ויסודיות בגישתו לבדיקת הנושאים אשר עמדו על סדר היום בוועדות אלה, ודעותיו היוו על פי רוב מציגה מופלאה של חשיבה רציונאלית צרופה מזה, ורגישות מדהימה לצרכיו של הזולת מזה. והזולת היתה האמנות, והזולת היו האמנים, יוצרים ומבצעים כאחד, שמשה חתר בכל מאוודו להביא לרווחתם וליצור עבורם תנאים, שיהיו קרקע נאותה למציאות וליצירה אמנותית איכותית. ליברליות, פתיחות, עמידה בלתי מתפשרת על עקרונות, יושר פנימי נדיר ועקשות מן הסוג הטוב והמיטיב איפיינו את עבודתו של משה כחבר בוועדות, וטעם של צניעות ואהבת האדם והאמן ליוו את עשייתו לאורך כל הדרך.

רינה ירושלמי

משה שטרנפלד

1949-1994

הבמאית והכוריאוגרפית רינה ירושלמי, שאיתה שיתף שטרנפלד פעולה בהקמתו של אנסמבל התיאטרון "עתים" ובהתוויית דרכו, מייחדת לו את השורות הבאות:

משה היה בראש ובראשונה אמן ואיש תיאטרון טוטאלי. היה בו מן הצייר, השחקן, הבמאי והמעצב, וכל זה מתחבר אל המשורר שבתוכו. רב גוניות זו איפיינה את השקפותיו והעניין שהיה לו בתיאטרון. השאלה "איזו תפאורה לעצב" הפכה עם הזמן ל"איזה חלל לעצב", שיחשוף את התוכן ואת החוויה בכל עוצמתם. לגביו, כוחו של השחקן היה עיקר התיאטרון. לכן במרכז חשיבתו כמעצב עמדה השאלה - איך לאפשר את נוכחותו של השחקן במלוא עוצמתה ולתת לו חופש

מקסימלי בתנועתו על הבמה. הוא עצמו לא פסק מלהתעניין וללמוד על השחקן ככלי דרך שיעורי משחק, שירה ותנועה; דבר נדיר לגבי תפאורנים. הצבע בעבודותיו הוא כמו מוסיקה, מעורר את החושים ומחבר את עולם המחזה אל החלק הקסום של הנשמה. האלמנטים שמשה השתמש בהם לבמה חוצים את הקו הריאליסטי אל הרבדים הבראשיתיים או המטאפיסיים של עולם המחזה. עם השנים הפשטות, ההפשרה והצמצום נעשו חלק עיקרי ביצירתו, על אף שבתקופה זו התיאטרון מילא את הבמה באפקטים עיצוביים ותפאורות ענק עם מכניקה מתקדמת. כי עניינו האמיתי היה ונשאר "האדם". התיאטרון היה המקום בו משה בדק את תפישתו ואת חוויית הקיום האנושי. תפישה זו העמיקה והתרחבה עם חייו ומי שעבד במחיצתו זכה למעורבות ונתינה בלתי מתפשרת עם שחקנים, במאים ומחזאים. תפישה זו הפכה את העבודה איתו לחוויה מיוחדת במינה.

רשימת יצירות

מחול

- להקת בת שבע:
- הדיבוק, לחפש את ירושלים.
- תיאטרון מחול אשרה אלקיים-רינו:
- סולמות, טרמולו, טרמולו בצול וחצי.
- תיאטרון מחול רינה שיינפלד:
- אור 1993.
- הבאלט הישראלי:
- הרמונים.
- תיאטרון מחול ענבל:
- מכתשים, זרדים, סלים, הבא לי גורלי, שירת דבורה.

תיאטרון

ואופרה

- תיאטרון באר שבע:
- עושה הנפלאות, תמונות ציד, ברווז הפרא, מהומה רבה על לא דבר, מי רטרפליי, הביצה, ההבטחה, השיבה, האוזן הפרטית, סיפוך גן חיות, מילקווד, הרצח של פיירו, לכודים ברשת, ציד המכשפות
- תיאטרון חיפה:
- מלחמת טרויה לא תהיה, המחרשה והכוכבים,

"טרמולו בצול וחצי", כור: אשרה אלקיים, תפאורה: משה שטרנפלד
"TREMOLLO IN 1.5 INCH", CHOR.: OSHRA ELKAYAM, SET: MOSHE STERNFELD

- המשפט, יוסליה גולם, שש נפשות מחפשות מחבר, מקבת, מרד המתים, אנדורה, מראה מעל הגשר, מאלון הולך למות, בית אבות, הבולשת חוקרת, עלילות מקס ומוריס, בלה מורדוך, הערבי, זבישק הסוס
- התיאטרון הקאמרי:
- מאורע מוצלח, סולמות, מקבת, הגיגולו מקוננו, להרוג את הזמן, הכיסאות, החולה המדומה
- קבוצת אופרה בדם קר
- קבוצת עתים:
- המלט, וויצק 91, רומיאו ויוליה
- האופרה הישראלית: פאוסט
- תיאטרון הבימה:
- האב, אנשים קשים, גן ריקי, על עכברים ואנשים
- תיאטרון תמו-נע:
- "חמש צעקות" מאת נאוה צוקרמן וקובי מידן

מחול

מודרני

ברוסיה

**התפתחות
המחול המודרני
ברוסיה החלה
בשנים הראשונות
של המאה
העשרים. היא
הושפעה בראש
ובראשונה
מאיזדורה
דאנקן, שביקרה
ברוסיה ב-1905.
הופעותיה אז
השפיעו השפעה
ניכרת על
עבודתו של
מיכאיל פוקין.
אחרי מהפכת
אוקטובר 1917,
דאנקן שבה
לרוסיה, וייסדה
בית ספר משלה
במוסקבה**

מופעיה של דאנקן והצהרותיה מצאו הד בתחומים שונים של התרבות הרוסית וגרמו לשינויים בלהקת הבולשוי במוסקבה, ובזו של תיאטרון מארינסקי בסנט פטרבורג. שינויים אלה היו קשורים בשם של פוקין בפטרבורג ושל גורסקי במוסקבה.

גם רעיונותיו של ז'אק-דלקרוז השפיעו על להקות מחול במוסקבה וסנט פטרבורג (אז פטרוגראד).

במקביל, להקות חדשות, קטנות יותר, נוסדו בשתי ערי הבירה אחרי המהפכה. אלה נקראו "סטודיות", והסטודיו אמור היה לאחד יוצרים בעלי השקפות אסתטיות קרובות. בראש כל סטודיו כזה עמד יוצר חדשן. להקות אלה מילאו תפקיד מרכזי בהתפתחות המחול בשנות מלחמת העולם הראשונה ובשנות ה-20.

הכיוון החדש של הסטודיות נע בעיקר בשני מסלולים. היו שניסו לחדש את הסגנון שלהם

האמנות החדשה של זמנו. יוצרים אלה נמנים עם רשימת היוצרים החשובים של התקופה. סטודיות רבות אחרות נעלמו מהשטח כעבור זמן קצר, ונותרו רק כשמות בתולדות המחול של אותם ימים, אחדים מחידושיהם נשכחו. אחרים הגיעו לארצות אחרות ועשויים לשמש היום יוצרים חדשים.

הרשימה כוללת את הסטודיו של מורדקי, וולינסקי, מוסולובה, צ'רנטסקיה, מאיה, אלכסייבה, גרמינה, וכן הסטודיו של פורגר, "MASTFOR", "הבאלט הצעיר" של באלאנשין, "הבאלט הקאמרי" של גולייזובסקי ועוד. פעילותם לבשה צורות שונות. למשל, צ'רנטסקיה למדה אצל דלקרוז בפריס

מאת אלנה צ'רנישבה (מוסקבה)

על בסיס הבאלט הקלאסי, והיו שנהו אחרי שיטותיו של ז'אק-דלקרוז והיוריתמיקה שלו, או רעיונותיה של איזדורה דאנקן.

היו בהם כאלה שניסו לחקור ולנצל את המקצבים של חיי היום יום. אחרים ביקשו ליצור יחס חדש בין המוסיקה והתנועה, ושפת מחול חדשה.

רבים ממנהיגי הסטודיות היו אינטלקטואלים, שגדלו בתרבות הרוסית בשנים שקדמו למהפכה. היוצרים שהחלו את דרכם לפני המהפכה היו מודעים היטב לאסתטיקה של העבר והכירו היטב את המסורת שנוצרה בראשית המאה, והם ניסו ליישם את הידע שלהם בעבודתם המעשית.

לכל אחד מיוצרי המחול, כגון באלאנצ'יבדזה (לימים באלאנשין), קאסיאן גולייזובסקי, ליאוניד זיקוב, ניקולאי פורגר, היו רעיונות אסתטיים משלו, אותם ניסה ליישם במסגרת

"מחול חשמלי" מאת ניקולאי פורגר ולהקתו "רקדני המכונות" - 1923, ציור: בוריס ארדמן
"ELECTRIC DANCE" FROM NIKOLAI FOREGGER'S MACHINE DANCERS, 1923, DRAWING BY BORIS ERDMAN



ובהלראו (גרמניה). לדעתו, היא היתה היחידה שאימצה את עקרונות האקספרסיוניזם במחול "הפלסטי".

ורח מאיה היתה בוגרת קונסרבטוריה, ופסנתרנית במקצועה. היא פתחה סטודיו משלה, שבו עבודתה התבססה על העקרונות של פרנציסקה ביאטה (BEATA), חניכתם של דאנקן ודלקרוז.

לדמילה אלכסייבה עבדה במסגרת מה שנקרא "פרולטקולט", משמע אמנות פרולטארית. היא ביקשה לפתוח את תחום המחול לרקדנים לא מקצוענים. היא השתמשה ב"מחול פלסטי" בסגנונה של דאנקן. בשנת 1924 נסגר הסטודיו והיא החלה ללמד במועדון "בית המדען". הסטודיו שלה עדיין פעיל במוסקבה.

להקתה של ורה מאיה התקיימה זמן רב יותר מאלה של היוצרים המודרניים האחרים. הלהקה נסגרה על ידי השלטונות ב-1924 ומאיה נאלצה להסכים לפשרות מסוימות - לא עוד מחול "פלסטי", והיה עליה להכניס לרפרטואר מחול עממי ומיני תמונות "מעודנות".

רעיונותיה של דאנקן השפיעו במידה ניכרת. חברי ה-GEPTANOR ניסו לפתור את בעיות הקשר בין המחול למוסיקה, שאלה המעסיקה אמנים גם היום.

מלבד הסטודיות בשתי ערי הבירה, הופיעו חבורות שהונהגו על ידי אמנים, שהיו בוגרי הבולשוי והמארינסקי, כגון קאסיאן גולייזובסקי, שלא הסכים עם הנעשה בבאלט. גולייזובסקי ניסה לחפש שפת תנועה חדשה, אבל כזו שתתבסס על המחול הקלאסי. הוא פתר בעיות רבות של המחול החדש, שמר על הקשר שבין המוסיקה לתנועה, בין המקצבים והתלבושות הפלסטיות, ובין כל המרכיבים הללו לתאורה, לצבעים ולתפאורה.

מתנגדו היה לב לוקין מהבולשוי, שהיה ידוע מאוד בשנות ה-20. יצירותיו התבססו על מוסיקה שלא נועדה מראש למחול. עבודותיו

שנקראו "MOTOBIO SCULPTURA" ("פיסול מוטורי-חי") היו למעשה שורה של תמונות פלסטיות ומחוות. הוא הדגיש את הצבעוניות, ועבודותיו נראו כמעין רישומים.

להקתו של פורגר, "אוקטובר הרוקד", היתה לסמל התקופה החדשה. הלהקה חדלה מהתנגדותה למסורות תרבותיות מראשית המאה. מאיירה הולד, במאי חדשני ידוע, היה מנהיגה של קבוצה אחרת, שנקראה "אוקטובר תיאטרלי". פורגר שיתף איתו פעולה בניסיונותיו ליצור שפה כוריאוגרפית חדשה, כזו שמאירה הולד ביקש למצוא בתחום התיאטרון. פורגר רצה ליצור סגנון חדש, שיבטא את הדינאמיות של התקופה הסוערת בה פעל. המקצבים שלו אמורים היו להיות מקצבי חיי היום יום של העידן הסוציאליסטי.

לצד ניסיונות אלה נעשו מאמצים לבקש תיאטרליות אינטנסיבית ולהפוך את המחול לגיש ומובן לקהלים ללא השכלה מחולית קודמת. ניסיונות כאלה נעשו במסגרת הסטודיו "DRAMBALET". גישה זו שלטה בבאלט הסובייטי בשנים 1930-1950.

בלתי אפשרי לנחש מה היה קורה לו הרשו השלטונות לחדשנים אלה לנהל פעילות סדירה. בשנת 1924 נבדקו כל הסטודיות מטעם השלטונות. רבים מהם נסגרו. אלה שהורשו להמשיך לפעול לא יכלו להתפתח בצורה חופשית וזה היה קיצה של התקופה הראשונה של המחול המודרני ברוסיה.

בשנת 1927 הכריז שר התרבות לונאצירסקי - איש בעל דעות מתקדמות ובדרך כלל סובלני: "בחזרה לאוסרובסקי" (מחזאי רוסי ריאליסטיקן). משמע, חזרה לריאליזם של המאה הקודמת. כל התרבות הסובייטית נאלצה לשוב לאחור, למאה התשע-עשרה. מבקר הבאלט איוואן סולרטינסקי הכריז: "חזרה לנובר!" (נובר, האיש שדרש במאה השמונה-עשרה לעצב את הבאלט עיצוב דרמטי-עלילתי עקבי).

הגיע עת הדרמה הבאלטית, עידן הבאלט העלילתי. תמו הניסויים בתחום הבאלט. פיתוח המחול המודרני נפסק כליל. הפרק הראשון של המחול המודרני ברוסיה הסתיים.

פסק הזמן עד לחידוש המחול המודרני נמשך 60 שנה. רק בשנות ה-80 של המאה שלנו היינו עדים לחידוש מרשים של הניסיונות בתחום המחול המודרני. רק בסוף העשור הבהיקו שוב הבזקי יצירה מודרנית בתחום המחול ברוסיה. בודאי אין זה מקרה, שהסטודיות החדשות קמו בערים הגדולות, במוסקבה וסנט פטרבורג, מקום שם נמצאו המרכזים החשובים של המחול המסורתי.

המחול המודרני החל כמעט במחתרת, במועדונים, בתי ספר ואוניברסיטאות. כל היוצרים שניהלו פעילות זו היו בעצמם בוגרי האקדמיות הקלאסיות. הם ניסו ליצור משהו

פסק הזמן עד לחידוש המחול המודרני נמשך 60 שנה. רק בשנות ה-80 של המאה שלנו היינו עדים לחידוש מרשים של הניסיונות בתחום המחול המודרני. רק בסוף העשור הבהיקו שוב הבזקי יצירה מודרנית בתחום המחול ברוסיה

חדש, למצוא דרך חדשה, אבל היום אי אפשר להצביע על כיוון סגנוני ברור בניסיונות אלה.

ולא רק במרכזים הגדולים של רוסיה, הקרובה למערב אירופה, קרו הדברים, למשל, בוולדיוסטוק הרחוקה, אולגה ברדילוביץ' אינה מתכוונת לשעשע את הצופים הבאים למופעיה. היא אף אינה מבקשת ללמד מישהו. היא מעדיפה דרכים להיזכרות אמיתית. עליך להתרגל למתרחש על בימתה. מתברר לך,

(גרמניה), ובשנת 1993 הוזמנה "הלהקה המחזית" לפסטיבל המחול האמריקני בדורהם, קארוליינה הצפונית.

להקה אחרת, המכנה את עצמה "תנועה טהורה", מנסה לנסח שפת תנועה חדשה בעזרת קשרים בין צורות קלאסיות טהורות וספורט.

בעיר פרם שבהרי אוראל פועלת קבוצתו של יבגני פאנפילוב, "אקספרימנט", השוללת את המסורת של הבאלט העלילתי, ומנסה לפתח מסורת במישור חדש של שפה מודרנית פופולרית.

בשנת 1992 התקיים לראשונה "פסטיבל דאנקן" וב-1990 התקיים בוולאדיוסטוק הפסטיבל הראשון למחול מודרני.

הלהקות החדשות אינן זוכות לכל תמיכה מצד ממשלת רוסיה. כולן עצמאיות, והפסטיבלים אורגנו על ידי איגוד התיאטרונים הרוסי.

תנועת הסטודיות שבה לנוף המחול הרוסי ואפשר לקוות לחידוש התחרות וההפריה ההדדית בין השיטות השונות ולשמחת היצירה.

הגל השני של מחול חדיש ברוסיה החל. המצב אינו קל, אבל יש תקווה. אנו מצפים ליצירות חדשות ולשמות חדשים של יוצרים. ליצירת מחול רוסי מודרני.



"שלומות" מאת גולייזובסקי, הרקדנית: טחובסקאיה, 1923, ציור: גאלאדז'יב

GOLEIZOVSKY'S "SALOME" DANCER: TARKHOVSKAYA, 1923
DRAWING BY GALADZHEV

שמדובר באינטראקציה עם חיי רוח ורגש. בשנת 1989, בעיר יקאטריןבורג, הופיעה להקה חדשה, "הלהקה המחזית" שמה, וסגנונה קרוב לזה של תיאטרון אוואגרדי מינימליסטי. המופע "נוסחים" מאת טטיאנה ואגאנובה הוא כרטיס הביקור של הלהקה. הוא זכה בפרסים בתחרויות בינלאומיות, בפרס והאנובר

ב

מסגרת פסטיבל המחול
בכרמיהל ב-1994, הועלה מופע
בשם "דרך החלוצים של המחול
האקספרסיוניסטי בישראל". בדברי המבוא
לאותו מופע, כפי שפורסם בתוכנייה נקבע, כי
המופע הינו: "מחווה לקבוצת יוצרים ומבצעים,
שפעלו בארץ משנות ה-20 ועד שנות ה-40, ברוך
אגדתי, מרגלית אורנשטיין, האחיות יהודית
ושושנה אורנשטיין, דבורה ברטנוב, אלה
דובלון, רנה ניקובה, ירדנה כהן, גרטרוד קראוס,
תהילה רסלר".

דמויותיהם ויצירותיהם של אמנים-יוצרים אלה
הועלו על ידי הקרנתן של תמונות מאותם ימים,
בשיחזור יצירותיהם על ידי
תלמידיהם, ועל ידי הקרנת קלטות
וידאו. בין האמנים-יוצרים
שהועלו באותו מופע חסרה לי
במיוחד דמותה של
הרקדנית-
כוריאוגרפית לאה
ברגשטיין,

בהמשך לאותו מופע, התקיים במסגרת יותר
מצומצמת דיון שהוקדש, כפי שהוגדר בתוכנייה:
"ליוצרי המחול המודרני ההבעתי במחצית
הראשונה של המאה ה-20 והשפעתו של סגנון
זה על אמנות המחול בישראל ובאירופה".

למרות ההדגשה של "השפעתו של סגנון זה על
אמנות המחול בישראל ובאירופה", התעלם גם
הפעם המנחה גיורא מנור, מתרומת אותם אמני
מחול להתהוותם של דפוסי ריקודי החג
בהתיישבות העובדת ולמופעי מחול עממיים

שונים בישראל. במאמרי אגע אך ורק
בתרומתם זו.

חוסר ההתייחסות לתופעה האמורה אינו מקרי.
זו תולדה של חוסר מודעות ואף יותר מזה,
חוסר ידע, של רוב העוסקים במחול לצורותיו
ומעל לכל של העדר מחקר על המחול בכלל
ומחול העם בפרט.

ברצוני לעמוד ביתר הרחבה, וככל האפשר
בסדר כרונולוגי, על מעורבות אמנים-יוצרים
בעיצוב טקסי חגיגות ההתיישבות העובדת
וחגיגות העם ועל תרומתם בתחום זה.

מאחר ובתרומתו העקיפה של ברוך אגדתי
כבר דנו, נעבור עתה לפועלה של
יהודית אורנשטיין. זמן קצר אחרי
שפתחה סטודיו בחיפה,
השתתפו חניכותיה בשנת
1932 בריקודי "חג
הטנא", הוא חג
הביכורים, שהוחג

הערות בעקבות סימפוזיון שהתקיים במסגרת פסטיבל כרמיהל 1994

מאת צבי פרידהר

בעיר בבימויו של משה הלוי,
במאי תיאטרון "האהל".
בחגיגה זו שותפו
כמביאי הביכורים ילדי
קיבוצי הסביבה
הקרובה. חגיגות דומות
נערכו גם בשנים 1933-
1934, ודומני שהיו אלה טקסי
הביכורים העירוניים הראשונים
בארץ. הדי הופעה זו הביאו, עד כמה
שהדבר נראה מוזר, לעריכתם של טקסי חג
הביכורים בקיבוץ גן-שמואל.

מעצבת הטקס בגן-שמואל, צ'שקה רוזנטל,
אמנם לא השתייכה לאמני המחול, אך בשומעה
על דבר החגיגה בחיפה, טענה בפני חברי
קיבוצה, "הייתכן, שבעיר יחוגו את חג
הביכורים ואנו, עובדי האדמה, שחג זה הוא
חגנו, לא נחוג אותו?". בשלב מסוים נעזרה
צ'שקה רוזנטל בגרטרוד קראוס בכל הנוגע
לעיצוב התנועה הטקסית. לפנינו אם כן תרומה
עקיפה של יהודית אורנשטיין להיווצרותו של
מחול החג בהתיישבות העובדת.

יהודית אורנשטיין המשיכה את פעולותיה בשני
מסלולי מחול, האמנותי והטקסי העממי, היא
יצרה מספר לא מבוטל של טקסי חג
בהתיישבות העובדת, חלקם יחד עם משה
הלוי וחלקם לבדה. קוצר היריעה לא
יאפשר לנו לעמוד על כולם.

שללא ספק שייכת לקבוצת
אמנים-יוצרים זו.

מנחה המופע, גיורא
מנור, העלה בכשרון
ובידע רב את
דמויותיהם ויצירותיהם
של אותם אמנים, אך
רק בקשר לאמן ברוך
אגדתי עמד המנחה על
תרומתו העקיפה להתהוותם של
ריקודי העם הארצישראלים. הריקוד
"הורה-אגדתי", הנושא את שמו של האמן, היה
במקורו ריקוד אינדיבידואלי ברפרטואר
הריקודי של אגדתי - ככל יתר ריקודיו - ושמו
במקור היה "עורה גלילית". רק אחרי שעובד על
ידי גורית קדמן, קיבל את צביונו וצורתו
הקבוצתית העכשווית, וכך הוא נרקד עד עצם
היום הזה.

בשל חוסר מודעות ואולי גם מחוסר ידע, לא
הוזכרה תרומתם של האמנים האחרים
להתהוות מחולות החג של ההתיישבות
העובדת, ולא בא לידי ביטוי פועלם בהנחת
היסודות לדפוסי מופעים עממיים וליצירתם של
ריקודים, שהפכו עם הופעתם או זמן קצר
לאחר יצירתם לריקודי עם, במובנו המלא של
מושג זה.

האחיות שושנה ויהודית אורנשטיין



newwave

Import of Sports and Dancewear

דבֿי שטרֿאוס



newwave מיבאת ומשווקת

בארץ בגדי גוף, ריקוד וספורט,

ממיטב היצרנים

בארה"ב ובאירופה

אנו הנציגים

הבלעדיים בארץ

של החברות:



Maxi - Modo

Eurotard

Bodyline

Act - n - Up

Bodymaster

גרביונים Baryshnikov

להשיג בחנויות המובחרות לבגדי ספורט או באמצעות קטלוגים.
פרטים באיתורית 04-424242 מנוי 4073 (דבֿי) טל. 04-9841972

ההחלטות שלך?

צלצל עכשיו
ואתה מנצח

04-344051

רבעון לעינייני מחול
בשרחול
בישראנל

רבעון לעינייני מחול
בשרחול
בישראנל

רבעון לעינייני מחול
בשרחול
בישראנל

רבעון לעינייני מחול
בשרחול
בישראנל

המחול שהזכרנו. בשנת 1933, היא חזרה מלימודי המחול שלה באוסטריה ובגרמניה, ובארץ עשתה תפנית חדשה בדרך יצירתה. היא העמידה במרכז דיוקנאות דמויות תנ"כיות ואת נופי הארץ ומנגינותיה, בעיקר המזרחיות. היא עסקה גם בעריכתן של מסכות חג בהתיישבות העובדת. את פעולותיה אלה היטיבה לתעד בשני ספריה האוטוביוגרפיים ובמיוחד בשני, "התוף והים" (ת"א 1976).

לסיכום: השתלבותם המהירה יחסית של חלק ניכר מאמני המחול האקספרסיוניסטי בחיי המחול בארץ הינו פרק מאלף בהתפתחות חיי המחול, שטרם בא לידי ביטוי כלשהו עד היום. במיוחד אמורים הדברים בהשתלבות אמנים אלה בחיי היצירה הריקודית עממית, שלגביהם, ועבור החברה בארץ בכלל, היה שטח חדש לחלוטין. בתחום ריקודי החג של ההתיישבות העובדת וריקודי פולקלור לאירועים שונים ולתרבות הפנאי של החברה היוצרת של אותם ימים בכלל, היתה להם תרומה ייחודית ועליו

הטביעו את חותמם.

ירדנה כהן
YARDENA COHEN

בשנת 1963, במסגרת ערב הנעילה של הקונגרס הבינלאומי "מזרח ומערב במוסיקה", היא ניצחה על ערב הפולקלור, בו הועלו על הבמה זה בצד זה ריקודי עדות וריקודי עם ישראליים. תרומתה זו של גרטרוד קראוס להתפתחותם של חיי המחול העממי-פולקלוריסטי טרם באו לידי ביטוי מלא והולם.

בשנת 1936 עלתה ארצה אליזה דובלון, והשתקעה זמנית בקיבוץ יגור. המלחין יהודה שרת ניצל את נוכחותה במשק לעריכת אירועים שונים ואף לקח אותה עימו להכנתם של אירועים מחוץ למשק. כך, בשנת 1937, השתתפה אליזה דובלון בהכנת מסכת "חג המים" בקיבוץ נען. נוסף למסכת שיהודה שרת כתב לאירוע זה, הוא מסר לאליזה דובלון את שירו של המלחין עמנואל עמירן "ושאבתם מים". על מנגינה זו היא יצרה את הריקוד הידוע עד עצם היום הזה בשם "מים מים". יהודה שרת החליט להעלות מסכת זו אף בקיבוץ עמק הירדן. כך הופץ הריקוד "מים מים" במהירות רבה והיה לאחד הנדבכים המוקדמים בהיווצרותם של ריקודי העם הישראליים על ידי אמנית המחול שאך עלתה ארצה.

