

מחול בישראל

רבעון לענייני מחול

גיליון מספר 8, יוני 1996
מחיר 20 ש"ח

כולל מוסף "מחול עם בישראל"

INCLUDING "ISRAEL FOLK DANCE" SUPPLEMENT



ISRAEL
DANCE

No. 8 June 1996

ISRAEL DANCE QUARTET

להקת מחול בת-דור

BAT-DOR DANCE COMPANY

מנהלת אמנותית: ג'נט אורדמן
Artistic Director: **Jeannette Ordman**

הלהקה מופיעה בכל יום שלישי
בשעה 8:30 בערב באולם בת-דור
אבן גבירול 30, תל-אביב; ובנוסף
באולמות אחרים בתל-אביב ומחוץ לעיר

לפרטים ולרכישת כרטיסים
במשרדי בת-דור; אבן גבירול 30, תל-אביב
טל. 03-6963175

אולפן בת-דור לאמנות המחול

מנהלת אמנותית: ג'נט אורדמן • סגנית מנהלת: רוזלין סובל - קסל

בלט קלאסי • מחול מודרני • ג'אז

שיעורי רפרטואר • קלאסי מודרני פה דה דה • יסודות המוסיקה • מבחני ר.א.ד. לבוגרים ולילדים
שיעורי בנים, שיעורים למקצועיים • מורים מוסמכים לכל הרמות מגיל 6 • בכל האולמות - רצפת עץ מיוחדת

פרטים: אולפן בת-דור; אבן גבירול 30, תל-אביב, טל. 03-6963175

דאנס שופ

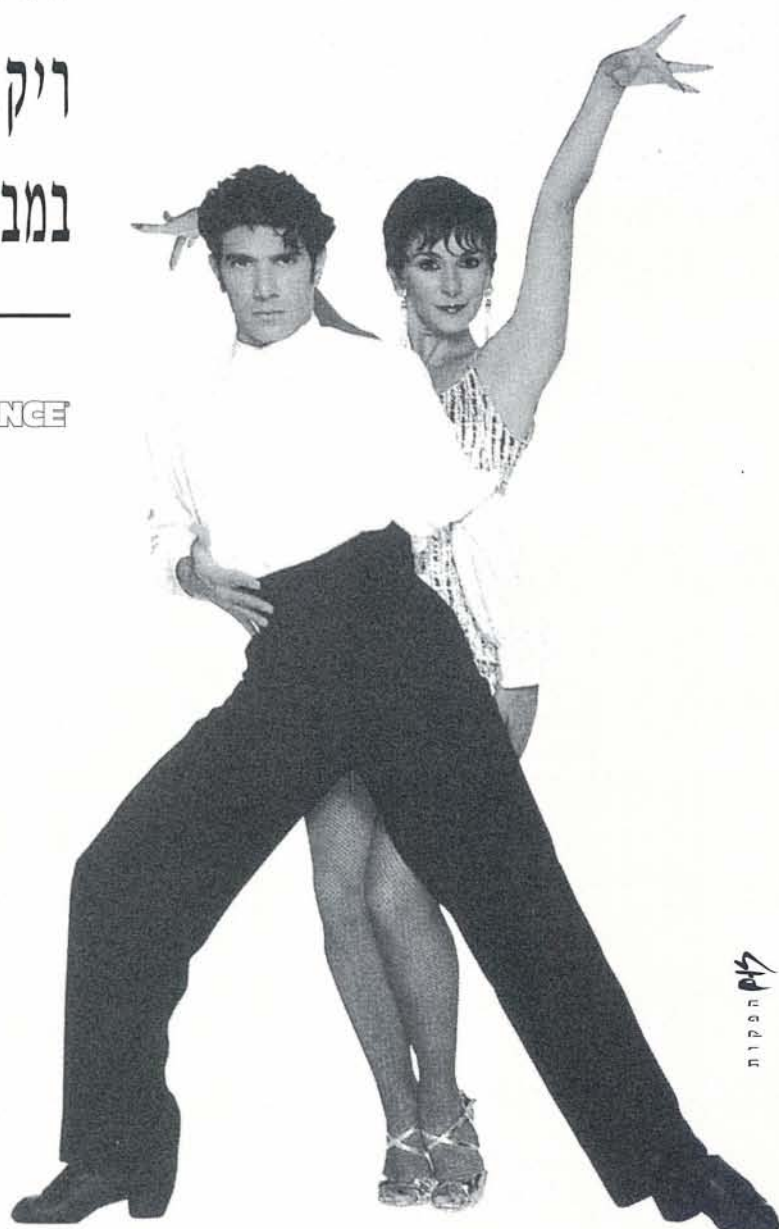
**ריקודי העם
והריקודים הסלוניים**

רק ברשת דאנס שופ תוכלו למצוא את
השמות המובילים בעולם בתחום
ריקודי העם והריקודים הסלוניים,
במבחר הנעליים והבגדים הגדול ביותר

קפצ'נא
CAPEZNA

Gamba
LONDON • PARIS • NEW YORK

SUPADANCE



לפני הפקודות

פתח תקוה - ההגנה 5, טל: 03-9312154
רעננה - קידר סנטר, אזור התעשייה טל: 09-987793
חדרה - הנשיא 38, טל: 06-322259

תל-אביב - אבן גבירול 79, טל: 03-5224945
רמת השרון - סוקולוב 52 (בפסאד'), טל: 03-5402703
חיפה - שד' הנשיא 115, טל: 04-8380027
אילת - מרכז שלום חדש, טל: 07-340260

אפשרות להזמנות טלפוניות באמצעות כרטיס אשראי! 177-022-4945

דאנס שופ
DANCE SHOP

רשת חנויות לבגדי מחול

קורא יקר!



צילום השער:

"תא", עידו תדמור - הלחקה
צילום: גדי דגון

גיליון 8; מאי 1996

עורכים: גיורא מנור ורות אשל

מו"ל: זום הפקות

מנכ"ל: ליאור ויינבראוב

כתובת: רח' שוהם 39, חיפה 34679

טל': 04-8344051, 8254990

פקס': 04-8344051

מח' שיווק ומנויים: 04-8344051

מח' מודעות: 04-8344051

עריכת גרפיקה: זום הפקות

עיצוב גרפי: טובה שריג-בהט

מחלקת גרפיקה: גאולה ארצ'קוב,

אפרת סילברשטיין

הגהות: רויטל סלע

♦ בתמיכת המועצה הציבורית לתרבות
ואמנות - המדור למחול

משתתפי הגיליון:

גל אלסטר, רות אשל, משה בן-שאול,
אלדד ברון, חיים ברנזון, ברכה דודאי,
יאנה הולנובה, יוסי זיידר, גילה טולידאנו,
זירעאלה כהנא, שמואל כץ, גיורא מנור,
אורית נבו, נורברט סרבוס, ליאורה עמית,
צבי פרידהבר, גיון פרסיבל, גידי קופרמן,
הניה רוטנברג, נורית רון, הלמוט שאייר,
תמר שבק, שי שטינברג, ישראל שפירא,
עפרה שפירא, יוסי תבור

ISSN-0334-2301

מחיר הגיליון: 20 ש"ח

אחר-כך פתאום, כאילו בנים ולא נים
הוא יוצר תנועה חדשה ושורת הרקדנים
מחפשת, מוצאת וסופרת
מיקצבים אחרים, כי אחרת...
אחרת מה? שום דבר, הראש כבר יוצר
והכעס נשפך אל עצמו ועצמו הוא עצמו האחר
הוועד נשאר מאחור ואני כבר רואה לו בעיניים
איך מתוכן צומחים שורשי ירושלים
ואז פֶּטְרִיק ורמה, רהב יורם אבי ומירב
יוצאים ביחד למרחב
ואורלי, יובל, אורנה ואורית, האם אמרנו רמה...
חשים שעוד מעט תחול פה איזו דראמה
מיכל, תמר ורודי, כל היתר...
עושים תעבודה אז עשר
וזאת ההזדמנות, וזהו זמן נאות
לוועד המנהל לברוח מכאן על בהונות...

**איך נעלם הילד הרע
למחרת בוא הבשורה**

הכל בוער, הכל רותח, יש פרס ויש עיתונות
יש טלוויזיה, יש חזרות והוא... איזו רוח של שטות.
באמת הוא הגזים, באמת מה קרה לו,
באמת הוא הפריז
בלי הודעה מוקדמת הוא הבריו לפאריז.

שיחפשו, זה לא נורא, במה זה יכול לפגוע
תעזבו את האיש, הוא עייף. הוא זקוק למרגוע...
הולכים יחדיו, הולכים ברעש ובהס
אנחנו עם המשה והאריה יאס.
שותים קפה עם הגֶּבֶז, ואין בזבוז ואין חידה
יש פלאס דה וויז' וְגֵלְרִי יָרוֹ דֹּחֶה
יש סיפורים מאות, הם כבר היסטוריה
ולא צריך להיכנס לשום אופוריה
ורק למנות את שמן של היצירות
שמשה ידינו נתן בהן את הצורות
והתנועות והזיעה והייחוד
לזכור את כל כולן וכל אחת לחוד:

את "עוד שקמתי", "הולך בתום" ו"מירקמים"
את "להשיג" וגם "כנגד ארבעה בנים"
את ה"לילות" ו"מסגרות", "פרקים, קולות"
"עין דור", "פסיעות", "יוצא הדופן" ו"טיוטות"
את "האני האחר" ואיך כל החירשים מעופפים
ביצירה הזאת "עטלפים",
"אדם מתחיל יומיו" "לפתח"
גם "ההחטאה" ו"נשכחות"
ויש פה קצת יותר וקצת פחות
עם עוד ועוד, המון אסוציאציות
האם אפשר לשכוח את "זרח השמש"
וה"אילוסטרציות"
"טכניקה מעורבת על במה" ו"גרור",
"מיתוס" ו"קמינה"
והצגות לילדים, מי יאמינה...

וזהו, זה מספיק לערב שכזה. עד כאן.
ומה שעוד רצינו להגיד, אמרנו כבר מזמן.

**משה אפרתי זכה בפרס ישראל בתחום המחול
לשנה 1996.**

**ב-27.4.96 נערכה לכבוד חתן הפרס קבלת פנים
ברחבת מרכז סוזן דלל, בה נוכחו אנשי המחול
בארץ וידידיו של משה אפרתי.
משה בן-שאול קרא לפני הנאספים את
השיר הבא:**

**אודה קטנה לאפרתי משה
ותאמינו לי שלכתוב אותה היה די קשה.**

... אל תדאגו רבותי. השיר הזה איננו ממש שירה
הוא סתם איזה פתשגן של חבר מן השורה
לכבודו של האמן המכובד אפרתי שהוקם מעם
ברכות בקבלו את פרס ישראל מן החוג המצומצם
שיש בו חברים שהולכים עימו כברת דרך.
צעד בצעד, שמחה בשמחה וצרה בצרה בערך
אחד אמן. אחד כתבן, אחד בעל-מלאכה, אחד צועני
וביניהם גם אני.

עוד מעט כבר שלושים שנות ידידות ולא לשווא
מאז בת-שבע ודממה, להקת אפרתי, קול ודממה
וגם מבלי הוו
ובפתשגן הכתב הזה החוגג
יש רק ראשי פרקים על קצה המזלג...

**מי מכל הציבור
מכיר אצל משה את סוג הדיבור**

שלום אריה הוא קורא לי, תשמע... אין כמוהם...
מה זה חשוב, אז אמרו, אני הולך לִשְׁפָּה ולנילי כהן
צריך גם לילדים זה בסדר, ותקציב, יעבוד יפה
אחרי שתיים אני רואה את יוסי פרוסט בקפה.

עכשיו לבשל באולפן, את גֶּגֶר כמעט גמרתי
תראה, הבנות, מה זה יפות... כבר אמרתי.
אסתני? פה ושם, תלבושות, עכשיו היא לומדת...
מה זה? יש ועדה, אז מה. אז איך היא עובדת?

וקפקא ומיתוס, לה פִּזְלִיה, תקציב יצירה וחלום
מתייצבים ועומדים והולכים ובאים עד הלום.
הדיבור הוא דיבור העיניים רושמות, זה אפרתי,
ומה שאמר ושתק. אני לפחות כבר הבנתי.
כזוהי תמונת המצב הרגעית. האוויר כבר דחוס ממש
אך משה כועס וצוחק ואולי קצת נרגש
ובסטודיו. לרגלי הכיסא. הוא שכח בעיקר
שמזגו לו קפה והנה הוא כבר קר.

**מה הולך בסטודיו כמות
פרק במדעי ההתנהגות**

ידידנו נכנס לסטודיו חציו שותק חציו מסנן,
חציו שואל:

תגידו לי, רגע אחד, יש לי ועד מנהל?
ובדיבור קר וחד כסכין ודי בשצף קצף
הוא רוצה לדעת מי יביא לו את הכסף.

מה העניינים

6 שיח כוריאוגרפים

בין רמי באר ואוהד נהרין

12 לחם ועבודה בענף המחול

שי שטיינברג

16 מה מריץ את עידו תדמור

גיורא מנור, גל אלסטר

20 בין תוכן לצורה במחול

רות אשל

26 טווילה תארפ בבאלט המלכותי הבריטי

ג'ון פרסיבל

30 חדשות

42 תאורת הבמה כראי

ג'ודי קופרמן

46 באנו חושך לגרש

גיורא מנור

48 יעקב אגור

צלם במה בלתי שגרתי 1911 - 1996 • גיורא מנור, אלדד ברון

50 אחרון הענקים

ג'ין קלי הלך לעולמו • גיורא מנור

54 אלפרד שניטקה

מלחין לבאלט • הלמוט שאייך

58 פיתוי ויצרים

שלושה כוריאוגרפים מספרד בברלין • נורברט סרבוס

62 ספרים מרקדים

64 ג'י' קצ'וליאנו

יוסי תבור

68 הבאלט הקאמרי של פראג

חוגג עשרים שנות פעילות • יאנה הולנובה

72 דניאל לריו

אלכימאי של תנועה • תמר שבק

74 מפנקסו של מבקר

גיורא מנור

שיח כוריאנו רפים

מפגש בין אוהד נהרין ורמי באר

מאת גיורא מנור

כוריאוגרפיה היא מהמלאכות המעמידות את היוצר לבדו, כקברניט על ספינה בלב ים, כשבצעם קיים צורך להידבר, ולו רק כדי לתחום חילוקי דעות ולהגדיר עמדות. כשהצענו לשני יוצרי המחול מהשורה הראשונה **אוהד נהרין ורמי באר** להיפגש לשיחה, הופתענו לשמוע שמעולם לא ישבו יחד לדבר בצורה מעמיקה על עבודתם, והתברר, שהם מעוניינים מאוד להחליף דעות. גיורא מנור שוחח איתם ולהלן תקציר השיחה.

מנור: אולי נדבר תחילה על דרכי העבודה שלכם. האם אתם משתמשים באילתור בכוריאוגרפיה?

באר: בוודאי. הרקדנים נדרשים להביא מעצמם, להיות חלק מהעבודה היוצרת.

מנור: האם אתה אומר להם, למשל, תמצאו את הדרך מכאן לשם, במובן הבימתי הפשוט?

באר: אני נותן להם את החופש ומהחומר שהם מביאים אני בורר, לוקח חלק, מפתח ועובד יחד איתם. אבל אני לא קורא לזה אילתור. ברגע שזה מגיע לבימה אני לא משאיר חופש לאילתור, למרות שהם נדרשים, כמובן, לבצע את התנועה כאילו היא נולדה רק ברגע זה - למצוא בתוכם את הסיבות לתנועה. שלא ככוריאוגרפים אחרים, ביצירה הגמורה אני לא משאיר מקום לאימפרוביזציה, ולא אומר לרקדן פה תעשה מה שאתה רוצה. אבל אם יש קטע שבא ממש מהרקדן אני משאיר לו את החופש. הרקדנים זקוקים לחופש הזה כדי לשמור על חיות התנועה, בייחוד אם מופיעים עם יצירה הרבה פעמים. יש סכנה בשגרה, והחופש דרוש לשמירה על רעננות העבודה.

מנור: ואתה, אוהד, משתמש באילתור?

נהרין: התשובה היא כן, אבל השאלה היא מה זה אומר. המפגש ביני ובין הרקדנים שלי הוא מאוד אינטנסיבי, וכולל העברת הרבה מאוד אינפורמציה. אני בוחר לי אנשים מסוימים מאוד, וכשאני מגיע לרגע שבו הרקדן נדרש להיות יצירתי, הוא כבר מצוי בתוך המסגרת המחשבתית שהוא קיבל, מתוך התהליך

והפגישה איתי. האילתור קשור אז מאוד להבנה שיש בינינו. מעבר לכך, הרקדן נותן את עצמו. אבל תמיד נותר שטח די גדול שנשאיר מסתורי לגביו - ולגבי. אני נותן הרבה מאוד חופש ויש מקום רב לאילתור, כי האילתור נובע מתוך המקום שאני קורא לו "נכון" וזה כולל את החרות לעשות דברים שכאילו אינם קשורים לעבודה עצמה, אלא לגילוי היצירה שבה אנו עוסקים. יש יצירות שלי, שבהן חלק מהאילתורים נותרים לבסוף בעבודה הגמורה. בייחוד בעבודות האחרונות שלי יש דברים שלא היו מוכתבים על ידי המסגרת מראש.

באר: אם יש קטע שבא ממש מהרקדן אני משאיר לו את החופש. הרקדנים זקוקים לחופש הזה כדי לשמור על חיות התנועה, בייחוד אם מופיעים עם יצירה הרבה פעמים. יש סכנה בשגרה, והחופש דרוש לשמירה על רעננות העבודה

ביקשו רק הוראות ברורות, בבחינת כזה ראה וקדש.

נהרין: כן, אני חושב שבבת-שבע יש שינוי ביחס לחופש האילתור, אבל בדרך כלל בארץ היתה רוח כזאת. אני זוכר את גרטרוד קראוס שאצלה האילתור היה בפירוש חלק בלתי נפרד מהגישה האמנותית.

מנור: בוודאי, אבל לדעתי ניכרת בכל זאת התפתחות דיאלקטית. אמנם הדור הראשון, בשנות השלושים והארבעים, אנשי הכיוון האקספרסיוניסטי, היו פתוחים ועודדו ליצירה, אבל בשנות השבעים, למשל, שיכלול הטכניקה היה שוב חזות הכל.

באר: תמיד היו יוצרים ש"בער להם משהו בבטן", כמו שאומרים, כמו גרטרוד קראוס. אבל בכל זאת אני מסכים עם גיורא, שבימינו יש יותר לגיטימציה לעשות מה שרוצים, בכל התחומים - מוסיקה, ציור ואחרים. יש אין סוף דרכים שאפשר ללכת בהן. הכל מותר. עצם הגדרת המחול, ובוודאי הגדרת תיאטרון-המחול, היא מאוד מאוד רחבה בימינו, אפילו בכל הנוגע לגוף הרקדן. פעם היתה תבנית ברורה איך צריך להיראות רקדן. היום הגבולות מטושטשים לגמרי.

מנור: אני מניח שאתה מדבר על גיל - שכבר לא מצפים מרקדניות לפרוש בגיל שלושים, ועל משקל - שגם לשמנים יש זכות קיום בימתי. אוהד נהרין, למשל, במחול הפתיחה של הפסטיבל, העלה גבר ממש כבד לבימה והוא רקד בצורה משכנעת, לא כקריקטורה, ומאגי

נהרין: אני נותן הרבה מאוד חופש ויש מקום רב לאילתור, כי האילתור נובע מתוך המקום שאני קורא לו "נכון" וזה כולל את החרות לעשות דברים שכאילו אינם קשורים לעבודה עצמה, אלא לגילוי היצירה שבה אנו עוסקים

מארין הרי עשתה ריקוד שלם לשמנים, שנראו כמו הסמל של חברת הצמיגים מישלין.

נהרין: אני חושב שהסטריאוטיפים הישנים, הנטייה להגדיר מה זה מחול מודרני ומה זה באלט או תיאטרון מחול, ממשיכים להתקיים. אתה אולי נפטרת מזה, אבל לא כולם. זה קיים באוויר. אבל תסתכל למשל בניז'ינסקי. הוא היה ההיפך מהסטריאוטיפ של רקדן כבר לפני שבעים שנה. עכשיו יש אולי יותר חופש טכנולוגי, אבל חופש היצירה ופריצת הגבולות התחיל לפני מאה שנה. ליוצרים תמיד היה החופש הזה. הם לקחו לעצמם חופש. מבחינה זו אין לנו פריווילגיה, ולא יותר קל או קשה לנו. אנחנו נמצאים בעידן טכנולוגי אחר, אבל לא בעידן יצירתי שונה.

באר: לא עידן יצירתי שונה, אבל אולי נכון לדבר על יותר חופש חברתי.

נהרין: אני מסכים. תסתכל על האשה לפני מאה שנה ומקומה בחברה היום.

מנור: נכון, אבל אני התכוונתי למשהו אחר - לזה שהיום הכל מותר. מצב שבו הכל מותר בהכרח מקשה על היוצר, כי הדרך היחידה לומר משהו באמנות הוא לשבור מוסכמה. אם אין מוסכמה שאפשר לשבור נותר רק לעשות הכל יותר - יותר מהר, יותר חזק, יותר אלים.

נהרין: אני לא חושב במושגים של הכל מותר. לא זה מה שמדליק אותי. אני דווקא אוהב מאוד מסגרת נוקשה, אני אוהב את המתח בין המסגרת לדברים.

מנור: אבל מסגרת שאתה יוצר אותה. בשביל להרשים צריך לעשות משהו מעזעזע, לא?

נהרין: לא מבחינתי. מה שמושך אותי יכול להיות איזה גוון או ניואנס דק, משהו הכי פחות טכנולוגי. לעומת זאת, אני נמשך למה שיש למדע להציע, כי מה שאני מתעסק איתו זו הצורה והצורה מאוד מושפעת מהמדע. אני לא מפריד בין הצורה לתוכן. הצורה היא המספרת גם את מה שיש בפנים - את התוכן.

באר: אני יכול להגיד שאני עסוק בתוכן - ולא רק כתוצאה של הצורה. שני המרכיבים, גם תוכן וגם צורה, מעסיקים אותי. צורה לעצמה לא מספקת לי מספיק עניין.

מנור: בריקוד, שבו יש תמיד בני אדם חיים על הבימה, יש בכלל דבר כזה - צורה בלבד?

נהרין: אי אפשר להבדיל בין השניים. בלי הצורה התוכן לא קיים ובלי התוכן אין צורה.

באר: אני בכל זאת מבדיל. אפשר לומר שכל דבר אנושי יש בו תוכן.

נהרין: לא לזה התכוונתי. בשבילי, התוכן זו הפנטזיה שאליה אתה לוקח את הצופה, ואת זה אתה עושה על ידי הצורה.

באר ונהרין: הפנטזיה זה הדבר הכי חשוב.

באר: ברור שלא הרעיון או המסר שיש לך הם הקובעים.

נהרין: הרבה יותר מעניינת מהרעיון היא הדרך בה אתה מנסה להעביר אותו.

באר: הרבה פעמים אתה נפגש עם יוצרים שמספרים לך על כל הרעיונות הגדולים שהם מבקשים לבטא, אלא שעל הבמה, ביצירותיהם, שום דבר מכל זה לא ניכר.

נהרין: או שזה קיים אבל לא מעניין.

באר: אני מרגיש שבעבודות האחרונות שלי אני משאיר יותר מקום לאינטרפרטציות של הצופה. שכל אחד יקח מה שיקח דרך העולם הפנימי שלו. אתה ודאי זוכר, אוהד, שבבת-שבע ה"ישנה", לכל ריקוד היתה מין הגדרה של תוכן. כביכול הצופה נדרש לראות ביצירה משהו מוגדר מראש. אני חש שבעניין זה חל שינוי בגישה הכללית. חוץ מאשר בבאלט הקלאסי - שם עדיין הצופה רץ לתוכנייה לקרוא מה העלילה.

מנור: זה מפני שהמחול הוא אמצעי מעולה למסור רגשות, אבל הוא אינו מסוגל לספק אינפורמציה, עובדות, שתפקידן לקדם את העלילה. פרדריק אשטון אמר פעם שבבאלט אין כל דרך לומר שזו אחותה הצעירה של חותנתי. הכתיבה בתוכנייה היא עדות לכישלון מסוים. בתיאטרון נהוג לומר לבמאי "תשמע, את זה תכתוב בתוכנייה", כשאף אחד לא מבין את הכוונות העמוקות של הבימוי. אשר לצורה ותוכן - בעיני זה כמו כוס המים שעומדת כאן לפנינו - הצורה של המים היא הכוס.

נהרין: במקרה זה, צורת המים היא דווקא פלח הלימון שבתוכם. אבל זה רק פן אחד של הצורה. יש גם צבע השולחן, ואיך הכוס משתקפת, ואיך האור נופל, ובעזרת האוויר הקטנות.

באר: הצורה והתוכן זה עניין רב-שכבתי, וככל שהוא יותר מורכב אתה מצליח להביא יותר דברים מעניינים לבימה.

נהרין: ובכל זאת יש היררכיה, ומה שבעיני הוא ראשוני זה התנועה. החקירה הכי רצינית



רמי באר RAMI BEER

ושהכי מעניינת אותי זה התנועה, ומה שמגרה אותי אצל יוצרים אחרים זה ייחודיות התנועה - הביטוי התנועתי שלהם.

מנור: אפשר להגיד השפה התנועיתית שלהם?

נהרין: אפשר לקרוא לזה שפה, אבל אצלי המושג שפה קשור יותר למלים.

באר: מעניין אותי כתב-היד שאני רואה בבאלט ובתחומי אמנות אחרים, כמו מוסיקה או ציור ותיאטרון. אותי מעניין שילוב האמצעים. אינני יכול להגיד, שבעבודות שלי בכל רגע ורגע התנועה בלבד היא האלמנט החשוב ביותר. אני מסכים עם אוהד שהיא האלמנט הראשוני, אבל בעיני האדם, הרקדן, קודם לכל יתר המרכיבים. גופו ופנימיותו זה דבר מרתק. לפעמים אני מחפש גם מרכיבים אחרים שיתנו את הדינמיקה למופע כולו, בייחוד ביצירות ארוכות. התנועה איננה משנית, אבל יש רגעים שבהם תנועת הרקדן איננה הדבר הראשוני, אלא התמונה של תנועת הרקדנים יחד, גם אם התנועה כשלעצמה מינימלית.

נהרין: מינימלי יכול להיות חזק.

באר: בוודאי, אבל מה שהתכוונתי לומר זה שהכוון בא מהמאסה.

נהרין: זה אמצעי ישן מאוד, שרואים למשל ביצירות הבאלט הקלאסיות - קבוצה שלמה של רקדניות מבצעות את אותה התנועה. יש לי בעיה עם יצירות מסוימות, גם שלך לפעמים, בדיוק בנקודה הזאת, כשחקירת התנועה כשלעצמה אינה מספיק מעמיקה או לא מגלה משהו מעניין.

באר: כבר אמרתי שמה שאני מחפש אצל כל יוצר זה כתב-היד האישי המיוחד שלו.

נהרין: אינני מדבר באופן אישי, אבל לפעמים ביצירות שלך אני מבין מדוע החלטת להפעיל את הקבוצה יחד. מבחינתי, אם התנועה כשלעצמה אינה די מרתקת, אני יכול להתבדר או ליהנות, אבל לא במישור של התנועה.

מנור: זאת אומרת שאינך נהנה אם התנועה לא מספיק מיוחדת, לא די אישית?

נהרין: לא, זה לא זה. גם בעבודה שלי אני לא "ממציא" תנועה. הייתי אומר שאני מוצא אותה. הרי כל התנועות שיש בעולם כבר נעשו.

באר: אולי תנועה כשלעצמה תפסיק לספק אותי אחרי זמן מסוים. ואני מתחיל לחפש בעבודות - גם שלך, אוהד - איזו אמירה, למשל, איזה היגד אם תרצה, תוכן.

נהרין: צריך רק לזכור שגם הצופה האינדיווידואלי צריך למצוא דרך להתחבר לתנועה המיוחדת שכל יוצר מגלה בחקירה שלו. ניקח לדוגמה יוצר כמו מרס קנינגהם, שהוא בעיני יוצר ענק. בעצם אל רוב הקהל שבא להופעות שלו הוא לא מדבר. רק אלה שהם ממש "פריקים" לא משתעממים, ולא מפני שזה משעמם, אלא כי הרוב לא מסוגלים להתחבר למה שהוא עושה.

באר: אז מה שאתה אומר זה ששמונה מאות מתוך אלף שבאים לצפות בלהקה שלו בסינרמה משתעממים. אני לא מזלזל כמוכן במרס קנינגהם, אבל אולי זו גם באיזה מקום בעיה שלו. ברור, וכך זה צריך להיות, שהיוצר מגיע ליצירה מתוך איזו אמת פנימית שלו, אבל הוא צריך לחשוב גם על הקומוניקציה. הרי העבודה מוצגת על בימה ואמורה לתקשר עם קהל שמגיע למופע. קשה לי להאמין שיש יוצר שבאמת לא איכפת לו הקשר עם הקהל.

נהרין: אני דווקא חושב, שיוצר צריך להגיד לעצמו לא שלא איכפת לו מהקהל, אבל שלא איכפת לו אם "מבינים אותו" או לא. אני נותן לצופה את הקרדיט, את הכבוד, אבל אם מרס קנינגהם היה חושב על שמונה מאות האנשים שלא מעניין אותם מה שהוא עושה וזה לא

אוהד נהרין, צילום: גדי דגון OHAD NAHARIN, PHOTO: GADI DAGON



נהרין: מה שמושך אותי יכול להיות איזה גוון או ניואנס דק, משהו הכי פחות טכנולוגי. לעומת זאת, אני נמשך למה שיש למדע להציע, כי מה שאני מתעסק איתו זו הצורה והצורה מאוד מושפעת מהמדע. אני לא מפריד בין הצורה לתוכן. הצורה היא המספרת גם את מה שיש בפנים - את התוכן

מדבר אליהם הוא היה עושה עבודות אחרות, ואולי לא היינו מדברים עליו בכלל.

באר: לכן אמרתי קודם, שאם זה בא מתוכו...

נהרין: אני מרגיש שזה בא מתוכו, מהחיפוש שלי. הוא לא מתעסק עם השמונה מאות, ובעצם גם לא עם המאתיים שכן "מבינים אותו". הוא צריך להתעסק עם בן-אדם אחד, איש בודד שיושב באולם, שהוא מסוגל לתקשר איתו בשפה שלו, וזה הכל.

מנור: אוהד, אמרת שהתנועה היא המרכיב הראשוני, או זה שתופס אותך יותר מכל האחרים, אבל יש עוד מרכיבים בימתיים במופע. דווקא אצל אלמנטים אחרים, חפצים או מנגנון הבימה עצמו, ממלאים תפקיד מאוד משמעותי ברגעים מסוימים ביצירות. אני מתייחס לתאורה, למוסיקה, לתלבושות ולכל מיני אביזרים, כמו בקבוקי מים ריקים, ואפילו לחיות שהשתמשות בהם במחול - כמו האוגר שרקד דואט מרשים עם יוסי יונגמן.

נהרין: נכון, ובכל זאת התנועה היא הדבר הראשון, מה שלא יהיה. השאלה היא מה זה תנועה. תנועה יכולה להיות גם פטיפון שמסתובב באמצע הבימה ומנגן.

מנור: אבל שם הצליל היה העיקר, לא?

נהרין: לא בדיוק. על הפטיפון יש חתיכת ראי זעירה, ופנס מיוחד מאיר אותו מזווית כזו שהבזקי האור המוחזר ברגע שבו הוא עולה לבימה ויורד ממנה משחקים תפקיד חשוב. זו לא תנועה בדיוק, אלא יותר שימוש בחלל ובזמן.

באר: אותי מאוד מעסיק עניין חלל הבימה. אני משתדל לשבור את המשטח שהוא הבימה. אני שם את עצמי במקום הצופה, שכמוני לא מסתפק רק באנשים מתנועעים. החלל והזמן - זה מה שמעסיק אותי.

מנור: שניכם אנשים מאוד מוסיקליים, אבל מאוד שונים האחד מהשני בגישתכם למוסיקה במופע מחול. אוהד לעתים כותב בעצמו ואפילו שר על הבימה שירים שחיבר, ואילו רמי, שהוא צ'לן מיומן, מחבר סלטים מוסיקליים, מה שמכנים קולאז', יצירה חדשה מחומרים שאולים.

באר: עבורי המוסיקה היא מקור ראשוני למחול וגורם דומיננטי בעבודתי. אני שומע מוסיקה וזה יוצר גירוי ראשוני בתוכי, גורם לי לראות דברים בעיני רוחי. קשה לי להסביר את התהליך הזה. ביצירותי האחרונות אני לוקח יצירות של אחרים ומאחד אותן לצרכי.

מנור: יצוין לזכותך שתוך צפייה במחול והאזנה לקולאז' לא חשים ב"חיתוכים", או מה שמכונה בקולנוע "jump-cut", כלומר מעבר צורם.

באר: דרך עבודה כזאת מספקת את ההקשר של המוסיקה למקור, ואני לוקח לעצמי חופש מסוים. כל זה משום שלא מצאתי מלחין שהמוסיקה שלו מתאימה בעיני לתבנית היצירה שלי.

נהרין: מהטענה שאינך מוצא מלחין או יצירה מתאימים עולה, שאתה חש כאילו אתה עושה, בעצם, מין פשרה. השאלה האמיתית היא אם בסוף אתה אוהב את התוצאה של העריכה, או נשאר בתחושה שזו פשרה.

מנור: אוהד, איך אתה יוצא לחפש את המוסיקה לעבודות שלך? בשעתו מצאת את להקת "נקמת הטרקטור". פגשת את האנשים או שמעת את המוסיקה שלהם, וזה תפס אותך.

נהרין: מצאתי אנשים שראיתי שהתהליך איתם מסקרן אותי, שיש להם יכולת מעשית להתחבר. במקרה זה אלה היו אלמנטים של רוק, והמוסיקה שיצרנו יחד בנויה על החומרים שהם יצרו קודם. לא ידענו מראש איזה מוסיקה נעשה, אבל היתה תחושה שנוכל יחד ליצור. ידענו על איזה הרכב כלי מדובר. אבל כל עבודה זה סיפור אחר. אין מרשם קבוע.

מנור: נראה שיש לך שפה משותפת עם ארבו פארט. השתמשת במוסיקה שלו פעמים אחדות.

נהרין: זה לא שפה משותפת איתו, אלא שהיצירות שלו נותנות לי מסגרת. זו מוסיקה שאני יכול לשמוע שוב ושוב מבלי להתעייף ממנה. המוסיקה של ארבו פארט היא דוגמה מצוינת לכך שהמחול אינו אילוסטרציה למוסיקה, אלא שהתנועה יוצרת עם המוסיקה צירוף חדש, איכות חדשה, בלעדית. וביחס

באר: מעניין אותי כתב-היד שאני רואה בבאלט ובתחומי אמנות אחרים. אותי מעניין שילוב האמצעים. אינני יכול להגיד, שבעבודות שלי בכל רגע ורגע התנועה בלבד היא האלמנט החשוב ביותר. בעיני האדם, הרקדן, קודם לכל יתר המרכיבים. גופו ופנימיותו זה דבר מרתק

למה שרמי אמר קודם - לתנועות האלה אפשר גם לשים מוסיקה אחרת, וזה יכול להיות מעניין לא פחות.

באר: אבל זה נכון לאו דווקא לגבי קולאז'.

נהרין: אני לא נגד קולאז'ים. אני יוצא נגד אלכס קלוד [עורך המוסיקה של רמי באר. ג"מ]. מסקרן אותי לדעת כמה אתה וכמה אלכס בתוך הסיפור הזה.

באר: אולי זה יישמע מוזר, אבל אלכס מעולם לא ראה את העבודות שלי. הוא ממש טכנאי, אבל הוא מביא ומציע לי קטעים לפי מה שאני מתאר לו שנחוץ לי. הוא יודע את הראש שלי. אני שומע מבחר עצום של מוסיקה לפני תחילת העבודה, ולא דווקא מה שאלכס מביא. אני מקדיש הרבה מאוד זמן לחיפוש אחר דברים שישרתו אותי. אני מחפש קטעים או יצירות לכל עבודה שאני עוסק בה לחוד. לקולאז'ים ביצירות שונות שלי יש מבנים מוסיקליים נבדלים. אני מחפש קטעים מוסיקליים לא מוכרים מדי, כי אל המוכרים נקשרו אסוציאציות מסוימות.

מנור: מניסיוני כבמאי אני יודע, שאפשר בעריכה להחליף מוסיקות והקטע החדש יתלבש נפלא על החומר, אף אם הוא שונה לגמרי ממנה שתוכן, כי למוח שלנו יש יכולת לשייך אסוציאטיבית ולחוש מקצבים באלפי

באר: אני חש שממכלול ההיצע זה הדבר הטוב ביותר שאני יכול להשיג. אני מרגיש שזה "נכון". אני מדבר על עבודות באורך של מופע שלם, עם דינמיקה שונה בין הקטעים השונים מזו שמתקיימת ביצירה של עשרים דקות או חצי שעה. למחול של עשרים דקות או חצי שעה הייתי יכול למצוא יצירה שלמה של מלחין אחד ולבנות לפיה את המחול שלי.

נהרין: הקולאז' הוא מבנה שיחזיק עבור הקהל?

באר: לא, עבורי. אני שם את עצמי במקום הצופה, ובודק אם זה עובד ואם זה נכון. מדובר, כמובן, בשלב לקראת סוף החזרות, כשהעבודה כבר עומדת ואפשר להבחין בקווי-המבנה הכלליים. זה הרגע שבו אני מנסה להוציא את עצמי ממנה, לראות אותה מבחוץ, ליצור מין פרספקטיבה מלאכותית. אבל אני כבר יודע מניסיון שרק אחרי שהעבודה כבר רצה, אחרי המופעים הראשונים, אני מכניס שינויים. אני מנסה לפתח את המיומנות שלי בלקצר את משך המופע. זה שלב שונה מהעבודה בסטודיו, כשאני עוסק בכל משבצת לחוד. כי בכל זאת חשוב לי מה חש הצופה ואני רוצה לתקשר. אני מנסה לומר משהו, להעביר משהו. המוסיקה, האמצעים הבימתיים ובראש וראשונה, כמובן, תנועת הרקדנים חייבים לשרת את מה שגורא כינה קודם "ההיגד".

שבנוי על אותו עיקרון כמו "אחד מי יודע". זה היה הניסיון הראשון שלי עם מבנה של מוטיב שחוזר ו"מתרבה". הסיבה שעשיתי את זה קשורה הרבה יותר למבנה ולצורה מאשר לתוכן.

מנור: לא נצליח כנראה להגיע לסיכום שאלת הישראליות. אני מרגיש שנהננו מהשיח וגם מכך אני שומע שאולי כדאי לזמן עוד מפגשי יוצרים כאלה. יש כה מעט הזדמנויות לשיחה רצינית במה שהאמריקאים נוהגים לכנות "זמן איכות". אני מודה לכם.

המסקנה היא שראוי לשקול הקמת מסגרת פגישה לאנשי מחול, יוצרים כמבצעים, לשיחה חופשית עם עמיתים, עם יוצרים בתחומים אחרים, קשורים ובלתי קשורים, ועם מומחים בתיאוריה ובהיסטוריה של המחול.



נהרין: התגובה שעבודה של יוצר נובעת מהישראליות שלו מקורה יותר בציפיות של הצופה מאשר ביוצר.

באר: לדעתי באמת יש איזו תחושה אחרת, אפילו אם היא לא "ישראלית" מובהקת.

נהרין: אני חושב על עצמי, על המשותף ביני לבין יוצרים אחרים, וזה לא עניין של גיאוגרפיה. אני מוצא יותר קשר עם הרבה יוצרים מארצות אחרות מאשר עם הרבה מהכוריאוגרפים הישראלים. ברור שרק מי שיודע עברית יכול לתקשר איתך בעברית, אבל זה לא יותר מ-make-up. מה שכן - בטוח שהחיים בארץ עיצבו אותי. אילו לקחו אותי בגיל שלוש לארץ אחרת הייתי גדל להיות מישהו אחר. תסתכל על נועה אשכול או עמוס חץ. אני מרגיש שיש לי איתם יותר מהמשותף מאשר ליוצרים אחרים בארץ. גם כשאני משתמש ב"אחד מי יודע" אני עושה זאת בערבון מוגבל מאוד.

מנור: ב"אחד מי יודע" שלך יש אנרגיה עצומה, זה סוחף וקצת פראי. יש גם קשר למשהו יהודי, מסורתי?

נהרין: כן, אבל דווקא השיר הזה עם הבית החוזר, הגדל והולך, החל בניו-יורק, כשיצרתי את "טביעת הטיטניק", ושם זה בא לי משיר אנגלי של חג המולד, "On the Twelfth Day of Christmas".

צורות. רמי, ניסית להחליף מוסיקה אחת באחרת, תוך תהליך העבודה?

באר: החלפת המוסיקה עלולה לשנות את המשמעות ואת אופי קטע המחול.

מנור: ממש כשם שהחלפת רקדן או רקדנית יכול לשנות את אופי הקטע, בגלל השינוי שחל בשינוי המשקל בין המרכיבים. לקראת סיום השיחה שלנו, שעבורי היתה מרתקת, אני רוצה לשאול אתכם משהו מאוד פרובלמטי - האם יש במחול המודרני שנעשה בארץ משהו שאפשר לראותו כישראלי ספציפי?

נהרין: בוודאי! בדיוק כמו שיש משהו פולני במחול הפולני בפולניה.

מנור: תוכלו להגדיר את הישראליות של המחול הזה?

באר: כל הכללה היא בעיה. ומה זה בכלל "ישראלי"? הרי זה כור היתוך, הישראליות צעירה. זה לא יהיה נכון לומר שאני מבקש לי ישראליות בכוריאוגרפיה, אבל אני רוצה למצוא דברים שיהיו שייכים אלי, להווייה שלנו. עצם זה שאני ישראלי וכל מה שעובר עלי כאן, במעגלים הקרובים ובפחות קרובים, הם דברים שבאים לידי ביטוי בעבודה. אני לא כל כך יכול לבחון את זה בעצמי, אבל אני מקבל תגובות, בייחוד כשהלהקה מופיעה בחו"ל. אולי זה שייך לאנרגיה החזקה.

להקת מנהל אמנותי: אוהד נהרין בת-שבע מופעי קיץ '96

**יצירה חדשה
בבכורה עולמית**
מאת אוהד נהרין

13, 12, 11, 9, 8, 7, 6 ביולי '96
במרכז סוזן דלל, תל-אביב

אנאפאזה
מאת אוהד נהרין

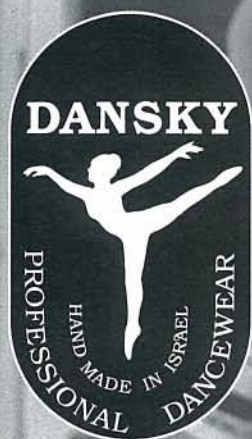
10, 8, 7 באוגוסט '96
הסינרמה, תל-אביב

כרטיסים: משרדי הלהקה,
קסטל 03-6044725
הדרן 03-5279797
טלכלל (24 שעות) 03-6388868

פרטים וכרטיסים במשרדי הלהקה 03-5171471



ליא
המזרח



דנסקי

דנסקי

החברה הוותיקה

והאמינה ביותר מאז 1908

לנעלי בלט, סטפס, אופי,

ג'אז, עם, סלוני, R.A.D.

בגדי גוף ובגדי ים

דנסקי תל-אביב - שדי הר ציון 106 טל. 03-6829665, טל/פקס: 03-5182854

דנסקי חיפה - שדי הנשיא 124, שער הכרמל (מתחת לסופר), טל. 04-8360841

לחם ועבודה

בענף המחול

מבחינה כלכלית. קשיים עצומים עומדים בדרכו של כוריאוגרף להפוך ערב מחול מוצלח למסגרת בטוחה וקבועה ואף רווחית מבחינה כלכלית. הכוריאוגרפים עידו תדמור, ענת דניאלי ונעה דר שואלים עצמם איך עושים את זה. איך מתגברים על אינספור המכשולים בדרך להקמה של להקת מחול ממוסדת. הלהקות שלהם נמצאות בשלבים שונים מבחינת משך קיומן וקביעות הרכבן, אך בלב שלושת המקימים גמלה ההחלטה להקים להקת מחול ויהי מה.

היא של יוצרי מחול עצמאיים, רובם ככולם רקדני עבר בלהקות הרפרטואריות, הקמים ומקימים להקה, לא למטרת מופע אחד, אלא כקבוצה מגובשת של רקדנים המעוניינים לעבוד יחד במסגרת קבועה עם מחויבות מוחלטת. השאיפה של הכוריאוגרפים היא לבנות מסגרת מחייבת של להקה עם כל מה שמשתמע מכך.

הצעדים הראשונים לקראת הגשמת שאיפה זו קשים, הן מבחינה אמנותית ויצירתית והן

מאת שטיינברג

בשלוש השנים האחרונות, לצד פריחה של מרכז סוזן דלל בשש שנות קיומו, חלה התעוררות גדולה בענף המחול. סכומי כסף אדירים הושקעו בבנייתו של המשכן המפואר לאמנויות הבמה, להקות המחול הרפרטואריות מרחיבות מאוד את היקף פעילותן, מופעי מחול וכוריאוגרפים מהשורה הראשונה בעולם מגיעים ארצה, וקהל המחול מצביע ברגליים וגדל בהתאם. אולם נדמה כי עיקר ההתעוררות

מסלול התפתחותם של שלושת הכוריאוגרפים דומה. כולם למדו מחול בצורה מסודרת ומאחוריהם קריירה קצרה יחסית באחת הלהקות הרפרטואריות, יציאה להשתלמות בבתי ספר חשובים למחול בחו"ל, שהות של כמה שנים באירופה וארצות הברית לצורך היכרות קרובה עם סגנונות אחרים של מחול ועם כוריאוגרפים חשובים, והעלאת מופעי מחול קצרים במסגרות לימודיות שונות או בפסטיבלים.

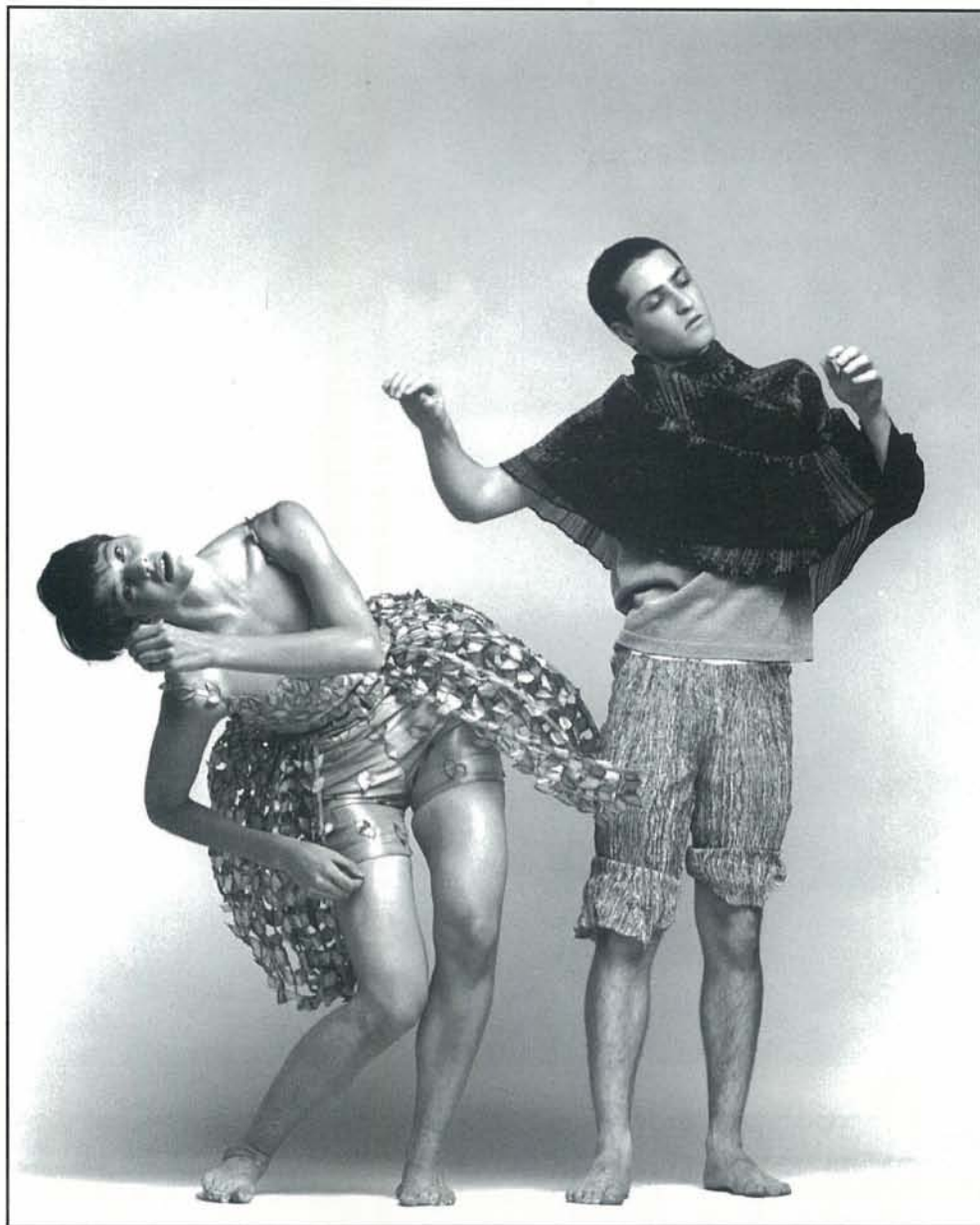
מאחורי עידו תדמור (32) קריירה של חמש שנים, רובה ככולן של להקת בת שבע. עוד הוא רקדן כסולן אצל לאר לובוביץ' והופיע עם להקתו ברחבי העולם. במהלך שהותו בארה"ב הוא נפצע קשה תוך כדי הופעה ואחרי תהליך שיקום ארוך החליט להקים להקה משלו. בתחילה עבד בהוראת מחול ולאחר מכן אסף שבעה רקדנים, חלקם תלמידים שלו, והחל עובד איתם על יצירת מחול שהתגבשה עם הזמן. העבודה הניבה את "הסיר של סימה", אחד ממופעי המחול המצליחים והמוערכים בשנת 95, ותדמור החליט להמשיך לעבוד עם אותה הקבוצה על "תא", המופע החדש שבכורתו התקיימה בימים אלה.

ענת דניאלי (32) רקדה בלהקתו של מרס קנינגהם Co-Dance-Co ושלוש עבודותיה הראשונות הועלו ב-Dance Theatre. כשחזרה ארצה קיבלה פידבקים מצוינים ואוהד נהרין הזמין ממנה שתי עבודות עבור להקת בת שבע. שתייהן, "מה שנותר" ו"לעצור את גיורדן", הותירו רושם עז. כמו עידו תדמור גם היא החלה לעבוד כיוצרת עצמאית עם קבוצת רקדנים אחרי העדרות מהארץ, ב-93. "כשחזרתי לא רציתי לקחת מיד מחויבויות גדולות. התאים לי לעשות עבודות פה ושם, יצאתי לבת שבע, לאנסמבל וילהרמת מסד'.



"זנאנא", קבוצת מחול נעה דר, צילום: פסי גירש

"ZANANA", CHOR.: NOA DAR, PHOTO: PESSI GERSH



תדמור, דניאלי ודר עובדים על גיבוש להקה במקביל ליצירת מחולות משלהם. לאט לאט הם מקבצים סביבם קבוצה של רקדנים שעובדים איתם לגמרי בהתנדבות. עבודותיהם קורמות עור וגידים לאט עד שהן הופכות ליצירות מחול ופורצות החוצה למפגש עם קהל.

הרפרטואר לענייני מחול שואלת שאלות רלוונטיות יותר מבחינתו מאשר טיבו האמנותי של הפרויקט שמימונו עומד על הפרק. כמו מה יכולתה של הלהקה לתפקד לאורך זמן, מה היקף פעילותה, מה כולל הרפרטואר של היוצרים עד כה, מה סיכוייה למשוך קהל? בינתיים משלמים היוצרים מכיסם או משיגים חסויות מסחריות או כספי תרומות כאמצעי מימון פרטיים. בשלב מאוחר יותר, אם תאושר בקשת התמיכה, יזכה היוצר המאושר בכמה פירוים ממה שהשתייר מעוגת התקציב הכולל.

קומיסרי התרבות שמו לב לשינוי בתחום המחול בתקופה האחרונה. "אכן התעוררות גדולה", אומר יוסי פרוסט, "אני מלא פליאה והערכה. המחול בארץ הצליח בשנים האחרונות לממש את עצמו. לדאבוננו, התקציב איננו ראוי ואיננו יכולים לעמוד בקצב. הבעיה התקציבית של היוצרים הצעירים במחול דומה

השקעה שיכולה בקלות להוציא את כל הרוח מהמפרשים", אומרת דר.

חוק הקריטריונים מקשה מאד על יוצרים בכל התחומים, וכוריאוגרפים שמתחילים לעבוד ברצינות על יצירה ראשונה משלהם, למשל, עומדים לבד מול הרשויות והמוסדות ונאלצים להפוך לצד היותם מנהלי להקות למגייסי כספים, משווקים ומנהלי חשבונות. ברברה קרוגר, אמנית קונספטואלית אמריקאית אמרה באחד המיצגים שלה: "כשאני שומעת את המלה אמנות אני מיד שולפת את פנקס הציקים", אולם נראה ששינויות לא סוחפת את קומיסרי התרבות, הכפופים למשרדים ממשלתיים ולתקציב האוצר, אולי מפני שבשבילים חדוות היצירה של האמנים אינה אלא פיסת נייר ועליו בקשת תמיכה.

ראש מינהל התרבות יוסי פרוסט פועל על פי שיקולים קרים, הגיוניים ואחידים. ועדת

כל העבודות היו קצרות - בין עשר לעשרים דקות. אבל אחרי תקופה קצרה הרגשתי שהגיע הזמן לעבור פורמט. רציתי ליצור בעצמי את המסגרת, לבחור, לעבוד עם הרקדנים שאני רוצה. הרגשתי צורך ליצור מחול לערב שלם משלי". ב-94, אחרי כשנה של עבודה, העלתה דניאלי את "נשיקות" וזכתה להצלחה.

גם נעה דר יצרה מחולות לפני שפנתה להקים להקה משלה - בפריס ובמסגרת כמה פסטיבלים אירופים - פסטיבל פונטון, Euro-Dance בצרפת ופסטיבל התיאטרון מחול Dance Club באמסטרדם. אחרי שנתיים באירופה היא חזרה ארצה ומאז יצרה עבור אנסמבל בת שבע והעלתה עבודות מחול במסגרת "הרמת מסך". "אחרי שחזרתי לארץ, אספתי כאן רקדנים שרציתי לעבוד איתם. יותר ויותר עניין אותי לעבוד על חומרים שלי". ב-93 היא יצרה מופע ראשון באורך מלא, "שביר" היה שמו, ושנה מאוחר יותר עבודה נוספת לערב שלם, "ראשים בעשב". בשנה החולפת היא העלתה את "זנאנא".

תדמור, דניאלי ודר עובדים על גיבוש להקה במקביל ליצירת מחולות משלהם. לאט לאט הם מקבצים סביבם קבוצה של רקדנים שעובדים איתם לגמרי בהתנדבות. עבודותיהם קורמות עור וגידים לאט עד שהן הופכות ליצירות מחול ופורצות החוצה למפגש עם קהל.

אחרי כמה שנים של עשיית מחול - יצירה על פי הזמנות של הלהקות הבכירות ויצירות אישיות עם צוות רקדנים מגובש, מוצאים עצמם הכוריאוגרפים ומנהלי הלהקות מול הממסד - כשלקראת הפקה הם נאלצים לחזר לפתחי המממנים. המממנים הממשלתיים הם מינהל התרבות, שכפוף למשרד המדע והאמנויות, והמועצה לתרבות ואמנות, ולצידם פועלות כמה קרנות שתומכות במפעלי תרבות - קרן ת"א, קרן יהושע רבינוביץ' וקרן אמריקה-ישראל. אך הדרך להשגת מימון ארוכה ומייגעת והבעיה המרכזית היא שפורמלית לא חייבים ללהקות המחול החדשות כלום, כי הם אינם עמותה ציבורית. לפי חוק הקריטריונים מראשית שנות התשעים, כל גוף תרבותי, על מנת שיוכל לקבל תמיכה ממשלתית, חייב להיות עמותה ציבורית רשומה כחוק, וגוף יכול להפוך לעמותה ציבורית רק אחרי תקופת ניסיון של שנתיים, במהלכן הוא נבחן בתחומים שונים: היקף הפעילות, מספר העובדים, הכנסות עצמיות, מאזנים ועוד. אם עמד בכל המבחנים הופך הגוף לעמותה ולמועמד למענק שנתי. אך עד היות הלהקות עמותה, צריכים הכוריאוגרפים להתחנן למענקים עבור כל הפקה מחדש, והסכומים שיוכלו לקבל משני המוסדות התומכים והקרנות השונות זעומים. במקרים טובים הם מספיקים לכיסוי חמישים אחוז ממחיר ההפקה. במקרה הרע הרבה פחות. עבור "זנאנא" קיבלה נעה דר ממינהל התרבות 20 אלף שקל - סכום מגוחך במושגים של מופע שלם. "כל הופעה היא סיפור חדש - ועדות אמנותיות, טופסיאדה, פגישות ואינסוף טלפונים לכל הגורמים שיכולים לתמוך. זו



"תא", כור: עידו תדמור, צילום: גדי דגון
"CELL", CHOR.: IDO TADMOR, PHOTO: GADI DAGON

חוק הקריטריונים מקשה מאד על יוצרים בכל התחומים, וכוריאוגרפים שמתחילים לעבוד ברצינות על יצירה ראשונה משלהם, למשל, עומדים לבד מול הרשויות והמוסדות ונאלצים להפוך לצד היותם מנהלי להקות למגייסי כספים, משווקים ומנהלי חשבונות

המוסדות הממשלתיים האחראים על תמיכה והקרנות הן מערכת מפלצתית. כדי לקבל קצת ביטחון ניסיתי להתנהג מהתחלה כמו להקה ממוסדת למרות היחס ההפוך שלו זכיתי מכל הגורמים שבאתי איתם במגע". למופע החדש של ענת דניאלי, "אוקטובר", שעולה החודש, היתה הלהקה זקוקה ל-160 אלף שקלים. עד כה הם השיגו כ-30 אלף ממנהל התרבות, 15 אלף מקרן רבינוביץ', וכ-10 אלפים שקלים מעיריית תל אביב. את השאר, עוד כמה עשרות אלפי שקלים עד תחילת המופע, ייאלצו להשיג מנותני חסות מסחריים - מבנקים, חברות אשראי, חברות ביטוח ויצרניות ענק. "הקשר שנוצר עם נותני החסות המסחריים", אומר אלון, "הוא קשר קח ותן. את איש העסקים לא מעניין במיוחד מופע המחול, הוא גם לא שמע על ענת דניאלי (אולי הוא ראה את "קיר" של בת שבע, וגם זה מוטל בספק). מה שמעניין אותו זה אם זה שווה לו - מה מידת החשיפה שתהיה למוצר שלו, האם זה הקהל הנכון למוצר, כמה אנשים יגיעו למופע".

לצד נותני החסות פונה אלון אל תורמים. "אלה אנשים עם הרבה כסף והרבה פנאי,

לא לאוכל ונסיעות. הם היו צריכים כל אותם ימים אנרגיה כפולה - כדי להשתתף בשלושים שעות של חזרות שבועיות לקראת המופע, עם התחייבות מלאה מצידם וללא כל תמורה, וכדי לעבוד לפרנסתם. ניצלתי אותם כל שעה שלא היו צריכים לעבוד".

אלון דחבש מונה למנהל הלהקה של ענת דניאלי אחרי המופע "נשיקות". עד אז לא היה בלהקה תפקיד כזה. רק כשכוונתה להקים הרכב קבוע הגיעו לשלבים מעשיים הבינה דניאלי שהיא מוכרחה להוריד מעצמה את הפן הניהולי. אחרי הצלחת "נשיקות", דחבש ניסה לקדם את הלהקה של דניאלי צעד קדימה. כבר אז הם לא ראו שום צורך להמשיך לחיות כגוף קטן ובלתי מוכר שסוחט תשואות באולם סוזן דלל פעם בחודש. הוא עבר לשיווק אגרסיבי, השקיע מאמצים בהשגת מימון ופנה למיסוד מסגרת מובהקת ומחייבת עבור רקדני הלהקה.

בניסיון להשיג מימון, הוא נפגש עם גורמים ממשלתיים, ציבוריים ופרטיים. "התחלתי להתעסק בתחומים שאני לא מכיר. כל

לבעיית תיאטרון השוליים. יש לנו עניין גדול לעודד להקות מחול צעירות ואנו במאבק להקצאת יותר כסף למחול" (בשבוע בו נכתבה הכתבה הודיע מינהל התרבות על כינוס כנס חרום עקב הקיצוצים החדים בתקציב האמנויות השנה). תקציב המחול לא עולה משנה לשנה, להיפך, התמיכה הנומינלית כמעט ואינה גדלה.

גם עמותות, כמו להקות המחול הגדולות, משוועות לתוספות תקציב מדי שנה, והן גם צריכות לתת דין וחשבון על מה הן עשו בשנה החולפת ולאן יצא כל אחד מהציקים, אך חסרונן של הלהקות שטרם זכו במעמד של עמותה, לעומת העמותות, הוא שאין להן תקציב שנתי אלא, במקרה הטוב, מימון לכל פרויקט לחוד, שמגיע תמיד באיחור עצום.

קבוצות העובדות יחד זמן רב זקוקות גם לתקציב לקיום יומיומי שעולה בהרבה על תיקצובן בידי הגופים המתקצבים. הכוריאוגרפים זקוקים לחדרי חזרות, לציד הפקה, לתלבושות ולמשכורות בסיסיות לרקדנים כל השנה, לא רק לקראת סיום פרויקט, ועל כל אלה אין כמעט עם מי לדבר. בתקופת ההכנה של "זנאנא" ניסתה נעה דר לשלם לרקדנים לפחות דמי כיס (משכורת אי אפשר היה לקרוא לסכומים הזעומים שבהם היה מדובר), ואפילו את זה לא הצליחה, אפילו

שמסוגלים להחזיק להקת מחול בגודל שלנו". חשיבותם של תורמים היא בעיקר לפעילות השוטפת, היומיומית, של הלהקה. העסקים עם נותן החסות המסחרי נגמרים לאחר שהמופע יורד, לעומת זאת תפקידו של תורם רציני הוא לעזור במיסוד הלהקה, ולא רק בכסף אלא גם בקשרים. ההכרה הציבורית חשובה מאוד לדניאלי ודחבש. "קהל המחול הקבוע של סוזן דלל יראה אותנו, אבל צריך הרבה יותר מזה כדי להתקיים כלהקה. צריך להגיע אל האנשים עם ההשפעה, עם יכולת המימון וכוח השיווק. זו צריכה להיות תמיכה מתוך קשר אישי ואיכפתיות, מצד אנשים שמבחינה תרבותית הדיאלוג איתם קרוב והמצע משותף".

כרגע מנהלים דחבש ודניאלי משא ומתן עם בנק איגוד, עם חברת אשראי גדולה וחברת ביטוח (השמות עדיין לא לפירסום) כדי להשיג את המשך המימון. מאמצע אפריל עד דצמבר תעלה הלהקה של דניאלי 28 הופעות, רובן של "אוקטובר" החדש וחלקן של "נשיקות". בנוסף לנותני חסות, לשיווק ולתרומות מדברים

דחבש ודניאלי גם על הכנסות עצמיות. "כמובן, אם המופע יצליח מבחינת הקהל, יתמכו בנו יותר גופים בהמשך, אולם הצלחה מבחינתם היא להגיע בכל המופעים ל-11 אלף צופים".

החודש יעלו "אוקטובר" של ענת דניאלי ו"תא" של עידו תדמור. "זנאנא" עולה כמה פעמים בחודש בסוזן דלל, והחזרות למופע החדש של דר, למוסיקה של "נקמת הטורקטור", בעיצומן. מבחינה מסוימת אפשר לשאול אז מה בעצם הבעיה - הרי אם מאוד רוצים אז בסופו של דבר מצליחים. אבל מסתבר שזה לא תמיד כך. "ככוריאוגרפית ותיקה יחסית", מספרת דר, "אני יכולה להעיד שרוב היוצרים מחזיקים מעמד מעט מאוד זמן. יוצא לי להכיר אנשים שיוצרים במסגרות כמו 'גוונים במחול' ולאחר מכן אני לא שומעת עליהם יותר. אם משהו רוצה ליצור הוא צריך לדעת שהוא עושה את זה לבד לגמרי ושאלו לו מה לצפות לכולם. מתחילים מאפס, לוקחים נשימה ארוכה מאוד ומנסים לשרוד".

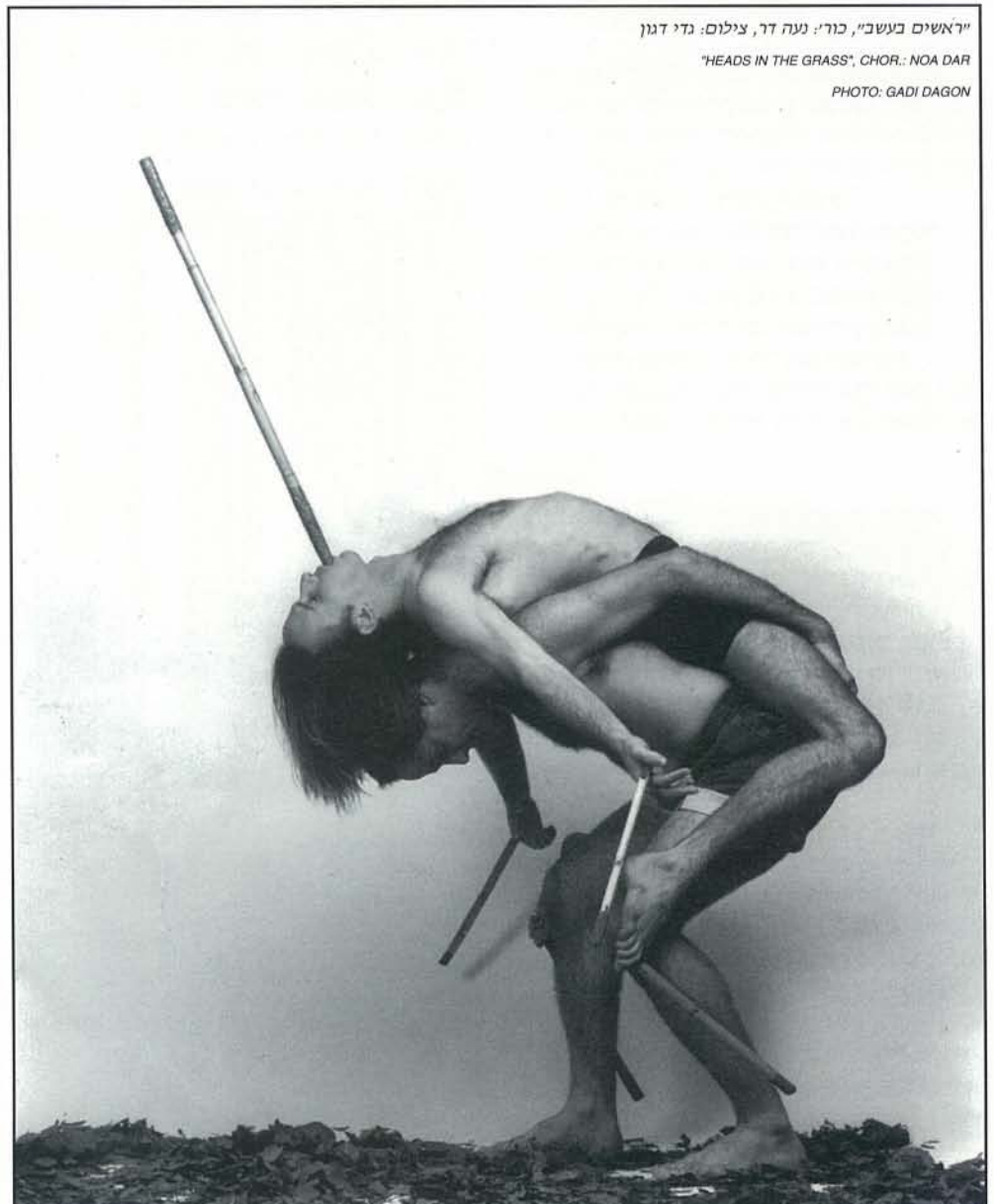


"אם משהו רוצה ליצור הוא צריך לדעת שהוא עושה את זה לבד לגמרי ושאלו לו מה לצפות לכולם. מתחילים מאפס, לוקחים נשימה ארוכה מאוד ומנסים לשרוד"

"ראשים בעשב", כור: נעה דר, צילום: גדי דגון

"HEADS IN THE GRASS", CHOR.: NOA DAR

PHOTO: GADI DAGON



מה מריץ את עידו תדמור

הרשימה בוודאי אינה מלאה, אך, מכל מקום, מדובר בתופעה, והדמות הדומיננטית בעונה הנוכחית היא עידו תדמור.

תדמור עומד להפיק בימים אלה (אפריל 1996) עם להקתו מופע חדש - "תא". העבודה הראשונה שלו במסגרת קבוצתו היתה "הסיר של סימה", עבודה חזקה מאוד מבחינה כוריאוגרפית, אישית אבל גם שייכת לסגנון העכשווי. לדברי תדמור, שתי העבודות הללו הן מעין הפכים. "הסיר של סימה" מתחיל בלידה, הדורשת מעצם טבעה עירום (לטעמי קצת מבוש מדי), רוב התלבושות בהירות, והמחול מסתיים בהיטהרות רבתי - כל אחד מהמבצעים עומד לו בתוך גיגית אישית ומלמעלה נשפכים זרמי מקלחת נוצצת. (תדמור חמק מהמחווה המובנת מאליה של הסרת הבגדים לקראת הרחצה, ובמקום זאת הלביש את רקדניו במיני תכריכים לבנים, הנרטבים במים הזוהרים בטקס של טבילה). המופע "תא", לעומת זאת, חשוך, ונערך רובו בתוך וליד כלובי ברזל. זה מחול "שחור", לעומת "הסיר של סימה", הלבן. הכלובים שב"תא" אינם שאולים דווקא מעולם בתי הסוהר והאילוף הברוטלי, הכופה. "בחיי כל אדם יש המון מסגרות - חיצוניות, חברתיות וגם רגשיות, ותהליך ההתבגרות קשור בהשתחררות מהן", אומר תדמור, וזה לדבריו הנושא המרכזי של העבודה. בעיניו, כמו ב"סיר של סימה", גם ב"תא" יש סוג של היטהרות.

אולי קצת מוקדם לדבר על סגנון מובהק, הרי תדמור יצר עד כה רק ארבע עבודות, שמתוכן שתיים הוא מחשיב לסקיצות ושתיים ממלאות ערב שלם (משמע קצת יותר משעה), ובכל זאת, גישתו הבימתית הכוללת, התנועה הווירטואוזית למדי שלו (הדורשת טכניקה מעולה וכוללת אפילו מרכיבים שיש בהם סכנה), מכלול האמצעים הבימתיים שבהם הוא משתמש - אביזרים, תפאורה, תאורה ותלבושות, תוחמים היטב את כתב היד התנועתי והבימתי שלו, ואיפיון כזה אצל יוצר בראשית העשור השלישי לחייו אינו תופעה של מה בכך.

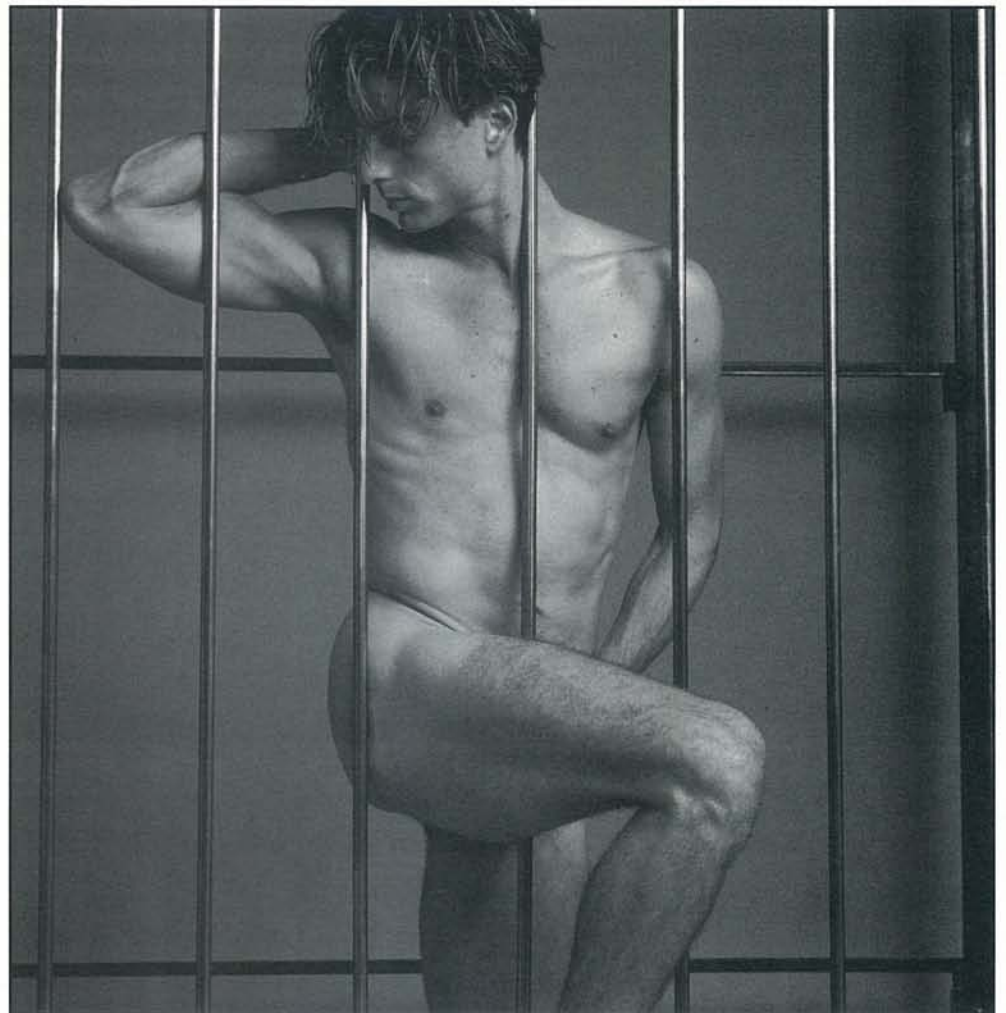
כרקדנים-גברים רבים, תדמור הגיע למחול בגיל מבוגר למדי. למעשה רק אחרי שירותו הצבאי התקבל לבית הספר של בת דור, ושם מצא את התשתית הטכנית ואת ההנחיה לעבודה שיטתית, שהן לדעתו הבסיס המוצק היחיד של רקדן מעולה. את העובדה שהוא הפך לרקדן מתלמד בלהקה בתוך רק קצת יותר משנה הוא זוקף לזכות מוריו, ביניהם הוא מציין בייחוד את רוז סובל וזינט אורדמן.

מורה חשוב נוסף של תדמור היה גיי אוגן, לימים מנהל החזרות ומורה בבת שבע. אחרי חודשים מעטים בבת דור, הלך עידו תדמור להיבחן בבת שבע, והתקבל. "זה לא גרם לנתק ביני לבין זינט אורדמן", הוא מעיד. אמנם היא מצטיירת בסיפורי רקדניה ותלמידיה לשעבר

מזה מספר שנים עושים זאת ליאת דרור וניר בן-גל ועכשיו גם ענת דניאלי מתכוונת ליסד להקה קטנה משלה. בירושלים פועלת בצורה ספוראדית להקתה של תמרה מיאליניק, ירון המבוססת על בית הספר שהיא מנהלת, ירון מרגולין מופיע מדי פעם עם תלמידיו, וקיים גם הדואו "ורטיגו" של נועה ורטהיים ועדי סעד. אלה האחרונים זכו להצלחה ואפילו להכרה בינלאומית, אך איבדו איכשהו את ייחודם ברגע שניסו לעבוד במסגרת להקתית.

על פי רוב, התפתחויות משמעותיות בתחום אמנות המחול מופיעות לפתע, אבל כהתפרצויות של הר געש, עם לחצים מקדימים אדירים מתחת לפני השטח. השנתיים האחרונות בתחום המחול המודרני בישראל הצטיינו בתופעה שלא ראינו כבר זמן רב - ייסוד להקות חדשות במקום ליהוק לצורך מופע בודד או הפקת יצירה ספוראדית לקראת אחת המסגרות של משרד האמנויות, כמו "הרמת מסך" ו"גוונים במחול".

גישתו הבימתית הכוללת, התנועה הווירטואוזית למדי שלו, מכלול האמצעים הבימתיים שבהם הוא משתמש תוחמים היטב את כתב היד התנועתי והבימתי שלו, ואיפיון כזה אצל יוצר בראשית העשור השלישי לחייו אינו תופעה של מה בכך



"הסיר של סימה", עידו תדמור, צילום: גדי דגון

"SIMA'S POT", IDO TADMOR, PHOTO: GADI DAGON

"תא", עידו תדמור, צילום: גדי דגון

"CELL", IDO TADMOR, PHOTO: GADI DAGON

כמורה נוקשה, קפדנית ובלתי מתפשרת, אבל תדמור זוכר אותה דווקא כאדם המתעניין ברקדניו ומוכן לעזור להם כשהדבר נדרש, והוא מעריך אותה כמי שאיפשרה לו לרכוש את הבסיס הטכני המוצק שלו.

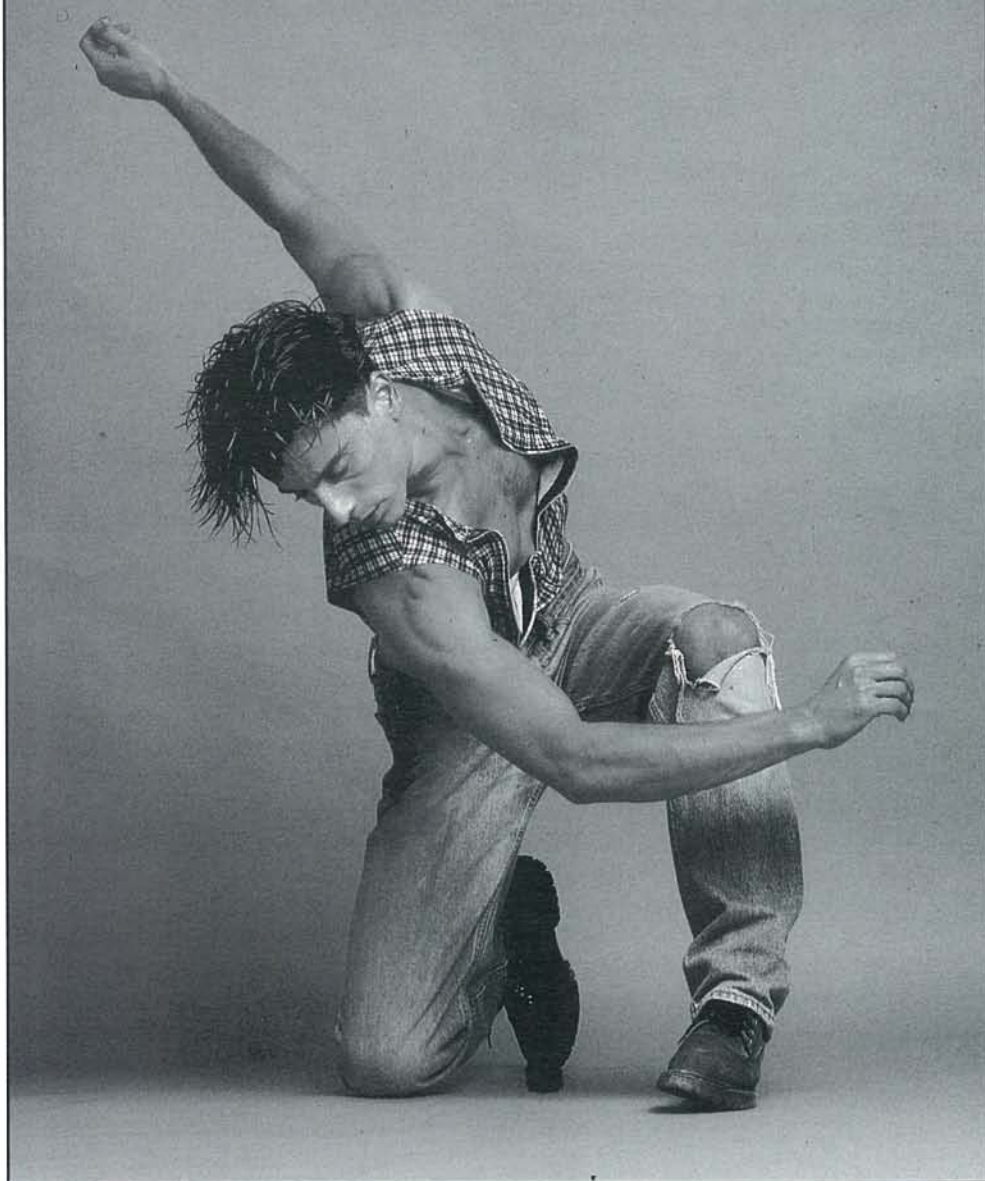
את תדמור פגשתי לראשונה בדרך כמעט סמלית, בפסאז' אבן גבירול, כשאנו צועדים לעבר אולם אוהל שם, אז מקום החזרות של בת שבע. כששמעתי שהוא מתעתד לעבור לבת שבע, תהיתי ביני לביני איך מי שרגיל לסגנון התנועה הטכני המובהק, והמנוכר מרגשות עזים, שהיה נהוג אז בבת דור, יסתגל לעזות הביטוי, להסתכנות ולחופש, שאיפיינו את בת שבע. אם איני טועה, נוכחתי בשיעור שנתן אוגן ללהקה, ובאמת תדמור בלט באישיותו המקרינה, ובקצת יותר מדי שוויץ של "הנה אני, נא להסתכל ולהתפעל", אבל כשראיתי אותו בחזרות לקראת עבודה חדשה של דניאל עזרלו, "דג-כלב" (זה היה בשנים הטובות ההן, לפני שקראו לריקודים החדשים בשמות לועזיים בלתי ניתנים להגייה), באמת אי אפשר היה שלא לשים לב אליו. הופעתו, האינטנסיביות של התנועה והברק הטכני שלו העידו עליו שמכבר זנח את ההתייפויות שציינה אז את רקדני בת דור, ונטמע בחבורה הצעירה, החצופה והתוססת של בת שבע. בוודאי גם דרך עבודתו של דני עזרלו, הילד הרע המבריק של המחול החדש של שנות השמונים, שדרש לא מעט אילתור מהרקדנים, דחפה את תדמור לכיוון היצירתי והמשוחרר.

תדמור היה שנים מעטות לרקדן מרכזי בלהקת בת שבע, אולם כשקיבל אוהד נהרין את הניהול האמנותי ותדמור ביקש לפרוש כנפיים גם בחו"ל, הוא עזב ונסע להיבחן במקומות חדשים. למזלו (אבל התנאי להתמזלות מזלות הוא תמיד הכישרון של בעל המזל) לאר לובוביץ', אחד הכוריאוגרפים המצוינים בארה"ב (שאת עבודתו החשובה הראשונה יצר עבור בת דור), התלהב ממנו, ותדמור מצא את עצמו כרקדן מן המניין בלהקה שהופיעה בכל העולם. אבל פציעה רצינית, תוצאה מכך שבן זוגו לריקוד לא הצליח לתפוס אותו אחרי קפיצה מסוכנת, הורידה את תדמור מהבימה ליותר משנה של טיפולים ואימונים משקמים. למזלו גבו שב למצבו מלפני אותה צניחה בלתי מוצלחת.

כשם שחיייו של לוליין טרפו בקרקס נתונים בידי עמיתו, שחייב לתפוס אותו בתוך שבריר של שנייה פן יתרסק על רצפת הזירה, כך גם רקדן מוכרח לסמוך לפעמים על הזולת, כשמדובר בעבודה משותפת או רגע וירטואוזי מסוכן. ב"סיר של סימה" יש רגע שבו תדמור קופץ קפיצה אופקית אדירה ועמיתו תופס אותו תוך כדי מעוף באוויר. "האם אתה חושב באותן שניות על הפציעה שלך באמריקה?", שאלתי. תדמור הנהן, כאילו רצה לומר שכשם שטייס שמטוסו נופל חייב מיד להטיס מטוס אחר, כדי להשתחרר מהפחד, כך גם הוא הכניס דאייה מסוכנת ויפה ליצירתו, כדי להתגבר על הטראומה ההיא.

הקשיים שבהקמת להקה מקצוענית שייכים לשני מישורים: מצד אחד, בלי תשתית ניהולית ואדמיניסטרציה, שתנהל את המאבק הבלתי פוסק עם הממסד על תקציבים ותמיכה, אי





אפשר להגיע למצב אפילו רק חצי-יציב בעבודה היומיומית, ומצד שני, הכרחי לבסס את העבודה היצירתית על כישרון כוריאוגרפי מוצק ועל עבודות שגם יעניינו את הקהל וגם ימשכו את הרקדנים להקריב יתרונות כלכליים וביטחון יחסי למען התנסות ועשיית "הדבר שלהם". את מרכיב הכישרון היוצר והכריזמה האמנותית יש לעידו תדמור במידה הדרושה, אולם אילו היה נאלץ לעשות הכל בעצמו ובמו ידיו, לא יכול היה להתפנות ליצירה. למזלו נמצאה לו מנהלת אדמיניסטרטיבית (שכלל לא באה מתחום המחול) המטפלת בכל המנגנון הטכני המורכב של ההפקה והמופעים - אילת בהט.

ולא פחות חשוב, יאיר ורדי, מנהל מרכז סוזן דלל, הסכים שהמרכז ישמש נמל בית ללהקה. לא ברור במה בדיוק מדובר, כי גם למרכז יש קשיי מימון ובעיות תקציב, אבל לתדמור חשוב שיתוף הפעולה עם ורדי מעבר לתועלת המעשית שבכך. כך שייתכן - ימים יגידו - שאנו עדים ללידתה של להקת מחול שתתפוס מקום נכבד בעולם המחול החדש של ישראל.



רקדן ממוסד יורד לשוליים

עידו תדמור הוא ללא ספק אחד הרקדנים הבולטים שקמו בישראל. הליטוש, המקצועיות, הרצינות והיסודיות הן התכונות שחיבבו אותו על אנשי המקצוע שעבדו איתו, כמו גם על הקהל שצפה בו. אותן תכונות שבנו את תדמור הרקדן מתקיימות גם בתדמור הכוריאוגרף - המחולות שיצר עד כה מצטיינים בהקפדה על פרטים, בכיוון ובביצוע מרשים.

תדמור הכוריאוגרף עוד בתחילת הדרך, אך כבר ניתן לאפיין את סגנונו - במובנים רבים הוא עדיין תוצר של בת דור. במקרים רבים העבודה המוגזמת על הליטוש באה על חשבון ביטוי אישי אותנטי - בעיה החוזרת על עצמה שוב ושוב בהופעות להקת בת דור.

עידו תדמור עשה עבודות סולו לפני שהקים את הקבוצה שלו. בעבודות אלה בלט מעל הכל תדמור הרקדן, במפגני יכולת מרשימים. ניכר בהן הסגנון בו צמח תדמור, השליטה שלו והאפשרויות הטמונות בו.

את הפריצה הגדולה שלו עשה תדמור במחול "הסיר של סימה". בעבודה זו, כמו בעבודתו החדשה "תא", שפרק ממנה בוצע בערב "רק גברים ורקדים" בסוזן דלל, ניכרת האינטליגנציה של תדמור ובאות לידי ביטוי היכולות שלו ככוריאוגרף:

א. הבנה של ההיבט הוויזואלי - תדמור מצליח ליצור תמונות מרהיבות ופלטיות.

ב. שימוש בחלל המחול - האבזורים והתפאורה אצל תדמור הם חלק מהאירוע המחולי. החלל משתנה כל הזמן ומנוצל באופנים שונים ועשירים.

את הפריצה הגדולה שלו עשה תדמור במחול "הסיר של סימה". בעבודה זו, כמו בעבודתו החדשה "תא", ניכרת האינטליגנציה של תדמור ובאות לידי ביטוי היכולות שלו ככוריאוגרף

ברמה אחידה ולא היה קו שלאורו מתפתח המחול.

דבר זה קשור לבעיה המרכזית בעבודות של תדמור והיא גיבוש והצגת האמירה. "הסיר של סימה", למשל, אמור כנראה להיות עבודה אישית, אך במקום ליצור עולם עם חוקים משלו, המעניק אופי למחול ולמשתתפים בו, היו כאן רק רעיונות ויזואליים מרשימים וחלקם היו גימיק מובהק.

הבעיה עם ביטויי האמירה נכונה גם במקרה של תדמור הרקדן. יש לו נטיה לביטוי שקוף של מסרים, דבר שקשור לכך שהוא עוד לא מצא את עצמו ואת החומרים היחודיים לו. עד שזה יקרה נהיה כנראה עדים להברקות בצד נפילות. אך מיצירה ליצירה תדמור הולך ועולה והשיא שלו עוד לפניו.



ג. הנעת קבוצה - תדמור הוכיח כי הוא יודע להניע קבוצה בצורה מעניינת, ולא רק בסולו משוכפל ודומי.

ד. שפה תנועתית - קשה להגדיר סגנון תנועת אישי מובהק אצל תדמור. דומה שהוא משתכלל ומשתחרר גם בתחום זה, ופונה לסגנון דומה יותר לסגנונו של אוהד נהרין, אחרי שבעבר יצר תנועה הרבה יותר מסוגנת, עם קווים מוגדרים, בסגנון שבמסגרתו צמח.