נסיים את הסקירה באמנית ירדנה כהן. ירדנה כהן הינה ילידת הארץ היחידה מבין אמני

הרקדנית הכוריאוגרפית שפועלה לא הועלה בכרמיאל, והיא אחת ממניחות היסוד של ריקודי החג בהתיישבות העובדת - אם לא הראשונה שבהם - היא ללא ספק לאה ברגשטיין. ריקודיה ל"חג גז הצאן", שנערך בשנת 1931/2 במסגרת חבורת הרועים שבקיבוץ בית-אלפא, היו ריקודי הסולו שלה. אלה הפכו בחלקם עוד בערב הראשון להופעתם לריקודים המוניים של קהל החוגגים. ריקודים אחרים משלה הפכו לריקודי חג כטקסים נוספים שיצרה בקיבוצה רמת-יוחנן. פועלה הרב בא לידי ביטוי בספרו של יורם גורן "שדות לבשו מחול" (רמת יוחנן, 1983), וכן בתולדות חייה ויצירותיה שהופקו בסרטי וידיאו, דבר שלא זכו בו יתר אמני המחול.

בשנת 1935 עלתה ארצה אמנית המחול גרטרוד קראוס. לא אדון כאן על פועלה בשטח הריקוד האמנותי, המופיע כבר בכתובים (ראה ספרו של ג. מנור, "חיי המחול של גרטרוד קראוס", ת"א 1978), ולא בניסיון השחזור של חלק מיצירותיה על ידי תלמידותיה. כמו במקרה של יהודית אורנשטיין, גם פועלה של גרטרוד קראוס בתחום המחול העממי, בו עסקה לא מעט, לא בא לידי ביטוי.

כבר בשנת 1935 העלתה גרטרוד קראוס, במסגרת "הלהקה לתנועה ודיבור" שליד סניף "הפועל" התל-אביבי (מיסודם של גורית קדמן ושמועון רפאלי), את מסכת "גדודי האש" לנתן אלתרמן, בשיתוף תנועות הנוער של ארץ-ישראל העובדת.

בשנת 1944 ניצחה על ערב המופע הפומבי של כנס ריקודי העם בקיבוץ דליה. לאירוע זה יצרה ריקוד בשם "דווקא" - כשם שהודבק לכנס - ריקוד לשישה גברים, שאף את המוסיקה חיברה לו. זמן לא מבוטל היא הדריכה, במסגרת המדור לריקודי עם שליד המרכז לתרבות, קורסים לתנועה טקסית לחגים. הדרישה לקורסים אלה באה במיוחד מאנשי ההתיישבות העובדת, שטקסי החג בקיבוציהם הלכו ותפשו מקום נכבד. במסגרת זו של מדריכים לריקודי עם, היא גם הדריכה קורסים לכוריאוגרפיה מותאמים לריקודי עם.

בשנת 1945 נענתה גרטרוד קראוס לבקשת תלמידה זאב חבצלת להכין את הכוריאוגרפיה ל"רונדו" הגדול, שתכנן זאב לערב הסיום של כנס "השומריה" הראשון, בו נטלו חלק לא פחות מ-640 בני נוער. היא אף יצרה לאירוע זה ריקוד בשם "הגולה השכולה" לזכר השואה.

מסורת וחדשנות - העיקר הוא הפרופורציה

מאת גיורא מנור

להקת "באלט שטוטגארט",
העומדת להופיע שוב בארץ בשתי
תוכניות, נתונה במשבר ניהול ובו
בזמן משגשגת

לא גבוהות, עליהן מגדלים גפני יין. בין הגבעות
מישור ובו מרכז העיר: תחנת הרכבת הראשית,
המדרחוב העיקרי, בריכת מים עם ברבורים
וברווים הצדים פירווי לחם שמעניקים להם
פנסיונרים וילדים בשפע, והתיאטרון הממלכתי
שהיה פעם, כאשר שטוטגארט היתה בירת
ממלכת וירטמברג, "מלכותי".

עד ראשית שנות ה-60 לא נחשבה להקת
הבאלט של שטוטגארט למשהו מיוחד. כמו
בכל הערים המרכזיות של גרמניה, פעל שם
תיאטרון ממשלתי, מסורתי ובלתי מעניין, ובו
מחלקות לדראמה, לאופרה ולבאלט.
אבל משהוזמן לשם מלונדון הכוריאוגרף הדרום
אפריקני ממוצא יהודי (לא לפי ההלכה, כי אביו
היה מבני ברית ולא אמו), גיון קרנקו, התעוררה
היפהפייה הנמה, ותוך שנים מעטות הפכה
שטוטגארט למוקד העולמי של הבאלט החדש.

הלהקה, שכבר ביקרה בישראל פעמים לא
מעטות, מביאה עכשיו את הגרסה של המנהלת
האמנותית הנוכחית שלה, מרסיה היידה,
לבאלט הוותיק על אודות הנערה הישנה 100
שנה עד שנשיקת נסיד מעוררת אותה לחיים.
את הגרסה הזו של האגדה הרומנטית מייחדת
הגישה של הכוריאוגרפית. היידה משתמשת
ביצירה הרוסית בת 100 השנה, של הכוריאוגרף
מריוס פטיפה מסנט פטרבורג, אבל מרשה
לעצמה חופש בעיצוב הדמויות.

בגרסה המקורית, הפיה הרעה קאראבוס
מקללת את הנסיכה שזה עתה נולדה בשל
עלבון מדומה - על שלא הוזמנה לנשף ההולדת
של יורשת העצר - ומנבאה שעם הגיעה לגיל 18
תדקור את אצבעה בכישור ותשקע בשינה
עמוקה, עד שנסיד יפה יעורר אותה. במקור
תפקיד הפיה הרעה הוא רגעי ופורמלי, ואילו
בנוסח של באלט שטוטגארט הוא הופך
למרכזי, ומסתם התגלמות הרוע נעשית הפיה
הרעה דמות תלת ממדית.

את קאראבוס מגלם הרקדן האמריקני הוותיק,
ריצ'רד קרייגון. הוא נהנה מהרשות שניתנת לו
במקרה זה ללבוש שמלה מפוארת מאוד ולגלם
את הרשע בסיפור. אם תרצו, סיפורה של
הנסיכה אורורה אינו אלא סיפור ההתעוררות
המינית. הכישור החד הוא סמל פרוידיאני

איך מפעפע סגנון ואיך נשמרת אווירה של
יצירתיות בלהקת מחול במשך עשרות שנים,
שעה שהרקדנים והמנהלים מתחלפים, הוא אחד
הסודות הגדולים של תולדות הבאלט. גם לי
אין פתרון לחידה. מי יפתור לי את התופעה,
המביאה למשל את רקדני להקת "בת שבע"
להצטיין מזה שלושים שנה באינטנסיביות
ותעוזה, ומעולם לא להבריק בברק טכני קר?
או מהו המרכיב הייחודי הברור של "תיאטרון
המחול ההולנדי", גם כשלא יירי קיליאן
הוא היוצר? אותו משהו, שאינו ניתן
להגדרה חדה אבל ברור לגמרי, שאינו
בגדר "עשרת הדברות" שמלמדים את
הצעירים כחלק מרוח המקום.

בשטוטגארט מצליחים כבר יותר
משלושים שנה לגדל כוריאוגרפים
מעולים. הם עוזבים, בדרך כלל, את
הלהקה בה צמחו, יוצאים לעצמאות
ונעשים מפורסמים, אבל כמעט כולם
שומרים על קשרים עם להקת האם
ושבים לעבוד בשטוטגארט מדי
פעם.

שטוטגארט, בירת באדן
וירטמברג, היא עיר קטנה
גדולה באחת ממדינות
הפדרציה בדרום גרמניה.
היא שוכנת על גבעות

"היפהפייה הנמה"
כור: מרסיה היידה בעקבות פטיפה,
ריצ'רד קרייגון בתפקיד "הפיה הרעה"
"SLEEPING BEAUTY"
STUTTGART BALLET,
RICHARD CRAGUN AS THE "EVIL
FAIRY"

ובמסגרת הסדנא של "החברה ע"ש נובר" - יוצר באלטים מפורסם, שפעל בעיר הגרמנית בשנות ה-50 של המאה השמונה-עשרה. שם חיבר ופירסם את ספרו "מכתבים על אודות הבאלט", שהשפיע מאוד על התפתחות הבאלט הדרמטי. השחקן האנגלי הגדול דיוויד גאריק כינה אותו "השקספיר של הבאלט", והעובדה שבשטוטגארט התחדש כעבור מאתיים שנה הבאלט העלילתי המודרני מצדיקה את קביעתו.

מכל מקום, תחת שרביטה של מרסיה היידה המשיך באלט שטוטגארט להיות חממה ובית אימון ליוצרים צעירים, שהיו לאמנים חשובים. כך החל שם בראשית שנות ה-80 בילי פורסיית, כיום מנהלו החדשני של "באלט פרנקפורט", ואחריו הגיע תורו של מי שהיה אז ילד ממש,

בשטוטגארט מצליחים כבר יותר משלושים שנה לגדל כוריאוגרפים מעולים. הם עוזבים, בדרך כלל, את הלהקה בה צמחו, יוצאים לעצמאות ונעשים מפורסמים, אבל כמעט כולם שומרים על קשרים עם להקת האם ושבים לעבוד בשטוטגארט מדי פעם

זכרי מובהק, וכל אחד חופשי לפרש את תפקיד המיניות בחיי הנערה כרצונו, עד שמגיע תור האהבה האמיתית, המסיימת את תקופת ההתבגרות.

ההפקה הנוכחית מפוארת ביותר ויש לקוות שהשטוטגארטים יביאו לתל אביב את כל הפאר הזה שעיצב יורגן רוזה, אחד מגדולי המעצבים בגרמניה, ותהיה לנו הזדמנות לחזות בבאלט מסורתי בלבוש חדיש, אבל גם נאמן למסורת.

אחרי מותו של ג'ון קרנקו בשנת 1974, בדרכו חזרה מסיר ניצחון מהמם בניו יורק, חששו הכל שתקופת הזהר של באלט שטוטגארט עומדת להסתיים. שכן קרנקו העלה מחדש את קרנה של הלהקה, בעיקר כשחידש את הבאלט העלילתי אחרי שכבר הספידו אותו. הבאלטים השקספיריים שלו, "אילוף הסוררת", "רומיאו ויוליה" ויצירתו לפי הרומן בחרוזים מאת פושקין "ייבגני אונייגין", יצקו משמעות חדשה במושג "באלט עלילתי".

הכוריאוגרפיה הדרמטית שלו התמקדה במספר דואטים מרכזיים בכל אחת מעבודותיו, שהם מפגשים משתנים בין הדמויות הראשיות. כך נוצרה רקמה ניגודית של אנסמבלים (תמונות המוניות) צבעוניים, צורניים, מצד אחד, וסצינות רגשיות ובעלות משמעות עמוקה ביחסי הדמויות מצד שני, לרוב בצורת דואט.

לא מזמן ראיתי, בפעם המי יודע כמה, את "ייבגני אונייגין" והמופע הבליט את כל החיוב והבעייתיות של "באלט שטוטגארט" כיום.

הלהקה היתה מלוכדת והדור הצעיר, שהחליף את הוותיקים מימי קרנקו בתפקידים המרכזיים, הוא אמנם מיומן ומוכשר אבל נעדר אותו אבק כוכבים שציין את ריצרד קרייגון, אגון מדסן ומרסיה היידה עצמה.

"מה לעשות, לא רק בבאלט עבר זמנם של כוכבים...", אומר קרייגון. הזמנים השתנו, וכיום הטכניקה של הרקדנים הצעירים מצוינת, אבל אין בהם הייחוד העושה אמן מעולה לכוכב זוהר.

קרנקו הצטיין בראייה נבואית ממש. הוא יכול היה לזהות באמנים בראשית דרכם את הפוטנציאל שלהם להפוך לכוכבים. כשהחל את דרכו בשטוטגארט וערך מבחנים ללהקה המחודשת שהוא הועמד בראשה, הגיעה לשם רקדנית מברזיל, לא יפת תואר ולא מפורסמת, שרקדה בקור-דב-באלט של להקה לא חשובה ביותר, מרסיה היידה. הנערה האלמונית כבשה את ליבו של קרנקו והוא הציע לה להיות הפרימה באלרינה שלו - להפתעת הכל, ובעיקר להפתעת היידה עצמה.

אחרי מותו בלא עת של קרנקו - טרם מלאו לו 50 - ניהל במשך שנתיים את הלהקה בשטוטגארט היוצר האמריקני שעבד לא פעם עם "בת שבע", ג'ון טטלי. הוא עסק בעיקר



"בחלל הריק", כור: דנטו זנלה
"EMPTY SPACE"
CHOR.: RENATO ZANELLA
STUTTGART BALLET

אווה שולץ, כיום הכוריאוגרף הראשי של באלט לייפציג.

בהם לא מסתיימת הרשימה: רנאטו זנלה, רקדן איטלקי שהגיע לבאלט אחרי קריירה של שחקן כדורסל מצטיין, הפך לכוריאוגרף מרתק כשהיה עדיין רקדן מן השורה. את עבודתו הראשונה עם הלהקה הוא יצר עבור מרסיה היידה וריצרד קרייגון - שני הכוכבים הגדולים ובעלי המוניטין, שהסכימו לשמש לו שפני ניסיון. העבודה היתה מצוינת, אך הצטיינה לא רק בתנועה אלא גם בחוצפה. הנושא היה לא פחות ולא יותר - התהפוכות שידעו יחסיהם האישיים של מרסיה וריקי - כפי שהכל מכנים אותם, ומי שידע את הרכילות הבין במה עוסק הבאלט של זנלה...

ביצירות שלו, שהיו מעולות לכל הדעות, ולא ידע איך לשמר את האוצר שהוריש לו קודמו. בתום כהונתו של טטלי התמנתה מרסיה היידה למנהלת אמנותית "לתקופת ביניים", כמין ממלאת מקום.

איש לא האמין שהבאלרינה השברירית תהיה מסוגלת לנהל להקה גדולה ולהעלות אותה מחדש לדרגה בינלאומית. אבל התברר שהיא מסוגלת לכך, והלהקה פרחת בשנות ה-80 כפי שלא פרחת מעולם.

היידה המשיכה מסורת חשובה ביותר של קרנקו: היא גידלה כוריאוגרפים צעירים בלהקה, שיצאו לעצמאות אבל שבו לשטוטגארט ליצור. בימי קרנקו חניכיו המצטיינים היו ג'ון נוימאיר, כיום מנהל "באלט האמבורג", וירי קיליאן, שחידש את פני הבאלט ההולנדי. שניהם עשו את צעדיהם הראשונים בשטוטגארט, בעידודו של קרנקו

כוכבים עליונים אי אפשר להצמיח באופן מלאכותי, או שהם נגלים או לא, אבל ניהול להקה בגודל של להקת שטוטגארט ועם מוניטין כשלה דורש את מלוא המרץ והמחשבה. אולם מרסיה היידה קיבלה על עצמה לנהל להקת באלט ביבשת הולדתה - דרום אמריקה, והיא מחלקת את זמנה בין אמריקה וגרמניה. מצב דברים זה מזכיר את מנהלי התזמורת היושבים על שניים-שלושה כיסאות של מנהלים מוסיקליים. חייהם עוברים במטוסים ואת הניהול הם מבצעים דרך הטלפון והפקס. בעיני רבים מאוהבי "באלט שטוטגארט" זה אינו מצב בריא. מרסיה היידה דוחה את הטענות,

ההפקה הנוכחית מפוארת ביותר ויש לקוות שהשטוטגארטים יביאו לתל אביב את כל הפאר הזה שעיצב יורגן רוזה, אחד מגדולי המעצבים בגרמניה, ותהיה לנו הזדמנות לחזות בבאלט מסורתי בלבוש חדיש, אבל גם נאמן למסורת

מנהלת את הלהקה. לזכותה ייזקפו גם הקשרים שקשרה עם אחדים מהיוצרים הגדולים בימינו, בין השאר, מוריס בז'אר, שמרבה ליצור עבור שטוטגארט או מעביר לשם יצירות שלו, ובעיקר של הנס ואן מאנו ההולנדי, אחד היוצרים הגדולים ביותר בתחום הבאלט החדיש.

בשבועיים של שהותי בשטוטגארט נכחתי בערב המוקדש כולו לוואן מאנו, מופע מעולה לכל הדעות, בביצוע הבאלט מאת בז'אר לפי "חליל הקסם" של מוצרט, שיש בו כוריאוגרפיה מעולה אבל מלל מיותר, ובביצוע של "יבגני אונייגין" מאת קרנקו.

מלבד אלה בוצעו באותו ערב: יצירה מאת רנאטו זאנלה, העומד להתמנות למנהלו האמנותי של באלט האופרה של וינה בעונה הקרובה, ועבודה מאת נאצ'ו דואטו הספרדי, חניך להקתו של קיליאן בהאג. העבודה של דואטו הסתיימה במחול חדש מאת סטפן טוס, כוריאוגרף צעיר והתקווה הגדולה של הבאלט בגרמניה.

טוס הוא יליד וחניך מזרח גרמניה לשעבר, שעובד בעיקר בדרזדן, ויש לו כבר בגיל צעיר שפה משלו. לשטוטגארט הוא הביא את גרסתו ל"החתונה" מאת סטרבינסקי. התנועה היתה עשירה ובעלת מרקם מלא חיוניות. למוסיקה המוכרת הוא הוסיף עוד קטע מאת ארוו פארט (המלחין החביב על נהרין ועל קיליאן), ולפי התוכנית התרחשו על הבימה יחסים מורכבים בין שתי המשפחות המתחתנות. התוכן המשפחתולוגי הזה נותר אמנם על דפי התוכנית בלבד כי, כמאמרו של פרדריק אשלטון הבריטי, "אין כל דרך להסביר בתנועה שזו אחותה הבכירה של חמותי", אבל זה לא הפריע לי ולצופים האחרים להתלהב מעבודתו של היוצר הצעיר ומהביצוע המעולה של רקדני שטוטגארט.



"הסימפוניה השביעית של בטהובן"
כור: איווה שולץ, באלט שטוטגארט
"BEETHOVEN'S SEVENTH SYMPHONY"
CHOR.: UWE SCHOLZ
STUTTGART BALLET

אבל גם למסתכל אובייקטיבי מצב הדברים נראה טעון תיקון.

אלא שאיש אינו יודע מי יוכל להחליף את היידה כמנהל אמנותי של באלט שטוטגארט. מי שמהמר על קריגון שוגה. הוא לא קורץ מחומר שמנהלים עשויים ממנו. הוא ממעט להופיע על הבימה, על אף שהוא עדיין רקדן מרתק, ומתחיל לשמש מדריך לרקדנים צעירים.

בבאלט הרוסי קיימת מסורת מצוינת; רקדנים מעולים משמשים מדריכים (לא מורים בשיעור הטכניקה היומיומי) הנפגשים אחד על אחד עם רקדנים צעירים שמתכוננים לקראת תפקידים מוכרים, שהקשישים ביצעו בשעתם. העברה כזו של הדרכה בתחום תפקידים מסוימים יוצרת מסורת, ומאפשרת לצעירים להגיע לחקר

איש לא האמין שהבאלרינה השברירית תהיה מסוגלת לנהל להקה גדולה ולהעלות אותה מחדש לדרגה בינלאומית. אבל התברר שהיא מסוגלת לכך, והלהקה פרוחה בשנות ה-80 כפי שלא פרוחה מעולם

הסודות הזעירים, אבל החשובים מאוד, של ביצוע כל תפקיד ותפקיד.

מרסיה היידה מעודדת צעירים בלהקה ליצור. למשל, בסיור הלהקה בארץ נחזה בעבודה של רקדן בן ארצה, ברזיל, ורוברטו דה אוליברה. אך לא רק את זה יש לזקוף לזכות האופן שבו היא

וכך, יחד עם תחושה שתקופת היידה עומדת להסתיים, על אף שלה חוזה חתום עד שנת 2000 ושאיש אינו יודע מה ילד יום, זו להקה חזקה מאוד, בעלת רפרטואר מגוון ובית יוצר יחיד במינו של כוריאוגרפים צעירים - "אסכולת שטוטגארט", או אם תרצו, "אסכולת קרנקו".



מועצה אזורית בקעת שאן - האולפן למחול

בהנהלת שאול גלעד

מנהל מוזיקלי- דוד עורי

מבוא למחול
בלט קלאסי
מחול מודרני
ג'אז
יצירה

תוכניות העשרה
עבודות גמר לבגרות במחול
מופעי תלמידים
מפגשי תנועה להורים וילדים
ארוח כנסים ארציים

המורים:
אליזבט גולדוין
שרית גורדון
אורה גלמן
שאול גלעד
שרה וייסנברג
מרים ורובל
אפרת לינצקי
שירלי נובק
חיותה עז-גד
דניס פרי
רותי פרץ
טובי פרת
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

לפי תפנית



רינה שחם
רקדנית, כוריאוגרפית, מורה למחול

RINA SHAHAM
DANCER, CHOREOGRAPHER, DANCE TEACHER

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

בת-שב-כשיו
להקת מחול בת-שבע,
מנהל אמנותי: אוהד נהרין

מאז
יובל
1995

יצירתו החדשה של אוהד נהרין
פתיחת פסטיבל ישראל בתאטרון ירושלים 20-21 במאי
בכורה במשכן לאמנויות הבמה, ת"א 24-27 במאי

Z/NA
מבול

מאת אוהד נהרין
מרכז סוזן דלל, ת"א 16-14 ביוני

פרוייקט יחודי המשלב
מחול במסך עם במה
מרכז סוזן דלל 25-29 ביוני

אנסמבל בת-שבע
בכורות וידאו '95

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

לפי תפנית

וירסקי

אבל מה זה פולקלור

בהשגחתה וטיפוליה של גברת ואנטוך, מנהלת בית הספר, צורפו לביקור. הילדים הדהימו לא רק בלהט ושמחת העשייה, אלא קודם כל במקצועיות מרתקת. שלושה מהם פגשתי במסיבת עיתונאים, וכשמנינו בפניהם את הקשיים הכרוכים בחיי הרקדן ושאלנו אם הם מוכנים לעתיד שצריך להשקיע בו כל כך הרבה, התשובה הפסקנית היתה - כן.

להקת וירסקי היתה תמיד פנינה ומקור לגאווה לתרבות האוקראינית. זו למעשה להקת הייצוג היחידה שאוקראינה יכלה להתפאר בה. יותר מ-50 שנים סובבה הלהקה פעמים רבות בעולם, ומה שהיה תחילה ייצוג לתפארת, הפך לייצוא לתפארת. היום, למרות שהלהקה נתמכת כלכלית בתנאים מועדפים כמקודם, התמיכה מספקת בקושי לתשלום המשכורות, לא כל שכן, כאשר הכסף לא מגיע באופן סדיר, מתלונן ואנטוך.

"ההכנסה המאסיבית היחידה של הלהקה מגיעה דווקא מאותם סיורים לחו"ל, שקודם היו מותרות. יש לנו גם תורם מכובד מאוד, פיודור פולונין, שהיה פעם רקדן מקצועי בלהקת מחול אוקראינית אחרת. היום הוא איש עסקים ומנהל מרכז לאמנות אוקראינית במוסקבה", אומר ואנטוך.

הדאגה למימון, שלא היתה קיימת בעבר, היא מחיר החופש. הלהקה מבלה את רוב זמנה בחו"ל. לישראל היא הגיעה ממצרים ואחרי הביקור כאן, יצאה למקסיקו, פלורידה וספרד. אין זה פלא, כי מקומות אלה הם מרכזי תיירות וכפי ששמעתי, את להקת וירסקי אפשר להשיג במחיר שאינו מכביד על כיסו של האמרגן. כאן טמונה "סכנה" נוספת שבחופש. "הבחורות שלנו", מספר ואנטוך, "נחשבות ליפהפיות בעיני גברים בכל העולם, וקורה לא פעם שבקבוצת האהבה או הצעות מפתות

מאת יוסי בור

כשרואים את רקדני להקת וירסקי בפעולה על הבמה, ההשוואה עם באלט היא בלתי נמנעת. הדבר לא ניכר בסגנון או באופי היצירות, מדובר בליטוש התנועה, בדיוק המדהים, באחידות הביצוע - הכל כך אופייניים לבאלט

בתום שבע השנים הראשונות, ולאחר מיון קפדני נוסף, מתקבלים כ-40 תלמידים לסטודיו למחול של הלהקה, לעוד ארבע שנות לימוד. חלק זעיר מהם נשאר כעתודת רקדנים בלהקה.

את תוצאות ההשקעה בעתודה ראינו על בימותינו בעת ביקור הלהקה בפסטיבל ישראל. יותר מ-20 ילדים צעירים,

במודעות של פסטיבל ישראל היה כתוב: "הבאלט הלאומי של אוקראינה על שם וירסקי", עניין המעורר תמיהה, כי לאוקראינה אין באלט לאומי. במהרה התברר, שאכן מדובר בלהקה לאומית, אך של מחול פולקלורי. ובכל זאת, כשרואים את רקדני להקת וירסקי בפעולה על הבמה, ההשוואה עם באלט היא בלתי נמנעת.

הדבר לא ניכר בסגנון או באופי היצירות, מדובר בליטוש התנועה, בדיוק המדהים, באחידות הביצוע - הכל כך אופייניים לבאלט. ואין זה פלא. רקדני להקה זו מקבלים יום יום שיעורי באלט קלאסי, וללא ספק כמה מהם יכולים היו להשתלב בקלות בלהקה זו או אחרת של הקלאסיקה המודרנית.

יסודות לכך הניח וירסקי עצמו, כוריאוגרף מחונן, איש המאזיין בפולקלור האוקראיני, שיחד עם עמיתו, בולוטוב, הקים ב-1937 את הלהקה. בזמן מלחמת העולם השנייה עבד במוסקבה, וב-1955 חזר לקייב והפיח חיים חדשים בלהקתו הדועכת. מה מבדיל בין להקת וירסקי ולהקות מחול פולקלורי רבות אחרות? מה המיוחד בה? מה עושה אותה דווקא אוקראינית ולא אחרת? הרי ברחבי ברית המועצות לשעבר, קיימות עד היום אין ספור להקות פולקלור.

מירוסלב ואנטוך, תלמידו וממשיך דרכו של פאבלו וירסקי כמנהל, מדגיש את ייחודו של וירסקי כאיש שרואה דראמטורגיה בכל ריקוד. אמנם, זה אופייני גם ללהקות פולקלור אחרות, אך ואנטוך מדגיש שוירסקי היה מסוגל על בסיס תנועה אחת בלבד, שראה בחטף כשרקדניו השתעשעו להם, לבנות קומפוזיציה שלמה. ובוה, מדגיש ואנטוך, היתה גדולתו של וירסקי. היום, כל הרפרטואר של הלהקה בנוי על כוריאוגרפיות של וירסקי וואנטוך בלבד, ודבר זה שומר על ייחודה של הלהקה.