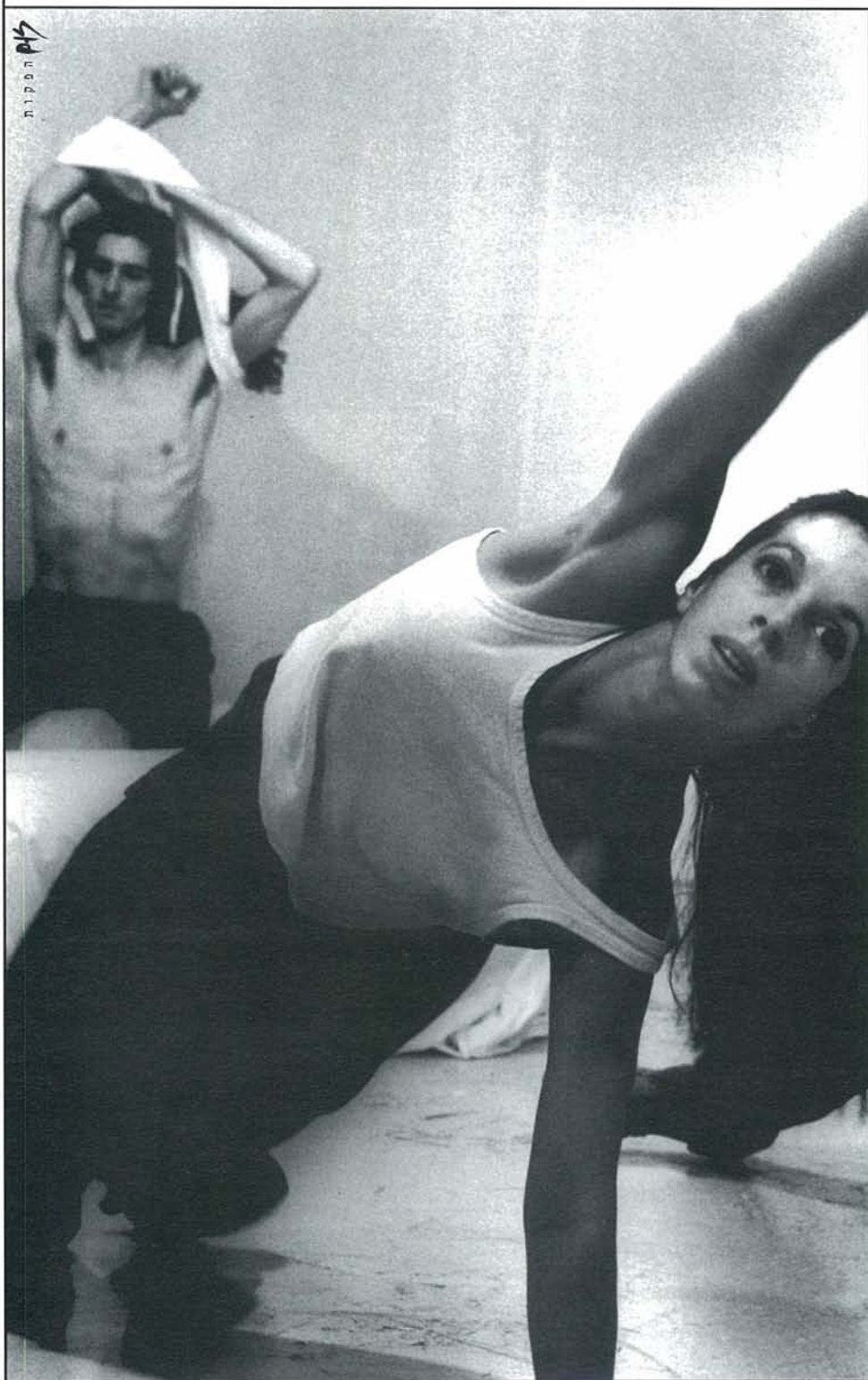
ה. הקפדה על פרטים - השאיפה הבלתי פוסקת למצוינות של תדמור הרקדן באה לביטוי גם אצל תדמור הכוריאוגרף. לא היה במופע שלו אף אחד מסממני החובבנות האופייניים למופעי שוליים.

דומה שהקפיצה ליצירות של ערב שלם היא בעוכרי התהליך ההתפתחותי שכוריאוגרף חייב לעבור. בפרק שהוצג מתוך "תא", שלא לדבר על "הסיר של סימה", לא היו כל החלקים

חצי יובל
25
שנה
25 YEARS

להקת המחול הקיבוצית

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון



קריעה CRI-AH

מאת: אבי קייזר
מוסיקה: רמי פורטיס, מרק זלבר,
אן מרטין
תלבושות: אפרת רודד
■ תל-אביב, סוזן דלל: 5.5.96

מקומושהו

מאת: רמי באר
מוסיקה: קולאז' / אלכס קלוד
תלבושות: לילך חצבני / אפרת רודד
■ מגדל העמק: 20.5.96

זכרון דברים

מאת: רמי באר
מוסיקה: קולאז' / אלכס קלוד
תלבושות: לילך חצבני / אפרת רודד
■ נשר: 1.6.96
■ יקנעם: 11.6.96
■ עפולה: 12.6.95

מסדר זהוי

מאת: אורי איבגי
מוסיקה: קולאז'
עיצוב תאורה: רמי באר
תלבושות: לילך חצבני

INSIDERS

מאת: גונטר גורליץ
מוסיקה: קולאז'
תאורה: יוסי רווח
תלבושות: אפרת רודד

■ כברי: 16.5.96

היצירות בגרסה מותאמות לבני הנעורים באישור "אמנות לעם" לחטיבות עליונות וחטיבות ביניים

ברפרטואר להקת המחול הצעירה:

פטר והזאב, קרנבל החיות, מדריך לתזמורת, שחמט

שד' שאול המלך 8, ת.ד. 40014 תל-אביב טל. 034/03-6929908 פקס. 03-6929909

בין תוכן לצורה במחול

מאת רות אשל

המאבק ההיסטורי בין שתי הגישות המרכזיות במחול, הגישה המחייבת תנועה נטו לעומת זו לפיה התוכן הוא העיקר, דומה למטוטלת ענקית, שמדי כמה עשרות שנים משנה כיוון לטובת אחת הגישות היריבות. התחרות ביניהן היא על ההבנה הבסיסית של מהות המחול ויעדיו, נושא שמלווה את תולדות המחול האמנותי במערב. במאמר זה אנסה להתחקות ממעוף הציפור אחר מקצת מנתיבי הזרימה ההיסטוריים של מאבק איתנים זה ולהצביע על סימני דרך בולטים בו.

האם תפקיד האמנות לבטא את עצמה באמצעות מרכיביה, כפי שטוענים המאמינים באמנות לשם אמנות? כלומר, האמנות הפלסטית תתבטא באמצעות צבע, משטח וצורה; המוסיקה באמצעות צליל והרמוניה, והמחול באמצעות תנועה, קצב, חלל וכוח? המוצר האמנותי שיוולד מגישה כזו יהיה אמנות מופשטת ופורמליסטית, אך אין פירוש הדבר אמנות קרה ורובוטית בהכרח, כפי שמבהירה המבקרת האמריקאית דבורה ג'וויט: "הגוף האנושי, מונהג על ידי השכל והרוח, לעולם אינו יכול להיות אמצעי אמנותי ניטרלי. הגוף לעולם אינו נעדר הבעה. למעשה לעולם הוא אינו איזה 'עצם', אלא ההתגשמות הפיסית של אישיות ייחודית בעלת מרכז מוגדר. כשאנו דנים בהבעה באמצעות מחול, לעתים קרובות אנו מדברים על 'בדיחות', על אודות רקדנים שמביעים רגשות שהם אינם חשים ברגע זה כלל, על אודות רקדנים ורקדים בתפקיד של דמות שכלל לא דומה להם" (Jowitt, 1994:169).

לעומת הגישה של אמנות לשם אמנות, עומדת הטענה שעל האמצעי האמנותי לשרת מטרה חיצונית למדיום עצמו. כלומר, על המחול להיות כלי ביטוי לרגשות, לדמיון ולתכנים שמעסיקים את האדם. מגישה זו נולדת בדרך

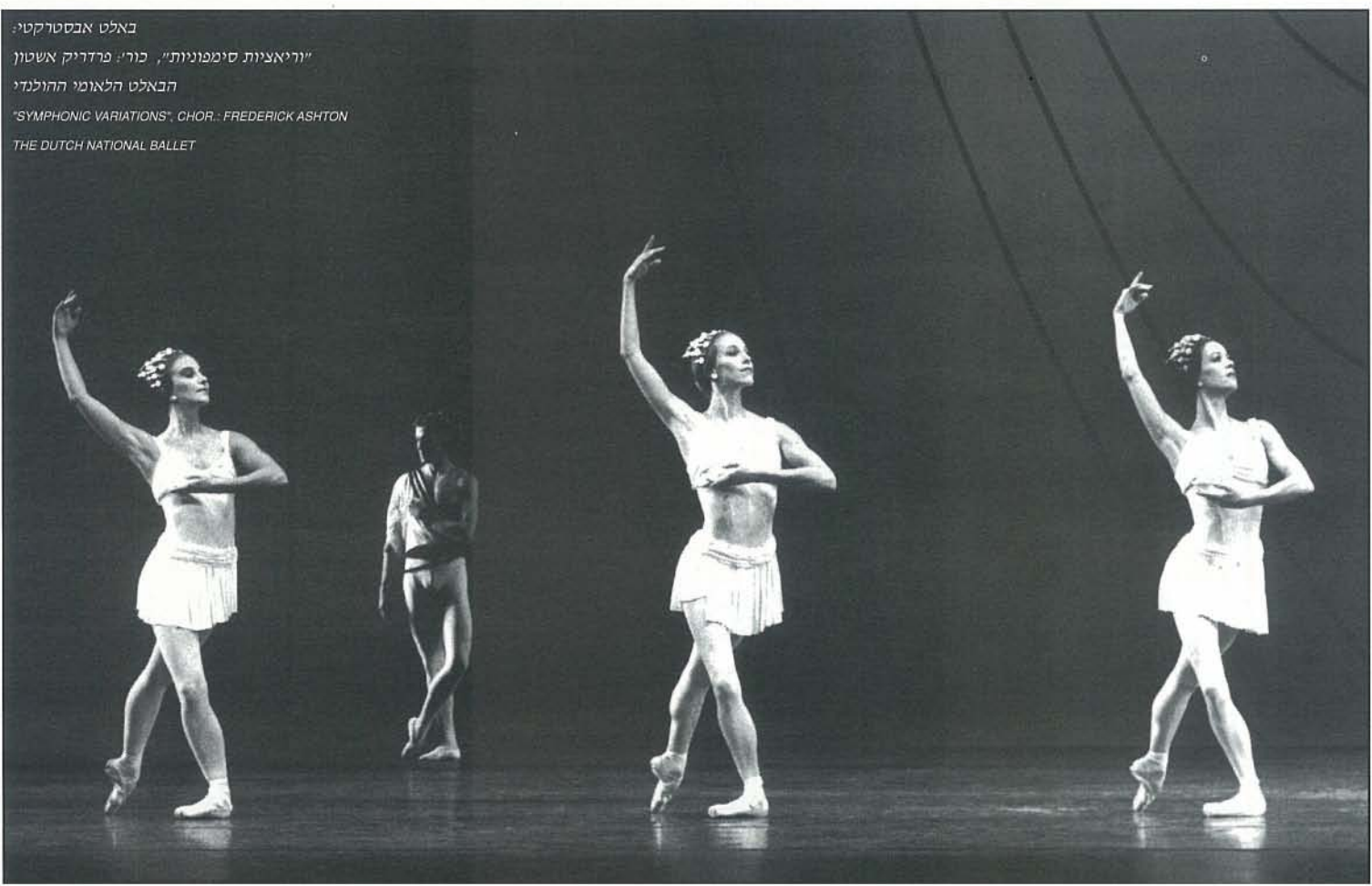
כלל אמנות פיגורטיבית, דרמטית, עמוסת רגש ותכנים. מוצר אמנותי כזה קליט יותר מאמנות צורנית מופשטת.

ההתגוששות הזו מתנהלת בין שני ענקים שווים בעוצמתם. עד המאה ה-20 הגישה הפורמליסטית היתה בעמדת נחיתות, כי המחול סבל מחוסר תובנה תיאורטית של מרכיביו (פון לאבאן Von Laban ערך את מחקריו רק בראשית המאה ה-20); ומלקסיקון תנועתי דל באופן יחסי. היום המחול פועל בעולם בעל גישה רב-תרבותית ופתוחה וכל תנועה אנושית יכולה להיכלל תחת הכותרת - מחול. כמו כן, אמנות המחול עשירה היום בנדוניה תנועתית ופחות מבעבר מרגישה חייבת להצדיק את קיומה במתן שירותים מחוץ למדיום הטהור שלה.

לראשונה התעוררה שאלת ייעודו של המחול כשהוא חדל להיות דרך הביטוי היחידה של האדם, כשהיתוספו אליו צליל, שפה, מוסיקה, אמנות פלסטית ודרמה. את הפסיקה הראשונה בנושא העניק אריסטו לעולם. בפרק הראשון בפואטיקה הוא כתב, שמטרת המחול "לחקות דמויות, רגשות ופעולות באמצעות תנועה ריתמית". פירוש הדבר שבעיני אריסטו המחול לא היה תחום שיכול להעמיד יצירה אמנותית בעלת זכות קיום עצמאי, רק בעזרת מרכיבי המדיום (מרחב, זמן, כוח). לפי אריסטו ייעוד המחול לשמש מעין "מילוי" למלים. פילוסופים יוונים שבאו בעקבותיו בחנו את המחול מנקודת ראות זו והתייחסו אליו בכתביהם כאל שפת סימנים תנועתיים, בעיקר סימני ידיים.

בתקופת הרנסנס פנו אמני המחול המובילים לספרות יוון הקלאסית לקבל הדרכה על מהות המחול וייעודו והכשר לעסוק בו. שכן הכנסייה הימניימימית דחתה את אמנות המחול, בתחילה בגלל הקשר שלה לפולחן הפגאני

באלט אבסטרקטי:
"וריאציות סימפוניות", כור: פרדריק אשטון
הבאלט הלאומי ההולנדי
"SYMPHONIC VARIATIONS", CHOR.: FREDERICK ASHTON
THE DUTCH NATIONAL BALLET



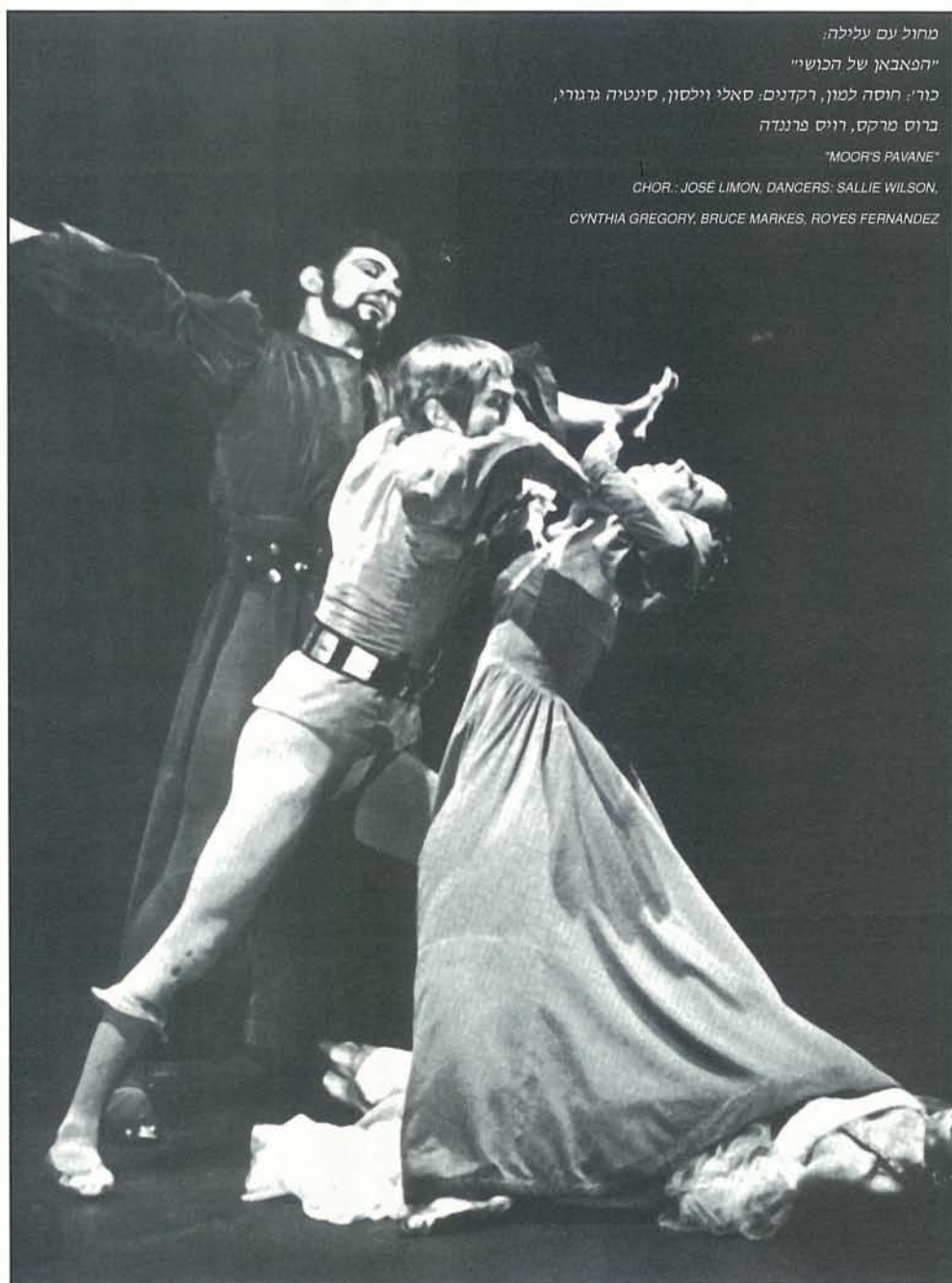
האם תפקיד האמנות לבטא את עצמה באמצעות מרכיביה, כפי שטוענים המאמינים באמנות לשם אמנות? כלומר, האמנות הפלסטית תבטא באמצעות צבע, משטח וצורה; המוסיקה באמצעות צליל והרמוניה, והמחול באמצעות תנועה, קצב, חלל וכוח? המוצר האמנותי שיוולד מגישה כזו יהיה אמנות מופשטת ופורמליסטית, אך אין פירוש הדבר אמנות קרה ורובוטית בהכרח

שקדם לנצרות, ובהמשך בגלל היותה קשורה לגוף, שהיה בעיניה פתח לפריצות ושהיא קראה לסיגופו בשם השאיפה לרוחני. לכן, שלא כמו המוסיקה, שהמשיכה להתקיים כל השנים בצל הכנסייה, המחול התחיל להתאושש מחניקת הכנסייה רק בתקופת הרנסנס.

מומחי המחול של הרנסנס אימצו את התפיסה של אריסטו, כפי שהיא באה לידי ביטוי בספר של ארבו (L'Orchesographie (Arbeau) (1588). ארבו ניתח את הקשר בין הצעדים למוסיקה במחולות כמו ה-branle וה-pavane, אבל חש שעליו גם להתגונן כנגד המקטרגים על אמנות המחול ולכן הכריז ש"בראש ובראשונה, כל המומחים מסכימים, שמחול זה מעין רטוריקה שבדממה, מחווה של דיבור שהרקדן מבצע ברגליו".

מחול מקצועי החל להתפתח רק בשלהי תקופה זו, באמצע המאה ה-17, ובמהלך שלוש מאות השנה הבאות נוצר הסגנון המוכר לנו כבאלט קלאסי. אבל לדברי החוקרת זלמה כהן (Selma Cohen) באותו שלב לקסיקון תנועות המחול היה עדיין כה דל שספק אם היה יכול למלא את המטרה שהציב לו אריסטו, ובוודאי לא לעמוד בזכות עצמו. אולם, מכל מקום, בשלב זה המאבק היה על עצם ההכרה שלמחול חוקים משלו ושיש להתחשב בהם. מי שהעלה זאת לראשונה על הכתב (אם כי בזהירות רבה) היה האב קלוד-פרנסואה מנסטרייה (1705-1631, Ménéstrier), דיפלומט ישועי וכוריאוגרף שהיה ממונה על ארגון חגיגות המוניות בצרפת ובאיטליה. הוא כתב שני ספרים על תיאוריית המחול. בספרו **On the Ancient and Modern Ballet, According to the Rules of the Theatre** (1682) קבע, שלמחול שלושה מרכיבים: צעדים, התקדמות המסלולים בחלל וכמובן הבעת רגשות על ידי הדמויות (כלומר, רעיון החיקוי של אריסטו). גם הוא הבהיר היטב, שתפקיד שני המרכיבים הראשונים לשרת את השלישי, אבל לראשונה הופיעה בדבריו הכרה בקיום אלמנטים הקשורים רק למחול גופו והזכאים להתחשבות בזכות עצמם.

תחת שרביטם של פייר בושאם (1705-1636 Beauchamps), הבאלט-מייסטר של לואי ה-14 שהיה גם מנהל האקדמיה המלכותית, ושל המלחין ז'אן באטיסט לולי (1687-1632, Lully) גדל בצרפת בתחילת המאה ה-18 דור של תלמידים, שכמוריהם, היו אחראים על הבידור בחצר המלכות. הם יצרו והמשיכו לפתח את הריקודים המוכרים בשם *danse noble*, ריקודים מסוגננים עם כל העידון והקישוט של תקופת הרוקוקו. כוריאוגרפים אלה ויתרו לחלוטין על אלמנט החיקוי שדרש אריסטו, והותקפו בגין כך קשות על ידי מומחי המחול. המומחים טענו שאין כל משמעות לריקודים מופשטים כמו ה-sarabande או ה-gavotte. מי שזכה לקיתון מיוחד של רותחים היה פייר ראמו (Rameau) על ספרו **Le Maître à Danser** (פריס, 1725), שלדברי החוקר בומה הותקף כמי ש"מלמד את דרך הביצוע של כל הצעדים של האמנות ואיך אווזים את הידיים בכל צעד". הוא יצר מחולות בתוך המסגרת המוסיקלית של הסוויטה. כל ריקוד אופיין



מחול עם עלילה:
"הפאבאן של הכושני"
כור: חוסה למון, רקדנים: סאלי וילסון, סינטיה גרגורי,
ברוס מרקס, רויס פרננדה
"MOOR'S PAVANE"
CHOR.: JOSÉ LIMON, DANCERS: SALLIE WILSON,
CYNTHIA GREGORY, BRUCE MARKES, ROYES FERNANDEZ

לעומת הגישה של אמנות לשם אמנות, עומדת הטענה שעל האמצעי האמנותי לשרת מטרה חיצונית למדיום עצמו. כלומר, על המחול להיות כלי ביטוי לרגשות, לדמיון ולתכנים שמעסיקים את האדם. מגישה זו נולדת בדרך כלל אמנות פיגורטיבית, דרמטית, עמוסת רגש ותכנים. מוצר אמנותי כזה קליט יותר מאמנות צורנית מופשטת

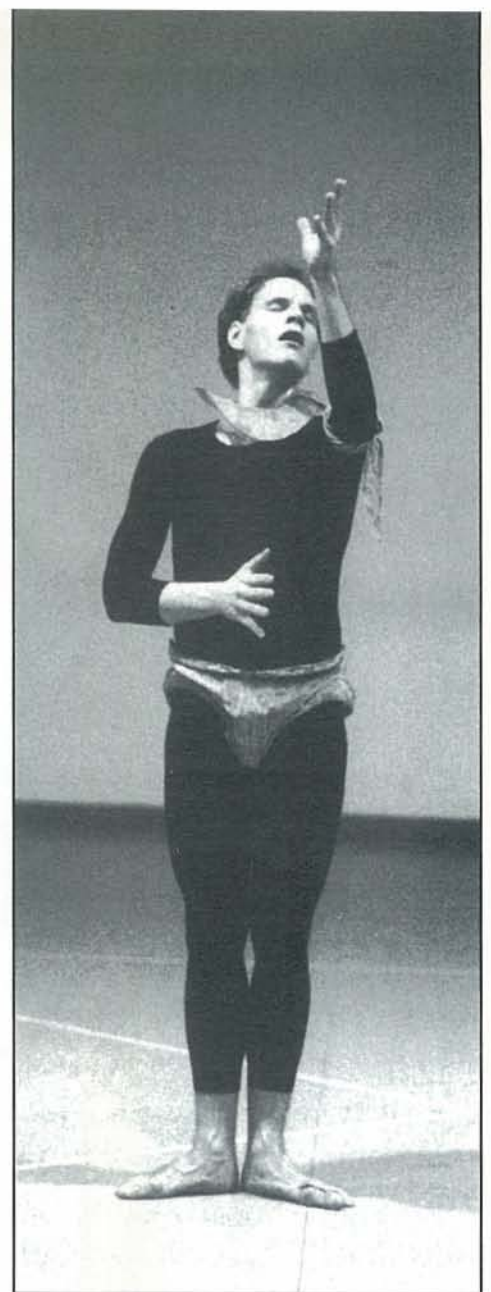
בתלבושת מפוארת והגיוון התנועתי נוצר באמצעות האיפיון המוסיקלי (ובעקבותיו התנועתי) במשקל ומהירות, ולא בעלילה.

גם הסופר ז'אן ז'אק רוסו (1712-1778) יצא בהתקפה על התפיסה המתפתחת של אמנות למען אמנות. מחרוזות ריקודים שהקשר ביניהם הוא מטאפיסי ושעניינה יופי בלבד נראתה בעיניו משעממת. לעומת זאת, כמו רבים אחרים, הוא דיבר בשבח הפנטומימה "שמדברת אל הלב, לעומת המחול שפונה אל העין". בתקופתו, את הריקודים שאין בהם מרכיבי חיקוי נטו נהג להשוות לתרגילי סולפז', תוך ביטול ערך הביצוע ואיכות התנועה לעומת המסר.

המאבק בין שני הכוחות הגיע לשיא חדש באמצע המאה ה-18, כאשר הכוריאוגרף ז'אן ז'ורז' נובר (Noverre) אמר בספרו **Letters on the Dance** (1760) שהמחול חייב לשרת את הדרמה. הוא טבע את המושג "ballet d'action" ("באלט פעולה") שילווה את הבאלט במאות השנים הבאות (בתחילת המאה ה-20 מיכאל פוקין העלה על נס את ה-ballet d'action כאידיאל שאליז יש לשאוף). וכך כותב נובר: "יש לרסק את המסכות המכוערות, לשרוף את הקפליטים המגוחכים, לסלק את השמלות הרחבות בעלות החישוקים, להחליף את השגרה בטוב טעם. הבה נעצב תלבושת מעולה, מדויקת יותר, ציורית יותר, נתבע פעולה ותנועה על הבימה. נשמה והבעה במחול מדגישות את התהום המפרידה בין המכניות שבמלאכה לעומת הרוח היוצרת שתציב את אמנות המחול בין אמנויות החיקוי". כשהוא חורט על דגלו את ערך הטבעיות (חזרה לטבע היתה מהאידיאלים של התקופה) ואת הפסיקה המפורסמת של אריסטו, יצא נובר למלחמה נגד הבאלטים המסוגננים, נגד הקישוטים למיניהם, נגד הסימטריה, התנועה המופשטת והטכניקה לשמה.

בסוף המאה ה-18 ותחילת המאה ה-19, בעקבות נובר, אימצו את הגישה של ballet d'action התיאטראות ובתי הספר המרכזיים לבאלט מנפולי ועד סנט פטרבורג. אנדרה לווינסון, מגדולי החוקרים של המחול בשנות השלושים של המאה הנוכחית, ביכה את העובדה ואמר: "הרגשות השתלטו על משחק הצורות הטהורות והמניע הפסיכולוגי השתלט על התנועה". הוא טען שגישתו של נובר "העלתה קורבן את הערכים של המחול כאמנות עצמאית לטובת העיצוב הרגשי של הדמות, לטובת האתוס והפאתוס של הפילוסופיה היוונית". הוא האשים את נובר שהפך את הבאלט למחרוזת של "תמונות רגשניות בהן שולטת הפנטומימה". בשנותיו האחרונות שינה נובר את דעתו, ציין לווינסון בסיפוק, והגיע למסקנה ש"ריקוד, במובן המדויק של המלה, אינו אלא אמנות יצירת תצורות בחן, בדיוק ובקלות, לפי הקצב והמקצב המוסיקלי".

בראשית המאה ה-19 שוב התהפך הגלגל, כשסלואטורה ויגאנו (1769-1821, Viganò) הדמות המרכזית של המחול באיטליה אז, הביא את החשבת התוכן במחול לכדי קיצוניות. הוא יצר את מה שכינה



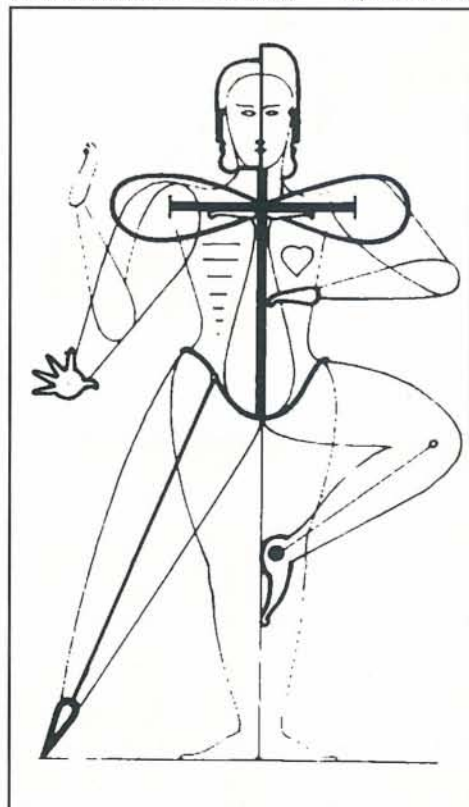
מחול עם עלילה:

מתוך תוכנית "דמויות במחול", רקדן: ג'ים אבנסון

"CHARACTERS OF DANCE", DANCER: JIM EVANSON

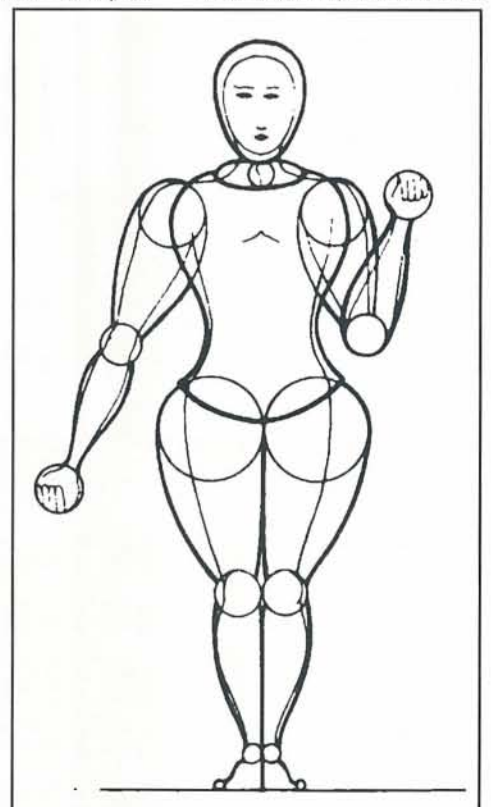
PHOTO: MIDORI SHIYNE

OSKAR SCHLEMMER, "THE SYMBOL IN MAN"



אוסקר שלמר - רישומים למחול אבסטרקטי

OSKAR SCHLEMMER, "THE MARIONETTE"



בשנות השלושים והארבעים של המאה ה-19 הגיע הבאלט הצורני לשיאים חדשים בצרפת וניתן לו הכינוי "הבאלט הרומנטי". את הבאלט הרומנטי איפיינו דמויות אווריריות, ולצורך גיבושו נוצר מחול הבהונות והנעל המיוחדת לכך, שהפכו במרוצת השנים לסמל המרכזי של הבאלט הקלאסי בכלל

הצרפתי, כפי שתיאר אותו המבקר פואזיו: "המימיקה והמחול שולבו זה בתוך זה והפרופורציה נטתה לטובת המחול נטו" (1994:121, Poesio).

באיטליה שלאחר בלאסיס דרך כוכבו של הכוריאוגרף לואיג'י מאנצוטי (Manzotti, 1835-1905), שאימץ את נושא הרוחות והפיות של הבאלט הצרפתי. כרבים מבני דורו, מאנצוטי הוקסם מהאפשרויות הטמונות בטכנולוגיות החדשות ובעיקר מהמצאת החשמל, והחידוש ביצירותיו היה שהעלילה הפכה בעיקר תרוץ לאפקטים טכנולוגיים. הבאלטים שלו התפרסמו בכך שהכילו את כל ה"הוקוס פוקוס" הבימתי, שבתוכו הושחלו קטעי סולו ודואטים וירטואוזיים שהתבססו על פירואטים ועל התגלית החדשה - ה-fouettes. לפי פואזיו (1994:122) יצירות אלה דמו יותר לגראנד רוו הצרפתי ולמופעי הבידור ההוליוודיים של שנות השלושים מאשר לבאלט. ולא רק באיטליה הפכה העלילה למסגרת שלא מתייחסים אליה ברצינות, ולא רק שם ההתפתחות הטכנולוגית המהירה נתנה לגיימפיה לראוונות ולפירוש הבאלט כווירטואוזיה לשמה, על גבול הקרקס. הקהל חיפש התרגשות והפתעות ויוצרים ברחבי אירופה הוקסמו מהטכנולוגיה וזנחו את התנועה והעלילה האיכותיות. בנוסף על כך, בשל הנהירה הגדולה לאופרות הנפלאות שנוצרו באמצע ובסוף המאה ה-19, גם בשאר מדינות אירופה הפך הבאלט לבן חורג בבית האופרה, והצטמצם לקטעי פנטומימה ו-divertissement וירטואוזיים עקרים, ששולבו בתוך האופרות.

כך, בסוף המאה ה-19, בכל מדינות אירופה חוץ מרוסיה, היה הבאלט הקלאסי במשבר עמוק, ללא תוכן וללא פורמליזם תנועתי - בידור וירטואוזי ותו לא. העולם היה אז בעיצומה של מהפכה ערכית והשאלה אם יש בכלל זכות קיום למחול "שבוי בכבלי המסורת" כמו הבאלט צצה ועלתה. היתה תחושה שהגיע הזמן להצמיח מחול אמנותי אחר, "שישקף את התקופה". הקרקע היתה בשלה לפריצת המחול המודרני, והבאלט, אם רצה להישדך, היה חייב לעבור בדק בית עמוק.

במקביל נולד המחול המודרני ולאירופה הגיעו שתי סוגניות ראשונות - לואי פולר (Fuller) ואיזדורה דנקן (Duncan), שתי רקדניות אמריקאיות. הראשונה, פולר (1828-1962), השתמשה באביזרים ובחידושים טכנולוגיים ויצרה "מסכה גופנית" שהסתירה את ה"בשר" והפכה את הגופני לרוחני לכאורה. ב-1892 ראה את המופע המשורר והאב הרוחני של תנועת הסימבוליזם, סטפן מאלארמה (1842-1898) וקבע שהבאלט הוא ההתגלמות התיאטרלית הגבוהה ביותר של השירה, שמשמעות צעדי הבאלט היא סימבולית ושייעוד הבאלט להגיע לרוחניות שהמלה הכתובה איננה מסוגלת לה. פולר כלל לא רקדה באלט אך בעיני הסימבוליסטים היא הפכה להתגשמות חיה של הערכים של התנועה שהם ביקשו ליצור - אבסטרקט באמצעות צורה וצבע בחלל (דלות החומר התנועתי בעבודות שלה היה חסר חשיבות בעיניהם). את התפיסה הסימבולית לבאלט המשיך המשורר

coreodrama, הפקה ראוותנית ורבת משתתפים שבה התנועה הטוהרה נדחקה לקרן זווית. הריקודים של ויגאנו זכו להצלחה עצומה והסופר הצרפתי הנודע סטנדאל התלהב מהם, אך היום חוקר המחול לינקולן קירשטיין מבטל את ערכם כליל וטוען ש"הייחוד היחיד של ויגאנו היה השימוש בפנטומימה ריתמית, משהו שבין תנועת חיקוי ומחול, משועבד כליל למוסיקה".

בשנות השלושים והארבעים של המאה ה-19 הגיע הבאלט הצורני לשיאים חדשים בצרפת וניתן לו הכינוי "הבאלט הרומנטי". את הבאלט הרומנטי איפיינו דמויות אווריריות, ולצורך גיבושו נוצר מחול הבהונות והנעל המיוחדת לכך, שהפכו במרוצת השנים לסמל המרכזי של הבאלט הקלאסי בכלל (הבלרינה מריה טאליוני הפכה לסמל של באלט "רוחני" זה). הצעדים ואיכות הביצוע הפכו לעיקר והעלילה הפכה לתירוץ להראות את הלוקסיקון התנועתי שהתפתח במהלך מאתיים שנה והיה כבר עשיר דיו כדי להתפאר באוצרות הטמונים בו. למשל, ב-"Sylphide" הרגשות אינם מוצגים באמצעות פנטומימה והבעות פנים, אלא באמצעות לקסיקון הבאלט הקלאסי לבדו. את מקום הפנטומימה תפס עיצוב החלל בצורות גיאומטריות, ובמקום התלבושת הכבדה והמסורבלת באו חצאיות טול לבנות חצי שקופות. הבאלט הרומנטי, שהקריין מסתורין ואווריריות, התאים לכללי האסתטיקה הרומנטית אולי טוב יותר מכל אמנות ושפה אחרת.

לתיעוד מופלא זכה הבאלט הרומנטי מידי המשורר והסופר תיאופיל גוטייה (Gautier, 1811-1872), בביקורתו על באלט בשנות השלושים והארבעים בעיתון הצרפתי **La Presse**. גוטייה היה פורמליסט ומעריך גדול של הבלרינה קרלוטה גריזי (Grisi), שהיתה גם גיסתו, והיה בין היוצרים של הליברט לבאלט הרומנטי "גייזל" לפי סיפור מאת היינריך היינה. אך רוב מומחי המחול בני זמנו של גוטייה לא ביטאו בכתביהם את השינוי האידיאולוגי והמהותי הזה שחל באמנות המחול, ואולי הוא לא ניכר אז באותה בהירות כפי שהוא ניכר במבט לאחור. קרלו בלאסיס (Blasis) היה גדול המורים והתיאורטיקנים של התקופה ובספרים על המחול שכתב בתחילת המאה ה-19, ושהיו לבסיס הקוד הטכני של אנשי המחול, הוא המשיך להתייחס לחיקוי כאל ייעוד הבאלט, כאילו דבר לא השתנה.

למרות שבלאסיס לא ביטא את התפיסה הצורנית במחול בכתביו, הוא הביא אותה איתו כאשר הוזמן לנהל את האקדמיה למחול שליד תיאטרון לה סקאלה במילנו, ב-1837, ואז החל הבאלט הרומנטי לפרוש כנפיים מחוץ לגבולות צרפת. מ-1937 עד אמצע המאה ה-19 הכוריאוגרפים האיטלקים חיפשו דרך משלהם לשלב בין באלט המתבסס על מימיקה, כפי שחונכו על ידי ויגאנו לעשות, לבין הבאלט הרומנטי הצרפתי המעניק מקום מרכזי ללקסיקון התנועה. כך נוצר ה-ballo grande, מופע ראוותני רב משתתפים של ארבע עד שש מערכות, שקטעי המחול בו בודדים והם משולבים במימיקה השלטת בו. זה היה שינוי לעומת הבאלט הרומנטי

גם המחול המודרני האמריקאי של שנות הארבעים והחמישים, שדחה מכל וכל את מחול ההבעה הגרמני והתפאר, בצדק, ביצירת מחול מודרני אחר, דגל בהבעה אישית ובטיפול בנושאים הקשורים לחברה. למשל, מרתה גראהם אמרה ש"הצורה נובעת מהרגש", והכוריאוגרפית והרקדנית דוריס האמפרי דיברה על "לנוע מהפנים החוצה"



בסוף שנות החמישים שוב נעה המטוטלת והמחול הפוסט-מודרני האוואנגארדי יצא למלחמת חורמה במשמעות, בעלילה, במבנה, בטכניקת יצירת האשליה וברגש שאיפיינו את המחול המודרני האמריקאי מבית מדרשם של גראהם, האמפרי, למון, סוקולוב ואחרים. בגלגול החדש של המחול המודרני האנטי-רגש הפך לנושא בפני עצמו

פעילות קינטית בחלל שיוצרת מטאמורפוזות ומעוררת את דמיון הצופה. המחול פונה אל החושים, טען ואלרי, והחושים קוראים דרור לדמיון, שאינו קשור באזיקים למסרים ולידע שהמוח מופקד עליהם. זה עולם שחשים דרך ראייה, שמיעה ותנועה בחלל. באותו כיוון המשיכו אלון ניקולאיס (Nikolais) בארה"ב בשנות החמישים והשישים וקרולין קרלסון (Carlson) בשנות השבעים. כיוון זה היום הוא מאוד "עכשווי" ומקובל.

פול ואלרי (1871-1945) בתחילת המאה ה-20, בספרו הנשמה וריקוד, ספר פילוסופי, כתוב בצורת דיאלוג דמיוני בין סוקרטס ותלמידיו. בסיום הספר שואלים התלמידים את סוקרטס למשמעות התנועות של הרקדנית שמריקודה התלהבו, וסוקרטס, שמייצג את דעתו של ואלרי והסימבוליסטים, עונה להם שאין לחפש משמעות כי "המחול זו פעולה טהורה של מטמורפוזות". כלומר בעיניו אין ייעוד המחול לא משמעות, לא הבעה ולא חיקוי אלא הוא

אבל אם פולר לא ראתה במסרים או ברגשות את ייעוד המחול, הרי לעומתה איזדורה דנקן, חלוצת המחול המודרני האמריקאית השנייה שהגיעה לאירופה, חרתה על דגלה את בשורת הרגש והתנועה הטבעית והעמיסה על המחול מטלה חדשה - שיפור האדם באמצעות חינוך למחול (לשם כך הקימה בתי ספר לילדים). אבל בינתיים פרצה מלחמת העולם הראשונה, האופטימיות נגזזה ו"מחול ההבעה" (ausdruckstanz), שפרח במרכז אירופה בין שתי מלחמות העולם, היה לזעקה גדולה של ביטוי אישי ומסרים חברתיים.

אמני מחול ההבעה התנערו מהעושר התנועתי של לקסיקון הבאלט הקלאסי והחלו בתהליך של חיפוש ובנייה של שפה תנועתית חדשה. שפה חדשה זו ניתן לכנות metakinesis (kinesis פירושו תנועה פיסית וה-meta מתייחס אל "מעבר" או "מעל" לפיס). בתחילת המאה ה-20 נראה היה שבמחול המודרני אין עוד מקום לפורמליסטיקה. טענתו של מחול זה כלפי הבאלט הקלאסי היתה שהוא איננו מסוגל להביע את מכלול הרגשות והמסרים החברתיים שיש להביע. המחול המודרני הזה חרת על דגלו את הרגש. גם המחול המודרני האמריקאי של שנות הארבעים והחמישים, שדחה מכל וכל את מחול ההבעה הגרמני והתפאר, בצדק, ביצירת מחול מודרני אחר, דגל בהבעה אישית ובטיפול בנושאים הקשורים לחברה. למשל, מרתה גראהם אמרה ש"הצורה נובעת מהרגש" (Armitage 1978:97), והכוריאוגרפית והרקדנית דוריס האמפרי דיברה על "לנוע מהפנים החוצה" (Humphrey:1927).

אבל ממש בשנים אלה (שנות הארבעים והחמישים), ובאותה עיר, ניו יורק, יצר ג'ורג' בלנשין את העבודות החשובות ביותר שלו בבאלט קלאסי והפורמליזם חגג בהן בכל יופיו. בלנשין לא המשיך את קו ה-ballet d'action של פוקין, אלא דווקא את הקו של מריוס פטיפה, הכוריאוגרף הגדול של הבאלט הרוסי של סוף המאה ה-19. הוא ביקש להראות את כל העושר התנועתי שהצטבר במאות שנות באלט, כשהוא משוחרר, עצמאי ובלתי תלוי בצרכים של הדרמה. אבל בלנשין לא אהב את הכינוי שדבק בעבודותיו - באלט מופשט, והעדיף לכנותן plotless ballets כי לטענתו, "מה שנוקד על ידי אנשים חיים לא יכול להיות מופשט". אנה קיסלגוף במאמר ביקורת ייצגה את דעת הקהל כשכתבה: "הבאלט חסר העלילה של בלנשין יכול להתפרש על ידי צופים שונים באופנים שונים, מפני שהוא מתפקד כאמנות מופשטת חסרת מסר מוגדר" (Kisselgoff: 1985).

בסוף שנות החמישים שוב נעה המטוטלת והמחול הפוסט-מודרני האוואנגארדי יצא למלחמת חורמה במשמעות, בעלילה, במבנה, בטכניקת יצירת האשליה וברגש שאיפיינו את המחול המודרני האמריקאי מבית מדרשם של גראהם, האמפרי, למון (Limón), סוקולוב ואחרים. בגלגול החדש של המחול המודרני האנטי-רגש הפך לנושא בפני עצמו. הבסיס הרעיוני שלו היה מניפסט האנטי של איבון ריינר (Rainer), מבצעיו היו חבורת אמנים מורדים מהוילאג' בניו יורק, ואבותיו הרוחניים - המלחין ג'ון קייג' (Cage)

Beaumont, Cyril, **Complete Book of Ballets**, London, 1952.

Cohen, Selma Jeanne, "Dance as an Art of Imitation", in **What is Dance?**, ed. Roger Copland and Marshall Cohen, NY: Oxford University Press, 1983.

Jowitt, Deborah, "Expression and Expressionism in American Modern Dance", in **Dance History**, ed. Adshead and Layson, Routledge, 1994.

Kirstein, Linclon, **Dance**, New York, 1935.

Kisselgoff, Anna, **New York Times**, 22.12.1985.

Levinson, Andre. "The Idea of the Dance: From Aristotle to Mallarme", in **What is Dance?**, 1983.

Manning, Susan Allene, "An American Perspective on Tanztheater", **The Drama Review**, (summer 1986).

Poesio Giannandrea, "Enrico Cecchetti", in **Dance History**, 1994.

האמריקאים לא מתעניינים יותר בבעיות הסוציאליות הקשות של ניו יורק. ויינר לא השיבה. סוזן מאנינג, חוקרת המחול האמריקאית סיכמה את הדיון-לא-דיון הזה באומרה: "הכוריאוגרפים האמריקאים מתרכזים בדרך כלל בהבעה הטבועה בתנועה הטהורה, ומתייחסים לסיפור או לעיצוב הדמות כאלמנט שלא שייך לאמנות התנועה עצמה. לעומתם, הכוריאוגרפים הגרמנים הופכים את סדר העדיפות. הם מתייחסים אל התוכן כאל דבר הרבה יותר חשוב מההצגה הפורמלית של הערכים התנועתיים. כלומר, הגרמנים לא מתעניינים במחקר של הלקסיקון התנועתי, בדיוק כמו שהאמריקאים לא מתעניינים בתנועה המבטאת בעיות סוציאליות" (Manning: 1986).