דבר נוסף המייחד את הלהקה הוא בית הספר למחול הצמוד אליה. הצורך בקיומו של בית הספר התעורר עם עזיבתם של רקדנים מעולים למוסקבה למשל, שיכלה להציע יותר. לכן יזם וירסקי את הקמתו של בית הספר המיוחד במינו, אליו מתקבלים ילדים מגיל שבע, לאחר מיון מדוקדק וקפדני. הם מגיעים מכל רחבי אוקראינה ומבלים בבית הספר שבע שנים, בהן הם מקבלים הכשרה במחול. בסך הכל לומדים בבית הספר כ-200 תלמידים.



פסטיבל ישראל 194
וירסקי - להקת המחול
הלאומית האוקראינית



וירסקי היה מסוגל על בסיס תנועה אחת בלבד, שראה בחטף כשרקדניו השתעשעו להם, לבנות קומפוזיציה שלמה

אחרות, הן נשאות במרכזים בהם אנחנו מופיעים. בפריס, בלידו, בניו-יורק, באיטליה ומקומות אחרים רוקדות יוצאות הלהקה. אבל כפי שאמרתי קודם, לנו יש עתודה, ולכן העזיבה לא מדאיגה אותי", מחייך ואנטוך. "אנחנו מספקים רקדנים גם ללהקות פולקלור אוקראיניות אחרות מקרב תלמידי בית ספרנו".

לשאלתי מה נשתנה בלהקה בעקבות השינויים הפוליטיים, ואנטוך מדגיש את החופש האמנותי, את עצמאות הלהקה. אף שהוא לא יכול להתלונן על כפייה גדולה מדי גם קודם. מפעם לפעם ביקשו השלטונות ליצור כוריאוגרפיה זו או אחרת לוועידת המפלגה. כנראה שהדבר קרה בעקבות השאיפות הלאומניות הנסתרות של המנהיגים האוקראינים, והרצון לטפח את הלהקה הלאומית. ואנטוך מתלונן על כך שבעקבות החופש, נוצרה אנארכיה בשוק, והרבה להקות אחרות מנסות לחקות את להקת וירסקי ואפילו מופיעות תחת השם "הלהקה הלאומית".

ואנטוך טוען, שלא פעם פנו אליו אמרגנים מחו"ל וביקשו לעשות "סדר". בשל פניות אלו, הוא מתכוון להציע לשר התרבות להעמיד קריטריונים מחמירים יותר ללהקות האחרות.

ברפרטואר הלהקה כ-40 כוריאוגרפיות, שמייצגות מגוון רחב של ריקודים עממיים מכל קצוות אוקראינה. בהתבוננות מקרוב, אנו יכולים לזהות אלמנטים של פולקלור הונגרי או רומני מהקרפטים, אלמנטים רוסיים מאזורים הגובלים ברוסיה, תנועות "פולניות" וכו'. אבל

אין ספק שהסגנון האוקראיני, הקפיצות הגבוהות, הקצב המסחרר ותנועות הריקוד הקרובות לרצפה תוך כפיפת ברכיים, מייחדות את הלהקה מכל להקה אחרת.

כרטיס ביקור אחר של הלהקה היא הכוריאוגרפיה ל"זאפורוז'צ'י", מחול אוקראיני מובהק, העושה שימוש בחניתות. למרות האסוציאציה הבלתי נמנעת, למי שמכיר את ההיסטוריה האוקראינית ואת הקוזקים של בוגדאן חמלניצקי, האמנות כובשת ולא מותירה מקום להרהורים מרים. אין בתוכנית ריקודים עלילתיים. הכל בנוי על תנועות מחול בלבד, ובכל זאת במשך כל השעתיים קשה להסיר מהם את העיניים. הווירטואוזיות של הגברים בולטת במיוחד כאן. הביקורת והקהל היו תמימי דעים, הלהקה נתנה מופע מקצועי ומהנה. "אנחנו מצליחים לשמור על הרמה המקצועית ואפילו להעלות אותה בזמן האחרון", אומר ואנטוך. "מצד אחד, אנחנו קיימים היום תודות לעצמנו, ולא תודות לתמיכה ממשלתית, ומצד שני אנו גאים לייצג את המדינה העצמאית שלנו. זה מאוד מאוד נעים".

הבניין במרכז קייב בשדרות שבצ'נקו, בו שוכנת הלהקה, דומה לכל שכניו ויכול היה לשמש כל משרד ממשלתי. הדמיון נעלם ברגע שנכנסים פנימה. ארגזים עם תלבושות ממלאים את הקומה הראשונה, בקומה השנייה משתרע סטודיו רחב ידיים עם מראות ומעקים לאורך הקירות ורצפת פרקט, ומיד אתה יודע איפה אתה נמצא. כל הפאר וההדר הם זכר לימים בהם הלהקה קיבלה תקציב בלתי מוגבל, והתמקדה ביצירת ריקודים לתפארת המשטר. וירסקי יצר, למרות כל הקשיים וההנחיות מלמעלה, כוריאוגרפיות נהדרות, שבהן הצליח להתמודד עם צנזורה ולשמור על הפן האמנותי של הלהקה. גם בתנאים



פסטיבל ישראל 94, וירסקי -

להקת המחול הלאומית האוקראינית

VIRSKY UKRAINIAN NATIONAL FOLKLORE DANCE COMPANY

בהם היה צריך להתגבר על כפייה של תוכן, הצליח הכשרון הטמון בוירסקי להתגבר. "להביע את עצמך בכל פרויקט, אפילו מונחה מלמעלה, למצוא צורה מעניינת ומקצועית, זו תמצית הכשרון", אומר ואנטוך. כאן אנחנו מגיעים לפרדוקס: צנזורה היא המניע ליצירה פורה, כי רק תוך התגברות על מכשולים אפשר להגיע לתחכום ולפסגת היצירה.

וירסקי יצר, למרות כל הקשיים וההנחיות מלמעלה, כוריאוגרפיות נהדרות, שבהן הצליח להתמודד עם צנזורה ולשמור על הפן האמנותי של הלהקה

כשאני משמיע משפט זה באוזני ואנטוך, הוא משתתק לרגע ואומר, "אתה צודק רק באופן חלקי. ככל שכשרונו של היוצר גדול יותר, הוא חש אחריות גדולה יותר כלפי יצירתו. הוא לא מסוגל לעסוק בדבר כלשהו ברשלנות. הוא יתמסר לחלוטין, או יסרב להשתתף בתהליך היצירה, אם לא יראה את האפשרות להגשים את רעיונותיו". והוא מדגיש, שהאווירה בלהקה היא הרבה יותר טובה ממה שהיתה קודם.

למרות הקשיים (ואולי דווקא בגללם) אנשי הלהקה מלאים התלהבות. הם מופיעים מעט מאוד בבית, בקייב. אך כשיש קונצרט, האולמות מפותצים, לדבריו של ואנטוך. "הקהל במערב הוא נפלא, מבין, אינטליגנטי, מקבל אותנו בהתלהבות. אבל כשאנחנו מופיעים מפעם לפעם בבית, התחושה נפלאה. אנחנו מרגישים שצריכים אותנו, שאוהבים אותנו".

ספרים מרקדים

RETOOLING THE DISCIPLINE:

RESEARCH AND TEACHING STRATEGIES FOR THE 21ST CENTURY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, RIVERSIDE, 1994, PUBLISHED BY
THE SOCIETY OF DANCE HISTORY SCHOLARS

רות אשל

הכלי השימושי ביותר - מילונים ואנציקלופדיות על אמנות המחול

"בין הסופרים, מחבר המילונים הוא
האומלל ביותר... כל מחבר אחר יכול
לקוות לתשבחות,
מחבר הלקסיקונים יכול לכל היותר
לצפות לכך, שיימלט מביקורת"

סמואל ג'ונסון, (1784-1709) מחבר המילון האנגלי
החשוב

ג'ורא מנור

עולם המחול על כל צורותיו מורכב מאלפי
מושגים טכניים, שמות של יוצרים ומבצעים,
יצירות, שלרבות מהן ביצועים חשובים רבים,
היבטים אסתטיים והיסטוריים. כל העוסק
או לומד, קורא או כותב על אמנות המחול
זקוק לספר עזר, שיקל עליו את המלאכה
הקשה, למעשה הבלתי אפשרית, של זכירת
כל השמות, המושגים והמילים הדרושים
להבנת הטקסט.

אפילו במאמר ביקורת פשוט בעיתון יומי,
אתה נתקל לעיתים קרובות בשמות אישים,
מושגים של טכניקה מחולית או עלילות של
באלטים, שאינך זוכר או שמעולם לא נתקלת
בהם. הכלי החשוב ביותר למציאת המידע
הדרוש בכל מקרה ומקרה הוא המילון או
האנציקלופדיה למחול ובאלט.

השימוש במילון, בייחוד זה שיש בו הערות
המפנות אותך למקורות נוספים, הוא כלי
ראשון במעלה למי שמבקש השכלה. כידוע,

הכרונולוגי של האירועים ופחות מנסים לתת
את התשובות לשאלות של מתי ואיך. לעומת
זאת מלמדים לפי נושאים ספציפיים, שאותם
בודקים בחתכים של ראייה רב-תרבותית.
כיום באופנה הוא ההיבט האנתרופולוגי של
המחול. יש גם מאמרים המטפלים באופן שבו
המחשב יכול לתרום להוראת ההיסטוריה של
המחול.

שאלה מרכזית שהעסיקה רבים מהמרצים
היא איך להיעזר במחקר המחולי הצעיר
במתודות מחקר של דיסציפלינות שונות של
אמנות, בהן כבר נעשו מחקרים במשך מאות
בשנים, וזאת מבלי שהמחול ייאבד
מעצמאותו. חוקרים אחרים כותבים על
שילוב המחשב בהוראה.

בעיני החלק המרתק ביותר הוא לעיין
בתוכניות הלימוד (SYLLABUS) למקצועות
מחול חדשים שנלמדים באוניברסיטאות
בארה"ב במגמות המחול, כמו
INTRODUCTION TO THEATRICAL
CULTURAL STUDIES OR
MULTICULTURALISM,
PERFORMANCE AND MEDIA. התוכניות
מאוד מפורטות ויש נושא מוגדר לכל שיעור מ-
14 המפגשים של הסמסטר. התפריט בהחלט
מעורר תיאבון ורק ממחיש עד כמה המדיום
עשיר בנושאים, שאנחנו עדיין לא ממש טיפלנו
בהם בתחום ההוראה.

חשובה לא פחות היא הרשימה הביבליוגרפית
העשירה המצורפת למאמרים. היות והמרצים
הם חוד החנית של המחקר המחולי, הרי זו
דרך לעקוב אחרי הרפרטואר הקיים, העכשווי
ביותר בתחום הכתיבה המחולית.

החסרון היחיד הוא סגנון הכתיבה המאוד
אקדמי ומדעי, שמכביד במיוחד על מי
שאנגלית אינה שפת אמו.

מדי שנה עורכת החברה לחוקרי מחול כנסים
על נושאים שונים. הכנס האחרון שהתקיים
ב-BRIGHTON YOUNG UNIVERSITY
שבמדינת יוטה, עסק בבחינת אסטרטגיות
חדשות בחינוך המחול לקראת המאה
העשרים ואחת. הספר שיצא בעקבות הכנס
כולל 41 מאמרים של בכירי העולם האקדמי
של המחול האמריקני ואורחים מחו"ל.
המאמרים מתמקדים בעיקר בהוראת הצד
התיאורטי של המחול.

המאמר הפותח את הלקט הוא של פרופ' ג'נט
אשד לנסדל (JANET ADSHEAD-LANSDALE)
שמזה מספר שנים אני קוראת את הספרים
המצוינים שהוציאה על מתודיקת האנליזה
של המחול. הם חובה לכל מי שרוצה "לחשוב
מחולי".

הפעם עוסק המאמר שלה בקריסת הגבולות
בין האמנויות. היא חוששת שהמחקר המחולי
ייפגע מכך. לדעתה, בניגוד לאמנויות אחרות,
המחקר בתחום המחול הוא צעיר מדי, לא
מוגדר ומבוסס דיו כדי לפרוץ לעבר מדיומים
אחרים ומבוססים הרבה יותר. היא חוששת
שחקר המחול יהפוך למעין "זנב" של
האמנויות האחרות, ממש כפי שקרה במשך
מאות שנים למחול, שהתאים עצמו למוסיקה.
על נושא המתחים ופריצת הגבולות בין
האמנויות ייערך בסוף חודש אפריל השנה כנס
באוניברסיטת סארי (SURREY) באנגליה.

מספר מאמרים מוקדשים להיבטים
הפדגוגיים והמחקריים של הוראת אותו שדה
פרוץ שבין המחול והתיאטרון, והם משקפים
את הצורך בקורסים שיתמקדו בקשר בין
מחול ותיאטרון, לאור הפופולריות של
תיאטרון תנועה היום.

מאמרים אחרים עוסקים בהדגשים חדשים
בהוראת ההיסטוריה של המחול. יש
התרחקות משיטת ההוראה לפי הרצף

שיטה ותרגולים

עדה לויט

TEACHING CHILDREN MOVEMENT CONCEPTS AND SKILLS

BY CRAIG A. BUSCHNER

TEACHING CHILDREN DANCE

BY THERESA H. PURCELL

HUMAN LIMITS PUBLISHERS,
CHAMPAIGN, U.S.A.

שני הספרים הם חלק מסדרה של חמישה, שהוזמנו והוצאו על ידי מינהל החינוך של ממשלת ארצות הברית. הסדרה מיועדת למורים כלליים ולמורים לחינוך גופני בכיתות היסוד, בהנחה שהחינוך הגופני בכל היבטיו הינו כלי בידי המחנך להתפתחות גופנית, ריגושית, חברתית וקוגניטיבית של הילד.

המטרה היא לראות בחינוך לתרבות הגוף מכלול. לא מורה להתעמלות או מורה לספורט, אלא מורה לחינוך גופני, שכולל מיומנויות תנועה, מחול, התעמלות, משחקים וכושר גופני.

כל ספר מחולק לשני חלקים. בחלק הראשון מניח המחבר את הבסיס התיאורטי. בספר העוסק בהוראת המחול, לדוגמה, כלולים פרקים כגון: סיבות הלמידה, מדוע חשוב ללמד מחול, איך התלמיד מושפע מלימוד המחול, התמודדות עם תנאים אובייקטיביים (מקום, מספר תלמידים, לימוד בפנים ובחוץ ואבזורי עזר). החלק השני הינו מדריך מעשי. למשל, בספרו של בושר הצעות לפעילויות, המעלות את המודעות העצמית של הילד, תוך כדי לימוד

מיומנות מוטורית ומושגי תנועה. בספר על הוראת המחול, החלק המעשי מציע רעיונות הכוללים לימוד טכניקות לפיתוח שפת המחול, רעיונות ליצירה, איך צופים במחול ואיך מנתחים ומשוחחים עליו וריקודים של תרבויות שונות.

במבט ראשון, חלפה במוחי המחשבה: עוד אחד מספרי ה- "FAST FOOD" - עוד ספר אמריקני בין רבים, המציעים איך להיות פסיכולוג, נגר, מכונאי, מורה מומחה (מחק את המיתון) בדרך מהירה וללא מאמץ.

עיון מעמיק יותר הפריך, לשמחתי, רושם ראשון זה. שני הספרים הנסקרים כתובים בסגנון בהיר ומוכן. בשניהם הבחנה בין לימוד ואימוון, כאשר העיסוק בנושאי הספרים מעמיק ומקיף.

המחול. אולם מי שזכה בו לערך משלו, יהיה זה רקדן, יוצר או יצירה, מטופל בצורה יסודית, כולל פרטים ביוגרפיים. כמו כן, לא חסרה ביוגרפיה מפורטת, וכן תמצית של ביקורות ודעות, מתוך מה שנכתב על ידי חשובי המבקרים והחוקרים.

בסוף הכרך השני מופיעים אינדקסים לפי ארצות, יוצרים ומבצעים, המאפשרים למצוא חומרים, שאחרת קשה היה לגלות את מיקומם.

בארה"ב מתנהלת כבר יותר מעשור עבודה יסודית על אנציקלופדיה בינלאומית למחול, על כל צורותיו, שתתייחס לא רק למחול האמנותי אלא גם האתני. לפי תוכניתה של סלמה-גיין כהן, העורכת הראשית, הכל יבוא תחת ערכים גיאוגרפיים. מספר פעמים הופסקה עבודת ההכנה לאנציקלופדיה שאפתנית זו, הפרויקט היקר מאוד עבר מהוצאה אחת לשנייה, ואין לדעת מתי וכיצד יסתיים המפעל.

עד היום אין אף מילון למחול בעברית. לקסיקון כזה חסר מאוד לכל מי שאינו שולט אלא בשפתנו, וריבוי התלמידים והסטודנטים מצדיק, בעצם, כתיבתו של מילון כזה ואת הוצאתו לאור. אלא שללא תורם, שיהיה מוכן להשקיע סכום לא מבוטל במפעל כזה - חיבור מילון עברי לאמנות המחול, שיתייחס לתופעה ששמה מחול בישראל ובעולם, היום ובתקופות מוקדמות יותר, לא נזכה לכלי השימושי וההכרחי הזה.

ביבליוגרפיה:

- "Pipers Enzyklopädie des Musik Theaters", Piper Verlag München, "Forschungsinstitut für Musiktheater", Beyreuth University; Editor-in-chief Sieghart Dohring
"International Dictionary of Ballet", St. James Press, Detroit-London-Washington; Editor: Martha Bremser
"The Concise Oxford Dictionary of Ballet", Oxford University Press, Oxford-New York; Editor: Horst Koezler (Second Edition)

הנגנים המלווים ומשך היצירה. אחרי מידע עובדתי זה מגיע תור תיאור היצירה ונסיבות חיבורה, תיאור העלילה או התנועה, פרשנות ליצירה וניתוח השפעתה, וכל מאמר מסתיים ברשימת מקורות, ביקורות ומאמרים על היוצר והיצירה.

לקסיקון גרמני זה הוא מפעל יחיד בסוגו בתחום המחול והאופרה. עם השלמת הכרך השישי יהיה בידי חוקרי המחול כלי עבודה מקיף ויסודי ביותר. חבל שעד כה לא תורגם הלוקסיקון לאנגלית, אבל ייתכן שההוצאה מתכננת לתרגמו. מחיר כל כרך כ-300 מרק, סכום לא מבוטל, אבל ראוי לכל ספרייה המכבדת את עצמה לרוכשו.

לאחרונה יצא באנגלית, בשני כרכים, "מילון בינלאומי לבאלט", בעריכתה של לורין ניקולאס. זה מילון המשקיף על עולם הבאלט מנקודת ראות אנגלית, וכולו מוקדש לנעשה באנגליה ובאמריקה בלבד. יש אמנם התייחסות לרוסיה ולצרפת, אבל אפילו גרמניה זוכה רק לשני מאמרים מורחבים, והם עוסקים בבאלט שטוטגארט ובבאלט האמבורג בלבד. אין במילון זה הגדרות של מושגים טכניים, ויש מעט מאוד חומר על המחול המודרני ותיאטרון-

קיימים שני סוגי ידיעה: האחת היא ידיעה של עובדות ופרטים, השמורים בזיכרון, ומי אינו נתקל בכך שדברים זכורים לו רק לחצאין ובצורה מעורפלת, דווקא שעה שהוא זקוק להם? והסוג השני, החשוב יותר, היא הידיעה היכן למצוא את האינפורמציה הדרושה. המילון הוא הדרך להגיע למידע.

לכל לקסיקון שיטתו שלו. מצד אחד קיים הספר הלא גדול, המביא אינפורמציה תמציתית, שנוח מאוד לדלות אותה, והטוב ביותר מסוג זה היום הוא "THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF BALLET", מאת המבקר הגרמני HORST KOEGLER. למרבה הצער, אחרי ההוצאה השנייה, המעודכנת לשנת 1988, החליט המו"ל שלא להמשיך במפעל זה, ומילון "מוזדקן" במהירות.

בשנת 1981 יצאה לאור האנציקלופדיה הרוסית לבאלט. שלא כמו מילון אוקספורד, זה כרך גדול, המביא אינפורמציה מדויקת על כל הקשור באמנות המחול בברית המועצות לשעבר, אולם לוקה בחסר מחמת הסלקטיביות שהכתיבה האידיאולוגיה הסובייטית. האמנים שעזבו את ברית המועצות, כגון נורייב, בארישניקוב או את הגוש המזרחי, כמו יורי קיליאן, שעזב את מולדתו צ'כיה ועובד בהולנד, נזכרים בו רק כבדרך אגב ובשורות מעטות, ללא כל פרופורציה לחשיבותם כאמנים. מפעל יחיד במינו, בהיקפו ובדיוקו המדעי, היא האנציקלופדיה מתוצרת המוסד לחקר התיאטרון המוסיקלי שליד אוניברסיטת בירויט, שבבאבאריה.

עד היום ראו אור חמישה כרכים של ה- ENZYKLOPÄDIE DES MUSIK THEATERS הוצאת PIPER היוקרתית. המאמרים סדורים לפי שמות המחברים, המלחין או הכוריאוגרף. כל ערך מורכב ממספר קבוע של היבטים: תחילה רשימת היוצרים, כגון מחבר הליברית, מעד הבכורה העולמית, הרכב המבצעים, הרכב



מחול יהודי בראי הדורות עיונוע כנאו ועיונו מטוע III

המחול בקהילות היהודים

בארצות הממלכה

העותמנית ובארץ-ישראל

מאת צבי פרידבר

✚ ירוש יהודי ספרד ופורטוגל (1492-1497)
וגירושם של יהודי איטליה בשלבים שונים
מאוחר יותר, מזרחה, הביאו לשינוי משמעותי
בחייהן של קהילות יהודי הממלכה העותמנית.

כל אחת מקבוצות המגורשים ניסתה לשמור על ייחודה הדתי והתרבותי-חברתי במסגרת הקהילתית שאליה נקלעה, ובתוך כך גם על חיי המחול עליהם היתה אמונה בארצות מוצאה. ואם עלה הדבר בידה, אף לכפות את מנהגיה על יתר אנשי הקהילה שבקרבת התיישבה. הדוגמא הבולטת ביותר לכך היא התפתחותם של חיי המחול בקהילת ארטא (שבאפירוס ביוון), שהסעירה את הממסד הדתי של יהדות יוון, טורקיה ואיטליה, בשליש הראשון של המאה השש-עשרה.

את התיאור המפורט ביותר של המעשה אנו מוצאים בפנייתם של יהודי ארטא אל ר' דוד הכהן מקורפו (המהרד"ך, נפטר ב-1530). בידינו תמונה מלאה של ההווי הריקודי של חלק מבני קהילה זו, שעורר את המחלוקת בקהילה. לשון הפנייה אל המהרד"ך, שאין לה אח ורע בכל הספרות הרבנית כדלקמן:

"יורנו רבינו אם ג' בתי כנסיות (קהלים) בעיר אחת תקנו תקנה בעניין הריקוד עם הנשים הנשואות, משום שהדברים המכוערים שהיו עוברים בכל יום במחול, כמעט כאלו המחול היתה קובה של זנות. שהיה אומר הבחור למסדר המחול: הביא לי פלונית ואם לאו, איני מרקד. וגם כן היא היתה אומרת כן ובשבת אי [חת] אירע בלבול בתוך המחול, כי בעלה של בחורה אמר לאשתו: אל תרקדי עם פלוני! ואחר כך מצאה בעלה מרקדת עמו, ונעשה בלבול, עד שהגיע הדבר בערכאות של גויים. ובראות הקהילות הפירצה היוצאת מזה הריקוד, עמדו ותקנו ושמו חרם גמור ברוב מנין וברוב בנין עם כל החומרות שאפשר, שלא ירקדו אלא איש עם אשתו ואב עם בתו ואם עם בנה ואח עם אחותו ותתקיים תקנה זו קרוב לשלוש שנים". (1)

מה שקומם את הממסד הדתי היו הריקודים המעורבים ובעיקר של נשים נשואות עם גברים שאינם בעליהן, שגררו פנייה לערכאות של גויים, דבר חמור כשלעצמו.

הריקודים נוהלו על ידי אישיות שכונתה "מסדר המחול". תפקידו לא הצטמצם בהדרכה וניהול של המחולות עצמם, אלא כלל גם סידור של בת זוג רצויה על פי בקשה. עבור שירותיו אלה קיבל מסדר המחול תמורה, ככל הנראה, אחרת קשה להבין את פשר האיום של ה"בחור", שאם לא תתמלא בקשתו הוא לא ירקד כלל. המקור שלפנינו מצביע גם על כך, שמפגשי המחול נערכו גם ביום השבת, דבר המעלה כמובן את שאלת הליווי המוסיקלי, עליה אינו מקבלים תשובה. השלכות מרחיקות לכת היו לאירועי ארטא על חיי המחול בקהילות רבות באזור. (2)

כבכל קהילות ישראל, גם בקהילות הממלכה העותמנית תפשו טקסי החתונה מקום מרכזי במרקם החיים החברתיים-תרבותיים. ריקודים מריקודים שונים הביאו לא אחת את הממסד הדתי להתערב, גם לשלילה אך גם לחיוב, ברבים ממנהגי המחול. בכך היה לא מעט מן החידוש. במיוחד בא הדבר לידי ביטוי בקהילות שיוצאי ספרד, פורטוגל ואיטליה הפכו בהן למרכיב חברתי דומיננטי. אחד המקורות הראשונים, שבהם אנו מוצאים התייחסות לחיי המחול בעיר קושטא, הוא

תשובתו של ר' בנימין הלוי (נפטר 1540) רבה הרומניוטי (הרומאי) של הקהילה, לפנייה של אנשי קהילת ארטא אליו, באותו עניין שהובא לעיל. בתשובתו הוא מפרט ומעלה על נס את מנהגי המחול הנהוגים בקהילתו שלו, הנוגדים את אלה של אנשי ארטא, ואלה דבריו:

"ואנו מנהגנו נודע כשערים דזמרא כולא אסירה ל' בכל כלי זמר חוץ מהבית, והכלה לא תצא אלא בחמישה [כך!] נשים ותופים, וכל כלי זמר של הישמעאלים, אפילו בבית, אסורים לנו אלא בכינור ונבל, שאין להם קול הברה. ובמחולות חרם גדול משנים רבות מימי הקדמונים מורי התורה שלא יכנס איש עם הנשים כלל. ואפילו נער בן שנים-עשרה שנה [לא] יחול במקום נשים כלל. וזאת התקנה בפרט פשטה בכל ישראל כמו כל התקנות שתקנו הגאונים בין לתושבים, בין לבאים מחוץ, אין פרץ במחול ואין יוצאת בהינומא ואין צווחה בתופים ברחובותינו". (3)

המקור שלפנינו דן במקומם של שני מרכיבים בחיי חברה זו: הנגינה והמחול. חרם מימים ימימה אסר על ריקודים מעורבים בין נשים וגברים. האיסור חל גם על נערים בני שנים-עשרה. בתקנה שלפנינו תוספת חשובה לאיסור זה: אכיפתו הן על תושבי העיר והן על הבאים אליה מבחוץ. בהחלטה לכוף תקנה זו גם על הבאים מן החוץ יש אולי יותר מרמז למצב החברתי החדש שנוצר, עם בואם של מגורשי ספרד ופורטוגל, ושל היהודים שהובאו בעל כורחם מרחבי האימפריה העותמנית ליישב את קושטא.

המקור שעמדנו עליו זה עתה נגע למעשה בשניים מהמנהגים היותר מקובלים בטקסי חתונה, שעל אודותם נרחיב מעט את הדיבור: הובלת הכלה לבית חתנה ביום החתונה והנגינה בטקסי החתונה השונים. על נושאים אלה יש בידינו מקור חשוב - כתביו של ר' חיים בנבנשת (1603-1675). כך למשל על דברי הטור, "מצווה לשמח חתן וכלה ולרקד בפניהם", (4) מביא הוא את מנהג עירו קושטא:

"ומנהג פשוט להביא מנגנים בתוף ובכינור מינים ועוגב לשמח חתן וכלה, וראיתי העם נוהגים עכשיו בקושטא, כשיש שם אבל תוך שנה קרוב לחתן ולכלה שאין מביאים מנגנים ויראה שאין להם סמך והיאך ידחו שמחת חתן וכלה מפני האבל? מעבירין את המת מלפני הכלה ועל זה סמכתי בחופת בני ה"י (ה') ישמרהו) שמתה אמו תמ"ה ונשא אשה תוך שנתה והבאתי מנגנים". (5)

במקור אחר, הדן בנישואי אלמן לבתולה, מובאים שורה שלמה של מנהגי מחול שנהוגים היו בטקסי החתונה. נאמר שם:

"אלמן הנושא בתולה וקרובי הכלה רוצים להולך הכלה מבית אביה לבית בעלה בתוף וכינור, כמשפט הבנות הבתולות, והבעל מוחה וטוען שירבו בשמחה בבית אביה, אבל בצאתה מבית אביה, הרי היא ברשותו והוא אינו רוצה להרבות בשמחה מפני שהוא אלמן, כיוון שמנהג בנות הארץ הבתולות הנישואות לצאת מבית אביהם בתופים ובכינורות אין הבעל יכול לעכב". (6)

תשובה דומה ניתנה בעיר תיריאה שליד איזמיר. שם הכריח הרב חיים בנבנשת את האלמן הסרבן לערוך ולקיים ככתבם את כל מנהגי הטקס, וזה לשון הדברים:

"דכיוון דמנהג העיר לצאת בתופים ובמחולות עולה עמו ואינה יורדת ה"ה ג"כ (הדא הוא גם כן) אם מנהג העיר לרקד ולטפח בתופים ובמחולות בעת הנישואין ובליל ראשון שמיוחדים החתן והכלה בבית הבעל, אם קרובי הכלה רוצים שיעשו לה כמשפט הבנות דכיפין [כופים] לבעל ואפילו בביתו". (7)

מקום מיוחד תפשו טקסי "שבת החתונה", היא השבת שלפני יום הנישואים. ביצועה של המצווה לשמח חתן וכלה בשבת זו כלל מחולות ונגינה, בין היתר של מנגנים שלא מבני-ברית, ואף גרם להקמת חבורות מנגנים ומחוללים יהודים, שלקחו על עצמם לבצע את המצווה. למרות כל ההתראות מצד הרבנים על חילול השבת שעלול להיגרם, הם לא יכלו לתופעה ופתרו עצמם במקרים רבים בנוסחה: "הנח להם לישראל, מוטב שיהיו שוגגים, ואל יהיו מזידים".

יוצאת דופן במנהגיה היתה חבורת המנגנים והמחוללים היהודים, שקמה בקהילת איזמיר במאה השמונה-עשרה. חבורה זו, שכונתה בשם "דנסייה", שמה לה למטרה

לקיים את מצוות "שבת חתונה". חבריה היו באים ב"שבת חתונה", לנגן, לשורר ולרקד בפני חתנים וכלות. רבניה של קהילת איזמיר, כשנדדו לתופעה זו במאה התשע-עשרה, היו חלוקים בדעותיהם. הרב נסים אברהם אשכנזי (1789-1860) קבע, שבני החבורות האלה היו "אנשי אמות יראה אלהים", שעשו מעשיהם שלא על מנת לקבל פרס. בסוף תשובתו אומר הרב:

"דאף דהוי לכאורה מצוה הבאה בעבירה, שהרי השמעת קול אסורה כנודע ועכ"ז [ועל כל זה], כדי לקיים מצווה גדולה של שמחת חתן וכלה התייר". (8)

שותפו לרבנות, הרב חיים פלאגיי (1788-1869), לעומת זאת, שהתנגד לתופעה ואף שאף לבטלה, ניסה לברר את מקורה ואגב אורחא תיאר את דרך פעולתן של החבורות:

"באים אנשים מיוחדים מד"ק [מדקהילת קודש] אדנטיה יב"ץ [יכון בצדק] ומניחים לפניהם עריבה גדולה של נחשת ומכים עליה בכפות-עץ להשמיע קול שיר...". (9)

לא נדון כאן גם במקור השם "דנסייה", עליו עמדתי בהרחבה במאמר מיוחד. (10)

חיי המחול בקהילות יהודי ארץ-ישראל

בבואנו לסקור את חיי המחול שהתהוו בקהילות יהודי ארץ-ישראל, בידינו מקורות

נוספים על המקורות הרבניים שהיו עד כה נר לרגלנו, והם המקורות הספרותיים הבאים: ספרות האגרות וספרות הזיכרונות.

מקור נוסף ולא אכזב הם המקובלים. באורח חייהם הונהגו מנהגים רבים, שהתנועה הריתמית ואף ריקודים של ממש התלוו עליהם.

מקדמת דנא היו מסורות מחול קיימות בין יהודי ארץ-ישראל, במיוחד אצל היהודים המסתערים יושבי הארץ, בהם נטלו חלק גם אחיהם יושבי הארץ מסביב. המקום המרכזי להתכנסותם בארץ היה קברו של ר' שמעון בר יוחאי שבמירון בל"ג בעומר.



ריקודי חסידים בהילולת ל"ג בעומר במירון

בין מנהגי המסתערים היו ה"זיזארות" ליד קברי קדושים, "טקסי ההדלקה" וה"חלאקה", שלא היו מקובלים על דעת חכמי המקובלים, והם אף ניסו לבטלם, אך בסופם של דברים אומצו על-ידם. מהם עברו מסורות אלה לממשיכי דרכם, החסידים. מגוון הריקודים בחגיגות ל"ג בעומר, בהדלקות המרכזיות שקיבלו מהלכים בארץ, הוא רחב, החל בריקודים המזרחיים, כגון הדבקות ואף ריקודי החרבות, ועד לריקודיהם של החסידים, שתקצר היריעה מהכילם. (11)

נוסף להילולות ל"ג בעומר, תפס הריקוד מקום נכבד ביותר בקרב חבורות המקובלים. בין נוהגיהם שהועלו על הכתב ונשלחו לקהילות ישראל, בצירוף בקשה לנהוג כמוהם, מוצאים אנו שניים, המתייחסים ישירות לענייננו. בראשון אנו קוראים:

"יש חסידים ואנשי מעשה, שהולכין בכל מ"צ [מוצאי שבת] לשורר על חתן עם הכלה".

ובשני אנו קוראים:

"יש משמרה שהולכים כל ליל שמחת תורה לשורר ולזמר ולרקד בכל בה"כ [בתי הכנסת] לפני ס"ת".

המנהג הראשון התפשט בקהילות רבות גם מחוץ לארץ-ישראל. אשר לנוהג השני, יסודו באר"י הקדוש, כפי שאנו קוראים בספר "שער הכוונות" לתלמידו ר' חיים ויטאל (1543-1620), הכותב כדלקמן:

"וראיתי למורי ז"ל נוהג מאוד בדבר זה, להקיף אחר הס"ת או לפניו או לאחריו ולרקד ולשורר לפניו בכל יכולתו בליל מוצאי יו"ט אחר תפילת ערבית... גם ראיתיו בליל מוצאי יו"ט שהלך לב"ה אחר והקיף ז' הקפות והלך לדרכו ומצא בית הכנסת אחרת שנתאחרו בהקפות והקיף עמהם". (12)

ממנהגו זה של האר"י נולד למעשה מנהג ההקפות השניות של מוצאי יום שמחת תורה, הקיים עד היום, על ריקודיו השונים, בכל עדות ישראל.

מנהג שני שהונהג עוד בעיר איזמיר על ידי הרב חיים אבואלעפיה, (1660-1744), היה חגיגות שמחת בית השואבה. בתקנה שקבע הרב לבני קהילתו אנו קוראים:

"תיקנתי להם, שבילול חש"מ [חולו של מועד] של סוכות שיעשו שמחת בית השואבה זכר למקד[ש] וידליקו נרות רבות בבתי הכנסת וינגנו כמו שתי שעות פזמונים וירקדו זקנים ואנשי מעשה כאשר היו עושין במקדש...". (13)

בעלות ר' חיים אבואלעפיה עם משפחתו ותלמידיו לארץ בשנת 1740, לחידוש היישוב היהודי בטבריה, הגיעה מסורת חדשה זו לרבות מהקהילות בארץ. עדויות להתקבלותו של מנהג זה בארץ ישנן כבר משנת 1742. על חגיגה זו, כפי שבוצעה בבית

הכנסת "בית-אל" של מקובלי ירושלים, אנו קוראים בקובץ מנהגי בית כנסת זה כדלקמן:

"עושים זכר לשמחת בית השואבה בלילות מליל אי' חה"מ [חול המועד] עד ז' ולא עד בכלל, חוץ מליל ש"ק [שבת קודש], משוררים בפיזטים ושירים ותשבחות וזקנים ואנשי מעשה קמים ומרקדים שנים שנים ומרקדים ואבוקות בידיהם, ומאריכין כמו שעה בשמחה ואומרים שיר המעלות וקדיש". (14)

הגיעו הדברים עד לכך, שבמאה התשע-עשרה, בבית הכנסת "קהל ציון" שבעיר העתיקה בירושלים, התקינו לכבוד מאורע זה מזרקה, שבשעת הריקודים התיזה מים, זכר לטקס "ניסוך המים" שבמקדש.

גם ההתיישבות הקיבוצית מראשית דרכה חידשה חג מים קדמון זה. בשנת 1925 חגגו אותו חברי עין חרוד. הם ירדו למעיין חרוד בתהלוכת לפידים וכדי מים. ילדי המשק נכנסו למערה, שאבו בכדיהם מים תוך כדי שירה, ושפכו אותם על המדורה, שהודלקה לפני המערה, והחברים רקדו סביבה. קיבוצים שונים שילבו מוטיבים אלה, של אש ומים, בחגיגות האסיף שלהם, וכן שילבו ריקודים שונים גם מרפרטואר ריקודי העם החדשים.

מקום מרכזי בחיי היישוב היהודי בארץ-ישראל תפשו כבכל עדות ישראל הריקודים בטקסי החתונה. אלה זכו משילובם של מנהגי מחול מהמגוון הרחב של עדות ישראל שבאו ונתקבצו

- מקדם ומים ד', חיפה 1991, עמ' 287-291**
- (11) ראה בנדון צ. פרידהבר, "הילולות ל"ג בעומר בארץ-ישראל: התפתחותן והריקודים הנלווים אליהן", בתוך: **מחקרים בתרבותם של יהודי צפון אפריקה**, י-ם תשנ"א, עמ' 181-188
- (12) ר' חיים ויטאל, שער הכוונות, שמחת תורה, י-ם 1902, עמ' ק"ד
- (13) תקנה כ"ה מתקנות ר' חיים אבואלעפיה, בתוך: **חיים וחסד לר' יצחק נסים ו' גיאמיל**, איזמיר תצ"ז (1737)
- (14) ר' שלום שרעבי, מנהגי הק"ק בית אל יכב"ץ, בתוך: **דברי שלום**, י-ם 1883, סי' צ"ב; ראה גם מאמר, "לחידושן של חגיגות שמחת בית השואבה וריקודיהן", בתוך: **סיני**, י-ם תשי"ן, עמ' מ"ו-נ"ב
- (15) צ. פרידהבר, "המחול ביישוב היהודי בירושלים לפני מלחמת-העולם הראשונה", בתוך: **מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי**, י"א-י"ב, י-ם תשי"ן, עמ' 139-151; הנ"ל:
- "טקסי-החתונה ביישוב היהודי בארץ ישראל בימי העלייה הראשונה והשנייה", שם, י"ג-י"ד, י-ם תשנ"ב, עמ' 389-411

הערות

- (1) ר' דוד הכהן שו"ת מהרד"ך, קושטא רצ"ז (1537), בית י"ד
- (2) ראה בנדון: "חיי המחול בקהילת היהודים בארטא בראי ספרות השאלות ותשובות", בתוך: **תרבות יהדות ספרד, ספר הקונגרס הבינלאומי הראשון**, ת"א 1994, עמ' 183-189
- (3) אליהו הלוי, שו"ת זקן אהרן, קושטא תצ"ד (1734), סי' קי"ז
- (4) ראה הערה 8 שבחלקו הראשון של המאמר, מחול בישראל (3), עמ' 53
- (5) ר' חיים בנבנשת, כנסת הגדולה, לעמברג תרכ"א (1861) אע"ה סי' ס"ה
- (6) שם, סי' ס"ד
- (7) שם, שם
- (8) ר' נ"א אשכנזי, שו"ת מעשה אברהם, איזמיר תרי"ט (1859), חלק א' סי' מ"ט
- (9) ר' ח' פלאגין, שו"ת לב חיים, חלק ב', איזמיר תקפ"ג (1823), או"ח סי' ט', עמ' י"ב
- (10) צ. פרידהבר, "מנגנים ורקדנים יהודים בשבת-חתונה בקהילת איזמיר", בתוך:

בארץ. ספרות הזיכרונות, בה העלו תושבי הארץ את החוויות שחוו בחתונותיהם האישיות והמשפחתיות, היא מקור בלתי נדלה של תיאור מחולות אלה. החל מריקודי החתונה של קבוצות חרדיות וחסידיות למיניהן, של בני עדות אשכנז, בני העלויות החלוציות של אנשי מושבות יהודה והגליל ועד לראשיתה של ההתיישבות הקיבוצית. לא היה טקס מטקסי החתונה, מחתומת ה"תנאים" ועד לחופה ושבעת ימי המשתה, שריקודיו לא נסקרו בספרות זו, תקצר היריעה מהכיל את כל מנהגי המחול הללו, ויש לאל ידי רק להפנות את המתעניינים לשניים ממאמרי, שבהם ריכזתי את רובם. (15)

לסיכום סדרת המאמרים בנושא "המחול ביהדות בראי הדורות" אוכל לומר רק זאת, שנגענו באפס קצהו של המחול בעם ישראל לדורותיו, עדותיו וקהילותיו.



אולפן למחול מטה אשר



אולפן איזמיר למחול-מטה אשר

מנהלת אומנותית - יהודית ארנון
מרכזת מגמת מחול לבגרות - אילנה ליבן
מרכזת סדנה - גיני סולאן
רכז חינוך איזמיר - ד"ר אברהם רוזנקיאר
קיבוץ געתון, ד.ג. מעלה הגליל 25130
טל. 04-9858437, פקס. 04-9859852

המקצועות הנלמדים וצוות המורים

- באלט קלאסי** • אוריס ברסלב, שרית בקר, חנקה פראן, גיני סולאן
- מחול מודרני** • רחמים רון, רחל שפירא, עדה אורני, אורלי בן-בסט
- מחול ג'אז** • אוריס ברסלב
- קומפוזיציה** • איה הסנוט
- תנועה** • יהודית ארנון, יעל כנעני, מרתה מנדלסון
- כתב תנועה** • יעל כנעני
- רפרטואר** • גיני סולאן, זיו פרנקל
- פלרנקרייז** • ליאור פסח
- מוסיקה** • עמוס אלקנה
- תולדות המחול** • טליה פרלשטיין, אילנה ליבן
- אמנות פלסטית** • רוני הררי

המחול

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

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

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 חרטון 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

לרקוד עם החלום

שלם עבור 3 חוברות

וקבל 4

58 ש"ח ואתה מנני

עלצל: 04-344051

רבעון לעיניי מחול

בישראל

בת-דור באר-שבע

מרכז עירוני לאמנות המחול

י'ד ושם 16 באר-שבע 84111

BAT-DOR BEER-SHEVA

1 2 2 0 . ד . ת

M U N I C I P A L D A N C E C E N T E R

פקס: 07-275577

16 Yad Vashem Str. Beer-Sheva 84111

טל: 07-275577/231521

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

מתאן מפעל תרבות ואמנות לנוער
ת.ד. 3344, ירושלים 91033

מבחני כניסה

לתוכנית שנתית תשנ"ו - 1995/6 - בתחומים מחול, מוסיקה - כלי קשת, כלי נשיפה, ותאטרון.

9/4/95 אזור צפון

10/4/95 אזור דרום

11-12/4/95 אזור מרכז

13/4/95 אילת

מחיר למשתתף: 30 ש"ח

לחניכי מתא"ן: 20 ש"ח
(משתתפי השנה האחרונה)

חוברת הנחות למורים למחול

המדור למחול מכין בימים אלה "חוברת הנחות למורים למחול" בהיקף ארצי. להקות, ארגונים, סוחרים, אנשי שרות ואחרים אשר מעוניינים לקחת חלק בחוברת זו, לפנות למדור מחול מתא"ן - טל' 02-434447, פקס' 02-434474.

לפרטים ניתן להתקשר למשרד מתאן: 02-434447

נעמי אלסקובסקי

שילוב מחול מודרני וקלאסי
כיתות לכל הגילים
כיתה מיוחדת למבוגרים מתחילים

שלמה המלך 100 ת"א טל: 03-5325233

סטודיו למחול

מן העתונות:

רמי באר עשה זאת שוב
"זכרון דברים" הוא מסוג המופעים המהממים.

ג'ורא מנור,
"על המשמר", 7.7.94

תיזמור מושלם

באר מתמודד עם השואה בתיכנסו רב, והוא עושה זאת נפלא.

כמו מנצח על תזמורת מפעיל רמי באר את כל הכלים השייכים לבמה בתיזמור מושלם.

"זכרון דברים" יצירה שכדאי מאד לראות.

תקוה חוטר-ישי,
"ידיעות אחרונות" 19.10.94

רוקדים את עצמם לדעת

"זיכרון דברים" היא אחת היצירות המעניינות שעלו על הבמה בעת האחרונה.

אורה ברפמן,
"דבר" 10.7.94

נותנים את כל הנשמה

תענוג לראות את חברות וחברי להקה הצעירה הזאת שנותנים את כל הנשמה.

אליקים ירון,
"מעריב" 10.7.94

אולפן: קיבוץ געתון 25130

ד.ג. מעלה הגליל טל: 04-9858437

משרדי הלהקה: שדרות שאול המלך 8

בית אמות המשפט. תל אביב מיקוד: 61400

טל: 03-6929908, 03-6929034, פקס: 03-6929909

ברית התנועה הקיבוצית

Studio: Ga'aton

Ma'le Hagolil 25130 Israel

Tel. 972-4-9858437

Office: Shaul Himelech st. 8

Bet Amot Hamishpat

Tel-Aviv 61400 Israel

Tel. 972-3-6929908, 6929034, Fax 972-3-6939909

להקת המחול הקיבוצית

ניהול אומנותי:
יהודית ארנון

ARTISTIC DIRECTOR:
Yehudit Arnon

KIBBUTZ CONTEMPORARY DANCE COMPANY

ב קיץ שנת 1994 התקיים פסטיבל מחול בינלאומי בבירת סין, בייג'ינג. זו היתה הזדמנות נהדרת לחוות שמונה ימים של מחול אחר, בשפע וגיוון בלתי רגיל. באירוע השתתפו להקות מכל רחבי סין, וכן חוקרי מחול סיני וחוקרי מחול של עמים שכנים במזרח הרחוק. גם להקות מהמערב התארחו - מאיטליה, אנגליה וצרפת, ו-20 מבקרים וחוקרים מערביים הרצו, בהם ג'ורא מנור ואני.

תרבות המחול בסין מתאוששת משנות מהפכת התרבות, שבהן הוגלו רקדנים, כוריאוגרפים ומורים למקומות נידחים ובתי ספר למחול נסגרו. כיום רוחשת במדינה פעילות מחול, להקות ותיקות נופלות וחדשות קמות ומה שאתמול היה ערך נדחה ומודחק. התהליך דומה למה שעבר על ישראל בשנות ה-50, בעיקר מבחינת הרעב לתוצרת חוץ.



אינם מנוסים בארגון אירוע גדול כזה, אבל הדבר יצר אווירה של כנות והרושם היה שהמארגנים באמת מאושרים לפגוש אותנו. שפת החיזוקים עזרה הרבה במקרים של קשיי תקשורת מילולית, כי רק בודדים מהמארגנים יודעים אנגלית.

במרכז הקמפוס בניין ענק ובו 12 אולפנים מרווחים, וחלונותיהם גדולים ומשקיפים על העיר. לעיתים רחוקות רואים אולמות סטודיו כאלה במערב, שם קבורים לרוב אולפני מחול במרתפים מדיפי ריח זיעה שגם מזגנים חזקים לא יכולים להפיג. באולם התיאטרון באקדמיה נהוגה הפרדה בין הקהל הרגיל לנכבדים, היושבים בשורה הראשונה על כורסאות ענק מעור ושולחנות משקאות לפנייהם. אבל גם הם סובלים מהחום המעיק - כי האולם איננו ממוזג והקיץ היה חם מאוד בסין - ורחש המניפות המתמיד ליווה את הריקודים.

WU'DAO '94

קִיץ' שֶׁל מַחֹל בִּבְיִיג'ינְג

מאת רות ל

בעשור האחרון
עבר משבר על
אמנות הבאלט
בסין. הרעב
הגדול למחול
מודרני,
שהממשלה
דחתה והתקיפה
עשרות שנים,
יצר ריאקציה
של שנאה
לבאלט קלאסי
בכלל. הסינים
פתחו את
הלבבות
בהתלהבות
לשיטפון של
מחול מודרני

לאקדמיה למחול מתקבלים מדי שנה 15 בנים ו-15 בנות בני עשר, מכל רחבי סין. דרישות הקבלה גבוהות, ולרוב המכסה אינה מתמלאת. אחרי שש שנות לימוד בבית הספר של האקדמיה עוברים התלמידים למסלול בן שנתיים המיועד בעיקר לרכישת ניסיון בימתי. הם גומרים את הלימודים בגיל 18 כאמנים בשלים להופיע ורשויות האקדמיה הן המחליטות באיזו להקה ישובו.

יש דמיון בין ההיסטוריה הקצרה של המחול המודרני בסין לזו של המחול המודרני בישראל. כמעט אצלנו, המחול המודרני הראשון שהכירו בסין הוא מחול גרמני ושמו AUSDRUCKSTANZ (מחול הבעה). אצלנו הביאו מחול זה העולים ממרכז אירופה, בשנות ה-20 וה-30, ואילו לסין הוא הגיע מיפן, בערך באותה תקופה. בשנות ה-30 יצא שיאו בנק, בן למשפחה אמידה, לרכוש השכלה כללית ביפן, ונכח שם במופע מחול גרמני. המבצעים היו תלמידי מורה יפנית שלמדה באירופה, אצל מרי ויגמן. האורח הסיני התרשם עמוקות, והפך אחר כך לגבר הסיני הראשון של המחול המודרני. בשנות ה-40, בימי המלחמה בין סין ויפן ומלחמת האזרחים בעקבותיה, הקים שיאו בנק קבוצה שרקדה ריקודים פטריסטיים בסגנון הגרמני האקספרסיבי והציגה את גבורת המהפכנים מול המשטר הפיאודלי המושחת.

באמצע שנות ה-50 כבש המחול האמריקני ולהקת מרתה גראהם את העולם, אך לסין לא נכנס. היו אלה שנות מלחמת קוריאה, הסינים ראו גם במחול האמריקני אמצעי תעמולה אימפריאליסטי. להקת מרתה גראהם נאלצה לפסוח על המדינה, במסע הגדול שלה במזרח, מסע שהסתיים בישראל וגרם כאן מהפכה. גם הגל השני בהתפתחות המחול המודרני האמריקני - המחול הפוסט-מודרני של שנות ה-

מעט התפרסם עד כה במערב על תולדות המחול הסיני וגם בסין הספרות בנושא מעטה. המסמך העתיק ביותר מצוי בספר ששם מחברו צ'אנג שאן, ובו תיאור המחול הסיני לפני 3,000 שנה. יש בו בין השאר אפיון קצר של מקצוע הרקדן המוצג כקרוב לעיסוקם של עושי מעשי כשפים, ומטרתו לשעשע אנשים ואלים.

במאה העשירית שולב המחול בסין באמנות האופרה - כמו במוסיקה - ואיבד בכך את האפשרות להתפתחות עצמאית. הדבר מצא את ביטויו גם בספרות: הידע שהצטבר על המחול בסין באלף השנים האחרונות לוקט מהערות אקראי המופיעות בספרות מדי פעם. מן הסתם לא היה לכותבים תמריץ לעסוק בתחום שמעמדו ירד מאוד, ולכתוב על נערות מפשטות העם שרוקדות באופרה כדי לבדר את המנדרינים. הנשים מהמעמד המשכיל יותר לא יכלו לרקוד כי כפות רגליהן היו מחותלות ונשארו זעירות כמו של תינוק. לא רק שלא יכלו לרקוד, כי אם בקושי יכלו ללכת.

בשנות ה-50 של המאה הזאת, לאחר הקמת סין העממית, החלה חקירת מורשת המחול הסיני העתיק (בסין מכנים זאת "לשבת על כתפי הענקים"), ונפתח מבצע תיעוד מחולות הלאומים השונים הפזורים במדינה הענקית. המבצע נקטע בימי מהפכת התרבות וחודש ב-1980, עם ההכרזה על מדיניות של רפורמה ופתיחות.