היום, שלושים שנה אחרי שהוכרזה המהפכה הגדולה של הפוסט-מודרניזם, חלומו של ואגנר התגשם, והתנועה המהירה, האנרגטית והעצבנית, התפאורה הגרנדיוזית, הטכנולוגיה המתקדמת וערבוב הסגנונות - כולם משרתים את המסר. והמטוטלת ממשיכה בתנועתה.



ביבליוגרפיה

Armitage, M, ed, **Martha Graham: The Early Years**, New York: Da Capo Press, 1978.

והכוריאוגרף מרס קנינגהם. בכתביהם נמצאת התמיכה התיאורטית למחול החדש. קייג' וקנינגהם פירשו את הפורמליזם כחירות. כמו הסימבוליסטים, הם דיברו על דרך הסתכלות אחרת וחדשה על מחול. כשנשאל כיצד הוא מוכן לוותר על הרגשות, השיאים והמתח במוסיקה, ענה קייג' שהוא מחפש דרך חדשה **לראות** דברים ולא דרך חדשה **להרגיש** דברים, כי עם הרגשותיו הוא דווקא מאושר ושלים (Cage: 1988:177). על השאלה ממה נבעה הדחייה שלו, של ראושנברג (Rauschenberg), של קנינגהם ושל חבריהם מכל מה שקשור לאינסטינקט ולתת מודע, כהשראה בתהליך היצירה, השיב קייג': "זו דרך להישען באופן תת מודע על זיכרונותיך והרגשותיך האישיים, ואני עשיתי כמיטב יכולתי לשחרר אנשים מזה".

עקב ביקורה של פינה באוש (Bausch) בניו יורק ב-1986, התקיים שם סימפוזיון של אנשי מחול אמריקאים וגרמנים, ששימש בימה לאותה התנצחות עתיקת יומין. במהלך הסימפוזיון פנתה אנה קיסלגוף, מבקרת ה"ניו יורק טיימס", אל הכוריאוגרפית ריינהולד הופמן (Hoffman), מהנציגות הבולטות של תיאטרון המחול הגרמני, ושאלה אותה למה הכוריאוגרפים של תיאטרון התנועה הגרמני לא מתעניינים בתנועה. בתשובה פנתה הופמן אל הכוריאוגרפית הניו יורקית נינה ויינר (Weiner) ושאלה אותה למה הכוריאוגרפים

בואו לרקוד בלהקת מחול מודרני חוף הכרמל

להקה מופיעה ברחבי הארץ

✱

ברפרטואר הלהקה יצירות של

מיטב הכוריאוגרפים בארץ

פרטים על מבחנים ללהקה (מכתה י' ומעלה)

טלפון 04-9843133 אחה"צ

בואו ללמוד אצלנו ב- אולפן אזורי למחול חוף הכרמל

בהנהלת האמנותית של שוש גלעד

בלט קלאסי - מבחני R.A.D

✱

מחול מודרני

✱

ג'אז

✱

הנחיית עבודות גמר לבגרות

✱

מפגשים עם רקדנים וכוריאוגרפים

צוות המורים:

שוש גלעד, הרקדן פידור אוברמקו, טובי פרת, רבקה נתן, יעל לוי, ידיד ניסים, מיקי בש, סיגל הייטנר

מרכז קהילתי אזור חוף הכרמל

האגף לתרבות נוער וספורט

טל. האולפן למחול - בשעות אחה"צ 04-9843133, שוש גלעד בשעות הערב המאוחרות 06-372004

הבאלט המלכותי הבריטי, "מר חוכמת חיים" - המערכה השנייה
כור: טוילה תארפ, רקדניות: דבורה בל וליאן בנג'מין
THE ROYAL BALLET, "MR WORLDLY WISE" - ACT II, CHOR.: TWYLA THARP
DANCERS: DEBORAH BULL & LEANNE BENJAMIN, PHOTO: BILL COOPER



טווילה תארפ

בבאלט המלכותי הבריטי

מאת ג'ון פרסיבל

הפיוט והדמיון העשיר. רק בקטעי הסולו של באסל ניכרים סימנים ליכולת המצאה של ממש. בסוף המערכה מוחמדוב נפרד מהכיסא, מתרומם ומחקה את תנועותיה של באסל. בסצינת הסיום הם ניצבים כל אחד בקצה אחר של שורת המושבים הראשונה - מחוזה מאוד סימלית, כפי שמציינת גם התוכנית: "לבסוף הוא מוצא את מקומו - הרחק מהמרכז".

המערכה השלישית עשויה במתכונת תמונת באלט נטורליסטית מהמאה ה-19, עם זוגות מטיילים במיטב מחלצותיהם ומתנים אהבים בפארק. מוחמדוב רוקד עם באסל, ומזמין את עוזרו לתפוס גם הוא מקום. שוב מופיעים הירקות, הנזירות והעניינים המצוירים. באסל מוליכה תהלוכה של חסידיה לאיזו ממלכה דמיונית ויש במערכה זו גם סולו שמוזכר את הבאלט הסובייטי בימים הטובים של פעם.

לא עלה בידי טווילה תארפ לשלב את כל היסודות המוזרים הללו למקשה אחת. צופים רבים לא הבינו מה ראו, בעצם, ולכן נצמדו לפן הברור ביותר - לרקדנים. הרקדנים מצוינים ובעיקר קומאקאווה. על מוחמדוב קצת ריחמתי בתחילה, על שהוא חייב להופיע מול נער-פלאים רב מרץ זה, ובמערכה השנייה ממש נכמר לבן, ביועץ מה ישיבה ממושכת כזו עושה לשריריו. אבל ניכר בו שהוא עושה את תפקידו בסובלנות רבה, ובמערכה השלישית, כשניתנה לו תנועה יותר הולמת, הוא התקבל הרבה יותר טוב.

תארפ עבדה לא אחת עם להקות באלט, במקרה אחד אפילו יצרה כך את אחת מיצירותיה הגדולות - את "Deuce Coupe" ללהקת ג'ופרי (1972), אך יצירותיה הטובות ביותר נוצרו עבור להקתה המודרנית, והכוריאוגרפיה שלה לבאלט המלכותי לא מעניינת. כמו ביצירה קודמת שלה,

ממלא את תפקיד עוזרו - אדון לך-תביא, ודרסי באסל רוקדת בתפקיד גברת אמת על קצות האצבעות.

עוד ביצירה שפע סמלים: עניינים אדומות ענקיות מקרטון נכנסות מצידי הבימה, מר חוכמת חיים צובט את אחוריה של נזירה ושישה סולנים הופכים לפתע לירקות. המטמורפוזה לירקות מרשימה הודות לתבשויות מחוכמות שהמצב דייוויד רוג'ר עיצב על בסיס קריקטורות שהופיעו בעיתונים בימי חייו של רוסיני.

המוסיקה של המערכה הראשונה מורכבת מבליט קטעים משל רוסיני - "דואט החתולים" המעצבן (שהתוכנית מעידה שכלל לא נכתב על ידי רוסיני), חלקים ממסיכה שחיבר, והפתיחה לאופרה "וילהלם טל", בסוף המערכה. בכוריאוגרפיה של מערכה זו יש חיוניות אבל היא אינה ראויה לשום ציון מיוחד. מוחמדוב אינו מגיע לרמתו הווירטואוזית הרגילה ומתעלה עליו מי שמגלם את עוזרו, גם בקפיצות, גם בצעדים וגם בסיבובים. דרסי באסל בתפקיד גברת אמת על קצות האצבעות אמורה להיות התגלמות הערכים הרוחניים, אך תלבושתה אינה מעידה על כך. היא עוטה חצאית מיני קצרצרה, כשל מחליקות על קרח, שאינה מחמיאה לה.

המערכה השנייה נרקדת לצלילי יצירתו של רוסיני לפסנתר - "חטאי הזקנה". מוחמדוב מבלה כחצי שעה מתוכה בשיבה על ספסל וצפייה בבאסל, בשתי קבוצות רקדנים ובכל האנסמבל מבצע דיברטימנטו. הכוריאוגרפיה במערכה זו היא מין שעשוע כמעט-קלאסי עם קצת תערובת של ג'אז, ומרב הדגש על תנועות הידיים. יש רגעים משעשעים, אבל הרקדנים ממשיים וגשמיים, בקיצור מתחכם אבל לא יותר מזה. התמונה הכללית מזכירה את סצינות החזיון בבאלטים של פטיפה, בלי

ציפיות גדולות ליו את ההודעה שלהקת הבאלט המלכותי הבריטי הזמינה את טווילה תארפ, אחת הכוריאוגרפיות האמריקאיות החשובות, ללונדון, ליצור עבורה תוכנית חדשה של ערב שלם. התוכנית אמורה היתה להיות בנויה משני ריקודים של תארפ ויצירה אחת חדשה שהכוריאוגרפית תתאים במיוחד לרקדנים האנגלים. בצורה זו אמורים היו הרקדנים להתנסות ביצירות המגובשות של תארפ, ולבדוק את יכולתם להתמודד עם דרישות סגנונה, וגם לנסות ליצור יחד איתה. אבל כשתארפ הגיעה ללונדון, לצפות ברקדני הבאלט המלכותי בשעת שיעור יומי, היא גילתה שהם רקדנים הרבה יותר מעניינים מששערה, ובו במקום החליטה ליצור עבורם ואיתם ערב חדש שלם. כדי להתגבר על קוצר הזמן, היא תכננה שני שלישים מהמחולות החדשים עוד לפני ששבה ללונדון לעבוד, כך שאותם יכלה ללמד מהר ומהם לעבור ליצירה המשותפת לה ולרקדני הבאלט המלכותי.

התוצאה אינה באלט רגיל בשלוש מערכות, אבל גם לא רצף של פרקים בלתי קשורים זה לזה (כמו "Jewels" של בלנשין, לדוגמה). תארפ בחרה במוסיקה של רוסיני לכל המופע, ומראיונות שנתנה עולה שהיא בחרה בסיפור חייו של המלחין חובב הבישול כנושא המרכזי לערב. היא חילקה את הביוגרפיה של רוסיני לשלושה פרקים: הצלחה מוקדמת, התפרקות והשלב שבו מצא שלוה נפשית. אולם מה שרואים על הבמה יכול להתאים לביוגרפיה של תארפ עצמה לא פחות, אם לא יותר, מאשר לזו של רוסיני.

ככותרת ליצירתה היא שאלה שם מהאלגוריה הדתית Pilgrim's Progress של ג'ון בוניאן - Mr. Worldly Wise (מר חוכמת חיים), אך הבאלט חסר כמעט עלילה וקשה לקשרו לספר המפורסם. קשר אפשרי אחד בעיני הוא הנדידה, או ההתקדמות של הדמויות בבאלט מתמונה לתמונה של היצירה, שכל אחת מהן היא סצינה סמלית מתוך סדרה.

בבאלט שלוש דמויות מרכזיות. אירק מוחמדוב מגלם את מר חוכמת חיים - מין שחקן-נווד, ליצן ומצחיקן, הרקדן טצויה קומאקאווה

המופע הנוכחי לא היה משמעותי עבורי. לזכות האירוע אפשר לומר רק שהוא היה ניסיון מרענן של הבאלט המלכותי ללכת בדרך לא סלולה - לא להסתפק בחידוש וחימום-מחדש של באלטים מלודרמטיים ישנים

הבאלט המלכותי הבריטי, "מר חוכמת חיים",

המערכה הראשונה, כור: טווילה תארפ

רקדנים: אירק מוחמדוב וטצויה קומאקאווה

THE ROYAL BALLET, "MR WORLDLY WISE" - ACT I

CHOR.: TWYLA THARP

DANCERS: IREK MUKHAMEDOV & TETSUYA KUMAKAWA

PHOTO: LESLIE E. SPATT



"בטוחות", כמו הבאלטים העלילתיים מסוף המאה הקודמת, ומיני מופעי ראווי נוצצים.

"אגם הברבורים", שהלהקה תביא לאמפיתיאטרון של קיסריה, הוא הראשון והטוב שבעבודות השיחזור של דאוול. הכוריאוגרפיה היא כנראה הקרובה ביותר לגרסה המקורית של פטיפה ואיוואנוב משנת 1895, שאפשר לראות בימינו. אם כי אותם יוצרים היו אולי מופתעים מכמה וכמה מנהגים לא כל-כך חצרוניים, שהכניס דאוול.

ההתרחקות ביצירות של ערב שלם צימצמה את מרחב התימרון שנותר עבור יצירות קצרות, מודרניות, שהיו פעם תחום ההצטיינות של הבאלט המלכותי הבריטי. דווקא הצופים בישראל עומדים לזכות בהזדמנות, הנדירה כל כך בלונדון, לראות ביצוע של שתי עבודות מאת גדול הכוריאוגרפים האנגלים, פרדריק אשטון (בתוכנית המעורבת בתל אביב).

אחת משתי העבודות, "רפסודיה", סובלת מנטייתו של דאוול להזמין תפאורות חדשות ופחות מוצלחות מהמקורות לבאלטים מוכרים. התפאורה שאשטון עיצב בשעתו ל"רפסודיה" היתה בהירה, מלאת אוויר ומרווחת, בדיוק ההיפך מהתפאורה העכשווית.

מה קורה בבאלט המלכותי הבריטי? לקראת סיור הלהקה הלונדונית בישראל בראשית הקיץ

זה עשר שנים מחזיק אנטוני דאוול - לשעבר מכוכבי הלהקה - בתפקיד המנהל האמנותי של הבאלט המלכותי הבריטי, וזאת כהונה ארוכה משל כל קודמיו בתפקיד, לבד משל נינט דה ואלואה, המייסדת. תחת שרביטו שמרה הלהקה על רמה מתקבלת על הדעת של רקדנים, אבל יותר ויותר חששות מתגנבים ללב בקשר לרפרטואר שלה. במידת מה עניין זה הוא מחוץ לשליטתו. לפני חמישים שנה, כשבית-האופרה פתח בשנית את שערי אחרי מלחמת העולם השנייה, האופרה בוצעה ללא להקת זמרים קבועה, ולצידה, המחול היה המרכיב העיקרי. וגם כשנוצרה להקת אופרה קבועה עדיין היה הבאלט התחום שמשך קהל וזכה למוניטין.

אבל הזמנים משתנים, והיום זוכה האופרה ליותר קהל ולקהל עשיר יותר מהבאלט. קיצוץ התמיכה הממשלתית וקשיים בהשגת חסויות מסחריות גרמו להפחתה ניכרת במספר מופעי הבאלט, ולדרישה מצד ההנהלה שהבאלט המלכותי יקדיש את רוב משאביו ליצירות

"Push Comes to Shove", ששם בולט תפקידו הנהדר של ברישניקוב בעיקר על רקע אפרוריות יתר התנועה ביצירה, כך גם בעבודתה בלונדון. בעבודה המאוחרת הניגוד בין הסולנים ללהקה גדול אף יותר. חולשה שנייה של היצירה ממוקדת במוסיקה. רוב הקטעים דווקא מושכים את הלב, אבל שלא כבעיבודיהם של רספיגי וברייטן למוסיקה של רוסיני - "חנות הקסמים" ו"ערב מוסיקלי" - הם נותרים מבודדים, קטועים, ולא מחזיקים אלה את אלה. אל הדרמטורגיה המזורה של העבודה תארפ מתייחסת בתוכניתה: "זה אינו סרט ולא נובלה, אלא מחול. מה שאני משתדלת לעשות זה להעניק מספיק תוכן ועומק כדי שכל צופה יחוש שזה משמעותי עבורו".

אז איתי היא לא הצליחה. אני עוקב אחריה כבר שלושים שנה, בדרך כלל בהערכה רבה, אבל המופע הנוכחי לא היה משמעותי עבורי. לזכות האירוע אפשר לומר רק שהוא היה ניסיון מרענן של הבאלט המלכותי ללכת בדרך לא סלולה - לא להסתפק בחידוש וחימום-מחדש של באלטים מלודרמטיים ישנים. נקווה שבפעם הבאה יתמזל מזלם לבחור יוצר מתאים יותר לעבוד איתו.

קיצוץ התמיכה הממשלתית וקשיים בהשגת חסויות מסחריות גרמו להפחתה ניכרת במספר מופעי הבאלט, ולדרישה מצד ההנהלה שהבאלט המלכותי יקדיש את רוב משאביו ליצירות "בטוחות", כמו הבאלטים העלילתיים מסוף המאה הקודמת, ומיני מופעי ראווה נוצצים

היות ולכל הבאלטים שיבוצעו בארץ יש יותר מצוות אחד ולא אותו צוות ירקוד בכל המופעים, אפשר יהיה להשוות בין הרקדנים רבים סבורים שהטוב במבצעי המחולות של אשטון הוא ברוס סנסום ושמקרב הרקדנים הצעירים בלהקה אדם קופר הוא המוכשר ביותר. עוד כדאי לשים לב לשתי רקדניות צעירות העתידות להגיע בקרוב לרמה מצוינת - שרה וילדור ובלנדה האטלי.



אבל הכוריאוגרפיה נותרה כשהיתה - אחת העבודות היותר משעשעות ומקוריות של אשטון. את העבודה השנייה משל אשטון שנראה בארץ - "החלום" - הוא יצר עבור החגיגות לציון 400 שנה להולדת שקספיר, שנערכו בשנת 1964, ובעיני זה העיבוד המצחיק והרומנטי ביותר שנעשה למחזה של שקספיר לבימת המחול.

לזכותו של דאוויל יצוין, שמאז מותם של אשטון והיוצר החשוב השני של הלהקה - קנת מקמילן, הוא השקיע מאמץ לא מבוטל בחיפוש אחר יוצרים חדשים ללהקה. הניסיונות לא הוכתרו בהצלחה אולי משום שהוא ריכוז את החיפוש בתחומי הבאלט המלכותי עצמו. הטוב בכשרונות הבית הוא אשלי פייגי ובישראל תבוצע היצירה המצולחת ביותר שלו עד היום "Fearful Symmetries". זה מחול שנוצר בהשראת המקצבים הסוחפים של המלחין ג'ון אדאמס, ואולי גם בהשראת יצירותיו המיוחדות כל כך של ויליאם פורסיית, שעבד לא פעם בבאלט המלכותי הבריטי.

ובאשר לרקדנים: הרקדנית האנגלייה היחידה שיכולה להתחרות בפופולריות של הכוכבת הצרפתייה של הלהקה, סילבי גיים, היא דרסי באסל. הרקדן הכוכב של הלהקה הוא אירק מוחמדוב, יוצא הבולשוי, והוא נחשב לכוכב בקנה מידה בינלאומי.



Menashe Dance Center
Director: Ada Levitt

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

צוות המורים:

חפציבה אברהם • פיט אברהמי • אסנת אוזן • טליה אשל
דבורה הופמן • מרים ורובל • ליסה כהן • עדה לויט • רבקה עד
אמירה קדם • סוזן קדם • לילך שמיר
מלווה על הפסנתר: סאשה זלטקובסקי

בגרות מלאה במחול בשיתוף עם המוסד החינוכי מבואות עירון

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

טל. 06-370816, פקס 06-272419

החברה למתנ"סים מרכזים תרבותיים

matan מתנ"ן

מפעל תרבות ואמנות לנוער
Arts & Culture Project For Youth

תוכנית שנתית לבני נוער בתחום המחול

תשנ"ז 1996/7

מסלולים:

קלאסי	- החל מכיתה ז'
מודרני	- החל מכיתה ז'
קומפוזיציה	- החל מכיתה ט'

קבוצת בנים

התוכנית השנתית תופעל במסגרת:

- מחנה אמנויות בקיץ (לפי מחזורים) בין 14.7.96 - 2.8.96
- מחנה אמנויות בחנוכה - בנושא מחול ספרדי ופלמנקו
- ימי מחול בלהקות מקצועיות ובתי ספר למחול
- ימי צפייה מרוכזים
- יום הפוך

לפרטים: 02-738140

משרד ראשי: רח' ישי 23 א' אבו-תור ירושלים 93544

מרכז אמנויות מתנ"ן בדרום: תיכון אזורי "צפית" כפר מנחם 79875

טלפון 08-8587435

✓היופי מחייב

פרס ע"ש יאיר שפירא

בפעם העשרים

מ א ת ג י ו ר א מ נ ו ר

חודשים מעטים אחרי מלחמת יום כיפור, ואנחנו עדיין שרויים בהלם, צילצל אלי מי שהיה אז מנכ"ל להקת בת שבע פנחס פוסטל וביקש פגישה בקשר לרעיונות שיש לו על איך להנציח את זכרו של יאיר שפירא, רקדן הלהקה עד גיוסו שנפל בקרב על החרמון.

יאיר, בן קיבוץ גבעת עוז, היה אחד הגברים היפים ביותר שהכרתי מעודי. מגיל צעיר התעניין במחול והיה תלמיד באולפנא במשמר העמק. הוא בלט בכשרונו ועוד לפני שסיים את לימודיו במוסד החינוכי של קיבוצי האזור הגיע לאולפני להקת המחול הקיבוצית שבגעתון, לידיה של יהודית ארנון וצוות המורים שלה באולפן האזורי מטה אשר.

בגעתון פגש יאיר את האיש שהשפיע עליו יותר מכל, כאמן, ובעצם גם כאדם. זה היה ג'ון היל סאגאן, כוריאוגרף שחור מארה"ב שגלה ממוולדתו, נדד באירופה, רקד שם בלהקות באלט שונות, ובעצם מצא את ביתו רק בישראל, בה חי כמעט 12 שנה. כשנפטר, שנים מאוחר יותר, הונח אפרו של סאגאן בכד חרס נאה בין עצי הנוי שלפתח האולפן למחול שבגעתון.

היחסים בין סאגאן ושפירא לא היו פשוטים. עם כל אהבתו לנער היפה, סאגאן ידע שלא הדרכה מקצוענית קפדנית, דרישות קשות והרבה הרבה זיעה, לא יתפתח יאיר לאמן מחול אמיתי. יאיר היה רגיל להגיע למה שרצה בקלות יחסית וסאגאן דרש ממנו פתאום רצינות והתמדה. הוא לא ויתר לו על קלה כחמורה ויאיר, שהבין את הכוונה הטובה מאחורי ההקפדה, קיבל על עצמו את העול ואת מה שכינה לינקולן קירסטיין (האיש הביא את בלנשין לאמריקה): הצליבה היומיומית של הרקדן בזיעתו.

צירופו של יאיר לבת שבע היה בגדר מחמאה לאולפן של געתון, אם כי אז התקשתה עדיין יהודית ארנון לקבל את האפשרות שכשיגיעו לפרקם מיטב חניכיה עשויים לפרוח מהקן ולהצטרף ללהקות בתל אביב ואפילו בחו"ל.

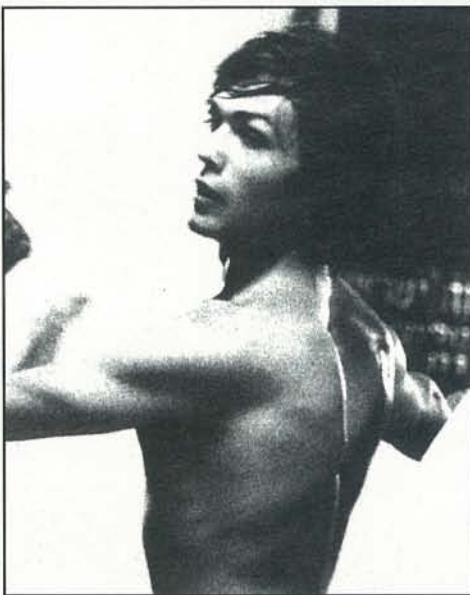
יאיר חש שעליו למלא את חובתו לצה"ל, התגייס, ומשום שהפרופיל הרפואי שלו היה מעולה, לא הצליח לשרת במקום קרוב לאולפן למחול, כך שלא היה יכול להמשיך להתאמן.

כשבוע לפני שפרצה מלחמת יום כיפור הופיעה בת שבע באולם האזורי בעין השופט. יאיר היה בחופשה ובא לראות את חבריו מופיעים. גם

אני הייתי שם, ובהפסקה יאיר ניגש אלי וביקש שאקפיץ אותו הביתה במכונית, כי היה עליו לקום למחרת השכם בבוקר לשוב ליחידתו.

נסענו לגבעת עוז ובדרך הוא שפך את ליבו, על כך שמפקדיו לא מסכימים להעביר אותו ליחידה אחרת ועל איך יחיה שלוש שנים ללא מחול, ואז הוא חיך את אחד מחיוכיו המקסימים ואמר: "אבל כשאשוב, אני אצליח להשתלב, כי אני נראה טוב על הבימה..."

עצרתי את הרכב ואמרתי לו, שהוא טיפש מטופש אם הוא סבור שיופי גופני מקל על האמן המופיע על הבימה. להיפך, אמרתי לו, היופי שלך מחייב אותך לרקוד נפלא, שלא תיראה כמו קולב, כמו פוחלץ יפה מלא נסורת. במתכוון דיברתי איתו בתוקפנות, ואמרתי לו שעל קישקושים כאלה מגיעות לו, בעצם, מכות.



יאיר שפירא, צילום: יעקב אגור

הוא צחק. הבאתי אותו הביתה, ונפרדנו ליד שער הקיבוץ. ארבעה או חמישה ימים אחר כך יאיר כבר לא היה בין החיים.

אחרי חודשים מעטים חזר ג'ון היל סאגאן ארצה מאחת מגיחותיו לאמריקה. פגשתי אותו בפסז' באבן גבירול, ישבנו בבית קפה וקשה היה לדבר. הוא בחש את האספרסו שלו ודמעות זלגו מעיניו לתוך הספלון. את צערו יצק סאגאן למחול שיצר באותם ימים עבור להקת בת דור. לצלילי גלי ים רועשים, על רקע מפה ענקית של רמת הגולן שעיצב דני קרוון, ניגלו על הבימה כמה בחורים מונחים כמיני גרוטאות, מכונות שבורות, קורבנות של אלימות המלחמה. בקטע שני, לצלילי באך, עלתה לבימה זינט אורדמן ונוצר דואט מרגש. "והיה ככלות..." - כפי שנקרא המחול הנפלא הזה - היה הספדו של ג'ון היל סאגאן ליאיר שפירא. הוא ביקש שבתוכנייה ייכתב, שמחול

זה מוקדש לזכר הרקדן הצעיר שנפל במלחמה, אבל מנהלות בת דור, אולי בשל ריחוק מההווה הישראלית והיחסים המתוחים עם בת שבע, סלדו מהרעיון וסירבו לרשום את ההקדשה בתוכנייה.

פנחס פוסטל הציע לייסד קרן מלגות, שתחולק מדי שנה לרקדן אחד מלהקת בת שבע ואחד מלהקת המחול הקיבוצית. הדיונים על המלגה ובעיקר גיוס הכספים נמשכו יותר משנה. בסוף תרמו קיבוץ גבעת עוז, ביתו של יאיר, וקיבוץ רמות מנשה, שם חי אביו, ושתי הלהקות את הכספים הנחוצים לייסוד הקרן ע"ש יאיר שפירא.

כשנתיים אחרי מותו התקיים טקס ראשון של חלוקת המלגות, שהיה גם אזכרה. נתבקשתי להיות עורך התוכנייה החגיגית ואחראי לתוכנית האמנותית של ההתכנסות. היה ברור שבנוסף לנגינה וקריאת החלטות חבר השופטים למי להעניק את המלגות, יבצעו להקת בת שבע והקיבוצית כל אחת יצירה אחת. הוריו של יאיר ברכה ואפרים אמרו לי, שהם מבקשים מאוד שהמחול היפה שחובר לזכר בנם על ידי ידידו ג'ון היל סאגאן יבוצע אף הוא באותו ערב חגיגי. הם כמוכן צדקו מאוד, והם לא היו מודעים לקושי שייווצר מפני שהמחול הוא של להקת בת דור ומפני שבינה לבין בת שבע שררו יחסים סבוכים כל כך.

אני חשבתי שצריך לעשות הכל למלא אחר בקשתם של ההורים השכולים ולבצע בערב זה את "והיה ככלות...". נדרשו מאמצים דיפלומטיים להוכיח לזינט אורדמן שהיא חייבת להופיע בטקס, אך זה הצליח בסוף ולבסוף גם בהנהלת בת דור הבינו שמבחינה ציבורית הם לא יכולים להרשות לעצמם לסרב להשתתף באזכרה לרקדן שנפל במלחמה.

הערב לזכרו של יאיר היה מרגש וזו היתה הפעם היחידה בהיסטוריה שבת שבע ובת דור הופיעו על אותה בימה. הכל עבר בשלום וללא תקריות, ומאז מתקיימת ההתכנסות מדי שנה. שנים ארוכות היא נערכה בניר דוד, באולם שלחופי נחל האסי, במתכונת של יום עיון, עם שיעורים, הרצאות וסדנאות, שמסתיים בחלוקת המלגות.

השנה, בפעם העשרים, התקיים כנס יאיר שפירא, שכבר היה למסורת של ממש, באולפני התנועה הקיבוצית, באולם הקמרון, ביתו של האולפן האזורי של בית שאן, ביום ב', 25 במרס.



בארה"ב ולמדה אצל מרתה גראהם, הניה הולם, לואי הורסט ופרל פרימוס. ב-1951 יזמה חסיה לוי אגרון לימודי מחול לילדים ולנוער בקונסרבטוריון הירושלמי החדש של האקדמיה למוסיקה, וב-1958 האקדמיה הנהיגה קורס להוראת שיטתה של מרתה גראהם והזמינה את הכוהנת הגדולה להורות בו. ב-1960 יסדה לוי אגרון את המחלקה להכשרת רקדנים ומורים למחול במסגרת האקדמיה למוסיקה, שלאחר זמן הפכה לאקדמיה למוסיקה ולמחול על שם רובין. חסיה לוי אגרון יסדה את המגמה הראשונה בארץ למחול, בביה"ס התיכון שליד האקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין. ב-1978 הוענק לה תואר פרופסור.

במעמד סגן שר החינוך, התרבות והספורט מיכה גולדמן וד"ר יהושע דקל, סמנכ"ל משרד החינוך ומנהל רשות הספורט והחינוך הגופני, ובהנחייתו של ד"ר דן רונן, מנהל אגף תרבות ואמנות, הוענקה תעודת "יקירת המחול בישראל" לפרופ' חסיה לוי אגרון.

✓ מחול 2000 - עבר, הווה ועתיד

מאת נורית רון

(מפקחת על הוראת המחול בבתי ספר)

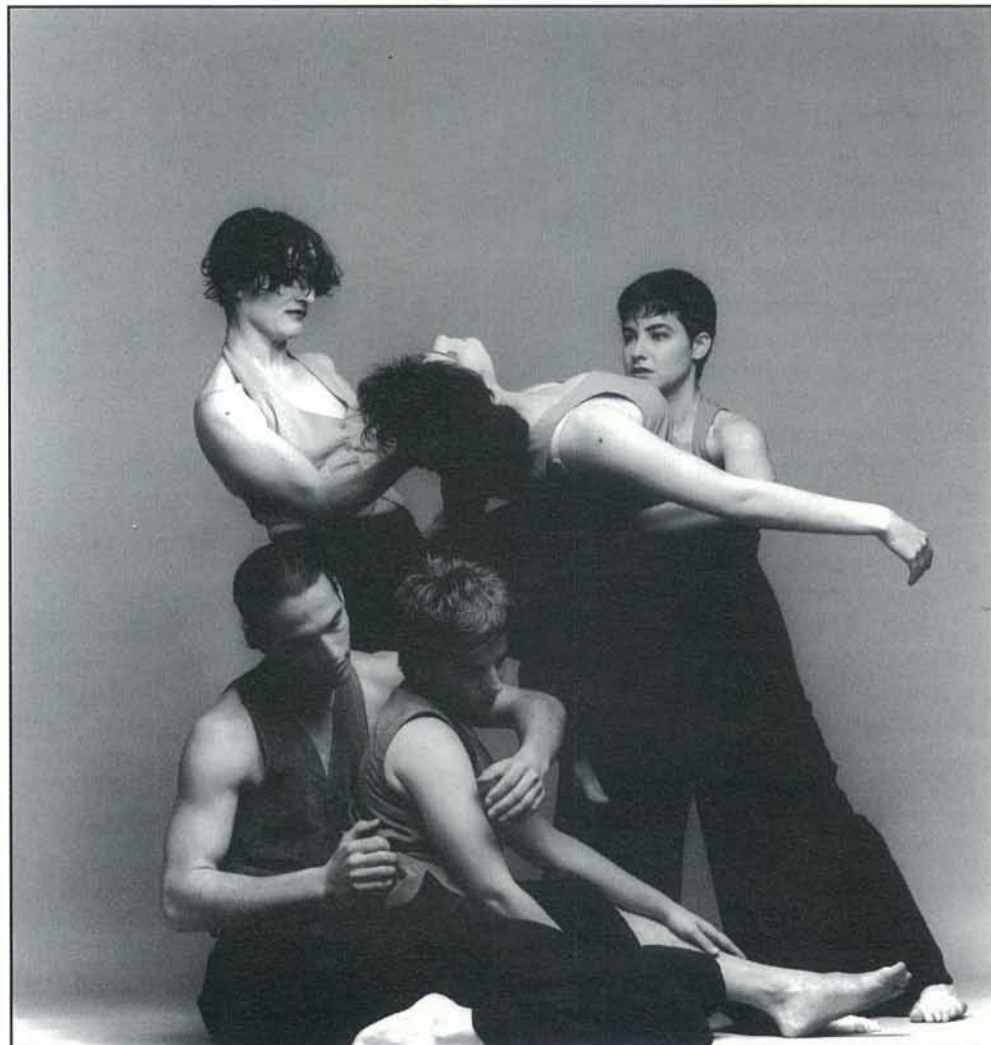
ב-7 בינואר השנה, ט"ו בשבט, במרכז הקונגרסים בבנייני האומה בירושלים, התקיימה תערוכה על הישגי מערכת החינוך והיערכותה לקראת העתיד. במסגרתה התקיים יום עיון על מחול תחת הכותרת "מחול 2000 - עבר, הווה ועתיד". ביום העיון הוצגו מקצת הפרויקטים והפעילויות בתחום אמנות המחול במערכת החינוך, ובאותו מעמד הוענק אות כבוד והוקרה לפרופ' חסיה לוי אגרון, על היסודות המוצקים אשר בנתה לחינוך למחול במדינת ישראל.

חסיה לוי אגרון, ילידת ירושלים, דור שביעי בארץ, החלה כבר ב-1943 להופיע בקטעי סולו בערבי תרבות וב-1947 יצאה להשתלמות



חסיה לוי אגרון

"לימבוס", כור': נעה ורטהיים, עדי שעל ורטיגו, צילום: גדי דגון



✓ "ורטיגו" לביאנלה

קבוצת המחול "ורטיגו" נבחרה כנציגת ישראל בתחרות הביאנלה למחול, שתתקיים בפאריס ביוני הקרוב. הריקוד הנבחר "לימבוס" נחשף בפני ועדת הביאנלה במרכז סוזן דלל במסגרת "חשיפה בינלאומית 95".

מתוך מאות להקות אשר הגישו את מועמדותן לתחרות המחול היוקרתית, זכו 18 להקות מחול מארה"ב, אנגליה, פורטוגל, קוריאה... וישראל.

✓ האנס ואן מאנן חוזר לבאלט הלאומי של הולנד

האנס ואן מאנן, אחד הכוריאוגרפים הגדולים של ימינו וכוריאוגרף-הבית של הבאלט הלאומי ההולנדי (Het Nationale Ballet) ב-1973-1987, חוזר לעבוד עם הלהקה הלאומית באמסטרדם. בעונה זו הוא ייצור עם רקדניה עבודה חדשה משלו.

הבאלט הלאומי של הולנד גם רכש זכויות ביצוע בלעדיות ליצירות אחדות מהרפרטואר ה"קלאסי" של מרתה גראהם, ורקדניו יבצעו יצירות אלה בעונה הקרובה.



✓ רוקדת במדבר

במדבר אמרגוסה שבמדינת קליפורניה, בקצה עמק-המוות, ביישוב כורים עזוב, רוקדת מזה עשרים ושבע שנה הרקדנית מרתה בקט. בשנת 1968 היא הקימה שם אולם בשם "האופרה של אמרגוסה" ומאז היא מבצעת בו מחולות סולו משלה, בעצמה, כי עד לא מזמן איש לא הגיע לפינת מדבר שכוחת אל זו.

כדי להתגבר על החוסר בצופים, ציירה הרקדנית, שגם מושכת במכחול, אולם צופים מפואר עם יציעים ונברשות, מלא מפה לפה בקהל לבוש באופנת המאה ה-16, ותלתה את הציור כתפאורה בירכתי התיאטרון הפרטי שלה. עם הקהל המצויר נמנים גם מלך ומלכה, בתא הכבוד.

רק אחרי שה-"National Geographic" פירסם כתבה על אודות הבאלט המיוחד הזה החל לנהור לשם קהל, בין אוקטובר ומאי, ותמורת שמונה דולר אפשר להיכנס לחזות במופע היחיד של מרתה בקט.



✓ עוד כתובות מחול באינטרנט

DANCE LINKS

http://botr.physics.purdue.edu/~jswhite/dance_links.html

HENRY'S DANCE HOTLIST

http://zeus.ncsa.uiuc.edu:8080/hneeman/dance_hotlist.html

THE EUROPEAN DANCE SERVER

<http://www.net-shopper.co.uk/dance/index.htm>

YAHOO DANCE PAGE

<http://www.yahoo.com/Entertainment/dance>



✓ מן החורף הסקנדינבי

טרו סארינן ויובל פיק, שני רקדנים מעולים, אחד פיני והשני ישראלי, הופיעו בארץ בערב של שני דואטים וסולו, כולם יצירותיו של טרו סארינן, דמות מוכרת בעולם המחול אצלנו. הוא מוכר בארץ לא רק כי הוא אחד מגדולי הרקדנים בעולם בדורנו, אלא גם כי הרבה

על שני הדואטים שיצר סארינן עבור עצמו ופיק שורה מלנכוליה מאוד פינית. הצפון הרחוק של אירופה שרוי בעלטה חצי שנה, האנשים נוטים לדיכאון וגם בדואט של סארינן "אבול" יש עצב רב. שיר השוק האנגלי המושמע ברקע, בתוספת כלי-מיתר, נע במשיכות עייפות ונפילות של יאוש. שתי הדמויות נעות על פי רוב בתיאום מושלם וניכרת בין צמד הרקדנים שותפות אמיתית, הבנה אינסטינקטיבית שחורגת מיחסי בימה.

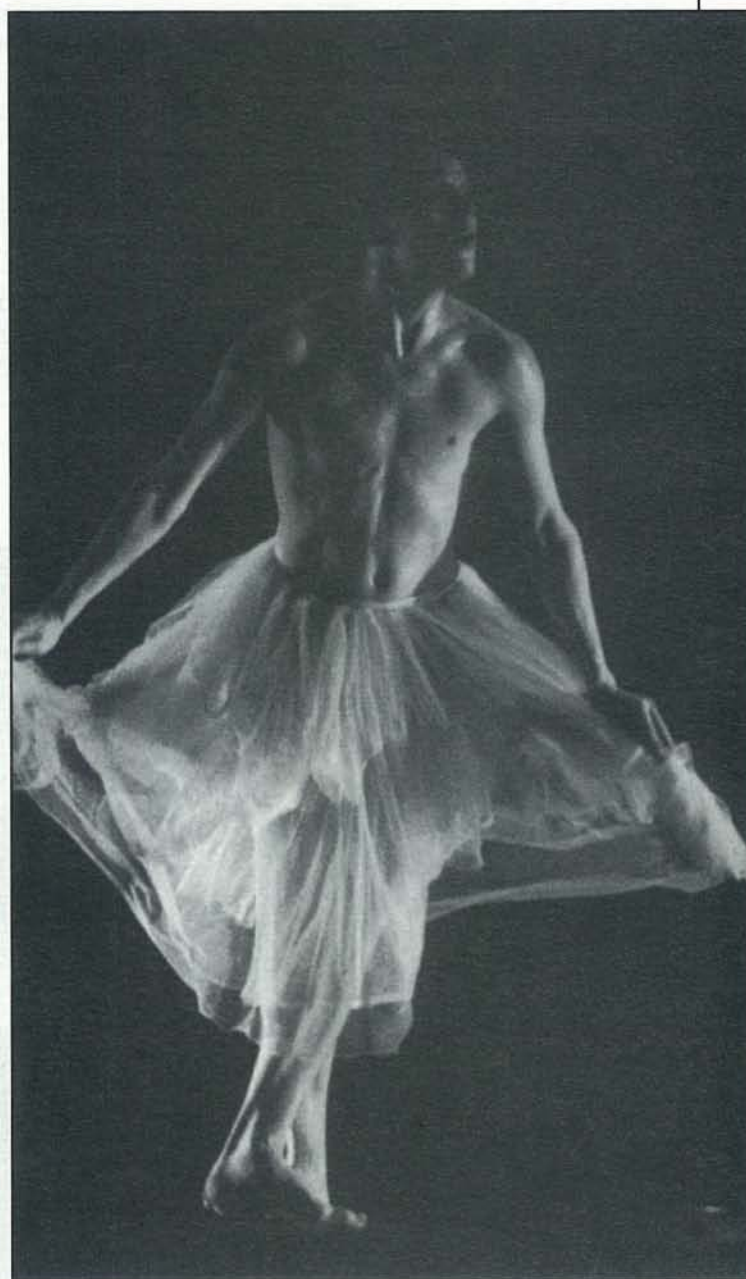
טרו סארינן היה כבר בן 17 כשהחליט לעזוב את תחום עיסוקו עד אז - אתלטיקה, וללמוד מחול, גיל מבוגר באופן יחסי להתחיל לרקוד. אל הלסינקי הגיע מעיר שדה קטנה במטרה ללמוד בבית הספר הממלכתי לבאלט, אבל במהרה נוכח שהוא נועד למחול המודרני ולא הקלאסי האדוק. אחרי שנתיים של באלט נסע לנפאל וליפן. ביפן היה לתלמידו של קזואו אונו, אבי מחול הבוטו (הנראה כל כך יפני לעיניים מערביות וכל כך לא יפני בעיני היפנים), והשתלם גם בקאבוקי, המחול הבימתי היפני המסורתי.

הדואט השני בתוכניתם של פיק וסארינן נקרא "ואנה" (עוד כותרת חסרת פירוש ומיסתורית משהו), והוא מלא אווירה, שהזכירה לי את "מחכים לגודו", עוד יותר מפני שהרקדנים לבושים שניהם בשחור ומזכירים את הנוודים של בקט.

עוד במופע שלו עם יובל פיק ביצע סארינן את ה"סמל המסחרי" שלו - "B12", סולו מקסים שיצר עבורו יורמה אוטינן, המנהל האמנותי של הבאלט הממלכתי הפיני. לבוש חצאית TUTU חצי שקופה בלבד, מרתק סארינן את הצופה במחול הנמרץ והעשיר באסוציאציות. הוא שינה את הריקוד בכמה

נקודות לעומת הגרסה שהכרנו, זו שרקד, בין היתר, במופע המשעשע "דניאל עזרלו וחבריו".

בין יתר תחנותיו של סארינן בעולם ראוייה לציון מיוחד השתתפותו במופע מאת הנס קרסניק, איש תיאטרון-מחול בעל מודעות פוליטית מפותחת, במופע על אודות הצייר הבריטי המיוסר פרנסיס בייקון.



טרו סארינן, "B12", צילום: יורם קוסטא

להופיע בחברת רינה שיינפלד, אותה פגש בפסטיבל מחול בפראג בשנת 1991 ומצא שפה משותפת איתה, וכן בתפקיד הראשי בלהקתה של קרולין קרלסון, שהופיעה גם היא בישראל. והוא לא רק הופיע בארץ, הוא גם יצר עבור להקת בת-שבע - מחול בשם "פלוק" (ראה "משולחנו של מבקר"), ובכלל הוא מרבה לשהות בארץ.

בת-דור

באר-שבע

מרכז עירוני לאמנות המחול

BAT-DOR Beer-Sheva
MUNICIPAL DANCE CENTER

י' ושם 16 באר שבע 84111 טל. 231521, 07-275577 פקס. 07-275577

16 Yad Vashem Str. Beer-Sheva 84111 P.O.B. 1220 Tel. 07-275577, 231521 Fax. 07-275577

הסרת שיער לצמיתות מכל חלקי הגוף

אפילציה (מחט אישית) שעווה, חוט.

אפשרי טיפול גם בבית הלקוח / ה
שוש בן גיאת טל. 03-6883835 פלאפון: 052-491567

אולפן למחול מטה אשר



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

המקצועות הנלמדים וצוות המורים

- באלט קלאסי • איריס ברסלב, סוזן מונט, חנקה פראן, אורלי בן-בסט, אוברנקו פיודור
- מחול מודרני • מיכל חסון, רחל שפירא, עדה אורני, אורלי בן-בסט, אילנה כליף
- מחול ג'אז • איריס ברסלב
- קומפוזיציה • איה חסנוט, יהודית ארנון, יעל אורני
- תנועה • יהודית ארנון, מרתה מנדלסון, איה חסנוט
- כתב תנועה • איה חסנוט
- רפרטואר • רקדני להקת המחול הקיבוצית
- פלדנקרייז • ליאור פסח
- מוסיקה • בוריס סיחון
- תולדות המחול • טליה פרלשטיין, אילנה ליבן
- אמנות פלסטית • יעקב חפץ

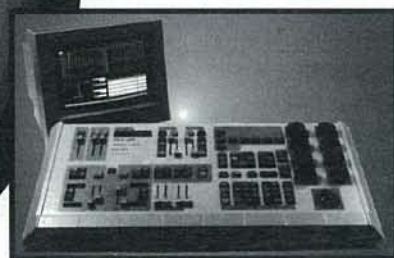
באולפן לומדים ילדים מכיתה א' ומעלה, וכן קיימת מגמת בגרות

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

דנאור

כל מה שמאיר...