הפסטיבל הבינלאומי בבייג'ינג היה פריצת דרך, הגשמת חלום שאמני המחול בסין נאבקו שנים לממשו. אחת הדמויות המרכזיות בפסטיבל הוא צעיר דינמי, שכבר פירסם 11 ספרים, ושמו ג'אן-פינג AU-JIAN-PING (ראה מאמרו על התפתחות המחול המודרני בסין בעמוד 70). כל ההרצאות שנישאו בכינוס רוכזו בספר, בסינית, והמארגנים דאגו שכל האורחים "הכוכבים"

60 ותחילת ה-70 - השפיע על המחול בעולם כולו אך לא הצליח לחדור את החומה הסינית.

בישראל, המפגש עם המחול האמריקני של מרתה גראהם הוא שהיכה מכת מוות את המחול הגרמני. בסין באה המכה מצד הבאלט הקלאסי הרוסי. בשנות הידידות עם "האח הגדול" שטף הבאלט הרוסי את סין והתקבל בהתלהבות. מומחים רוסיים הקימו בתי ספר ולהקות, בשיטתם ובסגנונם ובניגוד למחול המודרני הגרמני - שבתקופת שלטונו בסין היה נחלת בודדים - הבאלט הקלאסי הרוסי השתרש בחוגים רחבים. כנראה שסגנון זה התאים יותר לאוכלוסייה שהיתה נתונה אלפי שנים במשטר פיאודלי ואחר כך במשטר קומוניסטי והפנימה סגולות של חיקוי, דיוק ומשמעת.

בעשור האחרון עבר משבר על אמנות הבאלט בסין. הרעב הגדול למחול מודרני, שהממשלה דחתה והתקיפה עשרות שנים, יצר ריאקציה של שנאה לבאלט קלאסי בכלל. הסינים פתחו את הלבבות בהתלהבות לשיטפון של מחול מודרני, וכיום - הדחייה הלא מבוקרת של הבלט הרוסי, כמקשה אחת, מזכירה את הדחייה הלא מבוקרת של המחול הגרמני בישראל של שנות ה-50.

בכינוס ובפסטיבל הבאלט הקלאסי לא היה קיים כלל, ומעשרות המופעים שהועלו לא היה אפילו מופע אחד מסוג זה. אחר כך, בביקור באקדמיה, הגעתי במקרה לכיתה שבה התקיים שיעור באלט קלאסי, ברמה גבוהה מאוד, אבל כללית היה ברור שהסגנון הקלאסי מוצנע ונדחק הצידה. מאנשי המחול בסין שמעתי גם שרווחת כיום נטייה להפקיד את הכוריאוגרפיה של יצירות חדשות בסגנון הקלאסי בידי יוצרי ריקודי עם, כדי להינתק מהמורשת הרוסית.

כשיפרתי למארחי הסינים כי רוב להקות המחול המודרניות במערב מתאמנות על ברכי הבאלט הקלאסי והדגשתי את פריצות הדרך שנעשות בכוריאוגרפיה ובטכניקה של הבאלט במערב (שלידו הבאלט הרוסי נראה אמנם מיושן), התרשמתי מהבעת פניהם שהם לא כל כך מאמינים לי.

היו בפסטיבל מופעים רבים של תלמידים מתקדמים במחול מודרני, צעירים שרוקדים בלהט ומפגינים יכולת טכנית מצוינת. הכוריאוגרפיות ברובן דרמטיות במידה שמזכירה עבודות שהועלו בארץ ובמערב לפני

כשלושים שנה. ייתכן שהמחול המודרני המופשט מהסוג של קנינגהאם אינו מתיישב עם מורשת קונפוציוס, הדורשת שלאמנות טובה יהיה תוכן ומסר.

יוצאת דופן, כמו תלושה מהמקום, היא להקת המחול המודרני מגואנגדונג. לפני שבע שנים נוסדה, ומורים בולטים בארצות הברית באו ללמד בבית הספר שלה. כלהקה פעילה היא מופיעה זה שנתיים. הרקדנים מגואנגדונג מחוללים בתזזית וכאילו מפגינים את הפוטנציאל האדיר של סין. רמתם הטכנית וירטואוזית, ברוח מסורת האקרובטיקה הסינית, והתפישה הכוריאוגרפית מעודכנת. בסיום ריקוד פולחני הפשילו הגברים את



"רוח ואש", להקת קאנאי פומי, יפן
"WIND AND FIRED", KANA I FUMIE DANCE
COMPANY, JAPAN

החצאיות והלכו בשורה עורפית כשישבניהם חשופים. מחול כזה לא היה יכול לקבל אישור עד לפני שנים אחדות ועצם העלתו מצביעה על עוצמת השינוי.

אחד המופעים המוזרים בפסטיבל היה "בת הים הקטנה", פרודוקציה יקרה של האקדמיה שהזכירה לעיתים בתפאורה ובתלבושות את מופעי הראווה של פולי ברז'ר. באלט זה הוא אחד משבעת הבאלטים הסיניים הגדולים (הסינים מבדילים בין באלט קלאסי רוסי שרוקדים אותו סינים, לבין באלט סיני ממש), נלקח מהבאלטים ששימשו באופרות הסיניות וזווג עם הבאלט הקלאסי. התוצאה היא יצור כלאיים: גוף וידיים של באלט קלאסי רוסי ורגליים בתוך נעלי סאטן רכות של מחול אופרה סיני.

המדיניות הכלכלית החדשה והפתיחות למערב פגעה קשות במאות אנסמבלים אמנותיים של שירה ומחול עממי, שהוקמו במשך עשרות שנים על ידי השלטונות. להקות אלה פונקו בעבר בכספים שהממשלה כיום אינה רוצה ואינה יכולה לספק. רבות מהן הופיעו בפסטיבל ויש בהן נפלאות, המציגות מחולות נהדרים של הלאומים השונים ברמת ביצוע גבוהה. אבל עניינו של הציבור בלהקות מסוג זה הגיע לריוח, ויש הדורשים לצמצם את הופעותיהן ככל האפשר כדי להפחית את ההוצאות שהן גורמות. כיום הלהקות הממשלתיות נלחמות מלחמת הישרדות וכמה מהן משלבות גימיקים, כמו תאורת פופ ותנועה מוגזמת ווירטואוזית לשמה, כדי למשוך קהל.

מהלהקות הזרות עוררה עניין הלהקה הקוריאנית, "צי'אנג מו דאנס", שבה מחוללת קים מאהג'יה, הגורו של המחול הקוריאני, והחומר שלה מבוסס על ריקודים עתיקים של נזירים קוריאנים. מחול זה הוא בבחינת "מים שקטים חודרים עמוק", וכולו תנועות קטנות, איטיות ומהפנטות. הוא מתאפיין בזרימה רכה מאוד של אנרגיה, שמתרחקת ומתמסרת לכוח המשיכה, מעין גאות ושפל של תנועה זורמת, מרתקת בעידון שבה.

להקה בולטת נוספת היתה "קאנאי פומי" מיפן, המדגימה טיפול עכשווי מוצלח בנושאים מסורתיים.

בבוקר פרידתנו מסין הלכנו לראות תושבים מתרגלים טאי צ'י בגנים הציבוריים, אמנות תנועה עתיקה שכבשה את המערב. אבל בגן קידמו אותנו להפתעתנו צלילי ואלס, טנגו ופסדובלה והמוני סינים נראו רוקדים בזוגות. רק בפאתי הגן התאמנו אחדים בטאי צ'י ומורה קשיש לימד שני פעוטות לחימה במקלות.

שאלתי יוצרים ממדינות אחרות במזרח הרחוק, שכבר נרפאו ממכת החיקוי, מהי ה"נוסחה"



להקת "קאנאי פומי", יפן

KANAI FUMIE DANCE COMPANY - JAPAN

ריקוד מסורתי, להקת "צ'אנג מו", קוריאה

רקדנית: קים מאהגיה

TRADITIONAL DANCE, CHANG MU DANCE COMPANY, KOREA

DANCER: KIM MAE-JA, PHOTO: JACK MITCHELL

שלהם לשילוב מוצלח של מערב ומזרח במחול. התשובה הרווחת היתה שאחרי שנים של חיקוי הם הבינו שמה שהם רוצים לאמץ מהמערב קשור רק בתהליך היצירה, בשיטה האימפרוביזטורית. הסגנונות של אמני מערב ידועים לא מעניינים אותם, הם רואים רק בלקסיקון התנועה המסורתי שלהם נקודת מוצא לחיפושים - בעזרת כלי יצירה מערביים.

**מה שראיתי
בחלק
מהלהקות
בשלושת
שבועות הביקור
במזרח הרחוק
היה השילוב
המופלא בין
האתני לעכשווי.
אולי זה השילוב
שהמערב מייחל
לו כל כך**

בטיסה הארוכה חזרה ארצה נזכרתי בכנס מחול בו הייתי לפני כשנה, בלינקולן סנטר בניו-יורק. דובר שם על המשבר שפוקד את המחול בארה"ב, על דור האמנים הגדולים שזקן, על רקדנים מצוינים שאין כוריאוגרפים מקוריים שיובילו אותם ועל הקהל שמצטמק. דובר על המחולות האתניים, על הכספים שמשקיעים כיום במחול זה בתקווה שממנו תצמח ישועה למחול האמנותי.

מה שראיתי בחלק מהלהקות בשלושת שבועות הביקור במזרח הרחוק היה השילוב המופלא בין האתני לעכשווי. אולי זה השילוב שהמערב מייחל לו כל כך.



אולפן אזורי למחול חוף הכרמל

סדנא למחול מודרני

הסדנא מיועדת לרקדנים ורקדניות מכתה י' ומעלה

בהדרכת כוריאוגרפים מקצועיים.

הסדנא מופיעה באירועים שונים ברחבי הארץ.

רקדנים ורקדניות המעוניינים להצטרף

מתבקשים להתקשר על מנת לעבור מבחני קבלה

(מספר המקומות מוגבל).

צוות המורים

שוש גלעד, נתן רבקה, סגל אורית,

פרת טובי, שירצקי ענת, ידיד ניסים, יעל אורני.

פסנתרנים

סשה ולזבה יאדושלייורדי

• בלט קלאסי - מבחני האקדמיה למחול לונדון בכל הרמות.

• מחול מודרני - טכניקות שונות.

• ג'אז

• הנחיית עבודות גמר לבגרות

• מפגשים עם רקדנים וכוריאוגרפים

• מופעים

טלפונים: האולפן למחול - בשעות אחה"צ: 04-9843133, שוש גלעד - בשעות הערב המאוחרות: 06-372004

study contemporary dance in London

Workshops and auditions in Tel-Aviv, 17 April 1995

Work with the international faculty of one of Europe's leading dance institutions for professional training.

Workshops will include contemporary techniques, improvisation and choreography. Auditions will be held for anyone wishing to study at the Laban Centre.

The Centre offers a wide range of courses, from one to three years, leading to a Diploma, Degree or Higher Degree. Full-time professional Dance Theatre training is available as well as courses for mature students.

For further information please contact:

Gabi Stroh, Bikurei Haitim,
6 Haftman Street, Tel-Aviv
Tel: 03 605 6346

OR

The Laban Centre,
Laurie Grove, London SE14 6NH,
Great Britain
tel: 009 44 181 692 4070

Laban Centre
for movement and dance

מחול מודרני בסין

מ"מבול שוצף וחיות-פרא" לאחד ממאה פרחים

המחול המודרני בסין, ממש כמו הבאלט הקלאסי, הוא במאת האחוזים ייבוא תרבותי מהמערב. מתחילת דרכו של המחול המודרני בסין, ובפרט אחרי ייסוד הרפובליקה העממית-הקומוניסטית בשנת 1949, חששו מפניו אנשי הממסד האמנותי, וראו בו "מבול שוצף וחיות-פרא" מסוכנות.

במהלך שנות "מהפכת התרבות" (1976-1966) ואפילו בעשור אחרי שהגיעה לקיצה, סבל המחול המודרני התקפות כבדות ואפילו איסור כולל מטעם הממשלה המרכזית בבייג'ינג. למעשה רק בשנת 1980 שונה רשמית יחס שלילי זה.

שלא כמחול המודרני, הבאלט הקלאסי, שהובא לסין מ"אחיותיה" המדינות הסוציאליסטיות, ובייחוד ברית המועצות, כתרומה, זכה לתמיכה ממלכתית מלאה. בשנת 1954 נפתח בבייג'ינג בית הספר הרשמי הראשון למחול.

בד בבד עם הוראת הבאלט נפתחה גם מחלקה לטיפול המחול הבימתי הסיני המסורתי, זה של האופרה של פקין ויתר סוגי המחול המסורתי העתיק.

היות וברוסיה הוחזק המחול המודרני בגדר "השפעה מערבית מזיקה", נוצר יחס שלילי זהה גם במוסדות הממשלה הסינית. מה גם, שעקב מלחמת קוראיה, בשנות ה-50, המחול המודרני האמריקני התפרש כתוצר מובהק של תרבות האויב, כצורת ביטוי של האימפריאליזם המאיים על עצמאותה של סין.

שעה שבארה"ב המחול המודרני זכה להתפתחות מואצת בשנות ה-40, היתה סין נתונה במלחמתה נגד הכיבוש היפני, ואחר כך, בשנות ה-50 וה-60, במלחמה הקרה עם המערב. מכל הסיבות הללו לא הגיע המחול החדש האמריקני לסין עד שנות ה-80.

שורשיה הגרמניים של אמנות המחול המודרני בסין

הקיסרית סי-שי (CI XI), האחרונה בשושלת OING (1875-1909), זכתה לראות מופע חי של תלמידתה הסינית היחידה של איזאדורה דאנקן, יו רונג-לינג (YU RONG-LING), בתו של השגריר הסיני בצרפת, שלמדה אצל דאנקן בשנת 1902. הקיסרית נהנתה מאוד מ"המחול היווני", שהנערה הסינית ביצעה באחד מאולמות הארמון הקיסרי.

בשנת 1925 ושנית ב-1928 ביקרו בסין להקותיהם של רות סנט-דני וטד שאון

1961, ערך מסע מופעים במערב בשנות ה-30, ואמני ומבקרי המחול והתיאטרון האירופים התפעלו מאוד מיכולתו. עם מעריציו נמנו ברטולד ברכט וסטניסלבסקי. זו היתה פגישתם הראשונה של רקדני אירופה ואמריקה עם אמנות המחול הסינית המסורתית.

ואילו כראשון החלוצים של המחול המודרני בסין נחשב וו שאו-באנג (WU XIAO-BANG), שהחל את דרכו כתלמיד הבאלט הקלאסי ועבר אחר כך לתחום המחול הגרמני החדש.

וו היה בנם המאומץ של הורים בעלי אמצעים. הוא סיים את לימודיו במכללה ונסע ליפן ללמוד מוסיקה בשנת 1929. במקרה היה נוכח במופע מחול רב דמיון וחדשני של קבוצת סטודנטים, ביצירה שנקראה "קבוצת רוחות-רפאים", ועסקה באנשים ממעמדות שונים בחברה המנסים להתמודד עם בעיותיהם. המופע השפיע עליו כל כך, שבו במקום החליט להקדיש את שארית ימיו למחול. הוא גם זכה לראות את מופעי המחול המודרני של באקו אישיי (BAKU ISHII) והרקדן הקוריאני הצעיר צ'ונג סונג-הואי (CHONG SUNG-HUI).

בחורף שנת 1929 התקבל וו למחלקה לבאלט של המכון של מאסאו טאקאדה, ולמד שם שנתיים. אחרי שצבאות יפן התקיפו את סין ופלשו לתחומה, הוא עזב את טוקיו ושב למולדתו. הוא פתח בית ספר פרטי בעיר שנחאי. הסטודיו שלו עורר עניין רב בחוגי האמנים שם, אבל גם גרם לצרות רבות, כי הציבור לא הורגל לרקדן גבר בסוג זה של מחול. מקץ שנתיים, הסטודיו שלו פשט את הרגל, והוא נאלץ לשוב לטוקיו, לבית הספר לבאלט של טאקאדה.

גבי טאקאדה למדה בשעתה בפרס אצל איזאדורה דאנקן, ובשיעוריה הדגישה את זרימת התנועה החופשית ועודדה יצירתיות בתלמידיה.

כעבור שנתיים חזר וו שיאו-באנג שנית לשנחאי ושוב פתח את שערי בית הספר שלו. ובשנת 1935 הופיע ברסיטל ראשון, אבל רק כרטיס אחד נמכר למופע. הוא נקנה על ידי גברת מפולניה, משום שהמוסיקה שוו השתמש בה היתה זו של פרדריק שופן...

הוא חזר בשלישית לטוקיו, ושם עבד עם שניים מעמיתיו ללימודים לשעבר, שהשתלמו באירופה, במה שכונה אז "המחול המודרני הגרמני", והשתלמות זו פתחה לפניו עולמות חדשים. אחרי שובר

מאת או ג'יאן-פינג (בייג'ינג)
OU JIAN - PING

מארה"ב וקבוצת הרקדניות הרוסיות של דאנקן, והותירו רשמים עזים. כיום, אף שניכרת השפעה אמריקנית חזקה במחול המודרני בסין, ולאחרונה מוכנים חובבי המחול המודרני לשלם מחירים לא מבוטלים עבור כרטיסי כניסה למופעים, בכל זאת היה זה המחול המודרני הגרמני שהגיע ראשון לסין, בשנות ה-30, וזרע שם את ניצני המחול המודרני.

מסורת המחול הבימתי הסיני היא עתיקה מאוד. כוכב העל של האופרה של בייג'ינג, מי לאנג-פאנג (MEI LANG-FANG), שחי בשנים 1894-

"הקוף עושה מהומה בשמיים" קטע מתוך אופרה סינית מסורתית
TRADITIONAL BEIJING OPERA



שלימד קורס אוניברסיטאי בסין, שהעניק תואר M.A. במחול (כותב שורות אלה היה אחד מראשוני תלמידיו, שזכו לקבל תואר אקדמי זה).

הוא כתב חמישה ספרים והתמיד בנסיעותיו ברחבי סין, ובהוראת התיאוריה והפרקטיקה של המחול המודרני.

חלוצה נוספת של המחול בסין היא הגב' דאי אי-ליאן (DAI AI-LIAN), הצעירה בעשר שנים משיאו-באנג. היא למדה באלט קלאסי בלונדון, עם מרגרט קראסקי ואנטון דולין וכן למדה בגרמניה מחול מודרני אצל מרי ויגמאן ובבית ספרם של יוס-ולדר.

היא שבה למולדתה עם פרוץ המלחמה נגד הכיבוש היפני וחיברה לא מעט מחולות פטורטיים, ביניהם "סיפורם של הפרטיזנים", "האזעקה" ועוד.

עקב מלחמת קוריאה, בשנות ה-50, המחול המודרני האמריקני התפרש כתוצר מובהק של תרבות האויב, כצורת ביטוי של האימפריאליזם המאיים על עצמאותה של סין

למולדתו החל ביצירת מחולות בסגנון המערבי האקספרסיוניסטי החדש.

מלחמת העם הסיני נגד הכובשים היפניים בשנים 1937-1945 זימנה לו נושאים למחולות הסולו החדשים שיצר ורקד. למשל "מצעד המתנדבים", שהלחן שלו הפך להמנון הלאומי של סין אחרי שהרפובליקה העממית נוסדה בשנת 1949. רשימת מחולותיו באותם ימים מעידה על הזדהות עם המאבק: "לנצח ולהרוג את הבוגדים", "ריקוד החרב", "שיר הפרטיזנים" וכד'. ריקודים אלה היו חביבים על החיילים.

בשנות מלחמת האזרחים (1945-1949) הוא יצר מחולות רבים נוספים, בהם חשף את הצד האפל שבתרבות סין הישנה, "האש הרעבה", "החפנות המכוערת" וכן מספר מחולות קבוצתיים ואף מחולות דראמטיים עלילתיים.

בתקופה זו לימד את המחול המודרני לתלמידים רבים, שהפכו ברבות הימים לעמוד השדרה של עולם המחול האמנותי בסין.

עם הקמת הרפובליקה העממית ב-1949 הוא החל בניסיונות לחבר בין המחול המודרני המערבי למסורות הסיניות הקלאסיות של המחול והמוסיקה. לצד עבודתו עם להקתו, שנקראה "הסטודיו של הסוס השמיימי", החל בתיעוד על גבי סרטי קולנוע של המחולות שניקדו במקדשים של הטאואיזם ואלה של תלמידי קונפוציוס. פעילות זו נפסקה עם פרוץ "מהפכת התרבות".

משהסתיימה, כעבור עשר שנים, "מהפכה" הרסנית זו, הוא היה כבר בן 70.

בתפקידו כיו"ר איגוד אמני המחול של סין יסד את המכון לחקר אמנות המחול והיה הראשון

"מיתוסים", כור' סו-קא,

להקת המחול המודרני של גואנג דונג

"MYTHS", GUANG DONG MODERN DANCE COMPANY

CHOR.: SU KA



אחרי שנת 1949 התרכזה בעיקר בהוראת הבאלט, אך הוסיפה גם ליצור יצירות מעולות בסגנון סיני מסורתי של מחול עממי (ראה מאמרי ב-DANCE MAGAZINE, אוגוסט 1988).

מאז 1954 היה הבאלט הקלאסי הבסיס הבלעדי של ההוראה במסגרת בית הספר הממלכתי של המחול בבייג'ינג, וגב' דאי התמנתה לראש המוסד בשל מיומנותה בתחום הבאלט הקלאסי, שטופח על ידי מורים-שליחים שהגיעו מברית המועצות.

דעתו של וו שיאו-באנג לא היתה נוחה מהתפתחות זו. הוא העדיף לפתוח מוסד משלו, כי סבר, שהמחול המודרני הגרמני והמסורות



בצורה חריפה את העקרונות המסורתיים של החינוך הסיני, שלא השתנו בעצם גם בימי הקומוניזם.

ממש כשם שברוסיה ובצרפת, מקומות בהם המסורת הבאלטית הקלאסית מושרשת היטב, המחול המודרני היה בגדר ייבוא מן החוץ, כך גם בסין. ואין זה מקרה שהמחול המודרני התפתח בארצות כגון גרמניה ואמריקה, שבהן המסורת הבאלטית לא היתה מפותחת.

"הריאליזם הסוציאליסטי" וההתנגדות ל"פורמאליזם" באמנות, ששלטו בברית המועצות מ-1930 ועד 1950, נקלטו בסין כבר בשנות ה-40. ורק ב-1980, שעה שרעיונות השונים מהמרקסיזם והלניניזם נפוצו בסין והעשירו את העולם האינטלקטואלי שלה, נפסקה ההתנגדות המוחלטת ל"מחול מופשט", איסור שמנע את התפתחות המחול המודרני עד אז.

בו בזמן, השפעות כגון זו של האקספרסיוניזם הגרמני, שהדגיש את חשיבות התוכן על פני הצורניות, תאמו את הגישה הסינית הקונפוציאנית, שרואה באמנות כלי להפצת רעיונות, והדוגלת באמנות שצורותיה משרתות את התוכן, בניגוד לצורה המופשטת, שהיא ככלות הכל הבסיס העיקרי של המחול המודרני.

חלוצי המחול המודרני בסין לא רכשו מספיק מיומנות טכנית, שהסתעפה לאסכולות שונות, גם מסיבות פוליטיות. אחרי שנת 1949 הם לא הורשו להמשיך בניסיונות אישיים. למשל, וו שיאו-באנג לימד מחול גרמני חדש ביפן רק במשך שלושה שבועות, וגם זאת בגרסה יפנית של המקור האירופי.

"הר קומונגמה", להקת מחול מטיבט

"MOUNT QOMOLANGMA"

TIBETAN ENSEMBLE

CHOREOGRAPHED BY DENG LINSU DONG-MEI

DANCED BY CENTRAL UNIVERSITY OF NATIONALITIES

AND WUDAO '94 BEIJING



מכל תקדים היסטורי אחר. לפני 1919 ו"תנועת הסטודנטים של ה-4 במאי", למעשה לא התקיימה כל תנועה דמוקרטית בסין. מאמיני תורת קונפוציוס, רוב בני האן, היא הקבוצה הלאומית השלטת באלפיים השנים האחרונות, והיא העמידה במרכז את הדוקטרינה של הממוצע ואת טובת הכלל כערך עליון. הגישה הדמוקרטית היא, לדעת, מרכיב הכרחי להיווצרות מחול מודרני, ותהליך קבלת העקרונות הדמוקרטיים נמשך בסין כבר יותר משבעים שנה.

החינוך הסיני המסורתי מתרכז מאז ומעולם בחינוך הפרט כמשרת הכלל. "תהיו ילדים טובים" הוא הפסוק שנשמע תמיד מפי המורה, ובמונח "טוב" הכוונה היא ל"מאולף היטב". המחול המודרני מניח התפתחות אישית מרבית וביטוי מושלם ככל האפשר של האנ, של הפרט היוצר, לא ציות למוסכמות, וגישה זו נוגדת

הסיניות האוטנטיות מועילות יותר לתלמידיו הרקדנים מאשר הבאלט הקלאסי. בתחומים אלה, תרומתה החשובה של הגבי דאי היה הבאתו של כתב התנועה של לאבאן, ה-LABANXOTATION, לסין.

למרות שני החלוצים של המחול שאת פועלם תיארו ורקדנים נוספים, שהשתלמו באמריקה אצל אלווין ניקולאיס ושוב למולדתם והחלו לפעול בה, המחול המערבי המודרני מעולם לא תפס מקום מרכזי בחיי האמנות של סין. למעשה, רק בשנת 1992 נוסדה בגואנגדונג הלהקה הרשמית הראשונה של מחול מודרני. למרות אמירתו הידועה של מאו, "יפרחו נא מאה פרחים", נדרשו כחמישים שנה על מנת להגיע לייסוד להקה מודרנית של ממש. אחת הסיבות ההיסטוריות להעדפת הבאלט על פני המחול המודרני בסין נעוצה, לדעת, בכך שהבאלט הקלאסי היה תולדה של חברה



"האדמה צהובה", כורי. זינג גיי-נאנג

תלמידי האקדמיה למחול, בייג'ינג

"THE SOIL IS YELLOW"

CHOR.: ZHANG JI-GANG

DANCED BY THE STUDENTS OF BEIJING DANCE ACADEMY AT

WUDAO '94, PHOTO: YU LIE

פיאודלית ואילו המודרני של החברה הקפיטליסטית. החברה הסינית המסורתית היתה גם היא בנויה על עקרונות פיאודליים של סולם חברתי קבוע, התלוי במוצא ולא ביוזמה או כשרון של הפרט. מבחינה אידיאולוגית, באלט, הדוגל באחדות מוחלטת בין כוונה לביצוע התנועה, היה קרוב יותר למחשבותיו של מאו צה-דונג, שביקש להחזיק את סין במצב של ציות קפדני לפקודותיו. לדעתי, הבאלט הקלאסי הראשון בצרפת, "באלט המלכה הקומי", משנת 1581, קרוב לדעות אלה יותר

למעשה, רק בשנת 1992 נוסדה בגואנגדונג הלהקה הרשמית הראשונה של מחול מודרני. למרות אמירתו הידועה של מאו, "יפרחו נא מאה פרחים", נדרשו כחמישים שנה על מנת להגיע לייסוד להקה מודרנית של ממש

המחול הגרמני של אז לא היה מפותח, שיטתי ובינלאומי כמו האסכולות האמריקניות של טכניקת גראהם, קאנינגהאם או לימון.