תאורה
במה
מערכות קול



ל38

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

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

✓ מאמו

פסטיבל בוטו בגוטינגן,

גרמניה 23-28 בינואר 1996

מאת אוריית נבו

זו לי הפעם השנייה שאני משתתפת בפסטיבל מאמו (Mamu). בשנה שעברה הייתי חלק מההכנות הקדחתניות בסטודיו ובמרכז מאמו לבוטו - קבלת הרקדנים, הקידות היפניות, המסורתיות, הכבוד, המתח, החרדות, הציפיות, האכזבות וההפתעות המרגשות. השנה הייתי אורחת.

התלמידים והרקדנים מגיעים לכאן ממרחקים, לנים כאן ומשתתפים בסדנאות שמציע הפסטיבל. רוב הרקדנים מערביים וכולם באים לא רק להופיע אלא גם ללמד ולתת את טעם הבוטו שלהם לתלמידים. זו המסורת.

פסטיבל הבוטו מאמו מתקיים בגוטינגן, עיר אוניברסיטה קטנה בצפון גרמניה, זו השנה החמישית, בהשתתפות גדולי רקדני הבוטו בעולם. מהשנה הבאה הוא

ייערך מדי שנתיים, בגוטינגן ובטוקיו לסירוגין. קזואו אונו (Kazuo Ono) סלל את הדרך, בהופעתו הראשונה בגוטינגן בשנת 1990, ונתן לפסטיבל את חסותו, וטדשי אנדו (Tadashi Endo) חי בגוטינגן כבר יותר מעשרים שנה, והוא ואשתו הם שהקימו את מרכז מאמו, בשנת 1990, מרכז הבוטו היחיד מסוגו באירופה. טדשי מלמד כאן כל השנה וכן רקדני בוטו הבאים לתקופות זמן קצרות במסגרת הפסטיבל ומחוצה לו.

פסטיבל מאמו נתמך כספית על ידי קרן יפן (Japan Foundation), עיריית גוטינגן והמועצה האזורית, אך, למרות הביקוש הרב לסדנאות ולמופעים, ההוצאות כמעט תמיד עולות על ההכנסות.

בכל שנה מתקיימים בחמשת ימי הפסטיבל האינטנסיביים מופעי בוטו מן השורה הראשונה, בקנה מידה של יפן והעולם כולו, וכן סדנאות. לעתים נערכים גם מופעי ג'אז ותמיד יש הפתעות מיוחדות במינן, חוויות שמי ששותף בהן לא ישכח אותן לעולם, בעיקר אם כבר דבק בו חידק הבוטו. מי שטרם נדבק, כאן זה בהחלט עשוי לקרות לו.

הופעת הפתיחה של הפסטיבל השנה היתה מורכבת מקטעים קצרים פרי עטם של רקדני תיאטרון המחול מאמו, רובם גרמנים הלומדים במרכז כבר כמה שנים, ומהקרנת סרט שנעשה על "Hosotan", מופע של אבי הבוטו טאצומי היגייקטה (Tatsumi Hijikata). את "Hosotan" יצר ורקד היגייקטה במשך עשרים ושניים ימים שבהם ניזון ממים בלבד. המופע נפסק כשהוא התמוטט ואושפז בבית חולים. הסרט הוקרן - לראשונה במערב - בנוכחות אלמנתו של הרקדן, אקיקו מוטופוג'י (Akiko Motofuji), והאירוע היה מרגש מאוד.

היגייקטה היה ידוע בקיצוניותו המקורית ביחס לגופו ולאמנות שבה עסק. השפעתו על עולם הבוטו נמשכה גם אחרי מותו ב-1986. חלק מתלמידיו ויורשיו הופיעו גם השנה בפסטיבל, ביניהם בישופ יאמאדה (Yamada) ולהקתו וקו מורובושי (Ko Murobushi), רקדן הבוטו הוותיק ביותר באירופה. מורובושי החל את הופעותיו בפרס ב-1978, עוד לפני הופעתו ההיסטורית של קזואו אונו בפסטיבל ננסי ב-1980, שפרצה את דרך הבוטו למערב.

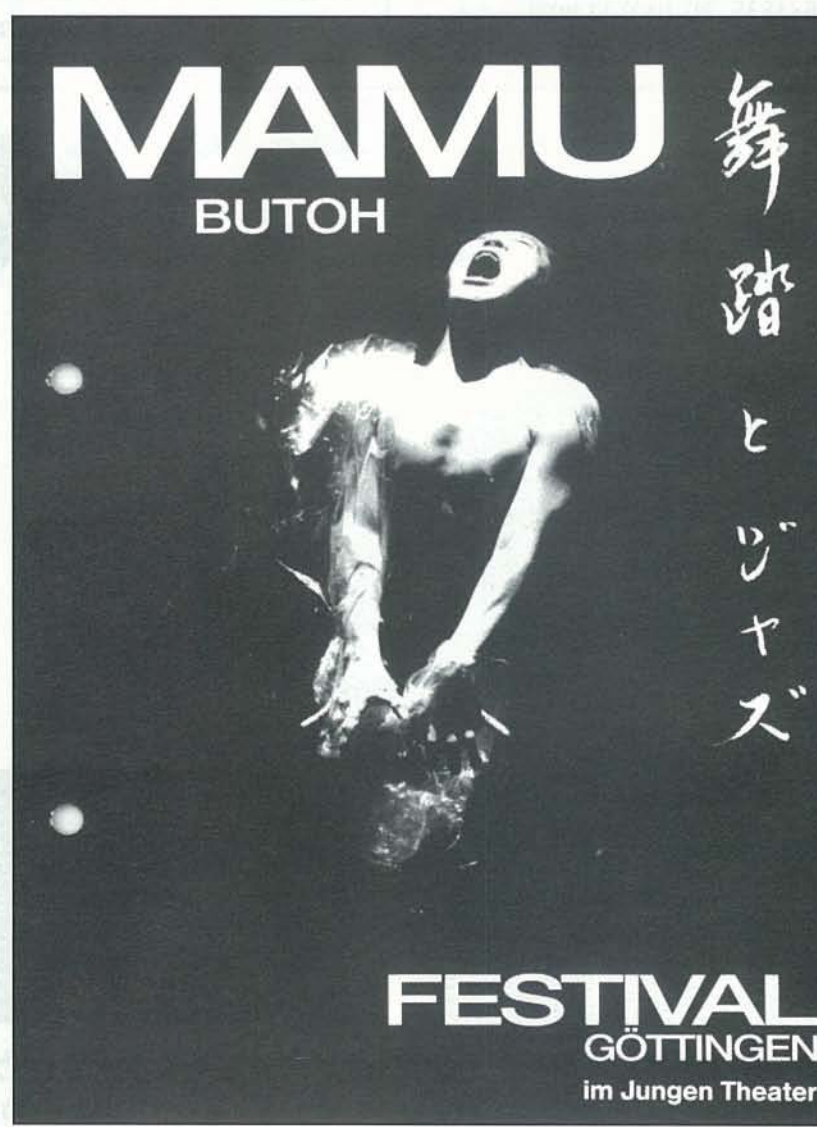
עוד בתוכנית היה ערב ג'אז ומחול אימפרוביזציה של טדשי אנדו עם שלושה נגני ג'אז יפניים - קייזו אינואה (Keizo Inoue) בסקסופון, טאצומי נאקאמורה (Tatsuya Nakamura) בכלי הקשה ואיטארו אוקי (Itaru Oki) בחצוצרה.

אחרונה חביבה, גם מבחינת הגיל, הופיעה ז'וז'ו אלישינה (Juju Alishina), שהקהל בארץ יכול היה לראותה בפסטיבל המחול האחרון בכרמיאל. מבחר גדול, דורות שונים, סגנונות שונים - כל אחד ועולמו.

המופע של קו מורובושי הרשים אותי ביותר. מורובושי הוא רקדן וכוריאוגרף נפלא (יש אולי שזוכרים את "אריאדונה" שביקרו בארץ עם כוריאוגרפיה פרי עטו), והופעת היחיד שלו בפסטיבל מאמו השנה היתה חוויה שלא במהרה תישכח. הוא עלה על הבמה כאשה-נשר זקנה ובמופע של שעה - מרתק בהתפתחותו ומדויק בתיזמון מעין כמוהו - הפך לתינוק, נמר ומומיה. נוכחותו הבימתית המהפנטת ואיכויות התנועה יוצאות הדופן שלו באו לידי מיצוי מקסימלי, גם אם במסגרת הדימויים המוכרים כבר של הבוטו.

עוד ראויות לציון שתי סדנאות מאוד מעניינות - אחת של בישופ יאמאדה והשנייה של אקיקו מוטופוג'י. יאמאדה דיבר הרבה על תיזמון ועל המשותף לחיי יומיום ולמחול בימתי, מתוך עמדה שאין הרבה הבדל בין השניים. זו גישה פילוסופית מקורית, זרה לחלוטין לנו כאן בארץ, מרתקת ופרובוקטיבית מבחינה מקצועית למי שפתוח לכך. מוטופוג'י הביאה לסדנה שהנחתה את רוחו של בעלה המנוח ואת המסירות הטוטאלית שלו לאמנותו, עם ציטוטים וסיפורים מרגשים מיד ראשונה, שקירבו את כל המשתתפים אל המקור ואל השורשים של הבוטו. לסדנה שלה היה טעם מהפכני של פעם, שלא נס ליחה, בעיקר מבחינתם של אנשי בוטו במערב, שעדיין שרויים בראשית הניסיונות להבין את מהות העולם המסתורי הזה ששמו בוטו - הביטוי החיצוני של נבכי הווייתנו האנושית האינטימית, החייתית והפילוסופית כאחד.

עוד על בוטו, בגיליונות הבאים.



מהיום ענבל זה לא רק מחול ענבל זה מרכז אתני רב-תחומי

המרכז יקדיש את פעילויותיו ליצירה שמוכרת בשיח העכשווי בשמות "אתניות", "מזרחיות", "ים תיכוניות". מכאן שזהו נסיון לחבר ולהתחבר, לחשוף, לזווג ולעודד יוצרים ויוצרות שעוסקים בהווה תרבותית מזרחית וים-תיכונית שעד כה טרם היתה לחלק מ"הזרם המרכזי" (mainstream) בישראל. כמו כן נהיה בית ליצירות השואבות את השראתן משילובי מזרח ומערב בכל תחומי האמנות. וכל זאת כדי לתרום להתגבשותה של תרבות מקומית.

לוח הופעות לחודשים יוני-יולי '96

אהרון אמיר, משה בן-הראש, דליס, פרץ דרור-בנאי, סמי שיטריט.
נגן אורח: מנשה ששון - סנטור

להקת ענבל עם שיר השירים, קינה, כד, נשים

אנסמבל מזרח מערב, ישראל בורוכוב עם 8 נגנים

שלמה אביו, דוד אייל, שלי אלקיים, בלפור חקק, מרגלית מתתיהו.

נגן אורח: מיגל הרשטיין - גיטרה

להקה אתנית בוכרית, חתונה בוכרית

להקת שפתיים, זמרת עם 7 נגנים

שירים וסיפורים אתיופים עם שחקנים ונגנים אתיופים

להקת ענבל - שיר השירים, קינה, כד, נשים

אנסמבל עלעול, יאיר דלאל עם 5 נגנים

מאיה בז'רנו, בן-ציון בן-משה, ציפי מיכאלי, איתן נחמיאס-גלס,

רוני סומק. נגן אורח: יאיר דלאל - עוד וכינור

להקת ענבל - שיר השירים, קינה, כד, נשים

אלברט פיאמנטה עם 5 נגנים

יצחק גורן, יואב חייק, סבינה מסג, משה סרטל, רחל עוזיאל.

נגן אורח: עמוס יפרח - גיטרה, עוד ובנג'וס

להקת ענבל - שיר השירים, קינה, כד, נשים

הברירה הטבעית, שלמה בר עם 4 נגנים

"כעשב השדה" עפ"י טביב מאת זכריה טובי -

הקלטת קול ישראל

להקת ענבל - שיר השירים, קינה, כד, נשים

אהוד בנאי עם עובד אפרת

אבי אליאס, ארז ביטון, יערה בן-דוד, שלום רצבי, שמעון שלוש.

זמר אורח: שלמה בר, נגן אורח: אילן בן-עמי

"אסקסטה" - תאטרון המחול האתיופי של אוניברסיטת חיפה

ולהקה תימנית "סעי יונה"

לאה אברהם בשירת נשים מתימן

להקת ענבל - שיר השירים, קינה, כד, נשים

אמל מורכוס, עם 5 נגנים

להקת ענבל, הצגת בכורה

חידוש יצירותיה של שרה לוי-תנאי: שיר השירים, מגילת רות

2 ביוני ב-21.00 **ערב משוררים**

4 ביוני ב-20.30 **ערב מחול**

6 ביוני ב-20.30 **ערב מוסיקה**

9 ביוני ב-21.00 **ערב משוררים**

11 ביוני ב-20.30 **ערב מחול**

13 ביוני ב-20.30 **ערב מוסיקה**

16 ביוני ב-21.00 **יהדות אתיופיה**

18 ביוני ב-20.30 **ערב מחול**

20 ביוני ב-20.30 **ערב מוסיקה**

23 ביוני ב-21.00 **ערב משוררים**

25 ביוני ב-20.30 **ערב מחול**

27 ביוני ב-20.30 **ערב מוסיקה**

30 ביוני ב-21.00 **ערב משוררים**

2 ביולי ב-20.30 **ערב מחול**

4 ביולי ב-20.30 **ערב מוסיקה**

7 ביולי ב-21.00 **ערב הקראת המחזה**

9 ביולי ב-20.30 **ערב מחול**

11 ביולי ב-20.30 **ערב מוסיקה**

14 ביולי ב-21.00 **ערב משוררים**

16 ביולי ב-20.30 **ערב מחול**

18 ביולי ב-20.30 **ערב מוסיקה**

23 ביולי ב-20.30 **ערב מחול**

25 ביולי ב-20.30 **ערב מוסיקה**

29 ביולי ב-20.30 **ערב מחול**

מחירים במבצע הכרות

מחול - 30 ש"ח, מוסיקה - 40 ש"ח, משוררים - כניסה חופשית. המופעים מתקיימים בבית ענבל במרכז סוזן דלל.

הנחות לסטודנטים ולמנויים. מחיר חבילת 4 כרטיסים למוסיקה במחיר 100 ש"ח

מחיר חבילת 2 כרטיסים למוסיקה ו-3 כרטיסים למחול במחיר 100 ש"ח

לרכישת חבילות טלי 03-5173711, 03-5172758, להזמנת כרטיסים בכרטיסי אשראי:

בקופת מרכז סוזן דלל טלי 03-5105656, "הדרך" 03-5279797, "קסטל" 03-6044725.

לנוחיותכם מספר קווי דן בתחבורה ציבורית העוצרים בקרבת סוזן דלל: 8, 10, 22, 40, 42, 61,46

✓הרהורים על אודות התקנון להענקת פרס ישראל במחול

מאת רות של

פרס ישראל במחול הוא הפרס היוקרתי ביותר שמעניקה מדינת ישראל לאמני המחול שלה. בפרס זכו ענקים בתחום, כמו הברונים בת שבע דה רוטשילד, שהקימה בחזונה ובכספה את הלהקות בת שבע ובת דור ואת אולפן בת דור, וכך העמידה את המחול האמנותי בישראל על בסיס מקצועי; שרה לוי תנאי, מייסדת תיאטרון מחול ענבל וגאון בתחום היצירה; גרטרוד קראוס, הדמות המרכזית של מחול ההבעה בארץ ומורתם של דורות של רקדנים ומורים; גורית קדמן, עמוד התווך של ריקודי העם הישראליים ומקימת מפעל התיעוד של ריקודי העדות. דבורה ברטנוב היתה כלת הפרס לפני חמש שנים ובימים אלה זכה בפרס ישראל למחול הכוריאוגרף משה אפרתי, מקים להקת קול ודממה.

חתן הפרס משה אפרתי הוא בעל זכויות רבות, אבל לא הוא נושא הכתבה. הנושא הוא איך להבטיח שרשימת המועמדים לפרס תכלול את המועמדים הטובים ביותר ושישפטו אותם מומחים במחול, המכירים את העבר וההווה של המחול ואת כיווני ההתפתחות העתידיים שלו, כך שיוכלו להעריך את משמעות העשייה של המועמדים מתוך הסתכלות רחבה.

היום נשפטים המחול והתיאטרון תחת כותרת משותפת - אמנויות הבימה, ועל ידי ועדת שיפוט אחת. חברי הוועדה הם השחקנית חנה מרון, ראש החוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה ד"ר אבי עוז, השופט שלי טימן, שהוא חובב תיאטרון מובהק וגם בן של שחקן, איש הטלוויזיה מוטי קירשנבאום והכוריאוגרפית אשרה אלקיים. בהרכב המכובד הזה שני אנשי תיאטרון מקצועיים, שני אישי ציבורי עם זיקה חזקה לתיאטרון ונציגה אחת בלבד של תחום המחול. מטבע הדברים, אנשים אלה נמנים עם קהל צופי המחול ומכירים את התחום באופן כללי, אבל מדובר בפרס היוקרתי ביותר

בתחום, ועל השופטים להבחין בין גוונים מעודנים של מצוינות ולהביא את כולם בחשבון שיקוליהם.

ברשימת המועמדים הופיעו השנה פרופסור חסיה לוי, מייסדת החוג למחול באקדמיה למוסיקה ומחול ע"ש רובין בירושלים, וירדנה כהן, שהיתה השורשית בין רקדניות מחול ההבעה והיוצרת בהא הידיעה של המסכתות לחגים. שתיהן הקימו דורות של תלמידים (ביניהם חתן הפרס הנוכחי משה אפרתי). קשה לדרוש מאנשים, שמחול איננו המומחיות שלהם, להעריך את גודל ההישג של שישים שנות עשייה - עשרים על הבמה וארבעים בחינוך, של דמויות שכבר ארבעה עשורים רחוקות מאור הזרקורים (לירדנה כהן מלאו כבר יותר משמונים שנה). אמנם על כל מועמד מוגש לשופטים תיק עם קורות חיים והמלצות, אבל תיעוד בכתב לא ישווה למראה עיניים, ולעתים ערכה האמנותי של כוריאוגרפיה אחת של אמן מסוים רב מעשר יצירות של מועמד אחר, ומשמעותה ההיסטורית גבוהה לאין שיעור יותר. הניירת אינה יותר מנקודות ציון לריענון הזיכרון.

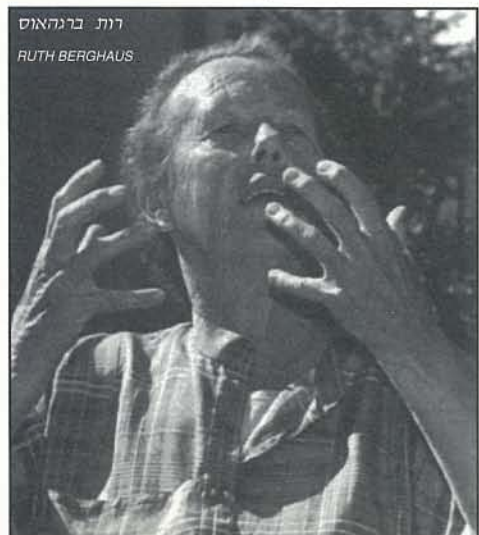
לדברי מנהל האגף לתרבות ולאמנות ד"ר דן רונן, ריבוי ההתמחויות בכל תחומי החיים היא המחייבת לאגד את הנושאים המתחרים לאשכולות ראשיים, כמו מדעי היהדות, הרוח וספרות תורנית; מדעי החברה והרוח; מדעי הטבע והטכנולוגיה וכדומה. ובכל זאת, המוסיקה עומדת בזכות עצמה ולה שופטים מתחום המוסיקה, וכאשר השרה שולמית אלוני הכירה בחשיבות של התירגום לעברית של ספרות ושירה הקציבה פרס מיוחד לנושא.

יהיו בוודאי כאלה שיאמרו שאני מגלה יתר רגישות, אבל תולדות המחול בארץ רצופות דוגמאות של יחס מעליב לתחום המחול. נוטים להתייחס לתחום כאל הילד החריג שזקוק לתמיכה מתמדת של אח בוגר. בדרך כלל אלה היו המוסיקה, התיאטרון או החינוך הגופני. רק אחרי מלחמות והתעקשויות הצליח המחול לזכות בהכרה חלקית כתחום עצמאי, שאינו נופל מאמנויות "רוחניות" יותר אף שהוא בתחום אמנויות-הגוף. בעתיד יש להפריד לגמרי בין תיאטרון ומחול ולתת עצמאות של ממש למחול.

תקנון פרס ישראל הוא לא די מוגדר. נאמר בו שהפרס מיועד "לאזרחי ישראל, יחידים, קבוצות או תאגידים ישראליים, שהינם למופת והצטיינו באחד המקצועות והתחומים המפורטים להלן, ושנבחרו על ידי ועדת שופטים מקצועית וציבורית על פי תקנון פרסי ישראל". האם הכוונה לאנשים שעדיין פועלים או לוותיקים, האם מדובר בתרומה שהיא פריצת דרך אמנותית, בתרומה שהשפעתה מוגבלת לישראל או שחייב להיות לה הד בינלאומי, האם מדובר באנשים עם יחסי ציבור טובים או דווקא באנשים צנועים, שעבודתם פחות מוכרת, ושהפרס הוא ההזדמנות להודות להם, האם למשך העשייה יש משקל בהחלטה? ואלה רק חלק קטן מהשאלות, שקובעות לא רק את השיקולים להחלטת השופטים אלא גם את שיקולי האמנים להגיש את מועמדותם.

למשל, בעבר הוענק פרס ישראל לדור החלוצים, בני השבעים פלוס, והמסר שנקלט היה שהפרס מוענק רק לאלה שמפעל חייהם נשלם. אם המסר שונה, ראוי להודיע על כך מראש, כדי שכל הדור שעדיין פעיל יוכל לגשת להתמודדות על הפרס. רצוי גם להבהיר מראש אם הפרס הוא על מפעל חיים, על יצירה אחת, או על תחום ספציפי כלשהו. השנה החליטה הוועדה להתמקד בנושא היצירה. על החלטה כזאת יש להודיע בבהירות ומראש, כדי לא להטריח אנשים מצוינים ולהסב להם עגמת נפש, כשברור שיחודם אינו מה שהוועדה מבקשת. ועוד, תקנון הפרס קובע "רק המלצה שנתקבלה בוועדת השופטים פה אחד תובא בחשבון לצורך הענקת הפרס. אם לא תגיע הוועדה להחלטה פה אחד - לא יוענק הפרס באותו תחום באותה שנה ושמות השופטים לא יפורסמו". לדעתי זו תקנה לא הוגנת. שופט יתקשה לסרב לחתום, בידיעה שכך הוא מבטל את הפרס בתחום באותה שנה, אם יידע שלסירובו יינתן פומבי, ובכלל, מה רע בהחלטה דמוקרטית, שבה הרוב קובע ויש נמנעים או אפילו מתנגדים?

לסיכום, יש מקום לרביזיה כוללת של תקנון הפרס. יש להפריד בין המחול לתיאטרון, לבחור שופטים על פי תחום השיפוט ולהבהיר את הקריטריונים.



רות ברגהאוס
RUTH BERGHAUS

האמנותית בחבורה של ברטולד ברכט, וייחודה כיוצרת היה באינטגרציה שיצרה בין מוסיקה, מחול וטקסט דרמטי בעיבודים שלה למחזות של ברכט ואפילו לאופרות של ואגנר.

ברגהאוס היתה אשה נוקשה וחדת לשון שלא סבלה שטויות, להוציא את אלה שלה עצמה. למשל, כחברה אדוקה במפלגה הקומוניסטית של מזרח-גרמניה היא נהגה להתקיף אמנים שעברו למערב.

עד יום מותה הקפידה לבצע את 90 דקות האימון היומי שלה כרקדנית.

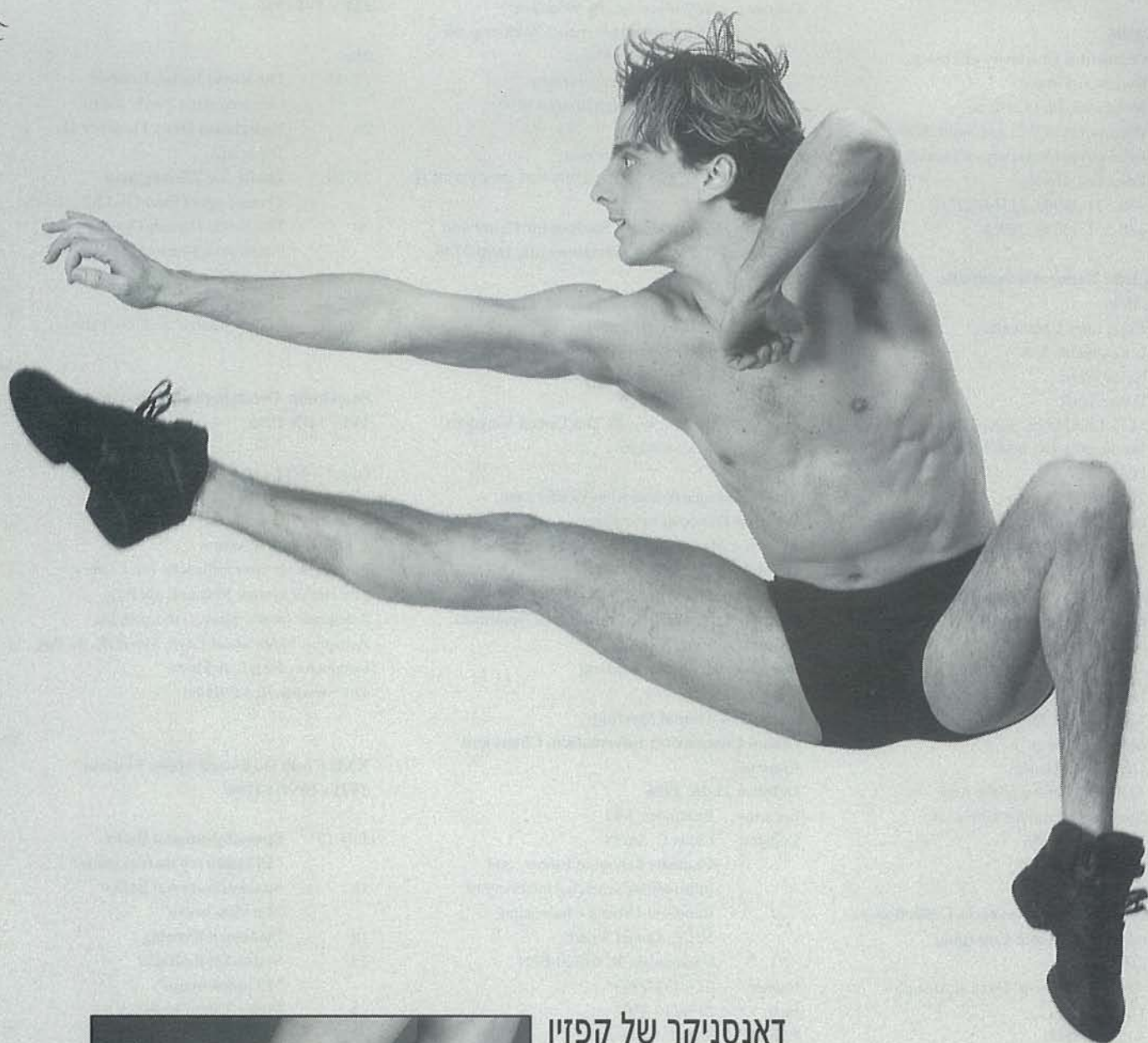


✓נפטרה רות ברגהאוס

רות ברגהאוס, כוריאוגרפית ובמאית ואלמנתו של המלחין פאול דסאו (מת ב-1979), נפטרה בינואר בגרמניה.

רות ברגהאוס נולדה בשנת 1927, למדה בבית הספר של גרט פולוקה בדרזדן ומאז היתה כוריאוגרפית ובמאית, בייחוד של מחזות מוסיקליים ואופרות. היא החלה את דרכה

Dansneaker™
capezio®



דאנסניקר של קפזיו

"הנוחות של נעל התעמלות הביצוע של נעל מחול"

א'ר'י רזאני



להשיג רק ברשת חנויות ישראלדנס

ISRADANCE

חיפה, שד' הנשיא 121, טל. 04-8385193; תל אביב, אבן גבירול 45, טל. 03-6916466; ירושלים, רח' הלל 23, טל. 02-248182
נתניה, רח' שטמפפר 13, טל. 09-618764; באר שבע, הרצל 82, טל. 07-231488; ראשל"צ, רח' רוטשילד 97, טל. 03-9661183
אילת, מרכז שלום החדש, טל. 07-340258; פתח-תקוה, רח' ההסתדרות 2, טל. 03-9311282 ובחנויות ספורט מובחרות
ישראלדנס עודפים - רח' לישינסקי 8 א.ת. ראשל"צ, טל. 03-9616916

אירועים וכנסים

4th International Congress on Physical Education and Sport

May 17-19, 1996

Location: Democritus University of Thrace,
Komotini, Greece
Contact: Secretariat 4th I.C.P.E.S.
Department of P.E. and Sport Science
Democritus University of Thrace
Komotini, Greece

Phone: +30-531-26908, 21764, 21762
Fax: +30-531-33582, 26908

Dance/USA 1996 National Roundtable

June 13-15, 1996

Location: Hotel Inter-Continental,
Los-Angeles, CA
Contact: Kellie Harris
Dance/USA
1156 15th Street, Suite 820
Washington DC 20005-1704

Phone: 202/833-1717
Fax: 202/833-2686
E-mail: danceusa@tmn.com

דיון משותף בין אמני מחול לאנשי מינהל

Society of Dance History Scholars (SDHS)

Speaking of History: Dance Scholarship in the 1990s

June 13-16, 1996

Location: Hennepin Center for the Arts,
Minneapolis, MN
Contact: Shelley C. Berg
Division of Dance
Meadows School of the Arts
Southern Methodist University
P.O. Box 750356
Dallas, TX 75275

1996 Workshop in Visual Resources Collection

Fundamentals: Current and Emerging

June 17-21, 1996

Location: The University of Texas at Austin
Contact: David Terry
Phone: 512/471-8806
Fax: 512/471-3971
E-mail: dterry@uts.cc.utexas.edu

דמי השתתפות 450 דולר

Jazz Dance World Congress '96

July 3-7, 1996

Location: John F. Kennedy Center for the
Performing Arts Washington, DC
Contact: Jazz Dance World Congress '96
Attn: Nan Giordano
614 Davis Street
Evanston, IL 60201
Phone: 847/866-9442

כולל סדנאות, שיעורים, דיונים וכן תחרות בין כוריאוגרפים ומופעים.

Ohio State University Multimedia Workshop in Dance Documentation and Preservation

July 25-28, 1996

Location: Columbus, Ohio
Contact: A. William Smith, Workshop
Coordinator Multimedia Workshop '96
Department of Dance
The Ohio State University
1813 North High Street 43210
Phone: 614/292-7977
E-mail: smith.1952@osu.edu
סדנה מעשית, דמי ההשתתפות 250 דולר

Dance to Honour Kings: Sources for Court and Theatrical Dramatic Entertainments, 1690-1740

August 22-24, 1996

Location: King's College, London, England
Contact: Dance Conference
c/o Department of Music
King's College London
The Strand
London WC2R 2LS United Kingdom
Phone: 0235-850756

National Dance Association Conference

Weaving Dance in Learning:

Realities, Myths and Possibilities (Dragons)

October 10-13, 1996

Location: Minneapolis, MN
Contact: AAPHERD Convention Department
Phone: 703/476-3466
E-mail: conv@aapherd.org

ASIS 1996 Annual Meeting:

Global Complexity: Information, Chaos and Control

October 21-26, 1996

Location: Baltimore, MD
Contact: Linda C. Smith
Graduate School of Library and
Information Science, University of
Illinois at Urbana-Champaign
501 E. Daniel Street
Champaign, IL 61320-6211
Phone: 217/333-7742
Fax: 217/244-3302
E-mail: lcsmith@uiuc.edu

Congress on Research in Dance (CORD) Annual Conference

The Body in Dance: Modes of Inquiry

November 6-8, 1996

Location: University of North Carolina at
Greensboro
Contact: Dr. Jill Green, CORD Conference
Co-Chair University of North
Carolina at Greensboro Department
of Dance
323 HHP
Greensboro, NC 27412-5001
Phone: 910/334-4064

פסטיבלים למחול

נורווגיה

Bergen International Festival

22V - 2VI 1996

May
22, 23 **The Royal Ballet, London**
Choreography: Twyla Tharp
26 **Nederlands Dans Theater II,**
Triple Bill
28, 29 **Zhang Xie Zhuangyuan**
Chinese opera from the 12th century
30 **The Royal Danish Opera,**
Production: Flemming Flindt,
Denmark
May 31/ **Compagnie Ea Sola**
June 1 Choreography: Ea Sola, Vietnam

שוודיה

Stockholm, Drottningholms Slottsteater

1VI - 14IX 1996

Aug 31, Sept 2, 3, 6, 7 (two perf.),
13, 14 (two perf.)
Production of the Royal Opera
Commedia dell'Arte
Evening with three ballets by Ivo Cramér:
The Highwayman, Music: E. du Puy;
Arlequin's Death, Music: Anonymous;
Arlequin, Magician of Love, Music: E. du Puy
Conductor: John Lanchbery
The Swedish Royal Ballet

ספרד

XXII Costa Do Estoril Music Festival

2VII - 10VIII 1996

July 15 **Spanish National Ballet**
"El sombrero de tres picos"
16 **Spanish National Ballet**
"La vida breve"
19 **Flamenco Evening**
23 **Victor Ullate Ballet**
"El amor brujo"
24 **Victor Ullate Ballet**
"Giselle"

גרמניה

Ludwigsburger Schlossfestspiele/Internationale Festspiele Baden-Württemberg 31V - 15IX 1996

June 2 **Merce Cunningham Dance**
Company
Change of address, Rondo
10 **Die Festspiele verabschieden**
Marcia Haydée in Ludwigsburg
"Domröschen", Stuttgarter Ballet und
Staatsorchester
15, 16 **Trisha Brown Company,**
New York (DEA)
18, 19 **Nederlands Dans Theater III**
22, 23 **Bayerisches Staatsballett**

להקת מחול

קולדממה

ביצירותיו של
משה אפרתי
חתן פרס ישראל

הבלדה על גרגור / הבלדה על אריה

בכורה: פתיחת פסטיבל בראנדנבורג –
גרמניה 4.11.95

ציטוטים מהביקורת:

"...להקה אגדית. דימויים אנושיים, צבעוניים ומרשימים
המשתווים לפליני. מתח דרמטי בשיאו".

(גרמניה "MARKISCHE ALLGEMEINE")

"...מלהיב, מעורר התפעלות, נקודת השיא בפסטיבל בראנדנבורג".

(גרמניה "POSDAM NEUESTE NACHRICHTEN")

"...דמיון בימתי רב, במה אסתטית מאד ולהקה מצוינת

– כל אלה, נכסים של ממש" ("מעריב")

"...כיוון חדש ומפתיע". ("JERUSALEM POST")

"...מהיר, חזק, בוטה. אסתטיקה

של כאב". ("ידיעות אחרונות")

לה-פוליה

קמינה אי-טורנה

מיתוס

פרדיננד השור והברווזון המכוער
לילדים

"...קהל הפעוטות שבא בצהרי שבת עצר את נשימתו,

חיך של הנאה עולה גם על שפתי המבוגרים".

"...הילדים נשארו פעורי פה."

(תקוה חטר-ישי, "ידיעות אחרונות")

בגדי המלך החדשים

בכורה: פסטיבל חיפה להצגות ילדים '96



ליא
הפקות

קולדממה, רח' הירקון 61, תל-אביב 63432, טל. 03-5102997/8, פקס. 03-6297447

תאורה

תאורה צדדית היוצרת
תלת - ממדיות של הדמויות
(להקת המחול הקיבוצית)



נדאי

מאת ג'ודי קופרמן

**המדיום האמיתי של מעצב
התאורה הוא אור. ניתן להתייחס
לאור כאל אלמנט עם כמה
מאפיינים נפרדים וברורים:
עוצמה, חלוקה, צבע, זווית ושינוי
או יצירת קצב. משחק
בעוצמת האור הוא כלי בעל
אפקטיביות ברורה**

כדאי להקדים אולי כמה מלים למאפיינים של תאורה, כדי שניתן יהיה לדבר על ההבדלים והתפתחויות בשימוש בה. אם ישאלו בן אדם ברחוב במה עובד התאורן, קרוב לוודאי שהוא יגיד "פנסים". ואמנם, הפנסים הם הכלי, אך המדיום האמיתי של מעצב התאורה הוא אור. ניתן להתייחס לאור כאל אלמנט עם כמה מאפיינים נפרדים וברורים: עוצמה, חלוקה, צבע, זווית ושינוי או יצירת קצב. משחק בעוצמת האור הוא כלי בעל אפקטיביות ברורה, משהו בהיר יוצר תחושה מסוימת, וכשמחשיך נוצרת תחושה אחרת. משחק בחלוקת האור (איפה יש אור ואיפה אין אור על הבמה) מאפשר ליצור ריכוז ולכוון את תשומת הלב למקום מסוים או לדמות מסוימת. צבע אף הוא יוצר באופן ברור תחושות שונות, באם מדובר בצבעים רוויים או "צבעוניים" ממש, כאדום וכחול, או לחלופין, בגווני קרים או חמים של לבן.

השימוש בזוויות תאורה הוא למעשה הנשק הסודי של התאורן, מכיוון שהקהל הממוצע אינו מבחין בזה כפי שהוא מבחין בהבדל בין אור אדום לאור כחול. למעשה, ואולי מסיבה זאת, זה היבט משמעותי יותר. כל בן אדם נראה שונה כאשר הוא מואר מלמעלה או מקדימה, אך כאשר מדובר בתנועה ובצורת הגוף יש לכיוון האור משקל עצום. לדוגמה, אם רקדן המבצע סיבוב יואר בעיקר מצד ימין, הסיבוב יודגש, כיוון שכשיפנה ימינה, יהיה מואר יותר וכשיפנה שמאלה, יהיה חשוך יותר. לעומת זאת, אם הוא יואר מלפנים הוא ייראה כל הזמן בצורה שווה.

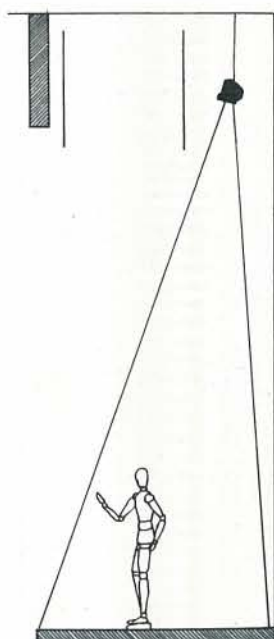
השימוש בשינויי התאורה ברור לכל מי שצפה אי פעם במופעים. האור נדלק, כבה, משנה את אופיו ויוצר פיסוק בזרימה הבימתית. ניתן גם

פוגע בו מזווית נמוכה, כך שגופו מואר אך הרצפה חשוכה. ההבדל הזה מקבל ביטוי ישיר במערכת התאורה. מערכת תאורה לבאלט קלאסי תכלול הרבה פנסים שמאירים מגבוה. גם האור הצדדי יבוא מזווית די תלולה. במחול מודרני (בהגדרה שהיא כבר הכללה גסה) יהיו יותר פנסים ממוקמים בגובה נמוך בצדדים ובגובה ראש הרקדן. כך, מבלי להיכנס לשיקולים אמנותיים, התאורה משקפת מאפיינים של הריקוד.

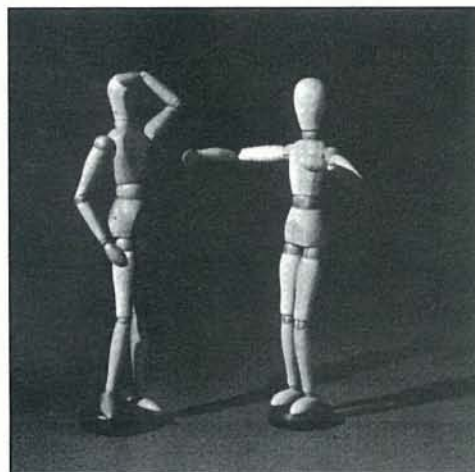
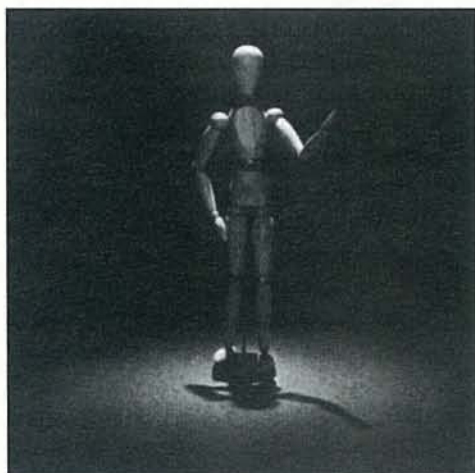
מאחר וכך, בדיקת סגנונות והתפתחויות בתאורה למחול תוכל לומר לנו משהו גם על אודות השינויים וההתפתחויות שחלו במחול עצמו. זה נושא שכמעט לא תועד, לפחות לא בתחילת דרכו, מכיוון שעד המאה הנוכחית לא היתה שום התייחסות לתאורה כצורת ביטוי עצמאית. אבל אפשר להסיק מסקנות לגבי אופי התאורה של הופעות, מתיאורי מופעים ורשימות של נתונים טכניים וציוד של תיאטראות.

על תאורן טוב להיות רגיש לכוריאוגרף עמו הוא עובד, על מנת שהתאורה שלו תתאים לריקוד. ברמה הפשוטה ביותר חשבו על ההבדלים בין תאורה לבאלט קלאסי לבין תאורה למחול יותר מודרני. בבאלט הקלאסי האור יאיר היטב את פני הרקדן, כי יש חשיבות לרגשות שלו האמורים להשתקף על פניו, ולדמות אותה הוא מגלם. מחול מודרני הוא לרוב יותר מופשט ולכן התאורה תתמקד בצורת הגוף של הרקדן ותדגיש את פיסוליות התנועה.

גם האילוצים של צורת הריקוד ישתקפו בתאורה. בבאלט הקלאסי הרקדן חייב לשמור על שיווי משקל ועל אוריינטציה מדויקת בחלל. תאורן ותיק של מחול בשם ג'ון ב. ריד הגדיר את זה יפה באומרו, שרקדן הרוקד על האצבעות מנותק יותר מהרצפה, ועל כן חייבים להאיר לו את הרצפה. לעומתו רקדן של מחול מודרני מסוגל לעבוד גם כאשר הוא מואר כדמות הצפה בחלל שחור, כאשר האור



תאורה אחורית עליונה



תאורה מלמעלה, מזווית גבוהה, המבליטה את הדמויות על רקע כהה



רק אז התחילו בניסיונות עם תאורה צבעונית. עבדו עם זכוכיות צבעוניות, אשר הונחו לפני המנורות, ועם בדים צבעוניים. שימוש בבדים כ"צעופים", שכנראה היו כמו בד טול, יצר תחושת ריחוק ומיסטיות. בדים אלה, לעתים צבעוניים אך לא תמיד, נפרסו ונמתחו בתוך התפאורה והוארו במנורות אשר הוסתרו בתוך התפאורה. מנורת הנפט שוכללה אמנם (היא שמרה על להבה בהירה יותר ומרצדת פחות) אך בעיקרם האמצעים הטכנולוגיים לא השתנו ולא התפתחו. מה שהשתנה הוא השימוש באור. בעידן הרומנטי לראשונה התחילו להשתמש במאפיין הצבע.

עד היום אנו רואים את שרידי הדברים האלה במופעים של באלט קלאסי, ובייחוד בלהקות מארצות עם טכנולוגיה פחות עדכנית. המבקר בלהקת באלט אי שם ברוסיה, למשל, ימצא במה שטופה באופן אחיד, כאשר ברגע דרמטי הכל מחליף צבע. הבאלטים הרומנטיים

השימוש בשינוי התאורה ברוך לכל מי שצפה אי פעם במופעים. האור נדלק, כבה, משנה את אופיו ויוצר ביסוק בזרימה הבימתית. ניתן גם ליצור שינוי על ידי תנועת רקדן דרך אור שאינו אחיד

הגדולים מאוכלסים בדמויות של מתים ורוחות רפאים, ולכן הצבע הנפוץ ביותר הוא כחול. יצרן אחד של פילטרים לתאורה אף נתן לגוון מסוים של כחול את השם "כחול גיזל", כי צבע כזה או דומה לו שוטף את כל הנערות המתות של באלט זה, בכל הפקותיו.

במאה ה-19, עם המצאת מקורות אור חזקים כמו הליימלייט ומנורות הקשת החשמלית, נוסף שימוש במאפיין החלוקה של האור על פני הבמה. פתאום היה מקור אור בעל עוצמה, שיכול להאיר את הבמה מקצה האולם, ואז נפתח עידן הפולוספוט, ואפשר היה למקד תשומת לב על רקדנית מסוימת, באמצעות מעגל של אור שהקיף וליווה אותה לכל מקום על הבמה.

מצב זה נמשך שנים רבות וגם הריקוד עצמו לא השתנה מאוד באותן שנים. השינוי המהפכני ביותר בתאורת מחול התחולל בארצות הברית בשנות השלושים, עם עבודתה של אשה צנועה וגאונית בשם ג'ין רוזנטל.

בשלב זה לא היה עדיין מקצוע נפרד של מתכנן תאורה. ג'ין רוזנטל הלכה ללמוד משחק ללא חשק מיוחד, ובמסגרת הלימודים הכירה אשה צעירה אחרת בשם מרתה גראהם. הן התיידדו ועבדו יחד מתחילת דרכן ועד שרוזנטל נפטרה, וכשם שגראהם שינתה את פני המחול, כך רוזנטל שינתה את פני תאורת המחול.

היא עבדה עם גאון נוסף בשם בלנשין אך המראה החדש בהופעות הבאלט אז לא היה תוצאה ישירה של גאונות אלא של בעיות

ליצור שינוי על ידי תנועת רקדן דרך אור שאינו אחיד. המעניין במאפיינים אלה של האור הוא, שרובם לא נוצלו עד לפני כמאה שנים. זה אולי אינו מפתיע, מכיוון שגם טכנולוגיית התאורה היתה עד אז מוגבלת. מאותה סיבה אולי, של חוסר אמצעים טכניים, לא היה קיים ממלא תפקיד שנקרא תאורן, אנשים העמידו הצגות ואיכשהו דאגו שהקהל יראה את המתרחש.

דווקא אחד ממופעי הבאלט הראשונים, אן, אם תרצו, קדם-באלט, הוא באור נגהות. בשנת 1581, באולם הגדול של "הארמון הקטן" (Petit Palais Bourbon) בצרפת, נערך בחצרה של המלכה קטרינה די מדיצ'י מופע ענק בשם "הבאלט הקומי של המלכה". המופע היה זוהר מכל הבחינות. התופעה התפרסה על פני כל האולם שהואר בהמוני לפידים. התפאורה והתלבושות נצצו והבריקו בזהב וכסף. בתוך תפאורת העצים המלאכותיים הוחבאו מנורות נפט עם צעפים שקופים לפנייהם. מנורות נוספות הוחבאו מאחורי תפאורת העננים. הכל נצץ.

על פי התיאור, גם הבאלט של הדוכס של וונדוס ב-1610, בלובר שבפריס, זרח באור נגהות במונחים של התקופה - 800 לפידים משעווה לבנה ו-800 נברשות מכסף עם קריסטל ונרות. בהופעות אלה של הבאלט החצרוני שימשה התאורה להארה וליצירת אווירת זוהר וחגיגות - זו גם היתה כנראה מטרת המופעים עצמם. חשוב להדגיש, שבכל מקרה האולם והקהל היו מוארים וזה לא הפריע לאנשים. אדרבה, הבהירות והזוהר יצרו אירוע חגיגי, שבו כולם יכלו לראות ולהיראות בבגדי חמודותיהם. רק מאפיין העוצמה של האור נוצל למעשה. הבהירות והזוהר היו חשובים ביותר.

כאשר המחול הגיע לאולמות התיאטרון, המצב כמובן השתנה. מתיאורים טכניים של תיאטראות פריס במאה ה-18 עולה שרוב מקורות האור היו סביב הבמה, למרות שהקהל עצמו נשאר מואר. לצידי הבמה, בקלעים, היו כמה מאות נרות. נרות נוספים היו תלויים מעל הבמה. מטרת כל אלה היתה לאפשר ראות טובה, הן של הרקדנים והן של בדי הרקע, אך הם לא עזרו לראות את הבעות הפנים, מכיוון שהנרות לא האירו את הרקדנים מלפנים אלא מהצד ומלמעלה. לכן, על הרצפה בקדמת הבמה היתה שורה של מנורות נפט. אלה אמנם גרמו לעיוות מסוים בפנים, מכיוון שבחיי יום יום אנו רגילים לראות אנשים מוארים מלמעלה ולא מלמטה, אך איפור כבד תיקן קצת את העיוות, וכך לפחות נזרק אור על הפנים.

אבל עדיין מטרת התאורה היתה לאפשר בכלל לראות לפחות את הרקדן ואת התפאורה. לא נעשה ניסיון ליצור מציאות נפרדת באמצעות התאורה ובוודאי לא היתה התייחסות בתאורה לצורת הריקוד. האולם נשאר מואר, כי לקהל היה חשוב לראות ולהיראות.

השינוי המהותי חל במאה ה-19, בראשית העידן הרומנטי. אז נוספה מטרה חדשה, תפקיד התאורה לא נתפס עוד כהארה ויצירת תחושה חגיגית בלבד, אלא כיצירת אווירה, אותו רכיב החשוב כל כך באמנות הרומנטית.



תאורה כללית, המאירה את הרצפה לא פחות משאת הרקדנים
(באלט שטוטגרט)

ניקולס, אשר הקרין שיקופיות מופשטות על גופות הרקדנים כדי לשבור את הצורה האנושית וליצור משהו מופשט יותר. עם זאת, עיקר הדגש נשאר עבודה פיסולית ותנועתית של גוף הרקדן, והתאורה המשיכה להבליט היבטים אלה.

דומני שרק בשנים האחרונות מתרחש שינוי מהותי נוסף. יש שימוש באלמנט שלא הזכרתי עדיין, הוא האור כדבר הנראה לעין. תאורנים של רוק ממלאים את האוויר בעשן ופתאום קרני האור עצמן נראות והבמה הופכת יער של קרניים. השימוש באור כאלמנט עצמאי מצטרף למגמה כללית, שהיא ניסיון ליצור באמצעות האור סביבה בימתית, במקום להתמקד בתנועה נטו. כמו כן, בכמה מקומות מסתמנת אסתטיקה "אנטי מופשטת" וחיפוש אחר הקונקרטי. זה מחזיר אותנו לאור לא פיסולי, לבמות אנטי-תיאטרליות וחשופות ולמקורות אור אמיתיים, כמו, למשל, מנורות פלורסצנט חשופות.

דוגמה מובהקת לחיפוש אחרי תחושה אחרת ניכרת בעבודה של ביל פורסיית. בריקוד אחד

היתה לה הברקה מהפכנית נוספת, שנבעה מהשאיפה ליצור עומק על הבמה. היא גילתה שלוויות התאורה כוח עצום, דווקא במחול. היום הכל יודעים שמחול מאירים מזוויות "אקספרסיביות", כלומר בעיקר מהצד, וגם מלמעלה ומאלכסונים אחוריים, אך רוזנטל היתה הראשונה שעבדה עם כל אלה. בספרה **קסמי האור** היא מספרת, שבכל ריקוד שיצרה גראהם היא מצאה את עצמה משתמשת באור עיקרי ממקור מאוד מאוד גבוה ובאלכסון, רחוק מאחור. היא כינתה את זה "אצבע האלוהים של מרתה".

אחרי רוזנטל סוג תאורה זה הפך סטנדרטי בהארת מחול. האור הגיע מזוויות צדדיות ואקספרסיביות, ובכך הדגיש את התנועה ואת צורת הגוף. זה היה בניגוד גמור לתאורה של העידן הקודם של באלט קלאסי, אשר שפך אור על הכל באופן אחיד, הבליט סולנים ולעתים שינה צבע. נדמה לי שברור שהשינוי בתאורה בא במקביל להתפתחות במחול עצמו.

באמצע המאה ה-20 חיפשו כוריאוגרפים דרכי ביטוי חדשות, בין היתר באמצעות תאורה. דוגמה בולטת לכך היא העבודות של אלווין

תקציב. ללהקת הבאלט של בלנשין ולינקולן קירסטיין נגמר הכסף והם נאלצו להעמיד מופעי באלט ללא תפאורות מתחלפות, עם מסך כחול או שחור ברקע בלבד, והרבה אור כדי ליצור מין קופסה מבריקה ומוארת. בלנשין היה מעוניין לשחרר את הבאלט מהעומס הדקורטיבי שנקשר אליו באירופה, ולכן נוצר מראה מהפכני של רקדנים קלאסיים, רוקדים בווירטואוזיות גדולה, אך בסביבה נקייה ובהירה, בניגוד חריף לסביבה העשירה והצבעונית אליה היו רגילים צופי באלט.

במקביל, רוזנטל הושפעה מגראהם, ומהנטייה הכללית של יוצרי המחול בתקופה מהפכנית זו, לעבוד "מבפנים החוצה". מקור היצירה לא היו צעדים מסורתיים, אלא החיפוש אחר משמעות פנימית, ולאחר מכן מציאת דרך גופנית להמחיש את אותה משמעות. וכך עבדה רוזנטל עם התאורה. מטרתה היתה לא רק להאיר וליצור אווירה, אלא לחפש דרך, באמצעות התאורה, לחזק ולהמחיש את משמעות הריקוד. מלים אלה נשמעות לנו בנאליות למדי היום, אך עובדה היא, שלפניה אף אחד לא עשה את זה.

האמנויות שהיא יצרה. וביטוי נוסף לאותם שינויים ניתן למצוא בתאורה, אשר הפכה אף היא במאה הנוכחית לאמנות.



מקורות עיקריים:

Bergman, Gosta, **Lighting in the Theatre**, Almquist & Wiksell, Uppsala, Sweden, 1977

Cohen, Selma Jeanne, **Dance as a Theatre Art**, Harper & Row, New York, 1974

Rosenthal, Jean, and Wertenbaker, Lael, **The Magic of Light**, Little, Brown & Co., Boston, 1972

בעיקר את השימוש המרתק בשילוב של סרט ורקדנים חיים, אך גם אמצעי התאורה שיקפו את האופנה הנרקמת והולכת. עמודי התאורה עצמם הוארו בפנסים. מעל לבמה היתה מערכת של שלוש מאות פנסים לבנים, ותוך כדי הריקוד כל הפנסים ירדו מלמעלה ועלו בחזרה. זה נראה יותר כמו הופעת רוק מאשר מחול וזה היה מרשים ומרגש.

אני סבורה ששינוי זה משקף שינויים בעולם המחול עצמו, את הניסיון לברוח מהאסתטיקה הפשוטה או הפיזית של גוף האדם בתנועה, לתוך הקונקרטי או המזעזע. אך שוחחתי עם חשמלאי במה והוא מייחס את השינוי במידת מה לקהל. הוא אמר - "בן אדם בא הביתה מהעבודה ואין לו כוח להתאמץ. צריך להגיש לו את הדברים על מגש. רואים טלוויזיה, אז לא רגילים להתאמץ. התאורה יוצרת סביבה, וזה עוזר לו להבין מה קורה". והוא הוסיף "היום לא מספיקה תנועת הרקדן. צריך אמצעים נוספים שיתפסו את הקהל. אולי זה אומר שהיום אנחנו פחות..." ועצר. לא אמר מה אנחנו פחות, אבל הבנתי שדור ה-MTV צריך לקבל את הדברים מהר, חזק וברור. אין לנו זמן להעמיק, ויחד עם זה ראינו כבר הכל, וכדי להרשים אותנו צריך לתקוף, להרעיש ולזעזע.

אין ספק שהשינויים בחיים המודרניים על כל היבטיהם משנים גם אותנו. זה קרה לאנשים בכל התקופות. תמיד החברה השתנתה ועמה

הוא מאיר את הבמה אך ורק בעזרת שישה פנסי ענק, הלקוחים מתאורת הקולנוע. אין אור מהצד, הכל שטוף בבוהק לבן, כאילו נפתחו השמיים. הדבר יוצר אנטי-אווירה מוחלטת ושולל הדגשה של תנועת הגוף. בריקוד אחר הוא משתמש בפנסים גלויים, אחד נובע מ-12 זוגות פנסים תלויים, גלויים לעיני הצופה, על צינורות נמוכים. שוב זווית תאורה כללית ולא פלסטית, ושבירה מכוונת של מוסכמות קודמות, אשר ניסו לבודד את הרקדן בתוך חלל מאגי.

דוגמה נוספת היא עבודה של להקה בלגית בשם "Rooms". בעבודה זו תלו על גבי ארבעה צינורות פנסים רבים, אשר הונחו באלכסונים מעל לבמה. כל הריקוד נע דרך ארבעת פסי האור שנוצרו בדרך זו, ללא תאורה נוספת. האור יוצר סביבה ברורה וצורנית, לא סיפורית, אשר בתוכה נעות הרקדניות. פינה באוש משתמשת באור בעיקר כדי ליצור סביבה. ממש כפורסיית היא עובדת עם הפנסים החזקים של קולנוע (פרנל HMI של חמישה קילוואט) וממלאה את האוויר בעשן. האור החזק בתוך העשן יוצר בוהק כמעט מוחשי וזה האפקט החשוב לה ולא הדגשת התנועה. צורת תאורה זו היא פועל יוצא מהתיאטרליות של עבודתה.

דוגמה אחרונה שנביא לקוחה מעבודה של להקת "לה לה לה יומן סטפס" מקנדה, אשר ביקרה בארץ לפני כמה שנים. הקהל יזכור

הופיע ספרו האוטוביוגרפי של גיורא מנור: הטוב בזמנים, הרע בזמנים

הנפח



איורים: שמואל כץ
להשיג בחנויות הספרים
מחיר: 48 ש"ח

קוראי הרבעון "מחול בישראל" יכולים לרכוש את הספר במחיר הנחה של 32 ש"ח בלבד, בהוצאת "תג", ת.ד. 14481, תל-אביב מיקוד 61144, טל-פקס: 03-6850732



מועצה אזורית

עמק הירדן
אולפן למחול
ד.ג. עמק הירדן 15132
טל. 06-751838

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

אולפן אזורי למחול עמק הירדן

בהנהלתה של הדא אורן

האולפן מקיים שעורים לילדים החל מכתות א' ועד בחינות בגרות.

אנו מגישים תלמידות לבחינות חיצוניות ברקוד. במסגרת האולפן: מתקיימת סדנא לתלמידות בוגרות ובינוניות וכן מתקיימות הופעות בפני תלמידים ובארועים שונים בעמק.

באולפן למחול מלמדים מורים מקצועיים בתחומי המחול על גוניו.

המקצועות הנלמדים הם:

- בלט קלאסי • רקוד מודרני בשיטות מגוונות
- יצירה • אימפרוביזציה • רפרטואר • ג'אז
- רקוד מזרחי • התעמלות בנוסח פלדנקרייז
- פנטומימה • טאי-צ'י.

חבר המורים:

מרינה פילק, ניסים ידיד, גלינה צ'רניאק, הדא אורן, דיתי תור, אנה וולאסוף, מיקי רוזנסקי, אורית מזר, אורלי פורטל

מלווים בפסנתר:

גיטה רבינוביץ, יפם גלמן, אולגה בקייב



לשם קבלת מידע אפשר לפנות לאולפן למחול טל. 06-751838 או להדה אורן בבית טל. 06-756210

מאת גיורא מנור

כוריאוגרפים (ומעצבי תאורה) פיתחו בזמן האחרון חיבה יתרה לחושך מצריים. בימינו, כדי לראות מחול על במה, נחוצה משקפת-לילה, כמו אלה שהצבא משתמש בהן. שוב ושוב נעלמת הבמה באפלה. פה ושם מבליחה דמות של רקדן או רקדנית ונעלמת מיד בעלטה. זה כביכול מאוד "אמנותי", יוצר אווירה ומשרה תחושה של מיסתורין.

לשיא הגיעה היוצרת האמריקאית אמנדה מילר, שמופע שלה ראיתי (בוא לא נגזים - הייתי נוכח באולם בזמן שהתרחש) במסגרת פסטיבל המחול של הולנד בהאג. כמין פרדוקס, רק עם סיום היצירה, בזמן הקידות, אפשר היה סוף סוף להבחין בדמויות המבצעים. כל עוד הם רקדו הם עשו זאת בחושך מוחלט.

למה להתאמץ לרקוד, אם איש אינו יכול לראות ממש מה נרקד?

בשנות החמישים, כשגם במופעי מחול בארץ נפוץ השימוש בזרקורים מתכוונים, לא אחת התנדבתי לעצב תאורה לכוריאוגרפים שונים ולמען האמת ההיסטורית, כבר אז נוכחתי שהם מחפשים משהו לא קיים - אור שחור. רק כשנכנסו לשימוש זרקורי ליקולייט האמריקאיים ראיתי משהו כזה - מעגל אור בהיר וממוקד שהוציאו ממנו את מרכזו. מה שמתקבל זה עיגול של אור בהיר, כמו הקורונה של השמש בשעת ליקוי חמה, מקיף מעגל של חושך. יש בזה באמת משהו

מגרה, ביצירת מחשך מיוחד שבו יתבצע הריקוד. אבל אם הופכים את האמצעי הזה לשיטה במקום להשתמש בו כבתבלין או מתאבן, כלומר אם המצב המשונה הזה נמשך יותר מדקה או שתיים, הוא הופך למטרד, שכן כמה זמן יעשה הצופה מאמץ להבקייע את האפלה (ובלי משקפת לראיית לילה)?

מה שביקשו הכוריאוגרפים, שרצו כביכול "אור שחור", לא היה אלא ניגודיות חזקה בין חושך לאור, וללא אור חזק אין, כמובן, חושך של ממש. בשנים האחרונות גילו סוף סוף רבים וטובים את היופי שבאור חלש. לא תמיד יש יתרון לבמה מבהיקה, זוהרת. לפעמים, דווקא תאורה ברורה, אבל לא חזקה, מעניקה תחושה של ליריות לתנועה. ושוב, נחוץ להשתמש באמצעי תאורה כזה כבתבלין, זאת אומרת במנות קטנות, ולא להפכו למנה עיקרית.

לפעמים אפשר אפילו ליצור תאורה מעניינת באמצעות מקור אור חלש כמו פנס-כיס. זכור לי מחול מרתק של אילן לשם (במסגרת "גוונים במחול"), שבו הוא "הקריין" את שיער זרועו השמאלית בעזרת פנס-כיס זעיר על המסך האחורי של הבמה וזה יצר אפקט מקסים ומיוחד. ולפני שנה צפיתי בהופעה של להקה של בית-ספר למחול מודרני בפראג, ואחד המחולות הסתיים לאור שרשראות של נורות צבעוניות זעירות, מהסוג שנוהגים לתלות על עץ חג-המולד, והן שיוו לבמה מראה קסום של דשא זוהר.

הכל אפשרי באמנות, והרשות נתונה, אבל את העלטה הגיע הזמן לסלק מהבמה ולהראות לנו מה שיש לראות עליה.



באנו חושך לגרש!

האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין

The Jerusalem Rubin Academy of Music and Dance

ירושלים, קאמפוס גבעת רם 91904 טל. 02-759911 פקס. 02-6527713



הפקולטה למחול באקדמיה - זיקאן הפקולטה פרופ' רינה גלוק

הפקולטה מעניקה תואר בוגר במחול B.Dance ותעודת הוראה של משרד החינוך.

החוג למחול - ראש החוג גב' בתיה כהן

תלמידי החוג למחול מקבלים הכשרה בתחומי המחול השונים במטרה לטפח רקדנים יוצרים ומורים
● בתחום הביצוע: קלאסי, מודרני, אופי, ספרדי, ג'אז, רפרטואר, סדנאות. ● בתחום היצירה: אימפרוביזציה, תנועה, כוריאוגרפיה. ● בתחום ההוראה: הכוונה והתנסות בהוראת הבלט הקלאסי והמחול המודרני לשכבות הגיל השונות.

החוג לתנועה וכתב תנועה - ראש החוג פרופ' עמוס חץ

החוג מכשיר רקדנים ומורים לתנועה תוך התנסות תנועתית רחבה וידע בכתב תנועה אשכול-וכמן.
הלימודים כוללים: ● קריאה וביצוע מהכתב ● רישום ושימור תהליכי תנועה ● חיבור ריקודים וביצועם
● ההסטוריה של כתב תנועה ● הכרת עקרונות התנועה בשיטות שונות של "שכלול היכולת"
(פלדנקרייז, אידוקנזיס, ב. במברידג', כהן ואחרים) ● יישום לסגנונות ריקוד של המאה ה-20.

מקצועות אקדמיים נוספים הנלמדים ב-2 החוגים

● אנטומיה ● תולדות המחול ● הערכת יצירות ● מחולות עתיקים ● אנגלית ● פסיכולוגיה
● יסודות המוסיקה והאזנה ● מחול במאה ה-20 ● שימוש בכלי נקישא ● מורשת המחול במסורת ישראל ● ספרות

"קורס קפיצה" - מנהלת אמנותית פרופ' חסיה לוי-אגרון

קבוצת מחול נבחרת שליד האקדמיה.

בחינות כניסה לפקולטה למחול: מועד ב': מחול-8.7.96, תנועה-11.7.96 - פרטים בטל. 02-759910.

קורסי קיץ במחול ותנועה - בתאריכים 14.7.96-29.7.96

בשיתוף המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות

מנהלת אמנותית - פרופ' רינה גלוק, רכזת מקצועית - בתיה כהן.

הקורסים מיועדים לרקדנים ולתלמידים מתקדמים, ויהיו בתחומים הבאים: מחול בן זמננו, בלט קלאסי, ג'אז ותנועה.

קורס קיץ מיוחד ל"וידאו דאנס" בהנהלת כרמית יעקובסון - כתבת המחול של הטלוויזיה הישראלית, יתקיים

בשיתוף בתי הספר לקולנוע בירושלים, בתאריכים 14.7.96 - 29.7.96.

קורס קיץ מיוחד לכוריאוגרפיה באמצעות מחשב בהדרכת הכוריאוגרף יעקב שריר יתקיים בתאריכים -

2.8.96 - 21.7.96

פרטים והרשמה לקורסי קיץ בטל. 02-759910 בפקס: 02-6527713 או בכתב ל"קורסי קיץ במחול" - אקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין, קאמפוס גבעת-רם, ירושלים 91904.

המגמה למחול בבית"ס התיכון שליד האקדמיה

מרכזות המגמה: טליה פרלשטיין וגב' לאה בן-צבי, בחינות בגרות רמה של 5 יח"ל במחול
תכנית לימודים הכוללת: בלט קלאסי, מחול מודרני, אימפרוביזציה, תולדות המחול, ג'אז, מוסיקה, ריקודי עם ועדות ועוד.

סדנת הבלט הקלאסי של בית"ס התיכון שליד האקדמיה

מנהלת אמנותית נינה טימופייבה.

פרטים והרשמה לבית"ס התיכון בטל. 02-669114, 02-666198.

המחול בקונסרבטוריון שליד האקדמיה

מנהלת אמנותית - פרופ' חסיה לוי אגרון, מרכזת: גב' בינה שילוח. הקונסרבטוריון מעניק חינוך ריקודי-אמנותי לצעירים החל מגיל 5, המובסס על התנסות יצירתית.

פרטים והרשמה לקונסרבטוריון בטלפונים: 02-619443, 02-618881.



יעקב אגור

צלם במה בלתי שגרתית
1 9 9 6 - 1 9 1 1

"תא", כור: רוברט כוהן, להקת בת-שבע, צילום: יעקב אגור

"CELL", CHOR.: ROBERT COHAN, BATSHEVA DANCE CO.,

PHOTO: JAACOV AGOR



יעקב אגור ואשתו הלנה, צילום: אלדד ברון
AGOR AND HIS WIFE HELENA, PHOTO: ELDAD BARON

העורכים הגרפיים של העיתונים לא אהבו את הצילומים שלו, כי תצלומי המחול והתיאטרון של יעקב אגור היו מלאי חיוניות, מלאי תנועה - אבל לעתים לא חדים, כי התנועה המהירה גורמת לטישטוש הקווים. הם היו כהים, כי אגור מעולם לא השתמש אלא באור המצוי בעת המופע. הזרקורים חדרו לתמונות שלו כמדקרות חרב של אור נגדי. הרקע היה על פי רוב שחור משחור, כמו שהרקע הוא באמת על בימת המחול המודרני.

הוא לא "העמיד" רקדנים להצטלם ולא ביקש דבר מאיש. הוא הנציח בעין חדה מאוד את מה שראה. זה היה כוחו הצילומי לעומת הצלמים האוהבים רקדנים מלוקקים, מוארים היטב מכל הצדדים, על רקע בהיר (כי זה טוב לדפוס), באורות שעוצרים את הילוך הזמן והתנועה וממיתים בכך את האובייקט המצולם. בייחוד שנה את השימוש ב"פלש", המורח אור על הכל. אפשר אולי לתאר אותו כ"צלם טבעוני".

לצילום מקצועי הגיע למעשה בלית ברירה. את דרכו בחיים התחיל כסטונדט לציור ואהבתו לאמנות החזותית לא פסקה כל חייו. את הדירה הגדולה, הישנה, בשדרות רוטשילד, שבה התגורר עם אשתו הלנה (מורה לבאלט) ושבה נולד בנו אלכס (צלם אופנה בעל שם בינלאומי), מילאו יצירות אמנות ישראליות. הקירות ממש כוסו בציורים, כמו בגלריות וטרקלינים במאה ה-18. היה לו טעם מצוין וכל יצירה ויצירה - רובן מתנות מאת היוצרים - היתה על רמה גבוהה.

במלחמת העולם השנייה היה חייל ואחר כך קצין מודיעין בצבא האדום ובצבא פולין הקומוניסטית. כשהגיע ארצה ב-1960 הוא הפך את תחביב הצילום לפרנסה - כי לא היה פשוט לאדם בן קרוב לחמישים למצוא עבודה. הוא היה לצלם עיתונות וחדשות של "העולם הזה" ו"הארץ", אבל עד מהרה התמחה בצילומי תיאטרון ומחול - תחומים שעניינו אותו. הוא היה צלם-במה שמודע למה שהוא מצלם, והפך לחלק מהנוף הבימתי בארץ.

אין סוף כוסות תה - הלנה ויעקב הקפידו לכבד את האורחים שלהם בתה מוגש בכוס זכוכית, כיאה - שתיתי בחברתם. הסיבות לביקורים היו מקצועיות-עיתונאיות, אבל השיחות שהתנהלו סבו על אמנות ועל

היסטוריה ומעולם לא על שכר טרחתו עבור העבודה שביצע. היה במרפסת הרחבה הזאת של האגורים משהו מעולם שכבר איננו, עולם של שיחות מהסוג שנהגו לנהל בבתי הקפה הספרותיים, שיחות מלאות הומור, חידודים וחוויית אמנותיות.

למרבה הצער, רק אחרי מותו של יעקב נודע לי שהלנה אשתו הלכה לעולמה חודש ימים לפניו. רק פעמיים נערכה תערוכה של עבודות התיאטרון שלו. הכוונה להפיק אלבום של עבודותיו בתחום הבמה לא הגיע לכלל מימוש, כי, כרגיל, לא היה כסף... אבל עדיין לא מאוחר. מהאוסף העצום של תשלילים וצילומים, שיעקב אגור השאיר אחריו, אפשר יהיה להוציא לאור ספר לתיעוד אחד מחשובי צלמי הבמה בארץ, שהיה לא רק צלם אלא בראש וראשונה בן-אדם.

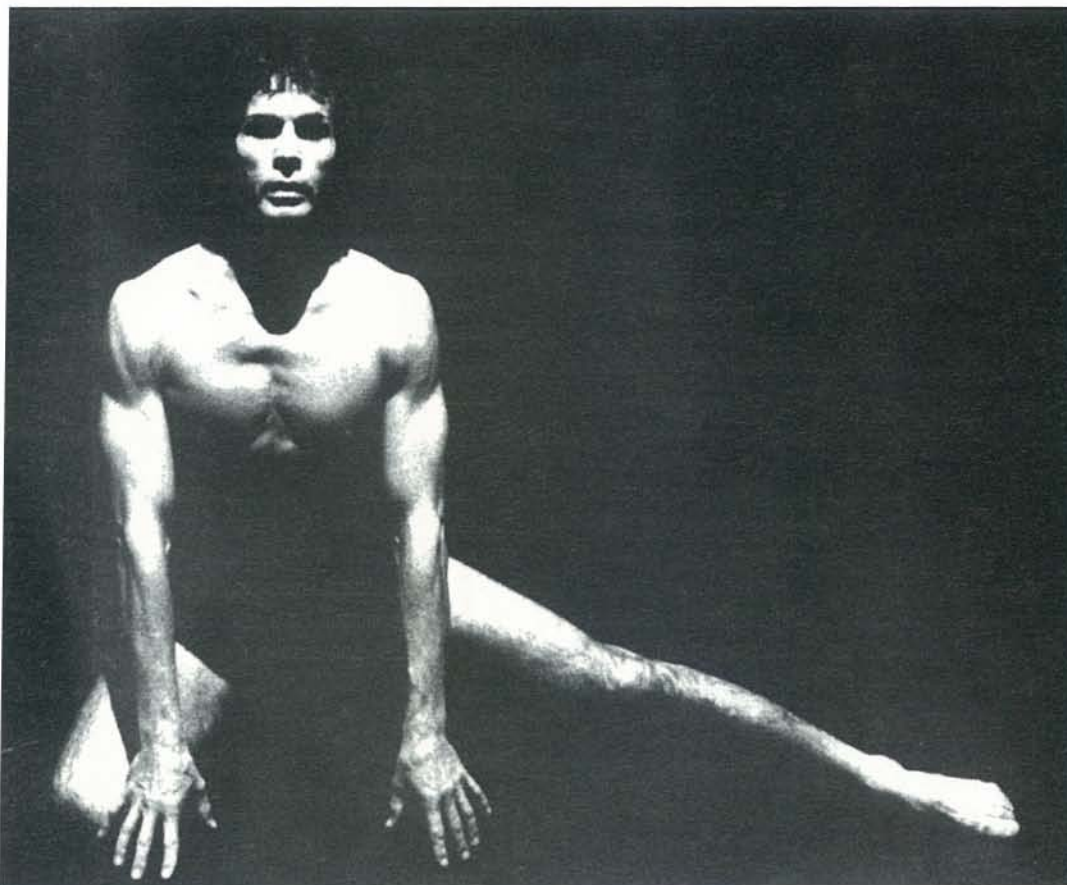
ג'ורא מנור

החלטתי לנבור בעוד שנתונים לצילום, ובחברות "השנתון למחול בישראל" מצאתי לי מורה - צלם מדהים, שצילם את מיטב הריקודים. במקומות אחרים מצאתי גם צילומי תיאטרון שלו ולימים הסתבר לי שהיה גם צלם עיתונות, אך אהבתו לבימה ניכרה בכל עבודותיו. הוא תמיד תפס רגעים מיוחדים, ותמיד הוציא את האמנים המצולמים בצורה היפה ביותר שאפשר, בנסיבות של כל צילום. הכלים שלו היו רק מצלמה ותאורת בימה, ללא כל תוספת. זה היה הצלם יעקב אגור.

"פלש" היה מלת גנאי בפיו, והכלי האמיתי שלו היתה נשמה של אמן אוהב יופי, רגיש לתנועה ולקומפוזיציה. הוא היה בוחר לו רגע מופלא על הבימה, מתוך הופעה או בשעת חזרה כללית, ומנציח אותו - קוטף אותו כמו פרח והופך אותו לשלו.

אגור האיש היה צנוע, חביב, פתוח וסקרן. הוא היה אדם ייחודי מאוד ובעל חוכמת חיים.

אלדד ברון



להקת בת-שבע, "שיר", כור: אנה סוקולוב, רקדן: אהוד בן-דוד
צילום: יעקב אגור
BATSHEVA DANCE CO., "POEM", CHOR.: ANNA SOKOLOV
DANCER: EHUD BEN-DAVID

זכרו של יעקב אגור

את יעקב אגור הבנתי מהרגע הראשון. הייתי צלם בראשית דרכו, המחפש דרך בתחום צילומי במה, ובייחוד בתחום המחול. כל מה שידעתי זה שמשתמשים בסרט רגיש במיוחד. ביקשתי משהו שיתן לי כיוון, שינחה אותי איך לגעת בתחום.

יום אחד, בחנות של ספרים מיד שנייה, נפל לידי שנתון צילום משנות השישים המאוחרות. בין כל הצילומים האופטימיים, עם המתקוות והתמימות, נתקלתי בכמה צילומים מרגשים. מתחתם הופיע השם יעקב אגור.

אחרון הענקים

הראינוע ואחיו המדבר, הקולנוע, הם בלי ספק אמצעים אמנותיים הקשורים לתנועה. הם בנויים על תנועה מדומה, או אשליה של תנועה, שנוצרת מתמונות סטטיות המועברות ברצף מהיר. אין זה מפליא, אפוא, שסרטי ראינוע עסקו לא אחת במחול. למרבה הצער, אין בנמצא סרט של נייז'נסקי ויש רק שניות ספורות של סרט שאולי מתעד את איזדורה דנקו, הראשונה בין יוצרי המחול המודרני. מצד שני, קיים סרט, שצולם על ידי צוות של אדיסון, המתאר יהודים מתימן רוקדים על רקע חומות העיר העתיקה, בשנת 1905.

הבאלט הקולנועי הראשון - ריקוד הלחמניות ב"בהלה לזהב", הוא יצירת מופת של הגאון צירלי צ'פלין.

פרד אסטיר, ג'ינג'ר רוג'רס וג'ין קלי, שלושת הרקדנים הגדולים של הקולנוע האמריקאי, אינם עוד בין החיים, אבל ממשיכים לרקוד על האקרנים

הכוריאוגרפיה הפכה לאמצעי הבעתי שיכול לשרת את המדיום רק בעידן הקולנוע (רק כשהסרט החל מדבר, מנגן ומזמר), והקולנוע שאב מחול מהאמצעים הבימתיים הקרובים לו ביותר - מהמחזמר ומהאופרטה, האם החורגת של המיוזיקל האמריקאי. אך, להוציא את באסבי ברקלי, הכוריאוגרפים שעבדו בהוליווד לא ניצלו את האפשרויות המיוחדות שהמצלמה מעמידה לרשותם לעומת בימת התיאטרון. וגם ברקלי, אף שפיתח אמצעים קולנועיים לבאלט, היה יוצר שטחי ולא מתוחכם. רקדניותיו היו נערות בבגדי-ים או במחוכים, כמו רקדניות שורת-המקהלה בתיאטרוני וודוויל או ב"רדיו סיטי מיוזיקהול" בניו יורק, יורשותיהן של רקדניות הקאן-קאן ב"מולין רוז" הפריסאי או ב"ווינדמיל" הלונדוני, ואת האכזות החסרה בסרטיו הוא השלים בכמות - בשפע רקדניות שיצרו את הפסיפס.

לברקלי היה, בעצם, רק חידוש אחד - צילום מלמעלה. זווית הצילום הזו הפכה את הרצפה לרקע ואיפשרה לתפוס תנועה במבנים גדולים על פני כל המסך. בדרך כלל זו היתה תנועה סיבובית של מאות נערות על גרם מדרגות או בבריכת שחייה. תצלומיו של ברקלי דמו לתמונות קלידוסקופ. הוא ביטל למעשה את עומק הבימה ואת תלת-הממדיות של המחול. אך העובדה שטעמו היה פשטני ונטה לקיטש לא הפריעה לבמאים שאיתם עבד. גם הם אהבו צבעים מתקתקים, אפקטים, ונוצצים למיניהם.

פרד אסטיר, הרקדן המזוהה יותר מכולם עם הקולנוע האמריקאי, הלך לעולמו כבר ב-1987. השנה מתה גם בת זוגו הקבועה ג'ינג'ר רוג'רס, ואחרון, לא מכבר, נפטר ג'ין קלי.

אף ששמותיהם של קלי ופרד אסטיר נקשרו בתודעה הציבורית לבלי הפרד, הם הופיעו יחד בסרט רק פעם אחת בקריירות הארוכות שלהם - ב-1945, במחווה קולנועית למפיק הבידור והמחזמר הגדול פלורנס זיגפילד, בבימוי וינסנט מינלי, ומינלי מעיד שיחס של ידידות זהירה וכבוד הדדי התפתח ביניהם, וכל אחד משני הרקדנים הגדולים הקפיד על נימוס ולא העז לבקר את עבודת חברו. הם יצרו בסרט סצנה קטנה, למוסיקה מאת גיורג' גרשווין, של שני נודניקים על ספסל בגן ציבורי



ג'ין קלי מחולל עם עצמו
בסרט "נערת השער"
"ALTER EGO DANCE"
GENE KELLY IN THE FILM
"COVER GIRL"

פרד אסטיר ב"שלוש מלים קטנות"
FRED ASTAIRE IN "THREE LITTLE WORDS"



"אני המרלון ברנדו של המחול בקולנוע, ואילו פרד הוא הקרי גרנט שלי. הגישה שלי היתה שונה משלו ורצינו שאנשים יבחינו בכך, ולא יכניסו את שנינו לאותו השק. למשל, את התלבושות שנהגתי להופיע בהן - ג'ינס, טי-שרט ונעלי התעמלות, פרד לא היה מסכים ללבוש בחיים. בשעת חזרות הוא נראה תמיד מסורק ומצוחצח ואני באיזו חולצה ישנה. צעדיו של פרד במחול היו קטנים, מלאי חן ואינטימיים. שלי היו יותר באלטיים ואתלטיים"

והיארו בקטע המחול את שבעת השלבים שאדם עובר מינקות עד זקנה (כמו במונולוג של ז'אק ב"כטוב בעיניכם" של שקספיר), אך תרומתו של מינלי לסצנה היא הדבר היחיד שבזכותו היא בכלל ראויה להיזכר. מינלי שיתף במחול את פסל הסוס ורוכבו שמאחורי הספסל.

כך חשב קלי על היחס בינו ובין פרד אסטיר: "היינו שונים מאוד זה מזה, אף שנהגו כמובן להשוות בין פרד וביני. ההשוואה החמיאה לי, אבל זה שתמיד כרכו את שמותינו ביחד היה גם מעצבן. אנחנו היינו מה שהצופים והעיתונאים באמריקה הכירו. אך בניגוד למה שרוב הציבור האמריקאי האמין, שאנחנו הרקדנים-הגברים הטובים בעולם, היו באותם ימים רקדנים ברמה גבוהה בהרבה משלנו, כמו איגור וויסקוביץ' הרוסי וז'אן ביבילה הצרפתי."

את השוני ביניהם הוא ביטא גם כך: "אני המרלון ברנדו של המחול בקולנוע, ואילו פרד הוא הקרי גרנט שלו. הגישה שלי היתה שונה משלו ורצינו שאנשים יבחינו בכך, ולא יכניסו את שנינו לאותו השק. למשל, את התלבושות שנהגתי להופיע בהן - ג'ינס, טי-שרט ונעלי התעמלות, פרד לא היה מסכים ללבוש בחיים. בשעת חזרות הוא נראה תמיד מסורק ומצוחצח ואני באיזו חולצה ישנה. צעדיו של פרד במחול היו קטנים, מלאי חן ואינטימיים. שלי היו יותר באלטיים ואתלטיים."

קלי היה הבחור האמריקאי הממוצע שאפשר לפגוש בקניון, ואילו אסטיר, למרות שנולד בעיירה בלתי חשובה בנברסקה, דמה לאריסטוקרט בריטי. והוא באמת רקד לא פעם במחזות זמר בלונדון, עם אחותו הרקדנית, עד שגייג'ר רוג'רס הפכה לבת זוגו הקבועה.

לדעת מבקרת המחול של ה"ניו יורקר" ארלין קרוצ'ה, ההבדל בין אסטיר וקלי לא היה "בכשרונם או בטכניקה שלהם, אלא ברמת התייחסותם". וכך מתארת את השוני ביניהם מבקרת הקולנוע הידועה, פאולין קאל: "ההבדלים מתחילים בעצם במבנה הגוף שלהם. אם תשווה את הברק והשליטה המושלמת של אסטיר בתנועה עם הביצועים של קלי, קלי ייראה בלתי מהוקצע, אבל בצורות המחול העממיות, בהן אין הכרח לשמור על כללי הבאלט, השלמות היא מיתוס רומנטי בלבד. קלי אינו רקדן שממריא לו אל על, הוא איש במה ובן-אדם - אדם כאוב, ואילו אסטיר כאילו מחוסן מכאבים. גם למצבים הקשים ביותר ביחסיו עם השותפה שלו למחול, גייג'ר רוג'רס, הוא לא נראה כמייחס יותר חשיבות מאשר למטרד שיש איכשהו לעבור אותו ולהמשיך הלאה, והוא מתגבר על הבעיות במין אלגנטיות אדישה. אסטיר הוא כמעט הנוסח המרקד של באסטר קיטון. לעומת זאת קלי הוא אדם סובל. אפשר אפילו לומר עליו, בלי כוונה להשפילו, שהוא 'רטוב' לעומת אסטיר ה'יבש'. דמו של קלי ניגר ואילו אסטיר אפילו אם ייפצע לא ידמם, כי הוא 'מיובש' מכבר. אסטיר הוא מעין דמות מצוירת, בנויה מקווים, מין חרגול בדמות אדם, ללא בשר. הוא רקדן שמבצע מחול, ואילו קלי הוא שחקן, שמראה את רגשותיו, ויש לו קול מצוין."

יקשה לתאר את שני הרקדנים הגדולים הללו בצורה קולעת יותר, ובוודאי לא במקרה בחרה המבקרת במונחים "יבש" ו"רטוב", שהרי הריקוד המפורסם ביותר של ג'ין קלי הוא "שיר אשיר בגשם" (שאגב, צולם בסטודיו סגור ביום קיצי לוהט ולא תחת כיפת השמיים).

סצינות של מחול המוני במחזות זמר הן בדרך כלל מעין אתנחתות. העלילה לא מתקדמת אז, והריקוד הוא בגדר קישוט חזותי שנועד לשטוף את העיניים ותו לא. אך הסצינות המחוליות של אסטיר וקלי הן דרמות קטנות. אסטיר היה מסוגל להפוך פגישה עם רוג'רס על ספסל למחזה שלם של היכרות, חיזור, אכזבה וכמובן ניצחונה הסופי של האהבה. את כל אלה ביטא בעזרת צעדים שאולים משפת התנועה של התיאטרון המוסיקלי האמריקאי, מסטפס ומריקודים סלוניים.

קלי נולד ב-1912 בעיר תעשיית המכוניות פייטסבורג. בגיל צעיר התחיל להופיע בחברת אחיו במופעי מחול, וכמורה עצמאי למחול וכוריאוגרף התחיל את דרכו דווקא בבית כנסת בעיר הולדתו. במסגרת עבודתו בבית הכנסת הוא ביים מופע מחול עם תלמידים יהודים בהשתתפות אחיו פרד. פרד זכה לפופולריות רבה בין התלמידים ונוכחותו גרמה לבנים נוספים להצטרף לשיעורי המחול (בכלל, תרומתם של אסטיר וקלי לא נופלת מתרומת הסרט "נעליים אדומות" לעידוד נערים מכל העולם, שחלמו על מחול, להחליט לנסות להתמודד עם צורה אמנותית זו).

מהר מאוד אחרי שהגיע לניו יורק התחיל הסוכן הידוע ג'וני דאראו להתעניין בבחור הנאה והמוכשר, והוא שהשיג לג'ין קלי את תפקידו הראשון בתיאטרון המקצועי, במחזמר מאת קול פורטר בשם "Leave it to Me". כשלב ראשון לקראת בניית הקריירה של קלי ניסה דאראו, משום מה, לשכנע אותו להחליף את שמו לפרנק בלק, אך נתקל בסירוב נחרץ.



ג'ין קלי שר בגשם
GENE KELLY "SINGING IN THE RAIN"



גינג'ר רוג'רס ופרד אסטיר בסרט "צילינדר"
GINGER ROGERS AND FRED ASTAIRE IN THE FILM "TOP HAT"

אסטיר היה מסוגל להפוך פגישה עם רוג'רס על ספסל למחזה שלם של היכרות, חיזור, אכזבה וכמובן ניצחונה הסופי של האהבה. את כל אלה ביטא בעזרת צעדים שאולים משפת התנועה של התיאטרון המוסיקלי האמריקאי, מסטפס ומריקודים סלוניים

באותה תקופה, ערב מלחמת העולם השנייה, התיידד קלי עם רקדנית יהודייה בשם הלן מרלאו, והם הלכו יחד לכל מופעי המחול המודרני שהתקיימו אז בניו יורק, בירת חידושי המחול באותם ימים. יחד הם צפו בלהקות של מרתה גראהם, דוריס האמפרי וצירלס ויידמן, אבל קלי, אף שהיצירות של גראהם ריגשו אותו, ראה את עצמו כבחור פשוט מפייטסבורג, ורצה לרקוד יצירות של קול פורטר, גרשווין וג'ירום קרן. הוא אמר שהמוסיקה שלצלילה רקדה להקת גראהם לא מעוררת בו את החשק לרקוד.

שמו). לדעת קלייב הירשהורן, מחבר הביוגרפיה של קלי, קטע מצוין זה "מאשר את אמרת הפילוסופיה העממית, שבעזרת מחול אפשר להתגבר על הכל בחיים".

הזמנות שנייה לאחד סצינות מצוירות עם מחול חי ניתנה לג'ין קלי בסרט המקסים "אמריקאי בפריס" לפי מוסיקה של גרשווין. כפי שקורה לעתים קרובות באמנות, גם בסרט הזה סיבות טכניות ואילוצים כלכליים עודדו את ההמצאה האמנותית. האמצעים הטכניים הדלים של הקלטה וצילום בצבע באותם זמנים

ג'ינג'ר רוג'רס, פרד אסטיר וג'ין קלי היו השלישייה המובילה של רקדנים בעולם הקולנוע. רבים הלכו בעקבותיהם, והמחול הקולנועי הפך כל כך פופולרי עד שהחלו יוצרים סרטים שכולם מחול, על פי רוב כעיבודים למופעי תיאטרון מוסיקלי. אבל השלושה האלה היו החלוץ שרקד, קיפץ, סובב ושיעשע לפני המצלמה ולפני המחנה



ג'ין קלי והעכבר ג'רי בסרט "הרימו עוגן"

GENE KELLY WITH JERRY THE MOUSE IN THE FILM "ANCHORS AWEIGH"

חייב לצלם את רובו בחוצות פריס ממש. כך, באתריה ההיסטוריים, נמצאה דרך לשלב ציורים בשחקנים חיים, והיא הוסיפה לסרט חן ויופי פיוטי שאולי לא היה מתקבל באולפן.

ג'ינג'ר רוג'רס, פרד אסטיר וג'ין קלי היו השלישייה המובילה של רקדנים בעולם הקולנוע. רבים הלכו בעקבותיהם, והמחול הקולנועי הפך כל כך פופולרי עד שהחלו יוצרים סרטים שכולם מחול, על פי רוב כעיבודים למופעי תיאטרון מוסיקלי. אבל השלושה האלה היו החלוץ שרקד, קיפץ, סובב ושיעשע לפני המצלמה ולפני המחנה.