די אי-ליאן, למרות שלימדה באנגליה בבית ספרם של יוס-ולדר, פנתה לתחום הבאלט, ועשתה בו שימוש בכתב התנועה של לאבאן, שלמדה בלונדון.

כשלבסוף נסע גואו מינג-דא (GUO MING-DA) לשמונה שנים לאמריקה, למד אצל אלווין ניקולאס (אגב, שיטה שהושפעה מהמסורת המודרנית הגרמנית) וחזר לסין בשנות ה-50, למעשה לא יכול היה ליישם את שלמד, בשל המצב הפוליטי האנטי-אמריקני ששרר אז. הוא נשלח למחוז GUIZHOU הנידח, שם לא יכול היה להמשיך בניסיונות חדשניים.

מורה שעבד באקדמיה הסינית למחול בבייג'ינג, ואנג ליאן-צ'ינג, שלמד אצל ניקולאס בשנות ה-80, שב לסין ובאמתחתו שיטות טכניות חדשות, שעוררו עניין רב בסין. המקצוע שלימד באקדמיה היה מחול סיני עממי, אבל הוא גם הוזמן לערים רבות לחלוק מן ההשכלה שרכש באמריקה. אבל הוא היה אז כבר בן יותר מחמישים, והתקשה להדגים את התרגילים שלמד. למרות זאת, הוא לימד את התיאוריות ואת תולדות המחול האמריקני המודרני, עד שאירוע מוחי קטע את פעילותו.

בקיצור, כדי שהמחול המערבי המודרני יזכה לביסוס רציני, יידרשו מורים רבים וטובים. השינוי שחל בגישתם של אנשי המיניסטריון לתרבות כלפי המחול המודרני החל בכך, שאחדים מפקידים אלה נכחו בתחרויות

בינלאומיות של מחול, והתברר להם, שקטעי המחול המודרני שבהם חזו מרתקים הרבה יותר מהדואטים מתוך הבאלטים הקלאסיים, החוזרים על עצמם ללא סוף, שהמתחרים ביצעו.

להקת המחול של גואנגדונג - להקה מודרנית ראשונה בסין

סוף סוף יש לנו כיום להקה מודרנית משלנו. הלהקה של גואנגדונג נוסדה בעזרתם של אנשי "פסטיבל המחול האמריקני" בדורהאם, קרוליינה הצפונית, מנהל, צירלס ריינהרד ואישים נוספים באמריקה.

רקדני הלהקה הצעירים, המצטרפים אליה, חייבים להיות מיומנים בטכניקות המסורתיות והחדשות כאחד, ולהיות מודעים לצד התיאורטי של המחול המודרני.

החל בשנה זו, אפשר יהיה לבחור במסלול של מחול מודרני בדרך לתואר מוסמך באקדמיה

של הונג-קונג, וואנג מיי (WANG MEI), מי שנמנה עם מחברי להקת המחול של גואנגדונג ומחבר שורות אלה, כמורה אורח בתחום התיאורטי.

וכך, לבסוף, חדל המחול המודרני להיות בגדר "חיות טרף מסוכנות" והיה לאחד הפרחים, מתוך המאה שאמורים לפרוח בסין. אין ספק, שפתיחת סין למחול מודרני מתקדם אינה מסכנת את הסוציאליזם, כי סין חזקה דיה להטמיע כל השפעה זרה. יתרה מכך, אם אנשים יבינו זה את זה טוב יותר, יתרום הדבר לשלום.



(XU JIAN-PING) הוא כתבם של כתבי-עת שונים למחול באמריקה ובאירופה, פירסם ספרים רבים, תירגם אחרים ומשמש מורה בכיר באקדמיה למחול של בייג'ינג ומחלקת המחקר שלה. הוא היה האיש שריכוז למעשה את הקונגרס לשאלות המחול, שהתקיים בקיץ שנת 1994 בבירת סין.

"סל הבמבוק"

כוריאוגרפיה וריקוד: להקת המחול המודרני של גואנג דונג

"BAMBOO BASKET"

CHOREOGRAPHY AND DANCE: GUANGDONG MODERN DANCE COMPANY



למחול של בייג'ינג. מסלול זה מנוהל על ידי המחלקה לכוריאוגרפיה. במשך שנתיים ילמדו 14 נערים ונערות, שכולם מומחים למחול סיני עממי אתני או שלמדו באלט ושעמדו בבחינות הכניסה, וישתתפו בקורסים בנושאים הבאים: תולדות המחול המודרני והתיאוריה שלו, שיטות הטכניקה של חוסה לימון ושל מרתה גראהם, אילתור וכוריאוגרפיה בעזרת המקריות (קאנינגהאם). המורים הם ז'אנג שו-הא (ZHANG SHOU-HA), בוגר המגמה למחול מודרני באקדמיה למחול

"חלום החדר האדום" תיאטרון מחול שער העננים

כור: לין הוואי-מין

"THE DREAM OF THE RED CHAMBER" CLOUD GATE DANCE THEATRE

CHOR: LIN HWAI-MIN

PHOTO: LIN CHEN-HSIANG

מעריציה של אלת הים

לכאורה עיר תעשייתית מאוד, "נורמלית", עם היכל תרבות מודרני, שיכול היה להיות גם בפתח תקוה או ברחובות. אחרי צפייה קצרה בשיעור היומי של הרקדנים על הבימה המשוכללת, ידעתי שהם טכנאים מעולים. אז עוד לא הכרתי להקות סיניות אחרות, ולא ידעתי שהטכניקה היא סימן ההיכר המובהק של הסינים, תכונה שניכרת בתיאטרון המסורתי שלהם וב"אופרה של בייג'ינג" בפרט. יצאנו לטיול ברחובות טיפן. לא ציפיתי למשהו מרגש. אבל תוך כדי הליכה קצרה ברחובות נתקלנו לפתע בתהלוכה רעשנית וססגונית



סינים "אחרים"

ס י ו ר ב ט י ו ו א ו

ביותר. הסתבר, שמעריציה של אלת הים שבו ממסע בסין "היבשתית" (ה-Mainland בעגה המקומית), שם עלו לקברו של אחד האישים החשובים בפולחן שלהם.

עם שובם הם הכינו קרנבל שלם של עגלות מקושטות, של תזמורות, דגלים, אנשים בתלבושות נוצצות, חגיגות, משאיות וטנדרים מחופשים למופעי תהלוכה, המון של מעריצי האלילה ומוקירי זכרו של הקדוש המת, שעלו זה עתה לקברו.

ותהלוכה נעה ממקדש אחד לשני, ולפני כל מקדש נסחפו הכל לחזות במחול האריה הסיני, המוכר מחגיגות ראש השנה הסיני, שבוצע הפעם בנוסחים שונים, נמרצים ואקרובטיים ובהשתתפות נערות לבושות מחלצות רכובות על סוסים, תזמורות מהלכות, ולבסוף להקת נערים באיפור של תיאטרון סיני מסורתי - עם מסכות מצויירות על פניהם, הרוקדים לפני כל מקדש לכבוד האל.

זה היה מראה מלא חיוניות ומרץ, פראי ותרבותי כאחד. אחרי שהצליינים הביאו את מנחתם בדמות מוסיקה ומחול, הגישו להם

האמנותי של להקת מחול מודרנית. להקתו נקראת "תיאטרון המחול של שער העננים", ומושבה בטייפה. השם CLOUDGATE הושאל משמו של המחול הסיני העתיק ביותר הידוע היום. היא נוסדה לפני כמעט 15 שנה.

פגשתי את לין בסוף שנות ה-80, כששנינו שהינו בארה"ב, ב"פסטיבל המחול האמריקני", והתרשמתי אז מאוד ממחול סולו שהוא הכין וביצע. בינתיים הפכה להקתו בטייוואן להצלחה בינלאומית, הופיעה באירופה ובאמריקה, ויש תוכניות להביאה בשנה הבאה ארצה לסדרת מופעים.

מסתבר ש"תיאטרון המחול של שער העננים" אינה להקת המחול היחידה באי, אבל למעשה היחידה הנתמכת על ידי הממשלה. כרגיל בנסיעות לארצות רחוקות, מזדמן לנוסע לחוות חוויות, שנדמות כמכבידות, אבל מתגלות כמתנה משמים. התברר שהמופע שרות אשל ואני נוכל להיות נוכחים בו לא נערך בבירה טייפה, אלא בעיר שדה בקצה הדרומי של האי, טייפן שמה. ללא ההזמנה של הוואי-מין בוודאי לא הייתי מזדמן לטייוואן לעולם.

מאת ג'ורא מנור

הסינים הם, כידוע, אנשי מסחר מצוינים, שאינם אוהבים להפסיד במקום שבו אפשר להרוויח. הדבר ניכר, למשל, בכך שבכל אתר תיירות יש שתי קופות: האחת לסינים מן המניין, והשנייה לתיירים. וליד הקופות שלטים המסבירים שגם "בני עמנו, המתגוררים בהונג-קונג, טיוואן או סינגפור חייבים לשלם מחיר כרטיס של תייר". "בני עמנו" או לא, יש לאזרחים אלה כסף, שישלמו.

קשה להבין איך, למרות אופן הנהיגה הקטלני בבירה בייג'ינג, עדיין יש יותר ממיליארד סינים חיים. ומי שמבקר באי טיוואן או בהונג-קונג, נוכח לדעת מיד שאמנם אלה סינים של ממש. אבל הונג-קונג, בהיותה מושבה בריטית, יש בה משהו מאוירת ימי המנדט בארץ ישראל, ואילו בטייוואן יש מרוח האמריקניות.

בטייוואן כ-20 מיליון תושבים - מספר אפסי לעומת תושבי סין עצמה - ולאחרונה ניכרת נורמליזציה ביחסים בין היבשת לאי, המוסיף לכנות את עצמו "הרפובליקה של סין" ולשאת את הדגל המסורתי, אדום אף הוא אבל עליו ריבוע כחול כהה עם סמל של שמש. רק טיסות ישירות בין טייפה הבירה לסין - אין, עדיין. שלטונות בייג'ינג דווקא מעודדים את אנשי טיוואן לבקר ב"מולדת ההיסטורית".

אולי לא הייתי מחליט לבקר בטייוואן אם לא היה שם מכר ותק, כוריאוגרף, ובכלל איש יצירתי מאוד, לין הוואי-מין שמו, שהוא מנהלה

"חלום החדר האדום" תיאטרון מחול שער העננים

כור: לין הוואי-מין

"THE DREAM OF THE RED CHAMBER"

CHOREOGRAPHY: LIN HWAI-MIN

CLOUD GATE DANCE THEATRE



בשוק זה עשרות דוכני מזון ואטריות, פירות ים משונים ושאר שרצים האהובים על הסינים, המרבים לאכול ולדבר כמעט כמו הישראלים.

בבניין ישן משופץ של שלוש קומות במרכז טיינן, שוכן מרכז לאמנות - NEW PHASE ART - SPACE שמו, שלוש קומות של גלריה לאמנות. בקומות הקרקע חנות לממכר ספרי אמנות ושירה בסינית ובשפות אחרות. סביב הבניין חצר נהדרת, ובה קיר לבנים עתיק ועץ גדול. בקיצור, מן "צוותא" טיוואנית.

בעלת המקום והמנהלת שלו, גיואן דן, היא אשה צעירה ונמרצת. נכנסנו לאולם התיאטרון, שרצפתו היא גם הבימה שלו, וישבנו ליד אחד השולחנות. המסעדה היתה מלאה עד אפס מקום. מקום פופולרי, בייחוד לצעירים.

גיואן ראתה אותנו בחברת לין הוואי-מין, ומיד ניגשה אלינו. היא נטלה את התפריט שהביא המלצר הצעיר והזריז, והכריזה שהיא עצמה תחליט מה נאכל וזהו זה.

כל המרכז האמנותי הזה הוא פרי יוזמה שלה, ואין לו כל תמיכה ציבורית. הגלריה והתיאטרון

**מה שבלט –
וזה עיקר ייחודו
של "תיאטרון
המחול שער
העננים" והיוצר
לין העומד
במרכזו – היא
השאיפה למזג
מסורות סיניות
של תנועה ושל
תיאטרון עם
תפיסה
עכשווית –
מודרנית. זו
אינה עירבוביה
של ישן וחדש,
אלא מזיגה
אמיתית**

הניסיוני הם נטל כספי ולא מכניסים רווח, ומכאן הרעיון לפתוח במרכז מסעדה, ומרווחי המסעדה לקיים את הפעילויות התרבותיות.

עד אנחנו מיטיבים ליבנו במאכלים שהוגשו בזה אחר זה, מצלצל הטלפון הנייד של גיואן. על הקו צלם, שתערוכתו מוצגת עכשיו בגלריה שלה, והוא ידד ותיק של המארח שלנו. הוא צילם במשך שנים את מופעי "תיאטרון שער העננים". הוואי-מין הודיע לנו שהצלם החליט להזמין את כולנו לארוחת צהריים, בתנאי שנבקר בתערוכת הצילומים שלו בגלריה. את זה לא היה קשה להבטיח, כי ממילא הסתקרנו לראות מה הוא מצלם ומה סגנון עבודתו.



אנשי המקדש חבילות של ממתקים, קופסאות של משקה קל, בירה, וקרטונים של מזון וסיגריות - שהועמסו על העגלות המקושטות ונישאו למקדש הבא. שם חזרו על המחול ועל הגשת המתנות.

למשהו קמאי אותנטי שכזה לא ציפיתי. ראיתי שגם המארח שלנו היה מופתע, כי כבר זמן רב לא צפה בתהלוכה כזאת. הוא זכר אירועים כאלה מימי נעוריו בחלק זה של האי.

כבר קיבלה את התמורה

מה שאיפיון את ביקורנו בטייוואן היתה טלטלה עזה בין החדש והמסורת, בין הסיני והמודרני. כי אחרי הפגישה הצבעונית עם התהלוכה והמחול העתיק הגענו - מטעמים מאוד מעשיים של צורך בארוחת צהריים - למקום מקסים אבל מודרני לחלוטין, השוכן ממש ליד שוק.

"תשעה שירים" תיאטרון מחול שער העננים
כור: לין הוואי-מין
"NINE SONGS" CLOUD GATE DANCE THEATRE
CHOREOGRAPHY: LIN HWAI-MIN



הצלם "שלנו" התגלה כיוצר מעניין, שהפעם התרכז בצילום צמחים שחור לבן.

המארח שלנו, הוואי-מין, התברר, הוא אדם מאוד מוכר ואהוד בטיוואן. בעודנו מסתובבים בגלריה ראינו איך שתי נערות רצות לקנות כל אחת שלושה עותקים של ספר. עם שישה ספרים הן ניגשו להוואי-מין וביקשו ממנו

חשבתי לעצמי, איזה נהג מונית בתל-אביב היה מוותר לאוהד נהרין על דמי הנסיעה?

לאן מוליך שער העננים?

מטרת בואנו המוצהרת היתה לחזות במופע "תיאטרון שער העננים". בערב בוצעה עבודתו הוותיקה יחסית (מלפני יותר מעשור, שזכתה לנוסח מחודש), של הוואי-מין "חלום החדר האדום". זה עיבוד מחולי לרומן סיני קלאסי, שנכתב במאה השמונה-עשרה. עלילת הספר מתארת את תהילתה ונפילתה של משפחת אצולה מפורסמת. אבל, כפי שכתוב בתוכניה, "הנושא המרכזי שברומן הוא תיאור האמונה הבודהיסטית, שהכל בעולם מתנהל בהתאם לתוכנית אלוהית המקיפה הכל".

למען האמת, למי שאינו בקי בספר קשה היה לעקוב אחר פיתולי העלילה הסבוכה, אבל זה אינו חשוב. הפתיחה היתה מהממת מבחינת עוצמת הכוריאוגרפיה והביצוע היה מרתק לכל אורך המופע, הנמשך כ-90 דקות. בייחוד הצטיינו כמה דואטים.

מה שבלט - וזה עיקר ייחודו של "תיאטרון המחול שער העננים" והיוצר לין העומד במרכזו - היא השאיפה למזג מסורות סיניות של תנועה ושל תיאטרון עם תפישה עכשווית-מודרנית.

זו אינה עירובייה של ישן וחדש, אלא מזיגה אמיתית. בין זרועות "סיניות" מפותלות אתה מבחין בערבסק באלטי, לצד



"תשעה שירים" תיאטרון מחול שער העננים
כור': לין הוואי-מין
"NINE SONGS" CLOUD GATE DANCE THEATRE
CHOR.: LIN HWAI-MIN
PHOTO: HSIEH AN

לחתום על כולם. אלה היו דברי ספרות שכתב לפני שנים אחדות. הוא לא רק כוריאוגרף אלא גם סופר מוכר, והוא מעיד על עצמו שבנעוריו התפרנס מהספרים שחיבר. הנערות רצו לנצל את הזדמנות המפגש עם המחבר המפורסם כדי לבקש חתימה.

לקראת המופע בערב נכנסנו עם מארחנו למונית. הנהגת הסיעה אותנו לתיאטרון, אך כשהגענו והוואי-מין שלף את ארנקו, היא סירבה בתוקף לקבל ממנו כסף. לא הבנו את הסצנה, עד שהוואי-מין הסביר לנו במבוכת מה שהיא טענה, שזה כבוד גדול עבורה להסיע אמן כמוהו ולכן אין צורך לשלם עבור השירות. היא את התמורה כבר קיבלה.

קפיצות אקרובטיות עוצרות נשימה מסורתיות, ואז בא לפתע קונטרקצין גראהמי. (הוואי-מין למד באמריקה ומאוד מודע למחול המודרני).

התלבושות מרהיבות, בדים ואביזרים סמליים משחקים תפקיד מרכזי, ממש כמו בתיאטרון הסיני הקלאסי. אבל המקצבים הם של המאה העשרים.

גישה זו ניכרת גם ביצירות אחרות שברפרטואר הלהקה. ושוב נוכחנו עד כמה הוואי-מין פופולרי. אפילו בעיר שדה תעשייתית זו הוא היה מוקף בשעת ההפסקה בקהל מעריצים וצידי חתימות.

בערב אחר, בטייפה הבירה, הוזמנו למופע שלפני בכורה של להקת מתופפים-רקדנים-שחקנים. עשרה תופים בכל הגדלים, מחלל מהפנט ותנועה מרתקת ציינו את מופע "התיאטרון הייחודי" (UNIQUE THEATRE), והסתבר שמנהלה של להקה זו, ליו צ'ין-מינג, רקד שנים לא מעטות ב"תיאטרון שער העננים". וגם בהזדמנויות נוספות פגשנו אמנים שיצאו מלהקתו של הוואי-מין.

אקסטאזה לילית עם קפה וינאי

אחרי המופע של "תיאטרון שער העננים", המארח שלנו ביקש לגשת איתנו למקדש החשוב ביותר בעיר, לחזות בסיום התהלוכות הדתיות שנמשכו כל היום.

"תשעה שירים" תיאטרון מחול שער העננים
כור': לין הוואי-מין
"NINE SONGS" CLOUD GATE DANCE THEATRE
CHOR.: LIN HWAI-MIN
PHOTO: YU HUI-HUNG



בין זרועות
"סיניות"
מפותלות אתה
מבחין
בערבסק
באלטי, לצד
קפיצות
אקרובטיות
עוצרות נשימה
מסורתיות, ואז
בא לפתע
קונטרקצין
גראהמי

לא קשה היה לאתר את מוקד השמחה. רעש אימים של זיקוקי דינור ואלפי חזיזים (ככלות הכל הסינים המציאו את אבק השריפה ואת היל, ממש כמו את הנייר והדפוס, מאות שנים לפני המערב) הוביל אותנו לסימטה צרה, שבה הצטופפו החוגגים.

בשעת לילה זו הם כבר היו מותשים למדי, אבל ברגע שהאריה, המופעל על ידי שני רקדנים, העגלות והתזמורות קרבו לשערי המקדש, הכל קמו לתחייה. אקסטאזה של ממש אחזה בהם, ובין החוגגים התפרץ גבר בעל גוף ובידו מקל ועליו מסמרים גדולים. ומרוב התלהבות דתית הוא היה מכה במצחו עד שכל פלג גופו העליון, העצמות, כוסה בדם שנזל מראשו הקירח.

זה היה די מפחיד אבל רותי שלנו, ומצלמת הווידאו בידה, לא ויתרה והתקרבה לאחוז

התלבשות מרהיבות, בדים ואביזרים סמליים משחקים תפקיד מרכזי, ממש כמו בתיאטרון הסיני הקלאסי. אבל המקצבים הם של המאה העשרים

האקסטאזה. קצת חששתי שזה לא ייגמר בטוב, בייחוד כשאמרה לי להחזיק בתיקה כי יש בו הדרכון וכל הכסף שלה...

הדוחק היה נורא, ממש נלחצתי בין האנשים מבלי יכולת להזיז יד או רגל. אבל למרבה הפלא, הקהל הנלהב נהג ברוותי אשל ומצלמתה באדיבות, וכאילו שמר לה מקום לצלם.

כשנגמרה הסצינה של המסתגף והמחול העתיק חמקנו משם וחיפשנו מקום שקט לשתות

"תשעה שירים" תיאטרון מחול שער העננים
כור: לין הוואי-מין
"NINE SONGS" CLOUD GATE DANCE THEATRE
CHOREOGRAPHY: LIN HWAI-MIN
PHOTO: LEE MIN HSUN

משהו. להפתעתי הגמורה מצאנו מין בית קפה וינאי. במרתפו של בית מסחרי גדול. אולם ובו שולחנות מוקפים בספסלים עם משענת גבוהה. ממש וינה בסין, זאת אומרת בטיוואן. אפילו קפה בחלב היה שם - משהו נדיר למדי בארץ זו. עד כדי כך נדיר, ששאלתי את עצמי אם הפרות בסין מניבות את הנוזל הלבן. בסוף המסע, מרוב אורז, כבר ממש התגעגעתי לגבינה ולסתם לחמניה.

מתברר, שבטיוואן יש לא מעט "יאפים". עשירים חדשים אלה, ממש כמו אצלנו, לא הולכים בלי טלפון נייד צמוד וביפר מציץ, והם מעדיפים קולה וקפה על התה המסורתי.

וכך, ביום אחד, עברנו ביעף מריקודים דתיים עתיקים לתיאטרון מחול מודרני על רמה גבוהה ולאקסטאזה מיסטית, וסיימנו בקפה בחלב. אולי רק בטיוואן מסע כזה אפשרי.



the company is due to perform in several towns in Germany.

Undoubtedly the "Guangdong Modern Dance Company" is a success on an international scale. Its success abroad may, perhaps, convince the municipal, provincial and finally central authorities to give it more substantial support and thus make its functioning somewhat easier.

For example, the dancers had to travel from their home town to the capital by train, which takes about 40 hours (instead of the two hours flight time) because of the difference in cost.

Wong Yen Lu, in his paper presented to the international conference which was held simultaneously with the WUDAO 94' festival, explained that due to the past policy of extremely low ticket prices, a company such as the Guangdong one is in no position to pay its way, even when performances are sold out. It has to resort to other sources of income, such as conducting courses for amateurs and as a recreational activity, and sponsorship, a phenomenon new to China. Such problems are common in non-communist countries as well.

Wong Yen Lu told the anecdote about the mayor of Guang Zhou, who when being told that the ancient van that carried the company's equipment had a habit of breaking down in the

The statement of company policy of the "Guangdong Modern Dance Company" says: "[our] goal is to develop contemporary art and culture for China. The company, with a deep understanding of Chinese values, attempts to incorporate the essence of international contemporary cultures and begin the mission of creating China's own modern dance"

middle of the road, donated an old truck to the dance academy for the use of the company.

The statement of company policy of the "Guangdong Modern Dance Company" says: "[our] goal is to develop contemporary art and culture for China. The company, with a deep understanding of Chinese values, attempts to incorporate the essence of international contemporary cultures and begin the mission of creating China's own modern dance".

This is a lofty ideal, not to be achieved easily. But the first and until now only professional modern company in China is on its way to attaining the goal it pursues. It has a certain



advantage over its many European and American colleagues in two spheres: it can utilize the high technical standard achieved at the dance academies for its own purposes. Its dancers come from all over the country, after they have already become accomplished professional dancers of Chinese ethnical traditional dance as well as classical ballet; secondly, many of the dancers have a strong creative impulse, which is evident in many of the works members of the company choreographed and the company performs. Some are on a very high artistic level. This trend reminds one of the early days of modern dance, in the 1920s and 1930s, when nearly every modern dancer was his or her own choreographer, as opposed to classical ballet dancers, who regarded themselves primarily as performers.

Modern dance in contemporary China has another advantage. It utilizes traditional ancient stage techniques and stylistic elements, such as rhythms and costumes, as well as acrobatics and flowing arm and hand movement, which lends modern Chinese dance

"NINE SONGS", CLOUD GATE DANCE THEATRE, TAIWAN.
CHOR.: LIN HWAI-MIN, PHOTO: HSIEH AN

a distinct flavour, and thus creates a special niche for it in the rather neutral and bland stylistic character of late 20th century modern dance.

Traditional, elaborate theatrical costuming derived from ethnic dance or the Beijing Opera is used in stark contrast to near nude bodies of dancers, as one may see in the works of Lin Hwai-min of Taiwan as well as in the works performed by the Guangdong company.

Modern Chinese dance is often lively, vigorous and fascinating. One may safely envision its quick growth and development. Surely the "Guangdong Modern Dance Company" is not to remain mainland China's only modern dance group for long.





"MYTHS" GUANGDONG MODERN DANCE COMPANY, CHINA.
CHOR.: QIAO YANG

Tsao (who is also the Artistic Director of the Hong Kong "City Contemporary Dance Company"), "Bird Songs", to the by now over-sung "Mysteries of the Bulgarian Voice" of the Bulgarian women's choir. The dance had a certain religious quality and feeling. It ended with all the dancers, male and female, walking from the proscenium to the back of the stage while discarding their robes, to the point of near nudity. The procession had the quality of a purifying ritual. It ended with all the dancers gathered in a still picture, which reminded me of the sculptures of the "Fontana de Trevi" in Rome.

I watched the audience, in order to see what their reaction to such near nudity would be. The young people mostly took it in their stride, an older couple sitting behind me frowning

I watched the audience, in order to see what their reaction to such near nudity would be. The young people mostly took it in their stride, an older couple sitting behind me frowning.

Later I asked Willy Tsao how he got away with this piece of affront, going against the regulations prohibiting anything erotic on-stage and on the street, according to official rules until recent times.

Willy is the son of a prosperous Hong Kong business family, who went to New York to study economics and business-management but got, as he put it, "bitten by the modern dance bug" and never "recovered" since. He told me that when he choreographed this controversial ending, the authorities in the provincial capital Guangdong, where the company is resident, did not like what they saw. But there was no outright prohibition of the piece. It was just not shown in its entirety,

just duets from it...

However, change in China is very rapid indeed and the attitudes towards what is prohibited and what is allowed are also changing all the time. One may observe couples openly necking and kissing in the parks. Modern art forms are gaining a sizeable audience, though of course in a country with more than a billion inhabitants it may be considered relatively small.

I was told by the Israeli Cultural Attache in Beijing, Eyal Propper, that during the two years he has been in China he witnessed changes of attitude and an improved understanding of modern dance. When the "Kibbutz Contemporary Dance Company" appeared in China about two years ago, its style was not easily understood by the spectators. In order to get an audience at all, free invitations had to be distributed and even then it was hard to fill a hall.

Recently, when he brought the "Vertigo" group (Noa Wertheim and Adi Sha'al) from Jerusalem, he had no trouble getting an audience for their performances because of a change in attitude. The accelerated pace of

change is felt in Beijing at every corner, and to judge by the attendance and reaction of the audiences at the WUDAO 94' dance festival, there certainly is a growing interest in modern dance forms. But the enthusiasm of the spectators while watching traditional folk dance artists is greater by far than that for modern dance artists.

The history of the "Guangdong Modern Dance Company" is a good example of the changes taking place. In 1986, the company's founder and director, Yang Mei-qi, received a grant to study modern dance in America. After her return to China, she established a modern dance class at the "Guangdong Dance School", with official approval. After graduating, her students became the dancers of the "Modern Dance Training Ensemble" in 1990.

With the support of the provincial Guangdong authorities as well as the Asian Cultural Council and the American Dance Festival, teachers from abroad were invited to teach modern technique. Since 1990, the company often went touring abroad, first to India, and in the same year two of its dancers won the Pas de Deux Grand Prix at the international competition in Paris. Next season (1991) the group performed at the American Dance Festival at Durham, North Carolina, and was very favourably received by the critics of the leading newspapers in the U.S.A. In 1992 it performed in Hong Kong, a city where it has strong connections with the "City Contemporary Dance Company", whose artistic director and choreographer Willy Tsao is one of the main creators for the Guangdong company as well. The next year the company participated in the Macau Arts Festival and in 1994 it danced in France, at Montpellier, before travelling to Beijing to take part in the dance festival held there in July. In October

"LEGACY", CLOUD GATE DANCE THEATRE, TAIWAN.
CHOR.: LIN Hwai-MIN, PHOTO: LIN CHEN-HSIANG





"THE DREAM OF THE RED CHAMBER", CLOUD GATE DANCE
THEATRE, TAIWAN, CHOR.: LIN HWA-MIN

by the poet Chiu Yuan more than 2,000 years ago, in his "Nine Songs", full of colourful movement-pageantry or his recently re-staged work from 1983, "The Dream of the Red Chamber", based on the well-known 18th century novel. In "The Dream" one is confronted with very strong, modern duets as well as traditionally flavoured scenes of group dances utilizing huge flowing streams of cloth. He uses the floor in a modern manner, and one sometimes encounters typical ballet steps, such as attitudes. All this fits well together, presenting a fusion rather than a conglomerate or a miscellany of divers elements.

the audiences were composed of young people of both genders, with a sprinkling of older citizens, who watched the shows in earnest astonishment

The great surprises of the Beijing Festival were the performances of the "Guangdong Modern Dance Company". Already when I had the opportunity of watching them at the Montpellier Dance Festival in June, I was impressed by the quality of the dancing and the dancers' technique. But when they presented other works in workshops and performances in Beijing, the very high artistic level of the choreographies of several creators - some also being dancers of the company - became apparent.

In "The dream" one is confronted with very strong, modern duets as well as traditionally flavoured scenes of group dances utilizing huge flowing streams of cloth

One dancer, Shen Wei, who shone in a solo, "Be Careful", which he choreographed for himself, is worthy of special note. He performed another of his solos at a workshop; perhaps less of a dance and more a monologue combining movement and acting, "Small Room" is a selfportrait of sorts. It begins with him getting up in the morning, through washing and dressing. Shen Wei was, to use a phrase coined by Stanislavsky, "alone in public". In this piece there was nothing left of the stagey traditional attitude and nothing of the ubiquitous Graham-influence, which makes

many of the modern attempts (such as those of the National Academy students created by their modern dance teachers) look rather old fashioned. Shen Wei's solo was, if anything, post-modern in its endeavour to imbue everyday realistic detail with very personal poetic meaning.

This reminded me of an evening I spent at the "Fringe Club" in Hong Kong, where in a loft studio which could have been located in Manhattan, Julia

Mok performed another private morning ritual of alarm clocks going off and percolators boiling coffee. Alas, this was rather pedestrian. But the other half of the performance was a very original piece by Peggy Woo, a former dancer with the "Hong Kong Ballet" company.

She chose to use tiny movements, creating a beautiful dance using only her fingers, a touching miniature made possible by very original lighting (by light designer Gabriel Kwok Kee Fung) which enlarged the fingers of the dancer by means of a single spotlight throwing tinted shadows on the studio walls. Shadow theatre is, after all, an art form often found in Far Eastern theatre tradition.

The final performance of the "Guangdong M.D.C." ended with a group work by Willy

"SOLID LONGING", CITY CONTEMPORARY DANCE COMPANY,
HONG KONG, CHOR.: EPONINE



I was fortunate in spending a long, intensive summer, together with my colleague Ruth Eshel, watching dance in many forms by Chinese choreographers, danced by Chinese dancers from mainland China, Taiwan and Hong Kong.

It began at Montpellier, where the Guangdong Contemporary Dance Group, the only modern professional dance company in mainland China performed. My journey of encounter continued in Taiwan, where I had the opportunity of watching "Cloud Gate Dance Theatre" in Lin Hwai-min's "The Dream of the Red Chamber" and a group of actors-dancers-musicians called "The Unique Theatre", directed by Liu Chin-ming (a former member of "Cloud Gate Dance Theatre").

In Hong Kong I visited the "City Contemporary Dance Company" (C.C.D.C.) and also saw a performance by two dancers, doing rather post-modern solos at "The Fringe Club". Peggy Woo, a former dancer of the "Hong Kong Ballet" and Julia Mok, a dancer in the C.C.D.C.

Finally, in Beijing, at the WUDAO '94 dance festival, I went to see the "Guangdong Contemporary Company" again, in several programmes. At the festival, students of the National Dance Academy -- which organized the festival and international conference -- appeared both in traditional Chinese and in "quasi modern" pieces choreographed by their teachers.

The work students from Japan and professional dancers from South Korea performed also showed a fusion of traditional dance with modern movement.

Indeed, the strongest point of all the performances was a traditional Far Eastern one: brilliant technique, bordering on acrobatics, full of bravura and show of great virtuosity.

At all the performances, in Taiwan as well as in Beijing, the audiences were composed of young people of both genders, with a sprinkling of older citizens, who watched the shows in earnest astonishment, if not outright disapproval. The students and the other youngsters tended to applaud technical prowess more than any other component of the shows.

Watching many colourful, rhythmic and showy folk dance performances, which illustrated the specialities of the numerous minorities living among the Han people (chief national entity of China), presented mainly by the well-trained but rather

SOMETHING OLD AND SOMETHING NEW SOMETHING RED AND SOMETHING BLUE

*Modern dance
artists in China,
Hong Kong and
Taiwan searching
for a synthesis of the
traditional and the
contemporary*

BY GIORA MANOR

flamboyantly "overacting" graduates of the University of Nationalities of Beijing, one realizes that the modern Western notion of utilizing dance for personal expression is, in itself, a very revolutionary idea in the eyes of a Chinese person. The dancer as performer is everything, the content a rather minor component and altogether traditional and well known by the audience. An audience of experts and aficionados is in a position to make comparisons of the fine points in different executions by virtuosos, and that is much of the fun. This reminds one of the balletomanes who count pirouettes or opera lovers who are waiting for their favourite singer to hit a high note.

Beijing Opera is a case in point. I had the opportunity of watching a rather "touristic" potpourri of the genre in a Beijing hotel theatre, a sad remnant of a once flourishing theatrical tradition. By chance, three days later, back at home, I watched the brilliant and moving film "Goodbye My Concubine" based on the novel by Lilian Lee, which is about the lives of two Beijing Opera performers.

From the film one learns about the cruel and purely technical traditional ancient methods of teaching that the singers-dancers of this difficult style had to endure from early childhood. These are now surely a thing of the past. The children are taught to turn breathtaking somersaults as well as sing in falsetto tones. They are trained more or less like performing seals, mainly by imitation and emulation of the teacher. Such an educational (or rather anti-pedagogical) attitude is, I am afraid, still present in the teaching methods of the dance academies in China.

Learning by endless repetition of a set of exercises may be appropriate for the traditions of classical ballet, but is blatantly unsuitable for modern

Western dance. Nevertheless, the honing of technique is in itself a bonus for modern style choreographers, who are able to utilize it for their own artistic purposes when creating works for Chinese dancers.

Yatin Christine Lin, a graduate student from Taiwan at York University in Toronto, Canada, writes: "Perhaps the most visible modern dance company from Taiwan today is "Cloud Gate Dance Theatre". Lin Hwai-min, the founder, artistic director as well as the main choreographer of this twenty-one year old company plays a significant role in the dance world of not only Taiwan but in the larger Chinese community as well". And she adds: "[he is] Known for his blending of Peking Opera movements and the Graham technique".

Altogether, Asian attitudes towards dramatic representation, which are based on non-realistic, formal characterization as opposed to European psychological, realistic ones, are much easier to adapt to the aesthetic terms of dance-theatre and indeed modern dance in general than the Western principles. Graham's "contractions" may be seen as another stylistic convention, for example, similar to the raised leg "extension" of the Beijing Opera or the "Jugendstil" wavy movement of the arms in traditional folk dance in the Far East.

In several of his many works, Lin Hwai-min chose to deal with traditional Chinese literary themes, such as poetry collected and rewritten

I believe artists are born not bred and that the function of their mentor ("teacher" is inappropriate in this context) is to help them find the key to the chambers of their castle.

Hanna Maron

Some believe that only in the case of dancers the instrument is the body, and that for actors their voice and their stage presence are the most important factors. The truth is that for the actor, just as for the dancer, the body is the most important single factor. When I speak of knowing one's body as one would an instrument I refer to the whole - the blood and respiratory systems, the rhythm of the heart and of the mind.

This may come as a surprise but I am really a frustrated dancer and personally I have always laid great stress upon physical fitness. Before my accident [Maron lost a leg in a terrorist attack. R.E.] I had ballet shoes and I used to dance at home and even pirouette.

As a young actress I interpreted most of my parts by intuition alone. As Nora in Ibsen's play by that name I entered into the part absolutely. When one critic wrote that in the second half of the play my acting was too emotional I could not accept. I felt it was so real that it was virtually pouring out of me, and thought the critic did not know what he was talking about. Thanks partly to the great directors I have worked with over the years I have grown out of it since, I hope.

I have learnt to distinguish between art and life. I realized that the first need not be an exaggeration of the second but rather a correct choice of "where to place the red spot on the canvas". The canvas need not be filled with red spots; one dot precisely placed, one correct movement, may suffice. Reductionism relates to this correct choice, though it is not infallible. The mature artist does not rely solely on intuition (tantamount to talent, perhaps) but understands how true it is that less is more.

Cultural heritage is the basis. In order to activate the imagination one needs stimuli. If the cultural basis is narrow so, proportionately, will be the store of stimuli. One cannot create something novel and exciting without a source of nourishment.

The key word is to take an interest - to be curious about other art forms, be involved in the general doing, find out what goes on

in the world of dance, painting, sculpture, classical and pop music, to widen the horizons, to pick and choose from among everything that is taking place. This animates the imagination, provides new ideas and new tools - "oh, here is something I could use".

There are so many ways of nurturing the imagination - to walk along the street, watch people, visit exhibitions, take part in the political scene, be involved in and aware of current events, even to read the paper every morning. The daily paper is full of life and can stimulate the flow of associations. One should take interest in what goes on in the world without relinquishing one's own cultural heritage. The concepts should be contemporary but they should flow forth from a source within.

Wendy Lucking

My common objective is always to try, to the best of my physical and mental abilities, to express the intentions of the choreographer. To serve his choreography while at the same time injecting something of "me" into the performance. The most important thing is for me to believe in myself in the role, otherwise there is little chance that the audience will. How to achieve this differs from ballet to ballet. It comes most naturally when I am working personally with the choreographer on a new work.

Strangely enough the real classics give me most freedom of interpretation. Within the strict confines of the steps in a ballet such as "Giselle" I am able to express the character in any way I feel.

For ballets like this I also draw inspiration from other dancers' performances. Video is a wonderful tool. I can study in infinite detail the work of the greatest ballerinas performing with the best companies in the world. Then it's harder not to just copy the nuances of interpretation of a dancer such as Makarova. If I do see something that seems

just perfect I somehow have to make it a part of my own expression.

Sometimes I can't seem to find myself at all in a part, whether for physical, technical or other reasons. That makes it very difficult. Then I have to resort to playing a part rather than being it. I have to think more carefully about how to project the image I am after.

Someone once wrote about me in a Balanchine ballet that I "looked like a princess who got lost on her way to the ball". Since then, I have really concentrated, in ballets like "Four



ROMEO AND JULIET
CHOR.: BERTA YAMPOLSKY, MUSIC: S. PROKOFIEV.
DANCERS: WENDY LUCKING-SHAPIRA, KEVIN CUNNINGHAM
ISRAEL BALLET

"Temperaments", on trying to appear stronger, longer and more assertive. It's more a state of mind than anything else and I feel sometimes I succeed and sometimes not.



sorted themselves out and the quality of the movement came very close to that which I had been seeking all along. It had taken years for the right image to be born.

Mira Zakai

Vocalists grapple with musical compositions on different levels at different stages of their lives. An older artist would tackle several levels of the material he is about to perform, each serving a different function, whereas the beginner is often too busy overcoming technical difficulties. Most vocal music accompanies a text, an element that can enrich the imagination. A singer is expected to approach the text like someone well versed in poetry, and to relate to the song according to its type and on all its verbal levels.

A performer receives a text after a composer has already responded to it, and the singer's mental reaction to the text set to music is expected to lead him to the junctions where the dialogue between composer and text had taken shape. All these junctions make the performance.

Unlike the human body, a musical score does not change over time, though the way it is executed might. Since I started out as concert singer eighteen years ago, I have performed Mahler's symphony no. 2 on average once a year and each rendition was different, because each occurred at a different stage of my life. Events do affect artists, though it is commonly held that an artist lives insulated in his/her creative expressive bubble. The world about us changes - discoveries are made, wars are waged and peace treaties signed - and the way we function changes with it.

When I return to a piece I had once performed I first run through the technical-physical aspect of it, and I have discovered that my technical difficulties at 35, for example, were not the same as those I encounter today. I even find that over the years I have integrated into my rendition of the piece some of the solutions to earlier technical problems. In other words, I have blazed a path that sounds like an artistic decision but was in fact born out of my struggle with a technical shortcoming. But today when I sing the same piece, I must review these solutions to make sure that they coincide with my present artistic credo.

There is a marked difference between an interpretation of a part that is the outcome of personal experience and one that is based upon experiences the performer has never



HANNA MARON

shared. A wonder child exemplifies the artist who instinctively plays as one who has accumulated life experience, though in fact he can only sense, in a kind of *deja vu*, the events and emotions his playing evokes. Daniel Barenboim was a wonder child by any standard, but when he plays today parts which he had played 30 years ago, what I hear is the "wonder of accumulated experience" which to me is much more exciting.

Singing resembles dancing much more than it does playing the violin, because like the dancer the singer's instrument is the body. A lucky violinist can purchase a Stradivarius and have an instrument bordering on perfection ready-made, and the encounter between artist and instrument may yield superb results. Singers and dancers, on the other hand, must build their instrument - the body, while learning how to play it.

When I begin work on a new part I never sing out loud straight away, so as not to imprint upon the muscles an error of intonation or diction. I peruse the map

carefully before setting out, because a wrong turn once taken is later difficult to undo. Errors may be erased by conscious effort, but why fix the muscles that govern the system in the wrong mold if you can avoid it.

The vocal cords can be seen as one more wind instrument, the sound of which is shaped by the creative imagination of the blower. I can sing like an oboe - the instrument sends out acoustic energy and information and my body and imagination respond and try to meet it half way. Artistic maturity is a prerequisite to the ability to do so, however, and that stage is hardly ever reached before the age of 35. Then one discovers that all that is true for one art form is true for another.

When I teach I separate the technical training from work on the spiritual aspect of singing. I spend much longer on the latter, touching, in the process, upon the philosophical, emotional and ethical encounter of the artist with the composition. The artist seeks the seed that will enable him to grow his plant in the given container.

Like a honeybee, I tried to suck all I could from the performances of great artists and then to decide what I am to do with the part. In this particular dance I watched the videotapes, read all the literature about Medea and immersed myself in all the material. I am not quite sure it helped, but certainly there was no harm in this approach. After learning the steps and watching several dancers performing the role, I made up my mind what line to take. I investigated what I wished to emphasize and how to finish each move. I wished to do it my way.

Ruth Eshel

Imagery has always been very important to me as a dancer and choreographer, but for years I did not dare share my images with anybody. In the early 1970s I created one of my first dances and a television director, before filming it, asked me where in my mind's eye I see the dance performed. It was the first time anyone evinced an interest in my imagery. Excitedly I told him that I had envisaged two girls standing in an open field, a white moon rising and illuminating them and they begin to dance. The director listened carefully, he wanted to know exactly how to place the lighting so as to create the atmosphere I sought.

My dancers, on the other hand, heard and giggled: "accentric Ruti with her images". They believed it was unbecoming for a choreographer working with professional dancers to be speaking so. I was young and a beginner, and their reaction hurt. For a long time after the incident I kept my images to myself.

The images were always there, however, a part of those secret aspirations that one may not want to speak of but that nevertheless seek an outlet. Like music (and unlike the theatre, where every word has a referent) dance is an art of atmosphere and of mystery and its message is both overt and covert. With no active effort on my part my imagery found its way into the dances I had created for myself and into those created for me by others.

Rehearsing dances of my own creation I used to note the images that attended my movements, sifting them gradually until only the "right" ones remained. Whenever I returned to an old dance that I had not performed for years I was again open to images and wondered which would surface this time around. Sometimes, those of the old images that had withstood the passage of time resurfaced and new ones emerged by their side.



In the dance "Healing Candle" (86'), to music by Zippi Fleischer, I wear a black robe created for me by the sculptor Avraham Ofek. The folds of the robe conceal shuttered windows which I open in the course of the dance to reveal sore areas in the body, to dress them in herbs and to warm them by the candle light. The dance begins with slow oscillating movements, as of an inert object slightly out of balance.

The image I had in mind was of rags tied to a stick that the wind moves about, like some kind of scarecrow, but the motion it bred was too fast and sometimes too abrupt and broken. It failed to produce the quality of motion I was after and broke the spell I was trying to create, and I could come up with nothing better at the time. Only years later, returning to the same dance, a new image replaced the first. I visualised the body as a horizontal sand-glass, half of it full of sand trickling into the other half. The relative

RUTH ESHEL

weight of the two halves of the body changed gradually and I went along with the internal demand to stand on one foot and incline to one side in an off balance. The result was much better and flowed beautifully, but something about the position of the body still did not satisfy me, and I missed the feeling of dizziness and sea-sickness that I wanted in the motion.

Several more years went by and, as though it had been waiting for the moment I don the black robe again, a new image emerged of itself; the sand-glass gave way to an empty pest-infested ship bobbing on the back of long waves in a calm sea, abandoning itself to their motion. The body became limp and heavy, the knees freely moving with the motion of the waves. Suddenly, all the technical problems

genuine awareness of the feel of the foot on the ground. Only through pushing the foot down towards the ground can upward growth be achieved. Imagining the sole taking root in the ground during a *releve* one evokes greater amounts of counter energy. This energy crawls up the spine, lengthening it, and like steam finds an outlet at the top of the skull. The deeper the basis the higher will be the peaks attained.

Internal and external energy must be clearly distinguished. The external energy of an energetic person is the outcome of physical training and it brings to the art precision and technical prowess. A physically well trained artist will move swiftly, use his muscles well and tire himself out. But that is not the energy that lends art its magic.

Artistic energy is born out of strife of contending forces within the body. It is larger than life and when present charges the body and turns it into a radiating presence. Every cell and blood vessel throbs with life and sends forth its full spiritual and creative potential. In the performance of a great artist the internal battle-dance nourishes the external motion of the limbs. The energy that has first been accumulated within the body is channelled into the body parts performing the dance.

The art of Zen is full of subtle wisdom and may offer the western dancer new challenges. "lofty dryness" is one of the characteristics Zen performers strive to achieve. It is an artistic performance free of childish frivolity, an essence of wisdom born of experience. To become dry means to become all bone - a concise, matter-of-fact movement - having relinquished sensualism of skin and flesh.

This quality is tied to another important feature - simplicity, a reductionism aimed to enrich and to deepen, the antonym of overburden. Another quality is naturalism - not as a synonym for naivety, intuitiveness or infantile motion, but a pure and concentrated naturalism, rich in creative orientation, but one born while taking steps to distance oneself from aiming in order to prevent strain, compulsion or artificiality. The artist is supposed to approach artistic interpretation free of constraint. So long as he/she conforms to some specific physical or mental norm he/she cannot be said to be free to innovate, to interpret so as to reveal the novel in a traditional role.

Every artistic performance should leave the spectator with the feeling that despite the tremendous exertion on the part of the artist, the source of his internal energy has remained intact. Motokiyo Zeami, the

greatest Noh performer, came up with one of the most wonderful images: "even on a dry branch there is a flower". In other words, any interpretation - sad or happy, fast or slow, extended or minimalistic - has to contain a modicum of its opposite, like a flower on a dry branch.

Bibliography:

♦ Zeami, Motokiyo, *On the Art of the Noh Drama*, Princeton University, 1984.

♦ Barba, Eugenio, *"Theatre Anthropology"*, TDR 26 (1982).

♦ Hisamatsu, Shinichi, *Zen and the Fine Arts*, Kodansha International, 1971.

♦ Villella Edward and Larry Kaplan, *The Prodigal Son*, Simon and Schuster, 1990.

♦ Farrell, Suzanne and Tony Bentley, *Holding on to the Air*, Simon and Schuster, 1990.

♦ Selma Jeanne Cohen, *Dance as a Theater Art*, Dance Horizon Books, 1974.

Talia Paz (dancer)

Only once you have solved the technical difficulties are you free to dare with the other aspects of your work. At the Cullberg Ballet, where we perform, much deep work is done on interpretation. When I was given the role of the servant in Matz Ek's "Bernarda Alba" I first read Lorca's play. Matz Ek spoke with me about all the details of the character: who this woman was, what she does, what she represents and what I was supposed to project.

Matz demands very precise movement and he sets narrow boundaries for the moves and the transitions between them. I have to dig deeper into the role and to use my imagination more and more. If there are no limits, everything is amorphous. I need artistic guidance because not all I feel inside me really reaches the audience.

I try to imbue my dancing with inner emotions, but that has to be in measured quantities, so as not to get out of control. Simplicity is such an important quality in dance ...

Rina Schenfeld

(dancer and choreographer)

When I am performing works which I created 15 years ago I do not change the steps. However, there are differences in execution, as I myself have changed. When working with my students I demonstrate what I am after. I talk to them about weight and placing and try to explain things in technical terms. I offer them images, but am not sure it works. It is preferable that they find their own inner motivation. There is a difference between a teacher and an artist-teacher. Each artist projects his/her personality. As a dancer I had many teachers and I had to choose what to accept from them and what to reject.

I recall how I learned the female role in Martha Graham's "Medea". I was influenced by the personalities and the way the artist of Graham's company, who showed us the movements, performed the role. One of them had a very wide pelvis, an unusual feature in a dancer, and I endeavoured to absorb the special something in her movement. After all, the steps were the same, but I tried to capture her heaviness and how she was drawn toward the earth.

RINA SCHENFELD



general atmosphere changed entirely. Softly, so as not to break the spell, Dudley told them to sit down again and resume their exercises but to keep alive the burning within.

Advanced students must be coached by an artist. Only someone with personal experience of grappling with the artistic side of performing – the challenges, solutions, confusion, revelations, progress and regress, can inspire a young dancer to translate his/her internal world into movement quality, can lead him/her gently but firmly to the point where body and soul merge.

Imagination is the medium through which the inner life of man – memories, disappointments, covert and overt aspirations – is revealed. It is a wonderful asset and enables man to breath life into all his creations, be they dramatic or abstract. This does not mean that artists become the persona they represent or the object they create, but imagination puts at their disposal all of life's experience – visual, emotional and sensual memories, which can be transformed into energy to animate their creations. Spectators need not, of course, interest themselves with the processes and associations that contribute to the significance and potency of the final product.

Two great artists on two separate television programmes devoted to master classes, the pianist Arthur Rubinstein and the ballerina Natalia Makrova, dealt with artistic interpretation using metaphors and similes. Makrova, working with a young soloist (who had already left a mark in the world of dance) on a variation from "The Nutcracker", corrected neither line nor pose. Instead, she encouraged the dancer to let her imagination soar free and with her sought ways to make each dance phrase significant, energetic, colourful and rhythmic. "Try to proceed as though you are treading on ice", she kept urging the dancer, and persisted until the image, through a personal memory of the performer's, shaped the quality of her steps.

When Chopin preludes were played in Rubinstein's master class he compared them to a gust of wind and caused his young students to persist in trying to animate the first few bars of music and imbue them with the correct hue, touch and dynamics that his words conjured up in their imagination. Some people feel that such straightforward imagery is ridiculous, a thing for children to indulge in. Others are too inhibited to open up and expose their inner self. True artists never fear simplicity nor try to conceal themselves in sophistry. Great

artists are willing to listen and to absorb. Their whole body – inner space and outer casket – is in a constant state of preparedness, sending out sensitive invisible feelers eager to absorb every scent, sensation and image. They take you back to your starting point in early childhood – that creative core from which emanated the dream of dancing, but do so with the wisdom of the mature man and artist.