קלי היה מעורב בכמה סרטים שניסו לחבר בין מחול להנפשה. הראשון מסוג זה היה "הרימו עוגן". שם, לבוש בחליפת מלחים לבנה וחבוש כובע עם פומפון אדום, מלמד קלי את העכבר המצוברח ג'רי (מהסרטים המצוירים "טום וג'רי") לרקוד (בסרטו הידוע ביותר, "מלחים בניו יורק", שוב רקד קלי את דמות המלח בלבן המחפש אהבה. הסרט מתאר חופשת יממה של מלח, והוא נעשה על בסיס מחזמר בבימוי ג'ירום רובינס. שותפו לסרט זה היה פרנק סינטרה. סינטרה לא היה רקדן מצטיין, אבל שלא כמו על הבימה, בסרט אפשר "לעזור" לשחקן לרקוד). העכבר והגבר מחליקים להם על הבימה ויוצאים במחול ה-Cakewalk (מחול תחרותי בין זוגות, שמקורו בדרום ארה"ב. הזוג המנצח זוכה בעוגה ומכאן

אלפרד שניטקה

מלחין לבאלט

"מעולם לא פגשתי אדם כמותו,
מישהו כל כך משכיל, עמוק,
אינטליגנטי, מישהו שיש בו
עדינות נפשית וגם עוצמה
רוחנית". כך תיאר במאי הסרטים
הרוסי קלימוב את המלחין אלפרד
שניטקה. במאי סרטים היו פרק
אחד בחייו של שניטקה. היום
הוא משרת כוריאוגרפים יותר
מכל מלחין אחר בן זמננו

מרסייה היידה כבלאנש ב"חשמלית ושמה תשוקה"

כור: ג'ון נוימאייר, באלט שטוטגרט

MARCIA HAYDEE IN "A STREETCAR NAMED DESIRE"

CHOR.: JOHN NEUMEIER, BALET STUTTGART, PHOTO: SABINE FEIL

אלפרד שניטקה נולד ב-1934 באזור סאראטוב ברוסיה. אמו היתה מורה לגרמנית ואביו, מהגר יהודי מפרנקפורט, עיתונאי במקצועו ומתרגם של ספרות יידיש. נעוריו עברו תחת שלטון סטאלין, בימי מלחמת העולם השנייה ואחריה. בשנים 1953-1958 הוא למד בקונסרבטוריון במוסקבה ועבודת-הגמר שלו היתה אורטוריה בשם "נאגאסאקי". ממוריו בקונסרבטוריון זכה לקיתונות של ביקורת בשל נטייתו למודרניזם ואקספרסיוניזם - כיוונים יצירתיים שהיו אסורים באותם ימים תחת המשטר הסובייטי. אחרי שסיים לימודיו נאלץ להרוויח את לחמו כמלחין למוסיקת רקע לסרטי קולנוע וחיבר יותר משישים פסי-קול לסרטים מכל הסוגים. רק ב-1984 זכה שהיצירות הראויות שכתב באותן שנים יושמעו, אבל אז התפרסם מהר מאוד בעולם כולו. ב-1990 עבר להמבורג ויצירותיו הפכו בסיס לרבות מיצירות הבאלט של הכוריאוגרף ג'ון נוימאייר. בין השנים 1985 ו-1991 לקה שניטקה פעמיים בהתקף לב אך למרות בריאותו הלקויה הוא חיבר בשנים אלה לא פחות מעשרים ושש קומפוזיציות גדולות, ביניהן אופרות ויצירות סימפוניות לתזמורת. בכולן ניכר מרכיב בימתי מובהק, אף שרק יצירות מעטות משלו נכתבו מראש עבור הבאלט.

הראשונה מסוג זה היתה "מבוכ" (1971), והיא הועלתה על ידי ולדימיר ואסילייב, רקדן מוסקבאי שהחל אז את דרכו ככוריאוגרף והיום הוא מנהלו האמנותי של הבולשוי. מקוצר זמן הצליח ואסילייב לעצב עם קבוצת רקדנים רק את החלק הראשון של היצירה בת חמשת החלקים, לקראת תחרות כוריאוגרפים (עם קבוצת הרקדנים הזו נמנה אלכסנדר גודונוף, שברח אחר כך למערב). לדעת שניטקה רק הפרק והראשון של "מבוכ" תואם חשיבה מחולית. "ביתר החלקים", אמר, "אין הרבה יחשיבה באלטית, אבל דווקא זה מעניק ליצירה סיכוי, כי היום הנטייה בקרב כוריאוגרפים היא דווקא להתרחק ממוסיקה באלטית מובהקת, ולהשתמש יותר ויותר במוסיקה לא באלטית".

יצירתו הבאה של שניטקה עבור בימת המחול היתה עיבוד של יצירה של קנדינסקי מ-1909, "הצליל הצהוב". זו עבודה עבור פנטומימאי, הרכב כלי ורשמקול, מין ניסיון לעצב מופע של צליל וצבע שספק אם אפשר לייחס לה מהות מחולית ממש. היא בוצעה עם חלקים מ"מבוכ" בצורת קולאז', כתערובת של באלט ופנטומימה.

גם ההלחנה הבאה של שניטקה לבימת המחול נשאה אופי של קולאז', מוסיקלי. הבמאי יורי לויבימוב העלה בתיאטרון "טאגאנקה" המוסקבאי מעין חתך של אוסף יצירתו של גוגול. שניטקה חיבר את המוסיקה למופע וידידו המנצח גנאדי רוזיטסבנסקי עיבד אותה לאולם הקונצרטים ונרשם בפרטיטורה כשותף לחיבור. בשנת 1985 הציע הכוריאוגרף למלחין לעבד את היצירה וכך נוצר הבאלט "דימיונות כוריאוגרפיים על נושאים מיצירות גוגול". היצירה בוצעה לראשונה בתיאטרון בולשוי. דמויות מספריו של גוגול -

מ"הרביזור", "הנפשות המתות" ו"סיפורי פטרבורג", פעלו על הבמה למוסיקה תיאטרלית מאוד, מין מזיגה בין הנשגב והיומיומי, לחני ואסל ופולקה לצד צילצול פעמוני כנסייה. היא מתחילה בנימה הומוריסטית אבל נעשית לבסוף מהורהרת.

בבאלט "דימיונות כוריאוגרפיים על נושאים מיצירות גוגול" בולט פן אופייני ליצירתו של שניטקה - הוא נוטה להבחין בין המרכיבים המוסיקליים והדרמטורגיים ביצירה ומצליח לעורר אסוציאציות במאזיניו ולהאיר פרספקטיבות היסטוריות ואסתטיות. היכולת הזו, ליצור השלכות הרחק מעבר לחומר הבסיסי, מאחדת את שניטקה ונוימאייר, הכוריאוגרף שיותר מאחרים שומר לו אמונים ומרבה להשתמש במוסיקה שלו.

בדברים שנשא לכבוד יום הולדתו השישים של שניטקה העיד מנכ"ל בית האופרה של לייפציג, אודו צירמרן, על המלחין, שהוא מרבה להתייחס בביקורתיות למסורות סגנוניות ושבמוסיקה שלו תמיד יש מהעצבות הנאה ומהפיוט ושהו מה שנותן לה את כוחה המעורר, המותח. "המוסיקה שלו היא תמיד הרפתקה", אמר. פן זה באופיה של עבודתו של שניטקה, עם הדרמטיות של יצירותיו, הוא שגורם לכוריאוגרפים רבים כל כך לבחור במוסיקה שלו ליצירותיהם. מלבד נוימאייר, הכוריאוגרף המובהק של יצירות על בסיס המוסיקה של שניטקה, מרבה להשתמש ביצירותיו ז'אן-כריסטוף מאיו, צרפתי שרקד הרבה שנים בלהקתו של נוימאייר והיום מנהל את באלט מונטה קארלו.

ל"קונצרטו גרוסו מס' 1" של שניטקה התוודע מאיו כנראה כאשר הוא שימש את נוימאייר כתשתית לבאלט שלו לפי "אותלו", אבל היצירה של מאיו לאותה מוסיקה (שבה הוא משלב גם מוסיקה מאת קית גארט וארבו פארט) עוסקת בנושאים שונים מאוד מזו של נוימאייר. יצירתו של מאיו היא דיוקן של הדור הצעיר בסוף שנות השמונים, דור רדוף פחדים, מנוכר ותוקפני. הקונצרטו של שניטקה מהווה את החלק המסיים של הכוריאוגרפיה ומבטא למופת את הרגשות הללו. למוסיקה של שניטקה יש התכונה שהיא מצליחה להמריץ את היוצר ואת הרקדנים ולהביאם לרמות גבוהות. היא מפיקה מהריקוד את המיטב.

הכוריאוגרפית בירגיט שרצר מתייחסת ל"קונצרטו גרוסו" של שניטקה אחרת לגמרי. ב"נשים-גברים-זוגות" (1991), באלט בשלושה חלקים שהעלתה ב"אופרה הקומית" (בית אופרה מכובד עם להקת באלט ידועה, במזרח העיר), הקונצרטו של שניטקה משמש בסיס לחלק המסיים. אך שרצר, בניגוד למאיו, שומעת במוסיקה משהו אפל ומאיים, ומחטיאה את עיקר היצירה.

באותה שנה שבה העלתה שרצר את הבאלט שלה, יצר הכוריאוגרף היהודי הרוסי בוריס אייפמן במוסקבה את "תרז ראקין", לפי הרומן מאת אמיל זולה, וכבסיס מוסיקלי שימשו לו יצירות של שניטקה, מאהלר ובאך.

בלוצרן שבשווייץ יצר הכוריאוגרף תורסטן קרייסיג באלט על בעיית שנאת הזרים

ממוריו בקונסרבטוריון זכה לקיתונות של ביקורת בשל נטייתו למודרניזם ואקספרסיוניזם - כיוונים יצירתיים שהיו אסורים באותם ימים תחת המשטר הסובייטי. אחרי שסיים לימודיו נאלץ להרוויח את לחמו כמלחין למוסיקת רקע לסרטי קולנוע וחיבר יותר משישים פסי-קול לסרטים מכל הסוגים

המלחין אלפרד שניטקה



היכולת הזו, ליצור השלכות הרחק מעבר לחומר הבסיסי, מאחדת את שניטקה ונוימאייר, הכוריאוגרף שיותר מאחרים שומר לו אמונים ומרבה להשתמש במוסיקה שלו

למרות רמתן הגבוהה של יצירותיו של שניטקה, רק לעתים רחוקות הן שימשו השראה ובסיס לבאלטים שלמים. אולי משום שהמוסיקה שלו היא בראש ובראשונה מוסיקה של אווירה. אבל קביעה זו אינה עושה צדק עם המלחין. לדבריו, יש במוסיקה שלו "משהו אינסטינקטיבי, וגם המצאה מוסיקלית לוגית".

דברו על יצירתו "Skizzen" ("רישומים") קבע שניטקה שכל יצירה מוסיקלית היא רב-שכבתית, אלא שלא כל השכבות באות לידי ביטוי בו זמנית. יש מלחינים שמדחיקים את השכבות הנמוכות והן באות לידי ביטוי עקיף בלבד. "למשל", אמר, "אצל אנטון ווברן ניכרת השתקפות חיי המוסיקה של וינה, מקצב הוואלס, ואפשר לחוש שהוא נאלץ להתפרנס כמנצח של אופרטות. אבל אלה רק צל אצל ווברן, ואילו מאהלר הפנים ממש את המבנה המעמדי של עולם המוסיקה של זמנו. מאהלר רב-שכבתי הרבה יותר מוברן או שנברג. איני יכול לנהוג על פי דרכו של ווברן. איני אומר זאת כביקורת. להיפך, אני מתפעל מהבהירות הפנימית שלו. אבל מבחינה אישית ומוסיקלית אני קרוב יותר למאהלר, או שוסטקוביץ', ברג וצירלס אייבס, מלחינים שהכניסו את כל העולם המוסיקלי החיצוני של ימיהם לתוך המוסיקה שלהם, שהסגנון שלם כרוך בתת-התרבויות המוסיקליות של זמנם ואפילו עם הבנאלי".

שניטקה טבע בעצמו את הביטוי "רב-שכבתיות" (polystylistic) כמגדירה אותו. הוא מודע תמיד לנוכחות העבר, ההווה והעתיד בו זמנית בעולמו הפנימי, והוא משתמש בהם בצורה דיאלקטית, משמע בהתקדמות תוך ניגודים.

אם נבחן את גישתו התרבותית-אמנותית של הכוריאוגרף נוימאייר, המרבה להעמיד אלה מול אלה סגנונות מנוגדים ותקופות היסטוריות שונות, נבין מיד מדוע הוא חש קרבה למוסיקה של שניטקה (מפליא שירי קיליאן, החש קרבה מסוג זה למלחין ווברן, עדיין לא השתמש במוסיקה של שניטקה). נוימאייר השתמש במוסיקה של שניטקה בפעם הראשונה ב-1983, ב"חשמלית ושמה תשוקה", לפי טנסי ויליאמס, שיצר עבור באלט שטוטגרט. היות ואין כל דרך לרקוד משהו השייך לעבר, בחר נוימאייר להתחיל את הבאלט שלו מסיומה של העלילה - כשבלאנש חוזרת וחווה את מה שעבר עליה כהזיה. נוימאייר משתמש שם בניכור, משלים ומגזים את המציאות וכך הופך את העבר לחוויה נוכחת. היצירה "Vision Fugitives" מאת פרוקופייב משמשת בסיס לחזיון זה של חברה בורגנית מתנוונת בדרום ארצות הברית. את התמונה השנייה, מה שאירע לבלאנש בניו-אורלינס, התכוון נוימאייר ללוות במוסיקה מאת צ'רלס אייבס ואיזה צליל מיוחד של ניו-אורלינס. אבל היה חסר לו משהו שיהלום את תיאור ההידרדרות המחרידה של בלאנש. אז עלה על דעתו הרעיון הגאוני להשתמש בסימפונייה מס' 1 של שניטקה. הוריאציות המתמשכות, הנקשות, של שניטקה על נושא dies irae וההידרדרות עד לרמה של להיט נדוש התאימה להפליא לביטוי איבוד השפיות של בלאנש, שבה משמשים בערוביה שיגעון, אלימות והשפלה.

התנועה של פאנוב מלאה קלישאות באלטיות, שאינן תואמות לא את המוסיקה ולא את הנושא הדרמטי.

גם אננה-תרסה דה קיירסמאקר, כוריאוגרפית בלגית (שהופיעה עם להקתה "רוזאס" בארץ), לא היטיבה להשתמש במוסיקה של שניטקה. במחול בשם "עופרות-מתכת" היא השתמשה בשניטקה לצד ווברן ובטהובן והערבוב של שניטקה ווברן צורם מבחינה סגנונית.

הכוריאוגרף הגרמני יואכים שלומר, חניך בית הספר "פולקוואנג", השתמש ביצירה של שניטקה "סוויטה בסגנון ישן" בעבודה בשם "Blue Heron", שיצר עבור רקדני ברישניקוב במסגרת ה-"White Oak Project". באופן שבו השתמש ביצירה של שניטקה הוכיח שלומר שהוא היה ער לאירוניה של המלחין כשהוא מעמיד סגנונות מוסיקליים עתיקים אלה מול אלה.

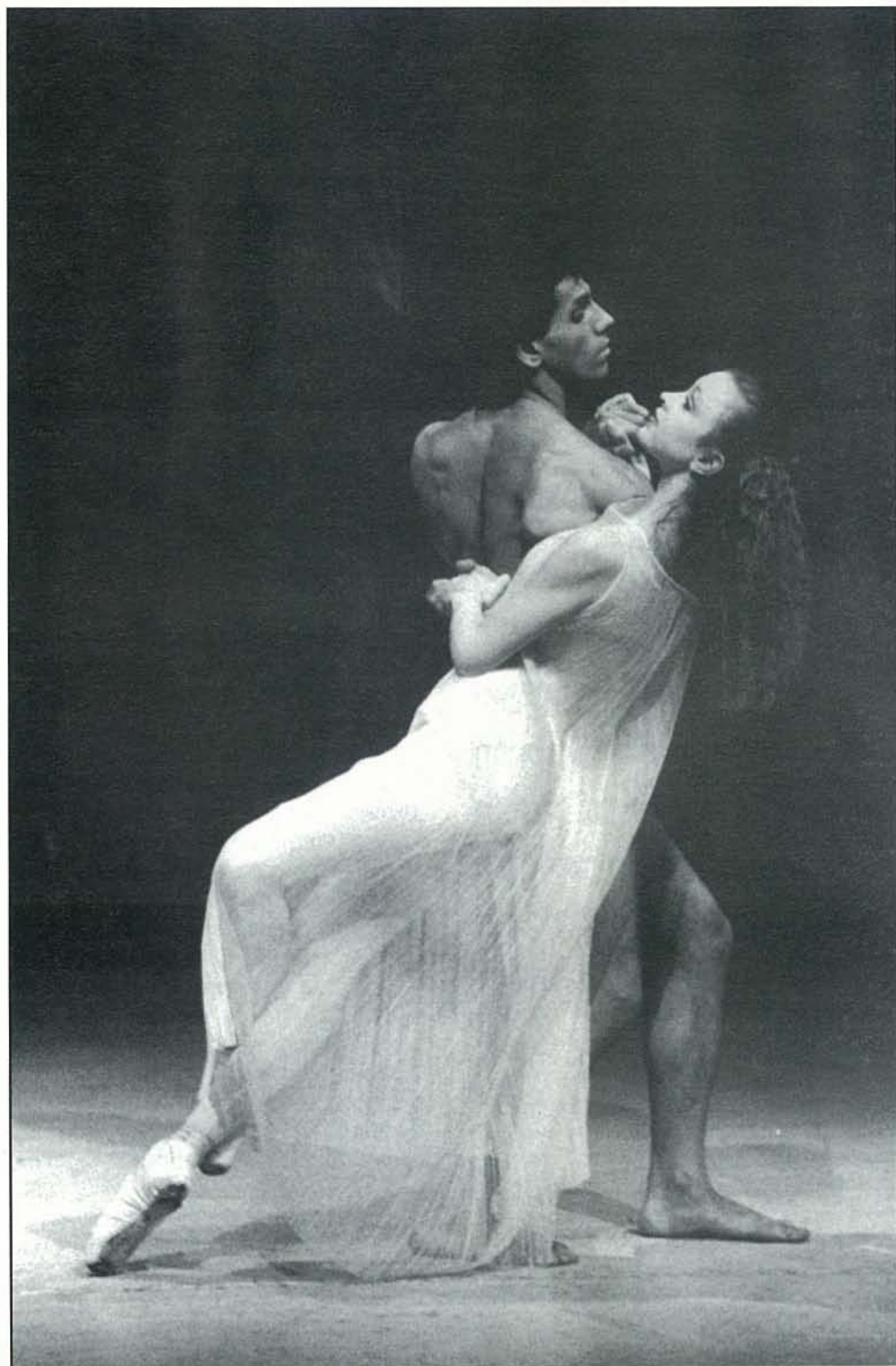
"אותלו", כור': ג'ון נוימאייר, באלט המבורג

"OTELLO", CHOR.: JOHN NEUMEIER, THE HAMBURG BALLET

PHOTO: HOLGER BADEKOW

באירופה, כולו על יסוד מוסיקה מאת שניטקה. לתיאור המתחים שבין הפרט לחברה ניצל קרייסיג את "קונצרטו לפסנתר ותזמורת כלי מיתרים". שניטקה עצמו תיאר את היצירה כעוסקת בהגזמה, שיווי-משקל ואי-ודאות, והיא הסתברה כבחירה מוצלחת ביותר.

פחות מוצלח היה השימוש שעשה ואלרי פאנוב במכלול יצירות מאת שניטקה ב"סוויטת גוגול". מאוחר יותר, פאנוב (מנהל אמנותי של באלט בון) שב ונטל יצירות שונות ורבות של שניטקה לבאלט שלו "עלילת דרייפוס", לפי ליברט מאת ג'ורג' ווהייט. הנושא המוכר (שהיה ההשראה ל"מדינת היהודים" לתיאודור הרצל) העסיק את הליברטיסט, והוא חיבר בנושא זה גם אופרה, תוכנית סאטירית לקברט וספר. הדעות על עבודתו של פאנוב היו חלוקות, אבל בינתיים הפך הבאלט שלו על דרייפוס לתוכנית טלוויזיה, ששודרה כבר בתחנות אירופיות אחדות. למרבה הצער, הגרסה הבימתית של הבאלט של פאנוב סובלת מכמה ליקויים קשים. קודם כל, מכלול היצירות, שאין ביניהן מכנה סגנוני משותף, פוגע בקו הכללי של הבאלט, ושנית, שפת



שניטקה טבע בעצמו את הביטוי
 "רב-שכבתיות" כמגדירה אותו.
 הוא מודע תמיד לנוכחות העבר,
 ההווה והעתיד בו זמנית בעולמו
 הפנימי, והוא משתמש בהם
 בצורה דיאלקטית, משמע
 בהתקדמות תוך ניגודים

מרסיה היידה, שגילמה את דמותה של בלאנש,
 כתבה לשניטקה שממש לא האמינה שתהיה
 מסוגלת לגלם את כל אלה לצליליו. "העבודה
 היתה קשה ביותר, אבל לבסוף ראיתי שמעולם
 לא רקדתי למוסיקה כל כך קשורה והולמת
 את העלילה המתרחשת על הבימה".

בעוד עבודות של נוימאייר ליצירות מאת
 שניטקה ניכר ניצול מרבי לא רק של האווירה,
 אלא גם של היחס המשתנה בין צליל ותנועה.
 ב"אותלו" שלו הוא משתמש ב"קונצ'רטו
 גרוסו" לתיאור "מלחמה, חשדנות, יאוש
 וחזיונות אימים", בחלק הדרמטי של קנאט
 אותלו לדסדמונה. החלק הראשון של הבאלט,
 המתרחש בוונציה, בנוי על מוסיקת פולקלור
 בריזלאית ועל יצירות מאת ננה מאסקונסלוס,
 ארבו פארט ואחרים, ובחלקו האחרון שוב
 משתמש נוימאייר בארבו פארט,
 "Tabula Rasa". שניטקה נכנס רק לתמונות
 ההתרחשות בקריסין.

לבאלט של נוימאייר לפי "פר גינט" של איבסן
 (1989) כתב שניטקה מוסיקה מיוחדת,
 המתנהלת בשלושה מישורים: פר בנעוריו
 בנורבגיה, בעולם הגדול ובזקנתו שוב במולדת
 - נורבגיה. לאלה מיתוסף מישור רביעי -
 ההתרחשות בדימויו של גיבור העלילה.
 למישור זה משתמש שניטקה במקהלה ומצליח
 באמצעותה להפוך את החלל לחסר ממשות.
 המבקר הורסט קוגלר קבע שזו היצירה
 המוסיקלית החשובה ביותר לבאלט עלילתי
 מאז "רומיאו ויוליה" של פרוקופייב.

ושוב, משניגש נוימאייר ליצור את "מדיאה"
 עבור באלט שטוטגרט, בעונה של 1985/6,
 שימשה יצירתו של שניטקה "קונצ'רטו לצ'לו
 ולתזמורת" לביסוס המבנה העלילתי של
 הבאלט. רק פעם אחת מופיעה במהלך הבאלט
 מוסיקה אחרת (סונטה מאת באך). התקף הלב
 הראשון של המלחין אירע תוך כדי הלחנת
 ה"קונצ'רטו לצ'לו ולתזמורת" וסיום ההלחנה
 נדחה בעטיו.

אלפרד שניטקה הוא בלי ספק מלחין שעבודתו
 מתאימה ביותר לבאלט ומקדמת אותו.



"מדיאה", כור': ג'ון נוימאייר, באלט שטוטגרט
 "MEDEA", CHOR.: JOHN NEUMEIER, BALLET STUTTGART



פיתוי

ויצרים

שלושה כוריאוגרפים מספרד בברלין

מאת נורברט סרבוס

צ'סק גילברט (Cesc Gelabert), יליד קטלוניה, הוא פנים מוכרות בברלין. כבר שנים הוא מציג שם את יצירותיו והקהל המקומי עוקב אחר התפתחותו. האיכות הבולטת של אמן המתמטיקה-של-החלל הזה היא הדיוק הרב בפרטים. אין ביצירותיו מצבי רוח קיצוניים וסגנון עבודתו מופשט. תוכני היצירות הם על פי רוב תופעות טריוויאליות, מה שלא תמיד מתיישב עם סגנון העבודה המופשט.

כך גם בעבודתו הטרייה "Lucrecia Stop", למוסיקה מאת יאניס קסנאקיס (Iannis Xenakis), בביצוע 11 רקדנים. בעבודה זו הנושא הוא חלומות באספמיה של שדרני פרסומת, והתוצאה אינה חד משמעית. הקומבינציות המורכבות שלו, שהן מוצלחות דווקא, כאילו מסתירות את שפתו הכוריאוגרפית, ובמקרה הזה מה שמתחיל

השניים משתפים פעולה עם מה שנקרא בברלין "המחול החופשי", משמע עם יוצרים שאינם קשורים לבתי-אופרה מסוימים.

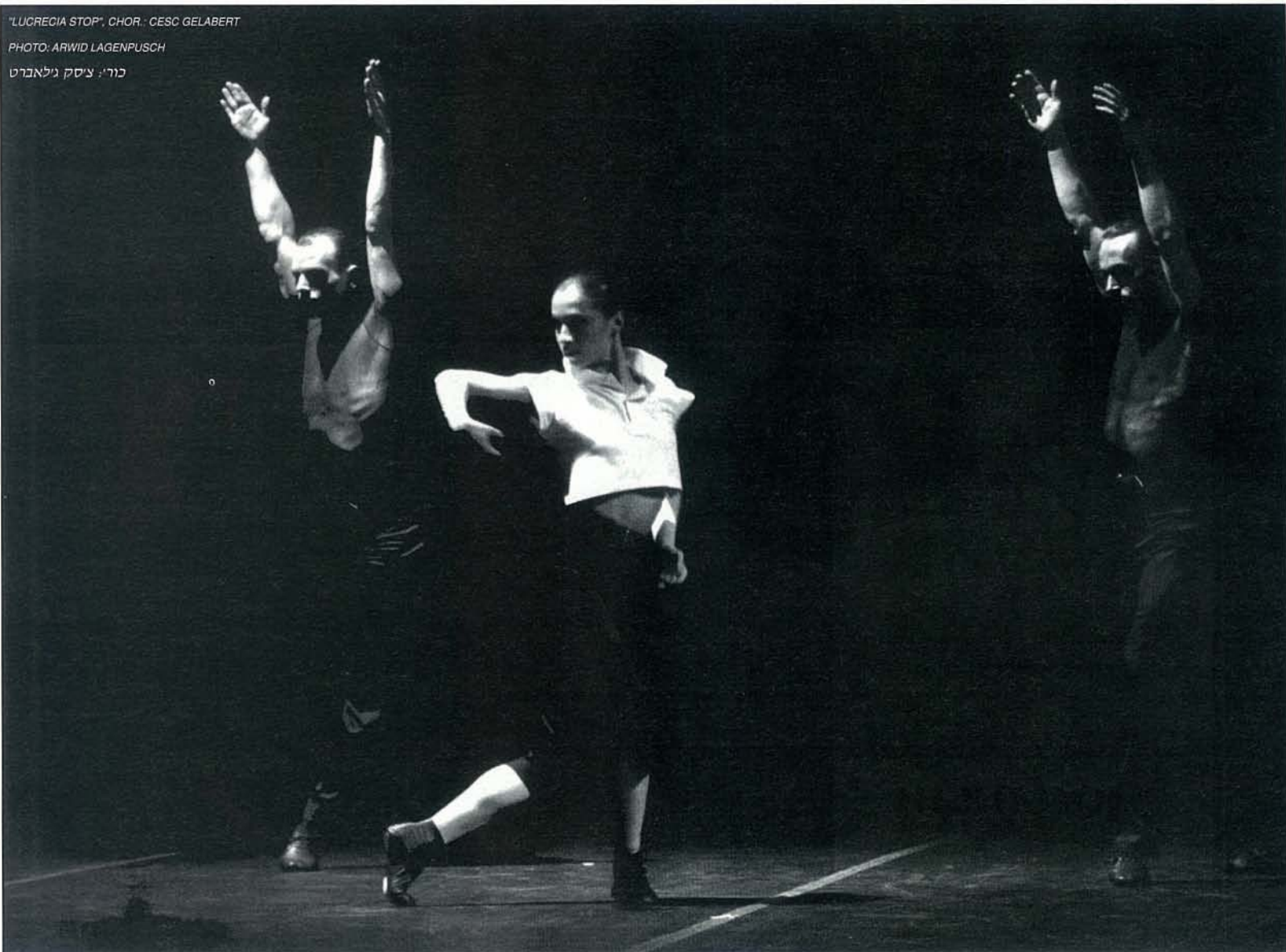
עוד הוזמנו שלושה יוצרים מספרד, ועבודותיהם הקצרות מבוצעות בתיאטרון "הבל" על ידי רקדני קבוצת תיאטרון-המחול של האופרה הקומית. מתברר שרקדני באלט בהחלט מסוגלים להשתלט על חומר תנועתי לא קל בסגנון שהם אינם מורגלים בו. לכל אחד מהריקודים סגנון ייחודי ורמת הכוריאוגרפיה אינה זהה, אך הרקדנים מבצעים את שלושתם במסירות ובדיוק.

משהו זו בתחום המחול בברלין. מאז שמרק יונקס (מי שניהל שנים רבות את פסטיבל המחול בהולנד) וחברו, הכוריאוגרף יאן לינקס (שעבד גם בישראל), התמנו לראש תיאטרון המחול של ה-Komische Oper (היא האופרה בחלקה המזרחי של ברלין) הם פועלים במודע בכיוון עידוד המחול העכשווי. סיסמתם: על להקת האופרה להיות מיומנת בכל סגנונות תיאטרון-המחול המודרני.

"LUCRECIA STOP", CHOR.: CESC GELABERT

PHOTO: ARWID LAGENPUSCH

כור.: צ'סק גילברט



"נוף עם צללים", כור: חואן קרלוס גרסייה

רקדנים: גרגור סייפרט, אנגילה ריינהארדט

"LANDSCHAFT MIT SCHATTEN", CHOR.: JUAN CARLOS GARCIA

DANCERS: GREGOR SEYFFERT, ANGELA REINHARDT

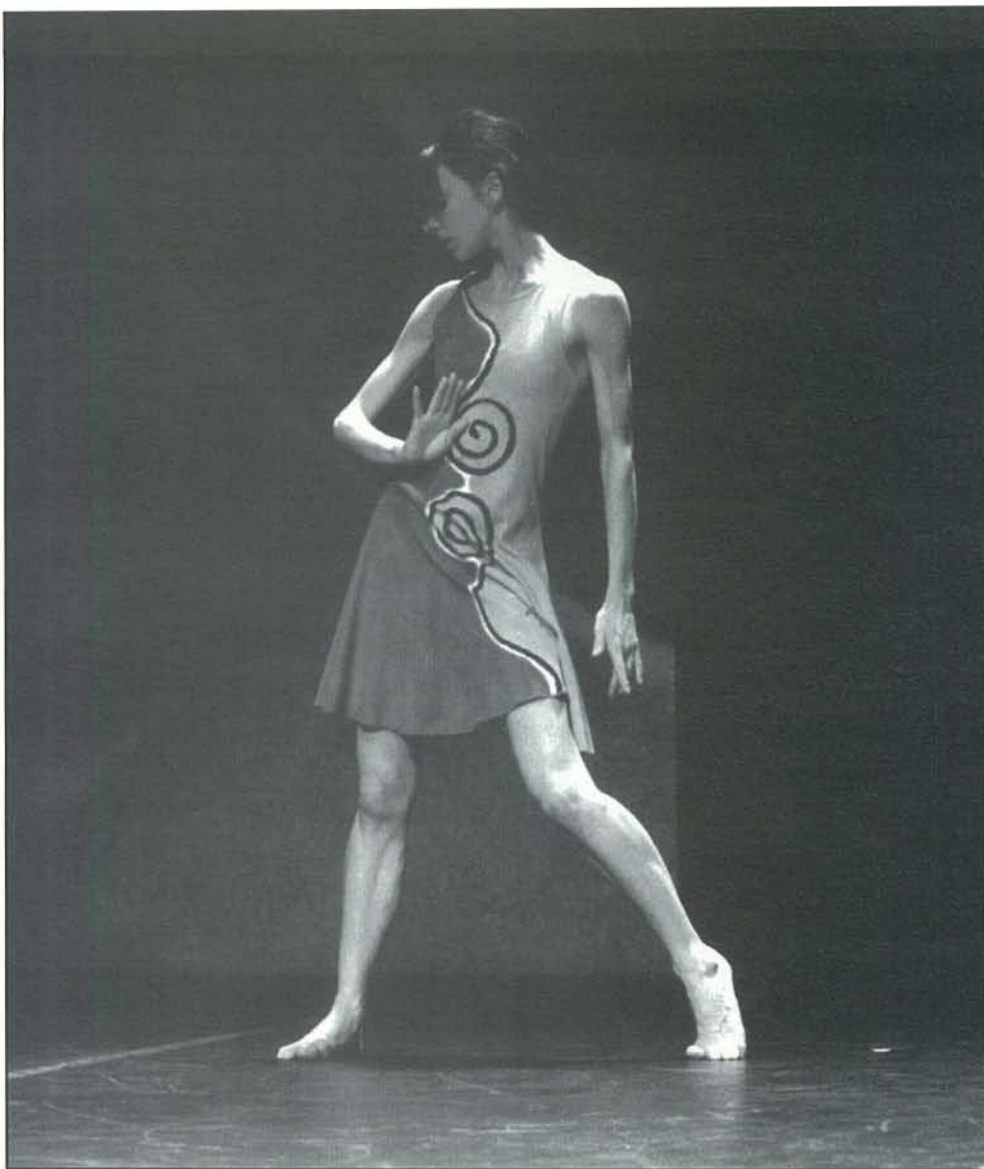
PHOTO: ARWID LAGENPUSCH

**מתברר שרקדני באלט
בהחלט מסוגלים
להשתלט על חומר
תנועתי לא קל
בסגנון שהם אינם
מורגלים בו.
לכל אחד מהריקודים
סגנון ייחודי ורמת
הכוריאוגרפיה אינה
זהה, אך הרקדנים
מבצעים את שלושתם
במסירות ובדיוק**

בשלישייה רגישה, המגששת בעדינות, הופך עד מהרה לפלקטיות מתחננת. אפילו התלבושות - חצאיות מיני בצבעים רועשים, מטפחות לצווארי הנשים וחולצות טי עם הדפסים של סיסמאות פרסומת לגברים - מהוות תמרורים ברורים מדי. כך נעלם מה שבדרך כלל מציין את עבודתו של גילברט תחת התחפושת הצעקנית. הטרוויאליות, שאמורה היתה להיות נושא המחול, משתלטת עליו, ומוליכה לשטח ההפקר שבין הבנאלי למבוצע-היטב-ותו-לא.

ויסנט סאז (Vicente Saez), הציג עבודה בשם "מערבולת" (Wirbel), ערבוביה חלומית מוצלחת של מרכיבים, שזכתה לתשואות סוערות. הוא מכניס את שמונת רקדניו לתנועות ספיראליות רחבות, בתצורות שמשתנות כל העת בחלל הבימה הריק. הרקדנים נפגשים, מתחלקים לזוגות, מניפים זה את זה אל על, מושכים אלה את אלה וכמו נארגים האחד בשני. בתוך המערבולת הזו, כאילו ביקש לשוב לרגע אל השפיות, הכניס סאז קטעי סולו, המאפשרים בכל פעם לדמות אחרת להיעצר לרגע ולהתמסר למשהו משמעותי ועדין. למשל, תוך מחוות של השבעת רוחות ובצעדים מצד לצד, רקדנית שברירית מחפשת את זהותה. שכרון חושים קולקטיבי וחיפוש זהות אישית הם שתי פניה של היצירה, שלמרות תנועתה הנמרצת למעשה כמעט דורכת במקום - בשל העדר התפתחות דרמטורגית ברורה, שתמקד את מבטו של הצופה.

היוצר השלישי מספרד המשתתף בערב זה, חואן קרלוס גרסייה (Juan Carlos Garcia), תוחם את נקודת המוצא שלו בבהירות ובנחרצות. "נוף עם צללים" (Landschaft mit Schatten) שלו הוא מחול לארבעה זוגות, והוא אכן מתחיל כמשחק של אור וצל. מיד בהתחלה מניד אחד הגברים



"מערבולת", כור: ויסנט סאז

"WIRBEL", CHOR.: VICENTE SAEZ

PHOTO: ARWID LAGENPUSCH

"נוף עם צללים", כור: חואן קרלוס גרסייה

רקדנים: גרגור סייפרט, אנגילה ריינהארדט

"LANDSCHAFT MIT SCHATTEN", CHOR.: JUAN CARLOS GARCIA

DANCERS: GREGOR SEYFFERT, ANGELA REINHARDT

PHOTO: KONSTANZE ARENKENS

מנורה, התלויה בגובה לא רב מעל ראשי המשתתפים, והיא חגה וזורקת אור וצל חליפות. עוד הוא מניע בעדינות אשה ששכובה על הרצפה, ודמות נשית נוספת נעה כמין הד לתנועת האשה הראשונה. זה מקום אפל במין שום-מקום, אבל בהחלט כאן ועכשיו.

הרקדנים ניצבים בצד, מנסים צעדים, מדברים ומדי פעם הם תוקפים זה את זה בתנועות בזק. הסצינה מתפתחת כאילו באקראי, אבל מוסיקה סוחפת של ג'ואן סאורה (Joan Saura) מעניקה לה מתח עצום. "צעדים נמוגים, נפילה, התנגשויות, אלכסונים, מקצבים נוצרים ונעלמים יוצרים משחק מקרי ביניהם. נשימות מואצות, מבטים חטופים בין שותפים למזימה", כך מתאר הכוריאוגרף את יצירתו.

זה הנושא העתיק - גבר/אשה, ובכל זאת גרסייה מצליח לחשוף בו משהו חדש: הזמנים השתנו, האווירה קשה, אין תשובות לשאלות הטורדות. המפגשים בין הדמויות הם התנגשויות אקרובטיות, אמביוולנטיות - תוקפניות ורגשניות בו זמנית. האנשים מודדים זה את זה, את כוחם האחד מול השני. חברה תחרותית על סף התהום מחפשת אהבה אחרת, אבל אין - ישנה רק זאת הישנה.

גרסייה אינו מרשה לעצמו כל רמז לפתרון. הוא גורם להתרחשויות לרחף במתח עז, והקבוצה נענית לאתגר המסוכן, ומבצעת את הסיבובים-תוך-נפילה וההרמות הנועזות במסירות והקרבה עצמית. הקו הדרמטורגי נמתח כקשת ומזכיר את מחול הבולרו בעליית המתח הבלתי פוסקת שלו. לבסוף מגיע הצופה לתחושת חנק ומבקש לנשום אוויר: מה התרחש כאן? משחק האהבה הוא משחק באש. "האש המוכרת לי, אורבת במחשכים. להבה נצחית, מטהרת, ומשמעה הרס", כותב גרסייה.



הבלט חיפה

קורס קיץ במחול

בתאריך: 7.7-19.7.96

בהנהלת אילנה ואדם פסטרנק

ההרשמה עכשיו!



קורס הקיץ מתקיים בהדרכת מיטב המורים
מהארץ ומהעולם ובמבחר הסגנונות:

בלט קלאסי

אילנה ואדם פסטרנק, ארתור אבדליאן

מחול ג'אז

שמעון בראון, מגן דוייל, רינה ולך

מחול מודרני

אילנה קליף, מיכל ספירא

סטפס

אבי מילר, עופר בן

וסדנאות יחודיות

החלה ההרשמה

לשנת הלימודים 96/97

החלה ההרשמה למבחינים לקבלת מלגות בבלט קלאסי ומודרני
מטעם קרן NEW YORK למחול

לפרטים והרשמה טל. 04-8344662

המרכז למחול היכל הספורט, רוממה, חיפה, ת.ד. 3795, חיפה, מיקוד 31037

ספרים מרקדים ספרים ספרים ספרים ספרים

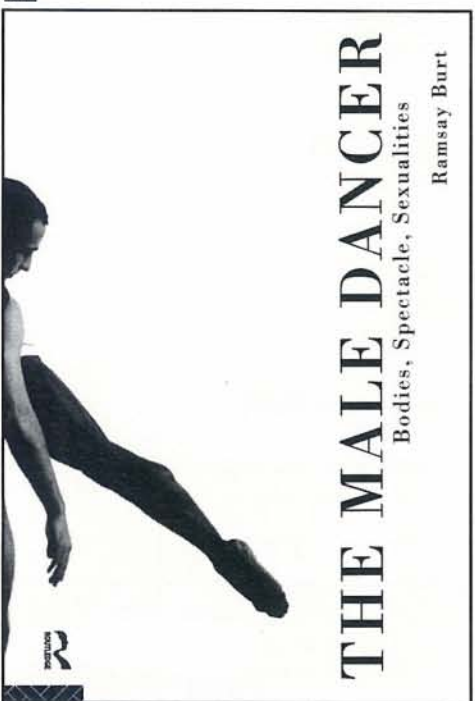
השאלה הנצחית - הרקדן הגבר

The Male Dancer
Bodies, Spectacle, Sexualities

מאת Ramsay Burt
Routledge, London and New York

ספרו של רמזי ברט אינו עוד ספר על תולדות הרקדן ממין זכר, שבמחול האמנותי המערבי עבר גלגולים רבים ובמזרח ניצב מאז ומעולם במרכז בימת המחול. היות והמחבר אינו איש מחול מקצועני מנעורי, אלא מרצה לקולנוע ותולדות האמנות והעיצוב באוניברסיטות בריטיות שונות, ורק היום מרצה על מחול באוניברסיטת לסטר, הוא שובי פחות מאחרים בסטריאוטיפים ביחס לרקדנים גברים.

ברט מעיד שלא כתב את תולדות המחול הגברי באירופה ובאמריקה במאה ה-20, אלא ניסה להתחקות אחר התפתחויות משמעותיות בהצגת הגבריות על בימת המחול במאה שלו. הוא לא יכול שלא להתעסק בשאלה על הקשר בין ריקוד גברי והומוסקסואליות, אך הוא עושה זאת ללא התנצלות ופן זה אינו עיקר מחקרו ולא מה שמעניק ערך ועניין לספר. גם הוא לא מגיע למסקנות חד משמעיות.



המדע, ותולדות האנושות בכלל, ומטרתו היתה לגבש תוכנית לכתיבה על הגוף האנושי ותנועתו.

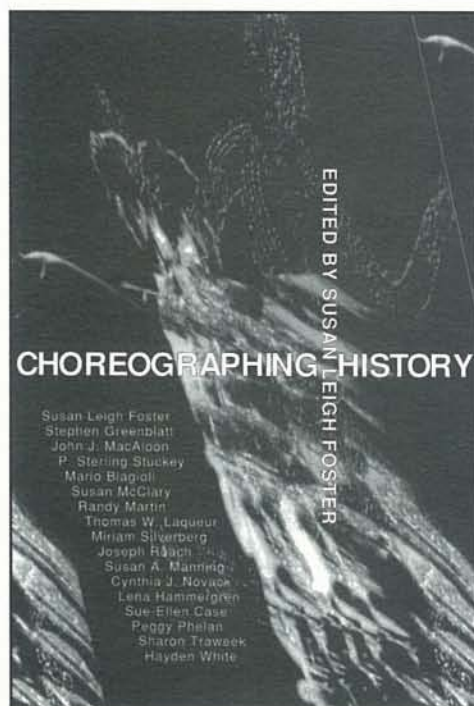
זה אוסף מוזר שבו נמצאים זה לצד זה מסה היסטורית מעולה של סוזן מאנינג (אחת החוקרות החשובות ביותר של מארי ויגמן ובני דורה) - "מחול מודרני ברייך השלישי" ו"אשראי, נובלות ואוננות", משהו מלא דמיון וחסר משמעות, נעדר כל קשר להיסטוריה של המחול או המחול בכלל, אוסף פרטים מוזרים ובלתי רלוונטיים, מאת תומאס לאקר.

בעיני, אחת ההרצאות המעניינות ביותר בספר היא "Different Personas: A History of One's Own?" של לנה האמרגרן (Lena Hammergren) - על אודות השינויים שחלים באישיות מבקר המחול על פי הפרסונה שהוא מייצג בקטע הביקורת שהוא כותב בכל רגע נתון. לדבריה, למשל תיאופיל גוטייה, המבקר המצויץ של הבאלטים הרומנטיים של המאה ה-19, נחשב בדרך כלל לרומנטיקן חסר תקנה, שמסוגל להתלהב מצוואר נאה של רקדנית ומחיוכה השובה לב, אולם כשהוא מתאר מופעי תיאטרון הוא נשמע כנאליטיקן לכל דבר. מהרצאה זו בהחלט ניתן ללמוד על נפשו החצויה - והמשפיעה - של המבקר ועל כתיבתו.

אבל רוב הספר, ובייחוד ההקדמה הארכנית של העורכת, סובל בעיני מהנטייה האמריקאית האופנתית לכתוב בשפת הפרופסורים הגרמנים של המאה הקודמת, כלומר, כל שם עצם כפועל, כל תואר הפועל כשם עצם וכו'. זה כביכול משווה מדעיות ועומק לדברים אבל בעצם סתם מסבך את האנגלית, שהיא שפה ברורה ומדויקת, והופך אותה למשהו בארוקי, מתוסבך ומעמם.