Suzanne Farrell and Edward Villella, former stars of the New York City Ballet, tell in their respective autobiographies about work with choreographer George Balanchine. He too used similes to illustrate the quality he was after. Balanchine used to give soloists a free hand in interpreting his creations and asked them not to say but to do. He believed that a movement should be allowed to sink into the body and that the imagination should shape it and dictate its quality. He rejected cognitive interpretations. Farrell says that whenever he created a part for her she used to shut herself alone in the studio and try to discover the drama, the rhythms, the ebb and flow, the starts and the stops, the stormy and the mellow moments of the piece, "because that is the stuff dance is made of". When she refers to precision in dance Farrell qualifies that the number of pirouettes executed is not the point but rather the focus of energy in each movement and the balance one strikes between them. The movement must radiate without becoming elaborate.

Another dancer and choreographer, the American Murray Lewis, also spoke of energy: "I treat dance as an abstract dictionary of motion. The drama is my passion to exhaust the movement's motion, and the narrative is the way in which I organize the energy in a phrase".

Dancing Oberon in Balanchine's choreography to "A Midsummer's Night Dream" Villella said that: "From the choreography there emerged a character marked by swift and light movement like a spear piercing the air". William Stanley, a famous Danish teacher at the New York City Ballet, coached him: "if it is an athletic show of strength you are after, you will perform a brises ouvert and land-stop dead on your heels. But if the jump is to become an art form you must integrate it in the next dance phrase, tie it to the music and find your own personal style for it". Villella described how he found his own style by saying that he jumped imagining he was flying over the treetops of tall trees in a wood hidden under heavy fog. His legs, he said, did all the work, carrying up the inert torso.

Dance literature is very short on the subject of artistic interpretation. Recourse to literature in other art fields yielded more. Stage director and teacher Michail Chechov underlines the supremacy of imagination over the intellect. The latter recognizes only facts and so confines interpretation to the known world and places the realm of the unknown out of bounds. He counsels actors and stage directors to get acquainted with the whole play (the dramatic equivalent of the choreographical text) first through a superficial reading of it and to focus in that stage upon creating an atmosphere. Then he suggests to move about on stage, without as yet looking at the stage directions, and to let the imagination expand the atmosphere until it envelopes the actor, and only then to begin articulating the text. The text should be articulated naturally and the message the play carries become an organic part of the atmosphere. He reiterates that the performer must at first be "neutral and receptive", physically and mentally, to the suggestions of his imagination, and only later allow his intellect to classify, choose and organize.

Since the physical demands made on a dancer are more strenuous by far than those made on an actor, Chechov's instructions may seem inapplicable to dance. None the less, as regards the first phase of grappling with the technique, it is most suggestive. Maybe a dancer should also guard his neutrality when first approaching a new dance, and like a clean slate avoid at that early stage the interference of memories, associations and recollections of movements from previous dances that are inappropriate to the new.

In the East, where the artificial western distinction between theatre and dance is unknown, one commonly comes across references to the energy that transforms a performer into an artist. How does one "learn" this energy? A famous Noh artist tells how his father taught it to him. He directed his son to walk and then proceeded to hold his waist and pull him back. In order to overcome the pull and make progress the actor had to exert much more energy than he would have done walking unhindered.

Energy, then, is the result of a struggle between two contending forces each pulling in an opposite direction. In similar manner vertical energy is created when a large iron ring pulls kyogen theatre artists upwards, forcing them to exert energy in order to keep their feet on the ground.

Western classical ballet strives towards a gliding, feather-weight motion as the height of aesthetic achievement, but there too, before it can be attained one must reach

Nothing is as exciting and fulfilling for a dancer working out a new role in the studio as the moment when he/she hits upon his/her personal interpretation for the part. After years of physical training comes the moment of touching that mystical, magical, intuitive something that is larger than life - artistic expression.

The article highlights certain aspects to do with artistic interpretation which are most pertinent to me as a creator and performer. I have always found that interdisciplinary encounters inspire and encourage me in my quest for artistic expression, and so have cited here artists from fields other than dance. They shed light on the subject at hand from their own perspective, and yet all touch upon similar points.

In preparing a role a dancer must work out both the technical and the artistic aspects of the performance. The first is a systematic, logical and cognitive grappling with the challenges that the steps pose. The second an individual artistic interpretation of the part, stemming from the private world of imagination, emotion, energy and associations of the individual artist. Like ying and yang these are two poles that art, as a metaphor of life, contains and which the dancer must bring into equilibrium. A fine balance between the two marks a good performance.

From lesson one a dancer strives to make his/her body into an instrument and intensive training is his/her daily bread until retirement from the stage. Today the physical demands made on dancers are greater than ever; they are expected to master more than one dance style and show artistic talent in other fields too. The name of the game today is energetic fast-moving dance, and so, instead of extending, the span of a dancer's career has shortened over the years. This means that dancers are often forced to quit before attaining full artistic maturity.

Already in their student days dancers are led to devote a much greater portion of their energy to physical proficiency than to a quest for personal artistic expression. Moreover, after they reach technical proficiency, dancers are left virtually to their own devices as regards the artistic aspect of the profession.

In classical repertoire companies a veteran ballerina used to coach the new soloists, but today the rate at which dance companies are expected to produce new programmes does not allow them to perfect both aspects of their performance and far too often it is the artistic that is neglected.

THE ART OF PERFORMING

BY RUTH ESHEL

*Nothing is as exciting and
fulfilling for a dancer
working out a new role in
the studio as the moment
when he/she hits upon his/
her personal
interpretation for the
part. After years of
physical training comes the
moment of touching that
mystical, magical, intuitive
something that is larger
than life - artistic
expression*

There are dancers who are more charismatic than others by nature, some have had the good fortune to be coached by teachers who are artists in their own right, but even among these you will often find artistic naivety, and by the time they will have reached artistic maturity their bodies will no longer be able to cope with the physical aspect of a contemporary performance.

Observing advanced classes, I have often felt deeply frustrated by the kind of instructions and admonitions voiced there. Teachers place great stress on the precise position of an arm, the thrust of a leg, the angle of inclination of the head or a slight shift to left or to right. It may be extremely important to place each finger just right and to display the body contours to perfection but it contributes little to the artistic development of the young dancer. The physical shape in itself never made a movement more interesting nor a dancer into a more radiant stage personality.

It is very seldom I encountered a teacher who managed to guide a student how to transform his "artistic frenzy" into dance form, or how to endow a movement with all the hues of this passion without going into excesses that Gertrud Kraus in her picturesque language called "A facial emotional bath".

Whenever I watched advanced students rehearsing a new performance it was always blatantly obvious what painstaking efforts had been made over the years to perfect the technical aspect of their dancing, and that the artistic aspect had been mercilessly neglected. Admonitions such as "you are not dancing, move, be more interesting, project yourself, dare, be yourself", only go to illustrate the incompetence of most teachers to cope with this issue, and they serve no good purpose. They hurt the students, diminish their self-esteem and self-assurance and inhibit them still more.

Jane Dudley, a former dancer with Martha Graham, is an exception to this norm. Once, in a master class of hers which I observed at the Rubin Academy of Music and Dance in Jerusalem, she was not happy with the execution of a series of exercises. She stopped the lesson and told the students to stand up, close their eyes and imagine a third eye in the centre of their forehead and a fire burning in their body. "Open and shut your eyes several times and feel how the internal combustion affects your facial expression and how it sends forth waves through your eyes", she instructed them.

They concentrated and started introspecting. All of a sudden something about the carriage of their bodies and the

designated to special festivities including music and dance. These occasions created a demand for musicians, among them gentiles, and gave rise to Jewish musical ensembles who took it upon themselves to provide music, in spite of repeated warnings by the rabbis that it constitutes a breach of the sacred ancient prohibition to play instruments on the Sabbath.

During the 19th century there was an artistic group in Izmir, Turkey, called "Dansa", which performed on the Sabbath a week before the wedding, singing, dancing and playing in front of the bride. The rabbinical authorities were of divided opinion regarding the propriety of the custom. Some thought it constituted a desecration of the Sabbath while others, such as Rabbi Avraham Ashkenazy (1789-1860), opined: "they are righteous men", doing what they deem a "mitzva", without charging fee for their performance. And he concludes that though there should never be a "mitzva through sin", the good deed of dancing before the bride overrides this prohibition. (8)

A colleague of his, Rabbi Haim Plagi (1788-1869), who objected to the playing of instruments and dancing on the "Wedding Sabbath", described the happenings that took place: "Special people arrive from another town, put a large copper vessel in front of them and strike it with wooden ladles, to make music ..." (9)

The origin of the musical group's "Dansa" I have discussed in a separate article. (10)

The Dance Activities of Jewish Communities in Eretz-Israel

When researching the dance activities in Eretz-Israel two kinds of records are at our disposal in addition to the rabbinical "Responsa". Namely, books of stories and reminiscences. Another rich source is the Cabbalists' life style and customs, including as they did ritualistic gestures and dances.

There existed dance traditions among the Jewish inhabitants of Eretz-Israel since ancient times. In the more recent past an important part was played by those Jews

who adopted many of the habits, including attire, of their Arab neighbours. Their central annual occasion for dancing was the Feast of Rabbi Shimon Bar Yochai at Meiron in the Upper Galilee, at Lag B'Omer.

Dancing, lighting of torches and other ceremonies performed by the side of holy tombs of late divines, which these "Arabized" Jews practised were at first objected to by the cabbalist mystics but later adopted by them. The repertoire of Lag B'Omer dancing included indigenous Oriental dances, such as the Debka or the Sword Dance but also Chassidic dancing from Eastern Europe. (11)

Dance acquired increasingly greater



CHASSIDIC DANCES AT MEIRON ON LAG BEYOMER

importance among the Cabbalists, and in their letters to their colleagues abroad they exhorted them to adopt dancing likewise.

The custom of dancing with the Tora scrolls on Simchat Tora became widespread. Rabbi Haim Vital (1543-1620) wrote in his book "Sha'ar Hakavanot" about his teacher, Rabbi Isaac ben Solomon Luria (ha-Ari): "I saw him being very observant about this, to dance and sing around the Tora scrolls, with all his might on the night of Simchat Tora, after the evening service ... I also saw him go to other synagogues to do this by joining the congregation there". (12)

In Izmir Rabbi Haim Abulaffia (1660-1744) decreed that during the "Chol Hamoed" (half-holiday) of Succot, there should be festivities with dancing when the Temple is commemorated on the Joy of the water-pumping Day ("Simchat beit hashoeva"). In his book he writes, "I [ordered them] to light many candles in the synagogue and play for about two hours, sing and dance,

old and young ["men of affairs"], as was done in the Temple". (13)

When Abulaffia arrived with his family to settle in Tiberias in 1740, this custom spread to many other communities across the land.

Just two years later we read about this custom as practised by the Cabbalists of Jerusalem at "Beit El" synagogue: "... they get up and dance in couples with torches in their hands, going on for several hours reciting Psalms ["Shir Ham'alot"] and the Kaddish ...". (14)

In the 19th century, at the "Kehal Zion" synagogue in Jerusalem, an artificial fountain was built to sprinkle water on the dancers, to commemorate the shedding of water ritual at the Temple.

Even some kibbutzim in the 1920s attempted to restore this water ritual. In 1925 the members of Ein Harod went to a fountain near the kibbutz with torches and water jugs. The children entered the cave where the fountain is, filled the jugs and then poured the water on a fire lit outside the cave, while the people danced around it. In other kibbutzim some sort of fire and water ceremony was incorporated into the "Gathering of the Harvest" festival held at Succot.

But the central dance event in all Jewish communities always was the wedding ceremony. Many books of reminiscences from such diverse sources as the Chassidic and other ultra-religious communities, through the first immigrants in the 19th century and the founders of the kibbutzim and moshavim describe wedding dances. Alas, this is outside the scope of the present paper. However, anyone wishing to learn more about Jewish dance traditions should turn to my other publications. (15)



The bibliography is to be found at the end of the Hebrew version of this article p. 62.

JEWISH DANCE TRADITION TRADITION DANCE JEWISH III

Dance in the Jewish Communities of the Ottoman Empire and in Eretz Israel

BY ZVI FRIEDHABER

The expulsion of the Jews from Spain and Portugal (1492-1497) and later from Italy brought about major changes in the life of Jewish communities in the Ottoman Empire. Each group of refugees tried to preserve its identity and its social and religious character in the framework of the community it settled in. Among these

characteristics were the dance traditions each community brought with it from its place of origin. If the newcomers had enough influence they even forced their tradition on the indigenous Jews. A typical example is the community at Arta in Greece, which caused great tumult in all the Jewish communities of Greece, Turkey and Italy in the first part of the 16th century.

The most detailed record of this event is to be found in a letter sent by the Jews of Arta to Rabbi David Hacohen of Corfu (died 1530). From this letter — which uses strong language not usual in such correspondence — we may glean the whole picture of dance in those communities. The text goes as follows:

"May our rabbi and teacher inform us if the three synagogues [kehalim] in one town decided on regulations as to the dancing of married women, because the ugly happenings which go on daily at dance gatherings make them like whore-houses. A youngster tells the arranger of dances [messader hamachol]: Get me this wench, because if not, I am not going to dance. And she too would say as much. One Sabbath there occurred a mishap during the dance, when the husband told his wife: Don't dance with that one. Later he found her dancing with just this man and an altercation occurred which ended in a gentile court of law. When the community realized what terrible indignity resulted from this sort of dancing it was resolved that under threat of direct ex-communications only married couples may dance together or father and daughter, mother with son, or brother and sister. This rule was observed for three years". (1) [for sources see the bibliography of the Hebrew version of the article]

The dancing was supervised by the arranger of dances (master of ceremonies) whose task was not just to teach dancing and organize the event but also to bring together the dancer with the partner of his choice. For performing this service the arranger was paid by the youngster, hence the threat not to dance at all, recorded in the above quoted letter.

This letter also points to the fact that the dancing took place on the Sabbath, which raises the question as to the accompanying music, as it is forbidden to play musical instruments on the holy day. There is no clear answer to this query in this document, but in any case the happenings at Arta influenced dance traditions in the whole region. (2)

As in all Jewish communities weddings played a prominent role in the cultural and

social life of Ottoman kehalot. Often the Jewish authorities had to intervene in dance customs, especially in those with prominent groups of newcomers from Spain, Portugal and Italy.

One of the earliest sources we possess is from the town of Constantinople — an answer of Rabbi Benjamin Halevi (died 1540) to a query from the Jews of Arta on the subject. He praises the customs of his own community as opposed to those found at Arta.

These state that the bride shall not be accompanied when leaving her home by more than five women playing drums and "other musical instruments of the Ishmaelites". Even in her house she is allowed only the violin and the harp as these "do not possess the [power] of words". As far as dance itself is concerned, he emphasizes the ancient prohibition of mixed couples — male and female — dancing. "Even a boy of twelve years of age shall not dance in the presence of women". (3)

The important new aspect found in this document is that it applies to "newcomers" as well. This indicates the influx of emigrants from the West into the Jewish communities in the Eastern Mediterranean area.

The document we discussed deals with two important parts of traditional Jewish wedding ceremonies, namely the procession leading the bride to the groom's home and the music accompanying the actual wedding rite. About these topics there is an important passage in the writings of the Chief Rabbi of Constantinople, Rabbi Haim Benbenisth (1603-1675), where he describes the dancing "to make the bride's heart glad" (4) and the accompanying habits of his flock.

He deals with the problem of how to arrange the music during the year of mourning after a death in the young couples' families. (5) In his opinion the wedding feast takes precedence over the mourning.

Another source deals with the case of a widower marrying a virgin not long after his first wife's demise. The passage explains that though the widower may object to musicians accompanying the bride on her procession to his home with merry tunes, he has to accept that this is her traditional right. (6)

Another instance of making the widowed groom accept music at his wedding as tradition demands comes from Rabbi Benbenisth, quoted earlier. (7) The last Sabbath before the nuptials was

The Nir Ben-Gal and Liat Dror company is busy touring abroad with its piece "Inta Omri" and preparing a new programme which, as the joint choreographers state, is going to deal with love ... It is not yet clear whether Ben-Gal and Dror will themselves dance in the new piece. The Ben-Gal Dror group was awarded a regular company budget by the Ministry of Arts for the first time this season.

One of the cardinal difficulties of all "fringe" presentations is that after the initial show-case performances the works disappear from the stage due to lack of funds and logistic problems.

This year the artistic director of "Haramat Masach" at Suzanne Dellal Centre, in which ten young choreographers presented their work, was Daniela Michaeli and it was announced that she will hold this position for another season.

For the sixth time Amos Hetz's Chamber Dances took place during the last quarter of 1994 in Tel Aviv and Jerusalem. Simone Forti and James Saunders, two American guest artists, took part.

Anat Danieli, Noa Dar, a group headed by Nimrod Fried and Tamar Borer each presented new works.

The "Vertigo" duo -- Noa Wertheim and Adi Sha'al -- showed a new version of their collaboration with the British group "Ricochet" in Jerusalem, this time with Israeli dancers.

Worth mentioning is the initiative of the Ministry of Foreign Affairs Arts Section to invite nine American impresarios and three delegates from Bonn, Germany, to come and observe the work of Rina Schenfeld, Anat Danieli, "Vertigo", "Batsheva" and the Kibbutz Dance Company.

The final selection of dancers to participate in "Gevanim Bemachol" due in spring was made in January, from out of about 50 proposals rendered to the jury.



ISRAEL DANCE QUARTERLY

Special offer to subscribers in foreign countries:

ONE YEAR SUBSCRIPTION
(4 issues) only 37.- US DOLLARS
(including handling and surface-mailing)

CALL/FAX NOW
972-4-344051

I wish to start my subscription with issue no. _____

I wish to pay by:

☐ VISA ☐ DINERS ☐ MASTERCARD ☐ EUROCARD

no.

valid until _____ signature _____

First name _____ Family name _____

Address _____ City _____ State _____ Zip Code _____

Tel _____ Fax _____

or send a cheque to the I.D.Q office, Israel Dance Quarterly,
39 Shoham St., Haifa 34679, Israel

ISRAEL
DANCE
ISRAEL DANCE QUARTERLY

ISRAEL
DANCE
ISRAEL DANCE QUARTERLY

ISRAEL
DANCE
ISRAEL DANCE QUARTERLY

ISRAEL
DANCE
ISRAEL DANCE QUARTERLY

CURRENT DANCE EVENTS IN ISRAEL

After the summer recess and the Jewish holidays, in October 1994, the dance season in Israel commenced

In December the Ministry of Arts decided to distribute about two million shekels, left over in its coffers from the annual budget, among the active Israeli dance companies. All the companies looked forward to 1995 in the hope of augmented budgets, but it turned out that no additional funds were forthcoming, due to cuts in government spending during the 1995 fiscal year. It is feared that Batsheva, in spite of its popularity and success, is again going to end the season in the red.

Batsheva was promised about five million shekels, but after the state budget was approved all it is going to receive will amount to about three and a half million.

The brand new opera house in Tel Aviv, whose general manager Uri Ofer resigned his post after continued criticism, served as the venue for William Forsythe's Frankfurt Ballet performances in Israel in November-December. In February the Stuttgart Ballet is due to give eight performances in the new hall.

Batsheva participated in the inauguration ceremonies of the opera house and is due to perform there in March and April.

After preparing a new work for the Nederlands Dans Theatre, which was premiered in January, Ohad Naharin is busy rehearsing a new work with Batsheva, which will be premiered during the Israel Festival in Jerusalem in May-June 95. In the meanwhile the company performed works by guest choreographer Terro Saarinen (from Finland), which was well received by the critics, and by the Portuguese choreographer Vera Mantero.

Batsheva's younger company, The Ensemble, which aspires to become more independent, premiered Angelin Preljokaj's work "White Tears" in November. In a homage to the visiting French

BY Y A E L E F R A T I
choreographer a fascinating film about his work was shown and he answered questions from the audience about his choreographies. The Ensemble also performed Jiri Kylian's "Six German Dances" and Naharin's "The Sinking of the Titanic", which until now were danced by the parent-company.

The Ensemble's dancers also showed several choreographies they had created for the show-case performances "Haramat Masach" held at the Suzanne Dellal Center.

The Kibbutz Dance Company premiered a work by the Dutch guest choreographer John Wiesman, which was performed only a few times. The company's dancers and students concentrated on their creative works for "Haramat Masach", as well as on their participation in the second "International Choreographic Competition", which took place in December (See relevant articles about these events pp. 14,22).

The Kibbutz Dance Company performed works by Rami Be'er, Daniel Ezralow and Amir Kolben. Its new junior company, based in Tel Aviv and managed by Moshe Goldberg, performed two well known works for young audiences choreographed by Rami Be'er, "Carnaval des Animaux" and "Peter and the Wolf".

The company's general manager, Dan Rudolf, travelled to Japan to finalize the company's tour programme there. In February the company is scheduled to tour in Spain.

Moshe Efrati's Koldemama company will be celebrating its 20th birthday this year and is busy rehearsing its new programme, "Female Presence", due to be premiered in spring. It will consist of works by three women choreographers, Anat Danieli,

Daniela Michaeli and Sa'ar Magal. Efrati himself travelled to Leipzig to discuss the possibility of choreographing a new work for the Opera Ballet Company there.

In the meantime Koldemama has resumed performing his works, "Mythos", "Camina-a-torna" and "La Follia" as well as his piece for young audiences, "Ferdinand the Bull".

The Israel Ballet is also engaged in performing pieces from its repertoire. This was made possible -- according to the management -- by the opening of the new opera house, with its large stage and elaborate stage apparatus, which will make full scale ballet performances possible. During the fall the Israel Ballet performed the second act from "Swan Lake" with guest artists from the Russian Kirov Ballet as well as "Cinderella" and Balanchine's "Serenade". The Israel Ballet also continued to give its lecture-demonstrations for children.

The Inbal Dance Theatre still has no general manager, after Yuval Aloni resigned in November due to the deteriorating relations between him and the company's artistic director, Margalit Oved. Inbal continues to work intensively on its programme to be premiered in April. It is to be hoped that it will include some works by the company's founder Sara Levi-Tanai. An Artistic Committee has been appointed to assist Margalit Oved. To a great extent the artistic achievement of the coming premiere will determine the company's future.

Bat Dor has recently performed works by Gigi Caciuleanu, who has returned from Paris to work for it again. In January new works by the Jewish-Argentinian choreographer Mauricio Wainrot, who had worked for Bat Dor in the past, were premiered.

WHAT'S INSIDE

CURTAINRAISING

The "Haramat Masach 1994" showcase

- Giora Manor, Gal Alster (In Hebrew)

STEPHAN THOSS

the rising star of Dresden Ballet

- Ronit Land (In Hebrew)

THE PHONE RANG THREE TIMES

A dancer's return to dancing after injury

- Yossi Zaider (In Hebrew)

THE INTERNATIONAL DANCE COMPETITION

Suzanne Dellal - 1994

- Giora Manor (In Hebrew and English)

VOGUEING

Dance as a means of expressing communal identity

- Galit Ben-Zion (In Hebrew)

ITZIK GALILI

A European succes

- Gal Alster (In Hebrew)

MORDECHAI SETER

A composer for dancers

- Chanoch Ron (In Hebrew)

NEWS-NEWS-NEWS

(In Hebrew)

A TRIBUTE TO MOSHE STERNFELD

the late stage designer (In Hebrew)

Oshra Elkayam, Ziona Peled, Rina Yerushalmi, Giora Manor

MODERN DANCE IN RUSSIA

- Elena Tchernisheva (In Hebrew)

PIONEERS OF EXPRESSIONISM

- Zvi Friedhaber (In Hebrew)

Authors in this issue:

Gal Alster, Oshra Elkayam, Yael Efrati, Ruth Eshel, Galit Ben-Zion, Yossi Zaider, Rina Yerushalmi, Ronit Land, Giora Manor, Ou Jian-ping, Ziona Peled, Zvi Friedhaber, Elena Tchernisheva, Chanoch Ron, Yossi Tavor

ISSN-0334-2301s

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

Due to sharp increases in the price of paper we are obliged to raise the price of D.Q. starting with issue nr. 5 (winter 1995) the price of a single copy is going to be 19 shekels, the subscription price for a year (4 issue) 58 shekels. A yearly subscription abroad (surface-mail) 37 U.S. Dollars.

THE SECRET OF THE STUTTGART CHARM

- Giora Manor (In Hebrew)

THE VIRSKY DANCE COMPANY

But what is folkdance?

- Yossi Tavor (In Hebrew)

DANCING BOOKS

(In Hebrew)

WUDAO '94

A summer of dance in Beijing

- Ruth Eshel (In Hebrew)

MODERN DANCE IN CHINA

- Ou Jian-ping (In Hebrew)

OTHER CHINESE DANCING

A visit to Taiwan

- Giora Manor (In Hebrew)

SOMETHING OLD, SOMETHING NEW

- Giora Manor

THE ART OF PERFORMING

- Ruth Eshel

JEWISH DANCE TRADITION (III)

- Zvi Friedhaber

CURRENT DANCE EVENTS IN ISRAEL

- Yael Efrati

ON THE COVER:

"MIDNIGHT", CHOR.: RAMI BE'ER,

DANCER: URI IVGI,

THE KIBBUTZ DANCE COMPANY,

THE SUZANNE DELLAL INTERNATIONAL

DANCE COMPETITION, 1994,

PHOTO: URI NEVO

Editors: Giora Manor, Ruth Eshel

Publishers: ZOOM HAFKOT

39, Shoham St., Haifa 34679

Tel.: 04-344051, 254990,

Fax.: 04-344051

General Manager: Lior Weintraub

Marketing & Subscriptions Dept.:

Michal Shkolnik, Tel.: 04-344051

Advertising: 04-344051

Graphic editing: ZOOM HAFKOT

Graphic Design: Tova Sarig-Bahat



ISRADANCE

צילום: חפזית



רשת חנויות ישראלדנס:
 חיפה, שד' הנשיא 121, טל. 04-385193
 תל אביב, אבן גבירול 45, טל. 03-6916466
 ירושלים, רח' הלל 23, טל. 02-248182
 נתניה, רח' שטמפר 13, טל. 09-618764
 באר שבע, הרצל 82, טל. 07-231488
 ראשל"צ, רח' רוטשילד 97, טל. 03-9661183
חדש! אילת, מרכז שלום החדש, טל. 07-340258
 ובחנויות ספורט מובחרות

לישראלדנס 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 ישראלדנס נותנת לך
 ערבות מלאה למוצר מעולה

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

ישראלדנס - לאוהבים להיבלט



EVERY
BODY
DANCE
NOW!

BLOCH
for dancers

דאנס שופ
DANCE SHOP
רשת חנויות לבגדי מחול

♦ ת"א - אבן גבירול 79, טל: 03-5224945
♦ אילת - מרכז שלום חדש, חנות 1018, טל: 07-340260
♦ רמת השרון - סוקולוב 52 (בפסאד'), טל: 03-5402703
♦ חדרה - הנשיא 38, טל: 06-322259
♦ אפשרות להזמנות טלפוניות באמצעות כרטיס אשראי!