ג'ורא מנור



איך לכתוב על נושאים
מרתקים בצורה שאיש
לא יבין

Choreographing History

עורכת: Susan Leigh Foster
Indiana University Press

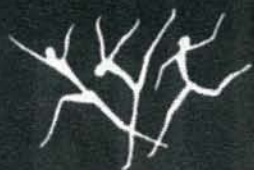
כותרת הספר יכולה להיות לפחות תלת-משמעית - האם פירושה "תולדות הכוריאוגרפיה", איך "לכרוגרף" את ההיסטוריה, או שמדובר באימוץ סתמי של כותרת, כפי שנרמז בהקדמת העורכת. בהקדמה נכתב שהספר הוא קובץ הרצאות שניתנו בכנס תחת השם הזה, שנערך ב-1992, בקמפוס אוניברסיטת ריברסייד, בקליפורניה. בכנס השתתפו היסטוריונים של האמנות,

ומיועד לסולו מתחילים ומתקדמים. המשתתף מתבקש במשימה זו לדמיין שהוא עין המצלמה. שלב ב' שייך לקטגוריית אינטראקציה עם אחרים ומיועד למתחילים ומתקדמים בקבוצה. המשתתף מתבקש לעצום עיניים ולהרים ידיים לפניו בגובה הכתפיים עד שהוא נוגע במשימה אחר בקבוצה ואז לנוע יחד איתו. סעיף ג' שייך לקטגוריית הדמיון והרגש ומיועד לסולו מתחילים ומתקדמים. בסעיף זה יש לנוע במרחב תוך שימוש בכל החושים, וברגע שעולה אסוציאציה כלשהי דרך אחד החושים, להתחיל לפעול על פיה. ההנחיות שנותנת המחברת הן כלליות והקורא יכול לגוון את הנושאים, על בסיס רעיונותיה ותוך היעזרות במבנה השיעור שהיא מציעה.

לדעת המחברת, אימפרוביזציה היא נגיעה "בזיכרונות" שהגוף אגר במשך השנים, ולכן היא קרקע פוריה להתנסויות. למרות שזו אינה אמנות ולא מיועדת לקהל, היא משמשת קרש קפיצה לאמנות המחול, שכן היא משלבת עקרונות מתוך אמנות המחול (צורה, קו, מהירות, כיוון, גובה ודינמיקה). שניר טוענת שלמרות שהאדם העוסק באימפרוביזציה

Movement Improvisation

In the Words of a Teacher and Her Students



Georgette Schmeer

Foreword by Judith B. Alter

משתמש בכל חלקי גופו, לעומת הרקדן המשתמש במילון תנועות מצומצם שמכתיב הסגנון של הכוריאוגרף, הרי שידעית יסודות המחול תביא למגוון תנועה רחב יותר מאשר זה שינבע מהתנסות אישית ללא ידיעה במחול. יתרון האימפרוביזציה הוא שבאמצעותה כל אחד משתמש במגוון תנועות אישי ויוצר תרגילים המתאימים לו. זה משחרר מתחים ונותן סיפוק מידי, הסיפוק שביצירת מחול והשתתפות בו ללא כל צורך בחזרות.

שניר נוגעת בספרה בקשר בין אימפרוביזציה בתנועה לבין עלייה בביטחון של העוסקים בה במגעים חברתיים, וכן בכך שאפשר לרכוש כושר יצירה ושלמושג "הצלחה" אין כל משמעות בעבודה זאת.

הניה רוטנברג

Movement Improvisation In the Words of a Teacher and Her Students

Georgette Schmeer
New York: Human Kinetics, 1994

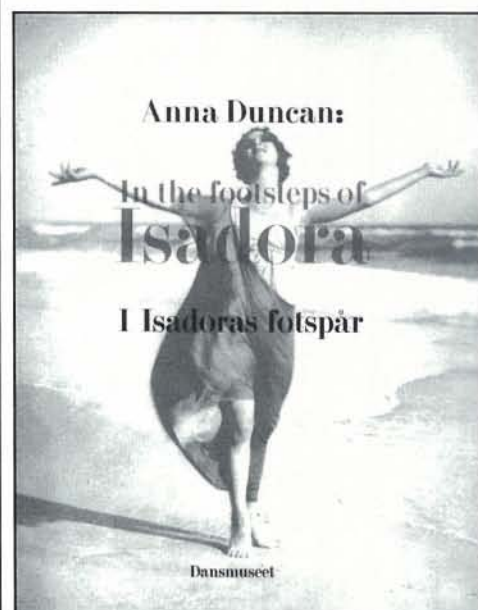
שיחות וציטוטים של תלמידה ארוגים בתוך הטקסט, ו-160 נושאים ורעיונות לאימפרוביזציה מייחדים את ספרה של שניר. מטרת הספר, העוסק באימפרוביזציה בתנועה, היא להנחיל את תורת האימפרוביזציה לעוד תלמידים ומורים, וכך להעשיר בניסיונה הרב של שניר בתחום. הספר מדגיש את החשיבות שיש לכך שהתלמיד יהיה הוא עצמו בתהליך האימפרוביזציה, ומעניק לטכניקה מקום שני בלבד מבחינת חשיבותה. עבודת האימפרוביזציה, נטען, מעשירה את ניסיון היוצר ומהווה קרש קפיצה לאמנות והכנה לכוריאוגרפיה.

בשלושת הפרקים הראשונים בספר מסבירה המחברת את המושג אימפרוביזציה. על פי שניר, זו תנועה ספונטנית, לא מעושה, שכוללת מחוות והבעות יומיומיות עם הבעת רגשות. באמצעות אימפרוביזציה אפשר להעביר רעיון, לתת פירוש, לתאר בדרמה את התגובה לצליל, לרגש, לסיפור או לרעיון. אימפרוביזציה נעשית ללא מוסיקה, שכן מוסיקה עשויה להגביל את עבודת הקבוצה או הפרט אם יהיו בריתמוס או מצב רוח לא תואמים.

שניר טוענת שלכל אחד הפוטנציאל לאלתר (אנו עושים זאת בחיי היומיום שלנו) ומדגישה שיצירתיות אפשר לרכוש. יתרונות האימפרוביזציה בתנועה הם בכך שהיא מעשירה את כלל התנועה על ידי שילוב כל האספקטים שביחד הם מהות האדם - גוף, שכל, דמיון, היסטוריה אישית וקשרים חברתיים. לאדם כפרט היא מעניקה ביטחון במגעים חברתיים ויכולת להתבונן ולקבל השראה מאחרים, ואימפרוביזציה בקבוצה מקבלת עוצמה שמגבירה את ביטחון הפרטים בקבוצה ואת היכולת היצירתית שלהם.

על פי שניר, למורה המלמד אימפרוביזציה אסור לשפוט, לנתח או להסביר. עליו להשתמש בניסיונו להביא את התלמיד לפתח את היכולות הגלומות בו. הוא צריך לספק גירויים, להבטיח לתלמיד סביבה בטוחה, לגרום לכך שיהיה בטוח בעצמו, בחבריו ובמורה, למקד הקשבה פיסית ומנטלית ולשפר את יכולתו הגופנית.

בפרק האחרון מופיעה רשימה של 160 נושאים, או גירויים, המתבססים על מלה, משפט או רעיון ולקוחים מחיי היומיום או ממשחק אסוציאציות. הנושאים מחולקים לקטגוריות (אמנות, דמיון, אינטראקציה עם אחרים, משחקים, רגשות וטכניקה) ומאורגנים בטבלה לנוחות הקורא. לדוגמה, משימה מספר 4 היא - "צייר ציור מתמשך". היא שייכת לקטגוריית אמנות ומיועדת לסולו מתחילים. משימה מספר 105 - "חושים", מורכבת משלושה שלבים. שלב א' שייך לקטגוריית דמיון ואמנות



ילדיה של איזדורה דנקן

In the Footsteps of Isadora

מאת Anna Duncan
מתוך קטלוג תערוכה
במוזיאון למחול בשטוקהולם

אחד הרכיבים החשובים בדרכה של הנביאה הגדולה של המחול ההבעתי המודרני, איזדורה דנקן, היה ההוראה. היא ייסדה בתי ספר משלה בברלין וגם בברית המועצות שאחרי הפיכת אוקטובר, בתמיכת הממשלה הקומוניסטית.

לנערות שחינכה בדרכה המיוחדת קראה Isadorables, שפירושו יכול להיות גם "בנות איזדורה" וגם "מעוררות התפעלות" - adorables. כל "ילדיה", שהמשיכו לבצע את ריקודיה גם אחרי שמורתם נספתה (חנוקה) בצעיפה שהסתבך בגלגלי המכונית בה נסעה, שינו את שם משפחתן לדנקן. שמה האמיתי של הרקדנית היה, אגב, Denzler.

בסיס התערוכה הוא ארכיון של אנה דנקן (1891-1980) שהופקד במוזיאון המחול בשטוקהולם על ידי רקדנית אמריקאית בשם קתלין קווינלאן. קווינלאן הכירה את אנה דנקן כשזו כבר הייתה אשה זקנה וכמעט עיוורת וחיתה בבית אבות על יד ניו יורק. מהידידות שהתפתחה ביניהן צמחה התערוכה המיוחדת במינה. הקטלוג כתוב שוודית ואנגלית ומכיל לא רק תעודות וצילומים אלא גם מאמרים מאת חוקרים חשובים, כמו הדוויג מילר, אנה קיזסלוגף ואריק נאסלונד, מנהל המוזיאון למחול בשטוקהולם. התערוכה והקטלוג מתארים כמעט תשעים שנה של ראשית המחול החדש, התקופה המקבילה לחייה של אנה, "בתה" של איזדורה.





ג'יג'י קצ'וליאנו

ג'יג'י קצ'וליאנו

GIGI CACIULEANU, PHOTO: GENEVIEVE STEPHENSON

גייגי קציליאנו נולד ברומניה, למד שם בבית ספר לבאלט והשתלם ברוסיה בסטודיו של הבולשוי. לאחר מכן היגר לצרפת והקים בעיר ראן את הלהקה שאיתה כעבור כמה שנים עבר לפריס. הוא יצר סגנון יחודי הנקרא על שמו, שמשלב טכניקת באלט קלאסי עם מחול מודרני.

לישראל הגיע בפעם הראשונה לפני שנתיים והעמיד עם להקת בת דור שתיים מיצירותיו, את "קרטונס" ("Cartoons") ואת "סערה", על פי סונטה מאת בטהובן באותו השם. לפני שנה שוב הגיע לעבוד עם רקדני בת דור על יצירה משלו - "אקטו" ("Acto"). השנה ביקר כאן בשלישית, והשיחה שלנו התחילה בביקור הזה. דיברנו על עבודתו בבת דור, על הכוריאוגרפיה שלו "ירח מלא", על רקדני הלהקה, על דרך יצירתו. אמנם, נפגשנו גם בביקוריו הקודמים ושוחחנו על דברים רבים (השפה המשותפת שלנו היא רוסית), אך ניסיתי להשתמש בידיעותי מהפגישות הקודמות רק כדי ליצור מעין דיוקן של הכוריאוגרף הנפלא הזה, שמכל עבודה, מכל מלה, מכל ביטוי ומכל תנועה שלו נושבת רוח של שמחת יצירה ואהבת החיים.

"אני נהנה לעבוד עם רקדני בת דור", הכריז גייגי בפתח השיחה. "בפעם הראשונה, בהתחלה, היה לא קל איתם. הם פשוט לא הבינו מה אני רוצה מהם. כל הדגמות תנועה שלי התקבלה בהרמת גבה. כעת הכל השתנה. ביצירה החדשה הזאת, "ירח מלא", אנו משתמשים בטכניקה מאוד לא מקובלת, ולו רק מבחינה פיסיולוגית. הנושא הוא השפעת הירח המלא אפילו על האנשים הכי רציונליים. גם בעלי היגיון בריא מתנהגים בצורה מוזרה בעת הופעת הירח במילואו: אחד נעשה משורר והשני מאבד קצת משפיות דעתו. בעצם זה אותו הדבר, לא? אני דורש מהרקדנים המבצעים עבודה זו לנוע כשגופם מוחזק באלכסון, והקושי כאן לא רק טכני אלא גם פסיכולוגי. יש קושי אופטי בראיית המציאות באלכסון. אני לא מוותר להם, לא מוכן לפשרות, והם בסופו של דבר מצליחים.

יית: בזמן האחרון הצטרפו לבת דור לא מעט רקדנים מתחום הבאלט הקלאסי. האם הקושי בהסתגלות לסגנון נובע מדרך המחשבה המסורתית שלהם, מהעדר תפיסה מודרנית?

גייק: לי נדמה שכל המלחמות האלה, כל העימותים בין קלאסיקה ומחול מודרני אבד עליהם כלם. הראייה העכשווית קשורה לא בתנועה זו או אחרת, אלא בדרך מחשבה של כוריאוגרף על תנועה. כשיש לרקדנים יסוד טכני טוב הם מסוגלים להכל, הם מסוגלים להסתגל לכל סגנון. אני בטוח שלאנשים מיומנים מבחינה טכנית גם קל יותר לחשוב, הם חופשיים בדמיונם. התנועה עצמה מפסיקה להיות מכשול, ודווקא בבת דור הרמה הטכנית עלתה פלאים. אני עובד איתם יותר על המחשבה מאחורי התנועה, על הפילוסופיה של היצירה.

יית: אם כך, האם אפשר עוד לדבר על הסגנון של הלהקה?

גייק: זה שוב תלוי בכוריאוגרפים, ובת דור עובדת עם קשת רחבה ומגוונת של כוריאוגרפים. יש לה רפרטואר עשיר מאוד ורב גוני. את ההגדרות נשאיר למבקרים ולקהל. אני בהחלט רואה בקהל אינדיקטור חשוב. מה שאוכל לומר הוא שאני נמצא כאן לתקופה די ארוכה כבר פעם שלישית, ובכל שהייתי נוכחתי שבת דור ממלאת אולמות בקהל שבא לא רק לראות אלא גם להתמודד עם האתגר האינטלקטואלי. אני חושב שמחול מודרני חייב למשוך את הקהל הרחב ולא להבריק אותו. דווקא העשרת הרפרטואר נותנת לכל אחד משהו הקרוב ללב. העיקר שהגישה למחול תהיה רצינית. הרי יש לא מעט מאחזי עיניים בתחום המחול המודרני. זה כמו ברפואה הומיאופתית - יש בין הרופאים כשרוניים מאוד, המצילים אנשים, ויש נוכלים. כך גם במחול מודרני. ודאי אפשר תמיד "להצדיק" את אחיזת העיניים הזאת בטענה ש"הקהל לא מבין את העבודה משום שאני גאון". אבל אי אפשר לטעון את זה לאורך זמן, מכיוון שלהופיע באולם ריק זה לא כל כך מעניין. אמנם, גם סמואל בקט הציג את מחזותיו באולמות ריקים זמן רב, אבל זו היתה תקופה אחרת. הצופה היום הרבה יותר פתוח, משכיל ומנוסה.



גייגי קציליאנו, PHOTO: M.Y. BRANDILY

**הראייה העכשווית
קשורה לא בתנועה זו
או אחרת, אלא בדרך
מחשבה של כוריאוגרף
על תנועה. כשיש
לרקדנים יסוד טכני טוב
הם מסוגלים להכל, הם
מסוגלים להסתגל לכל
סגנון. אני בטוח
שלאנשים מיומנים
מבחינה טכנית גם קל
יותר לחשוב, הם
חופשיים בדמיונם**

יית: שמתי לב בכל השיחות שלנו, שאתה תמיד חוזר להגדרה "רקדן חושב". עד כמה זה חשוב בעיניך?

גייק: לדעתי, היום, גם במחול קלאסי וגם במודרני, זה הדבר החשוב ביותר. לחשוב לפעמים יותר חשוב מאשר לעשות. רקדן חושב הוא בסופו של דבר גם המבצע הטוב ביותר, מכיוון שבלי מחשבה אין משמעות לתנועה.

יית: אתה התחלת כרקדן קלאסי והפכת לכוריאוגרף מודרני. אתה יצרת למאיה פליסצקיה מופע לפי המחזה "המשוגעת משאיו", ולפינה באוש את אחד הפרקים ב"פולחן האביב" שלה. איך מתאחדת ביוצר אחד הקוטביות הזאת?

גייק: קודם כל, כבר בתחילת דרכי שילבתי את שתי הגישות. באמת, תשע שנים עסקתי בבאלט קלאסי - זו היתה המגמה העיקרית בבית הספר שבו למדתי ברומניה. אך היתה לי שם מורה נפלאה, מרים ראדוקו-טאוזינגר, שהעניקה לי את תחושת החופש וההנאה שבתנועה, שבמחול, שבריקוד. באותו הזמן, בהיותה אמנית מודרנית גדולה, היא עמדה על כך שאמשיך להתאמן בטכניקה קלאסית. כך המשכתי לרקוד נסיכים ודוכסים למרות שהשתעממתי מזה נורא. זה היה קשה לא רק בגלל ה"סכיוזופרניה הכוריאוגרפית". מנהלי בית הספר ראו בעיסוק שלי במחול מודרני מין מעידה, אפילו בגידה. אבל אני כבר הבנתי שדבר אחד מעשיר את השני - קלאסיקה את המחול המודרני וההיפך. אני גם הייתי כבר בדרך לטכניקה משלי, אפילו בתרגול היומי המצאתי תרגילי תנועה משלי, שמהם הנחתי יסודות לסגנון משלי - זה שבו אני יוצר עכשיו.

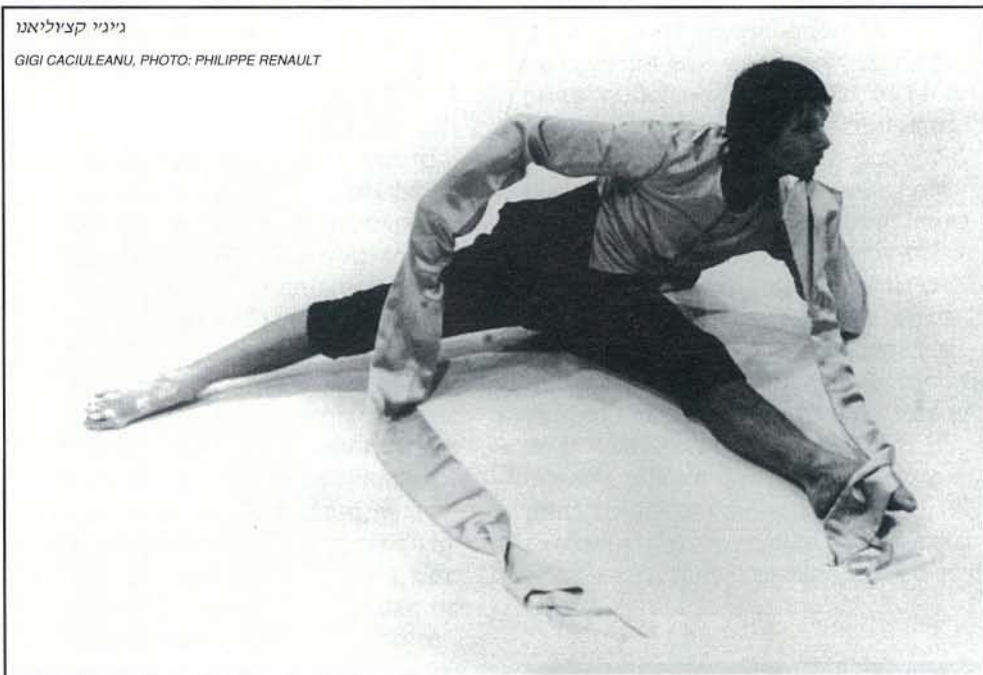
יית: ובכל זאת נחזור למאיה פליסצקיה. לא מכבר קראתי את ספרה **אני, מאיה פליסצקיה** ומצאתי שאינו מצטיין בכנות, אך מלמד על אופי המחברת ועל דרכה לפסגת הבאלט. למרות החום והאהדה שאתה מפגין כלפיה בכל שיחה, ולמרות שיצרת בשבילה את "המשוגעת משאיו", מופע שבכיכובה זכה לביקורות נלהבות גם במערב וגם ברוסיה, אתה מוזכר בספרה רק פעם אחת, וגם אז רק בקשר לנסיעת להקתך עם ההצגה הזאת למוסקבה.

גייק: מאיה הגיעה לראן כשספרה היה בשלבי סיום. אני הייתי עד לכתיבת הפרק האחרון. גם לי חבל שהיא לא הקדישה יותר מקום לעבודתנו המשותפת, ולא למען איזכור שמי אלא מכיוון שתהליך העבודה היה מעניין ביותר. הרי אם נחזור למה שקראת קודם קוטביות - מאיה פליסצקיה/פינה באוש, ניווכח, שמבחינת תפיסת המחול, אין הבדל גדול בין שתי הגדולות הללו. מאיה רקדנית עכשווית מאוד, למרות שכל החיים רקדה את הקלאסיקה. זאת הסיבה שמיד מצאנו שפה משותפת. כי היא הבינה מהרגע הראשון שכדי לרקוד "משוגעת" היא חייבת למצוא גישה שונה אפילו מזאת שהיתה מוכרת לה מהעבודה בלהקות של מוריס ביזאר או רולאן פטי. אני חולק על דעתך בעניין הספר. בעיני הוא מוצא חן, מכיוון שזאת היא, מאיה, עם חוש ההומור החרף האופייני לה ועם לא מעט כעס, רוגז, דווקא הכעס הזה היה החוט

אני רקדן, אני מאוהב בריקוד, בתנועה. אני מרבה לאלתר, עובד הרבה, עובד על עצמי, עם עצמי. אני נפתח לכל מדע, ממש מטמיע אותו בתוכי, אבל אחר כך אני נסגר לחלוטין ונכנס לעולם אחר, ואז, כאילו ללא התערבות שלי, משהו נולד, משהו מופיע

ג'יגי קצ'יאנו

GIGI CACIULEANU, PHOTO: PHILIPPE RENAULT



עובד הרבה, עובד על עצמי, עם עצמי. אני נפתח לכל מדע, ממש מטמיע אותו בתוכי, אבל אחר כך אני נסגר לחלוטין ונכנס לעולם אחר, ואז, כאילו ללא התערבות שלי, משהו נולד, משהו מופיע. לפעמים מה שאני אומר לרקדנים כאילו בכלל לא יוצא ממני, וכאן היתה לי בעיה - לא איך להטמיע לתוכי אלא איך להעביר לאחרים, ואיך להסביר מה שאני כבר חש, מה שממש רוצה להתפרץ ממני. שנים רבות לא יכולתי להפוך את זה למשהו מוחשי שניתן להראות, שאפשר להסביר. והאפשרות שיחקו אותך בצורה עיוורת היא עוד יותר גרועה. לדעתי, רקדן חייב ליהפך לשותף למחשבה. במוסיקה יש פרטיטורה, ויכולת לפרש. לנו אין מדריך אנליטי כזה, ועל זה אני עובד כבר הרבה שנים. אך נחזור לשאלתך על תהליך היצירה - זה הרגע היפה ביותר, למרות שהוא יכול להיות מאוד מאוד כואב. יוצר חייב להיות את זה ולהעביר זאת לאחרים, וכשהם מתחילים לקלוט, לחוש, ואתה רואה איך כל התחושות שלך מתמלאות בתוכן ומקבלות צורה, זה רגע מופלא, רגע של נס.

י"ת: וזה כנראה מה שנקרא כישרון יוצר.



ג'יגי: אני קורא לסגנון שלי תיאטרון כוריאוגרפי כי אני לא אוהב את המונח תיאטרון הריקוד - Dance Theatre. אני כותב מחזה בשפה כוריאוגרפית, כלומר מתרגם אותו משפת התיאטרון על ידי העברה מסמל המלה לסמל התנועה. תנועה היא סמל הרבה יותר מופשט ממלה, הרבה יותר רב משמעי. הייתי אומר אפילו סמל יותר אינטימי, שכל אחד יכול לפרש אותו רק לעצמו.

י"ת: כל מה שאתה אומר קרוב מאוד למוסיקה: הפשטה, סימבוליות, רב משמעיות ואפשרות לפרשנות רבת פנים. גם המספר 12 מעורר אסוציאציות עם דודקפוניה - 12 הטונים, וגם את העצמאות המסוימת של הרקדנים אפשר להשוות לקונטרפונקט.

ג'יגי: יש לי יחסים מאוד אמביוולנטיים עם המוסיקה. לפעמים אני מוכן לתקוע פגיון בגבה מרוב שנאה. היא פועלת עלי כמו שהירח המלא משפיע על אנשים חדי חושים. אבל מוסיקה טובה תמיד פועלת עלי כסם ממריץ. אני רואה במוסיקה מרכיב בלתי נפרד מהתמונה הכוללת של היצירה, ומדגיש שלרקדן חשוב להבין שצריך לרקוד לא לפי המוסיקה אלא עם המוסיקה: דווקא בזה עסקנו הרבה עם רקדני בת דור "בירח מלא", ולי נדמה שהצלחנו.

י"ת: נגענו בכל כך הרבה תחומים שאתה כיוצר בא במגע איתם: מוסיקה, תנועה, תיאטרון, מחול, ספרות, והייתי יכול להמשיך. הכל נספג, הכל נקלט, הכל מתבשל בתוכך במשך זמן מסוים ואז בא רגע של התפרצות יצירתית. איך מתנהל התהליך הזה, איך כל זה מוצא את הדרך החוצה?

ג'יגי: אני לא יודע, אין חוקים. אני רקדן, אני מאוהב בריקוד, בתנועה. אני מרבה לאלתר,

המקשר בין מאיה והגיבורה שלי, שהיא לא משוגעת במלוא מובן המלה, אלא אשה זקנה ולא כל כך פשוטה. מאיה היתה צריכה למצוא את קווי האופי שלה בתנועה ובזה הדחימה את כולנו. גם העובדה שהבאלט התקבל בהתלהבות במוסקבה היתה חשובה לי יותר מאשר כמה דפים בספרה.

י"ת: יש לציין שלפי הביקורות היא התקבלה בהתלהבות הרבה יותר גדולה מאשר עבודותיה של פינה באוש. על באוש כתבו בכבוד רב אך גם בהירות לא מעטה, בהסתייגות מסוימת.

ג'יגי: אני חייב לפינה המון. היא תמכה בי בתקופה שהיתה מאוד לא קלה בשבילי. הייתי בתחילת דרכי ככוריאוגרף, רק התחלתי לעצב ולבסס תפיסה וטכניקה משלי במחול, והיא ללא היסוס נתנה לי לעבוד עם הלהקה שלה, עם הרקדנים הטובים והחכמים שלה במשך שנה שלמה. אבל פינה, כוריאוגרפית גדולה וכישרון אדיר, הלכה בדרך השייכת רק לה, שלא מתאימה לי כלל, דרך תיאטרון-מחול. זה נפלא כי היא עוררה התעניינות במחול בקרב אנשי התיאטרון, שעד אז הסתייגו מהצגות מחול. אך היא התרחקה מהריקוד. היא כוריאוגרפית עשירת דמיון כפי שרואים מיד ב"פולחן האביב". היא רקדנית מוכשרת, בזה אפשר להיווכח גם ב"קפה מילר", אבל היא כבולה בקונספציה של עצמה. משום כך לדרכה לא היו ממשיכים והיא הסתיימה גם עבור פינה באוש עצמה. לי קשה מאוד לדבר על זה כי אני אוהב אותה מאוד, אך הגישה שלה לא מקובלת עלי. אני אוהב מחול, אוהב תנועה, ומשוכנע שבתנועה אפשר להביע הכל. יש לא מעט יוצרים שמנסים לחקות את הסגנון של פינה אך זה בלתי אפשרי כי להם חסרה הגאונות שלה.

י"ת: ומה הנוסחה שלך ללהקה מושלמת, הלהקה האידיאלית?

ג'יגי: אין בעולם דבר מושלם, אך בשבילי האידיאל היום זו הלהקה שלי: נוסחה יוצאת מן הכלל - 12 רקדנים שכל אחד כאילו תורם חלקיק מן האישיות שלו. אני לא אוהב לעסוק במאסות על הבימה, גם 12 זה הרבה כי זאת עבודה עם כל אחד מהם, עם 12 דמויות.

כעת אנחנו מתכננים לקראת סיור הופעות במוסקבה שחשוב לי מאוד. העניין הוא שלמוסקבה עכשיו נוסע כל אחד, כי הדעה הרווחת היא ש"שם יאכלו הכל". זאת אשליה מוחלטת. הקהל במוסקבה חכם ומנוסה, והמבקרים שם מקצועיים מאוד. השתתפתי שם במסיבת עיתונאים עם 60 כתבים והופתעתי מהשאלות החכמות שהם הציגו. היה ממש מרתק לענות עליהן. אני אציג שם את עבודתי האחרונה - "אסקולקי", על פי ציכוב. בזמנו קראתי בשקיקה את כל כתבי ציכוב והכל התערבב לי בראש. לא זכרתי מי שייך למה, היו לי רק רסיסי זכרונות - "אסקולקי" ברוסית. זאת הסיבה שנתתי ליצירה הזאת שם ברוסית. גם בצרפת הצגתי אותה תחת השם הזה.

י"ת: אם נגענו בציכוב ובמחזאות, עד כמה קרוב סגנוןך ל"דאנס-דראמה"?

מועצה אזורית בקעת זאנדה

ת-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
ייעוץ מקצועי בכל תחומי ביי"ס
למחול אמנותי

המורים:

מאיר אלוני
אליזבט גולדווין
אורה גלמן
שאול גלעד
שרה וייסנברג
אפרת לינצקי
שירלי נובק
חיותה עז-גד
דניס פרי
רותי פרץ
טובי פרת
ענת צוק
נורית שטרן

אפשרות להשכרת המקום
לסדנאות וחזרות במשך
השבוע או בסופי-שבוע:
אולמות גדולים, נוחים
וממוזגים, חדרי-ארוח
זולים בישובי הסביבה

האולפן למוזיקה ומחול - מועצה אזורית בקעת זאנדה 11710
טל. 06-588343 06-587847



אולפן אזורי למחול שער הנגב

- מבוא למחול
- משחקי מחול ומוזיקה לכיתות א'
- בלט קלאסי
- לפי תוכנית הלימודים של האקדמיה למחול בלונדון, הגשה למבחני ילדים ובוגרים.
- מחול מודרני
- ג'אז
- מחול ספרדי
- קומפוזיציה
- מגמה לבגרות
- ב"אמנות המחול" (5 יח' לימוד)

צוות מקצועי ומיומן
מנהלת: אסנת לוי מזכירות: תמר גוזי
אולפן אזורי למחול, קרית החינוך שער הנגב ד.ג. חוף אשקלון 79165 טל. 051-802724

לרקוד עם החלום

ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964

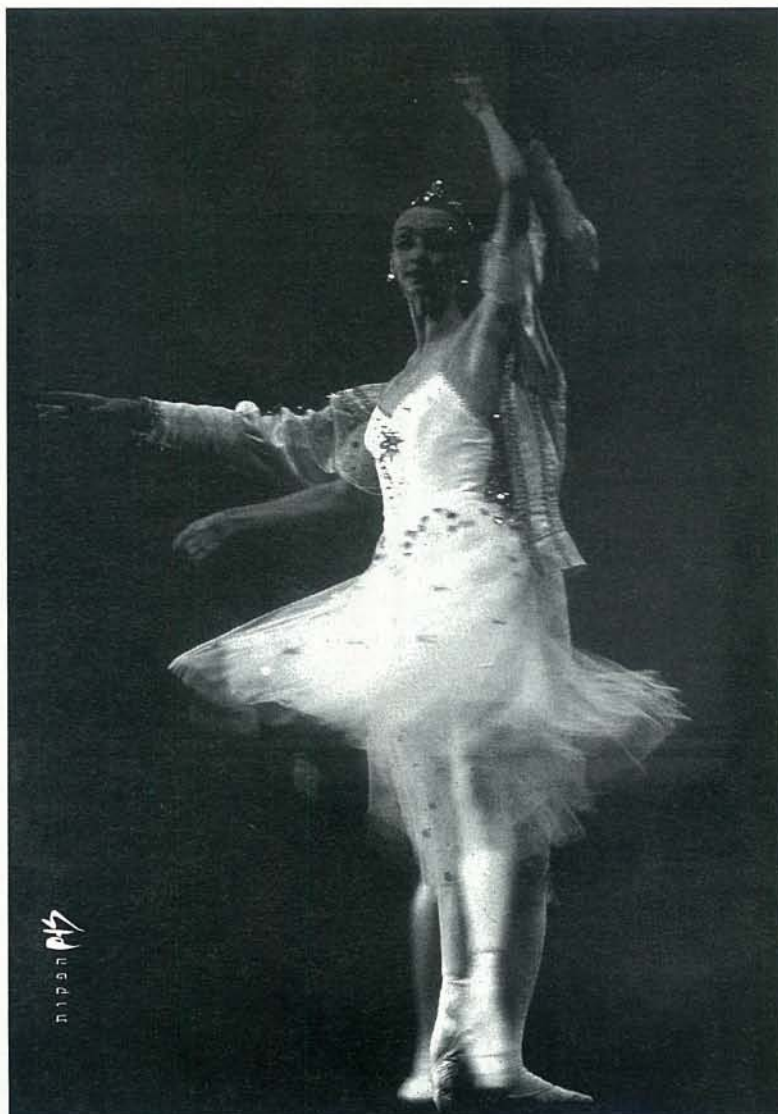
מאת: רות אשל

"כתיבתה של אשל מצטיינת בתמציתיות ובנגיעה ברורה בשורשי הדברים" - צבי גורן, "על המשמר".

"אנציקלופדיה זוטא שיש בה לא מעט מידע מאלף" - חזי לוסקי ז"ל, "העיר". "חיכינו לספר זה בכיליון עיניים" - שלום חרמון ז"ל, המפקח על המחול במשרד החינוך ותרבות.

"אני מקוה שאינך רואה בספר זה סוף וכי עוד ידך נטויה... לרקוד עם החלום מוסר מידע מקיף, מן הראוי שספר זה ישמש חומר לימוד בסיסי לכל בתי הספר למחול" - פרופ' חסיה לוי-ארגון

להזמנות: רות אשל, ת.ד. 820 הוד הכרמל חיפה 34987, טל. 04-246093 המחיר: 45 ש"ח כולל משלוח



הבלט הישראלי

THE ISRAEL BALLET

המרכז לבלט קלאסי

בית הספר של להקת הבלט הישראלי
בהנהלת ברטה ימפולסקי

החלה ההרשמה לקורס קיץ שיתקיים בתאריכים: 15 ביולי ועד 15 באוגוסט
למשך 4 שבועות.

השיעורים יתקיימו באולמי החזרות החדשים של הלהקה ברחוב הר נבו 6,
תל-אביב (זיבוטינסקי, פינת אבן גבירול תל-אביב).

בהדרכת ראובן פורמברג משנה למנהל האמנותי של הבלט ההולנדי הלאומי
Dutch National Ballet

פרטים והרשמה טל. 6966610, 03-6968570

הבאלט הקאמרי של פראג

חוגג עשרים שנות פעילות

מאת יאנה הולנובה

מפת להקות המחול ברפובליקה הצ'כית אינה מקיפה גופים אמנותיים רבים, ממש כשם שהרפובליקה הצ'כית עצמה אינה משתרעת על שטח גדול. בעצם, שתי להקות הבאלט הגדולות העצמאיות היחידות הפועלות שם הן להקת התיאטרון הלאומי בפראג ולהקת התיאטרון הלאומי בברנו, בירת מורביה. כל יתר הלהקות הן אנסמבלים של בתי אופרה בערי שדה, שנדרשות לספק להפקות האופראיות תמונות באלטיות, ורק פעם או פעמיים בשנה מאפשרים להן להופיע בתוכניות מחול עצמאיות.

בעקבות השינויים הפוליטיים שחלו ב-1989, הופיעו יוצרים צעירים לא מעטים והם מנסים להדביק את התפתחות המחול המודרני העולמי, אך עד היום, להקת הבאלט היחידה החשובה שרוקדת מחול מודרני ברפובליקה הצ'כית היא להקת הבאלט הקאמרי של פראג.

הבאלט הקאמרי של פראג נוסד ב-1975 על ידי **פאבל שמוק**, מנהלו האמנותי עד היום. זו להקה עצמאית שאמנם לא נדרשת לספק תמונות לאופרות, אבל עד היום, אחרי כעשרים שנות פעילות, עדיין אין לה מחסני תפאורות, תלבושות של ממש, סטודיות משלה ושאר

"סטאבאט", כור: פאבל שמוק

"STABAT", CHOR.: PAVEL SMOK, PHOTO: IVAN MALY



תנאים טכניים הכרחיים. היא בנויה על שבעה עד 16 סולנים, על פי הצורך והיכולת לעמוד בתשלום המשכורות.

הציר המרכזי של היצירה של שמוק הוא מוסיקה איכותית שלא נכתבה מראש לבאלט. כשמונים אחוזים מהמוסיקה שבה הוא משתמש ביצירותיו נכתבה על ידי מלחינים צ'כיים כמו דבז'אק, יאנאצ'ק, מרטינו. גם הוא וגם הכוריאוגרפים האחרים שהוא מזמין לעבוד עם להקתו עובדים בסגנון מודרני המתבסס על המילון הטכני של הבאלט הקלאסי.

עד שנת 1994 זכה הבאלט הקאמרי של פראג לתמיכה ממשלתית משמעותית אך הסיבסוד קוצץ לכדי שליש בשנה שעברה. איש לא חשב שהלהקה תשרוד בתנאים החדשים, אבל דווקא בתקופה זו היא הפיקה פסטיבל בהשתתפות אורחים נכבדים, כמו להקת הוותיקים של תיאטרון המחול ההולנדי (NTD3) של יירי קיליאן, ובסתיו 95 יצאה בתוכנית בכורה חדשה. את כושר ההישרדות שלה יש לזקוף לזכות כשרונו היצירתי הכביר של פאבל שמוק ויכולתו הניהולית של מנכ"ל הלהקה יירי אופיילה.

מופע הבכורה שהתקיים בסתיו נקרא "חיי אדם אחד". שמוק ייעד אותו להיות מחול אוטוביוגרפי, אבל תוכניתו לא יצאה אל הפועל והתוכנית היתה בנויה בסופו של דבר משלוש עבודות קצרות.

אחת העבודות היתה יצירה של יוצרת צעירה בשם אירנה יאנובצובה, בוגרת כיתת הכוריאוגרפיה של שמוק באקדמיה לאמנויות בפראג, ושמה "עלזי ומאושר". היצירה שונה בסגנונה מסגנון-הבית של שמוק.

על רקע מסיבת סילבסטר יאנובצובה תיארה מגוון טיפוסים בחברה העכשווית של פראג ובאווירה השוררת בעיר בימים אלה. היא העמידה, בצורה אירונית, אלה מול אלה, מצליחנים ולא-יוצלחים, סנובים למיניהם ופתיים שאינם יודעים בדיוק מה קורה להם. התנועה בנויה סקיצות קצרות של פנטומימה וליצנות וקטעים בסגנון באלט קלאסי, למוסיקה מאת המלחין הצ'כי בן המאה ה-18 יוזף מיסליבצ'ק, שהיא עיבדה למין סוויטה בעלת אופי של מוסיקת דיסקוטק.

עד כה עבדה יאנובצובה בעיקר עם מקצוענים למחצה. הדבר מעניק ליצירתה טעם של "מחותרת" ושל פסיפס, מעניינים כשלעצמם, אך המבנה הדרמטורגי של העבודה מגובש יותר מאשר הצד התנועתי ובכוריאוגרפיה שלה ניכרת שטחיות מסוימת.

עבודה שנייה ב"חיי אדם אחד" היא פרי עטו של פטר זוסקה, רקדן לשעבר בבאלט הקאמרי והיום סולן להקת הבאלט הלאומי. הוא קרא ליצירתו "Seul" והקדיש אותה לז'אק ברל. שלא כמו בעבודה של יאנובצובה, אצל זוסקה שירי ברל לא תלושים מהקשרם, וברור



"סטאבאט", כור: פאבל שמוק
"STABAT", CHOR.: PAVEL SMOK, PHOTO: IVAN MALY

בעקבות השינויים הפוליטיים שחלו ב-1989, הופיעו יוצרים צעירים לא מעטים והם מנסים להדביק את התפתחות המחול המודרני העולמי, אך עד היום, להקת הבאלט היחידה החשובה שרוקדת מחול מודרני ברפובליקה הצ'כית היא להקת הבאלט הקאמרי של פראג

המחול רב-שכבתי ורב משמעי וכולו משחק בסמלים דרמטיים. יש בו יופי תנועתי רב ורגישות, התנועה והמוסיקה משתלבות היטב ושמוק עושה פלאים במערך התאורה ובמשחק במשטחים בגבהים שונים



פאבל שמוק בשעת ההצגה החגיגית

PAVEL SMOK, PHOTO: IVAN MALY

שהכוריאוגרף מתכוון בעבודתו להראות משהו כמו "תמונות מחיי האמן".

הביטוי המחולי של זוסקה מפורט ואינטימי עם תחושה של מיניאטורה, והמבנה הפנימי של יצירתו מוכתב על ידי שינוי מספר הרקדנים וחלוקת חלל הבימה בכל קטע וקטע. כל תמונה מבטאת את יחס הכוריאוגרף למשורר-זמר שרצה לעשות יותר מאשר לשעשע את הצופים שלו - זיאק ברל. את הדמות הראשית רוקד הרקדן המוכשר פטר קולאר, ויתר המבצעים משכנעים אף הם.

הכוריאוגרפיה של זוסקה נעה ו"מזמרת" באופן שופע ובלתי מאולץ. המחול שלו נמרץ, אלגנטי וגמיש עם הרבה "שארם" צרפתי.

היצירה המסיימת של התוכנית היתה הרצינית מבין השלוש, מעין memento mori מאת שמוק עצמו.

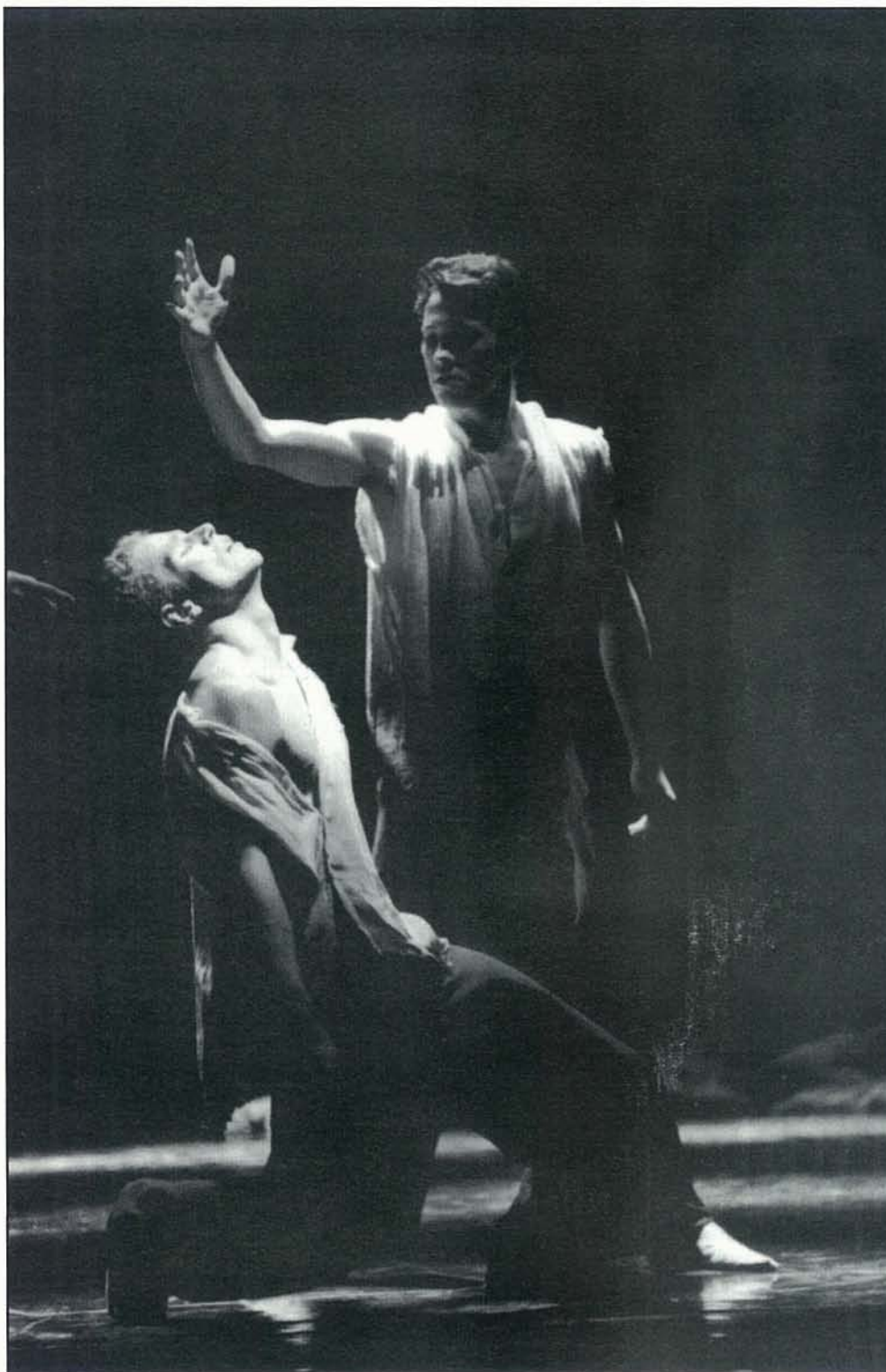
לפני עשרים שנה הצטיין שמוק בשימוש מעורר כבוד במוסיקה רצינית על בימת המחול. הפעם הוא דווקא "גזר" חלקים מיצירות, וליתר דיוק את החלק הראשון מתוך "Stabat Mater" מאת דבוז'אק. היצירה הכוריאוגרפית לצלילי "סטאבאט מאטר" משכנעת ואפילו מצמררת לפרקים. היא דנה בגורל האנושי, במוות ובסבל, במאבקים ובעיוורון, ברודנות ובעינויים, היום ולפני אלפיים שנה, ומבטאת מעין תפילה למשמעות בחיים. המחול רב-שכבתי ורב משמעי וכולו משחק בסמלים דרמטיים. יש בו יופי תנועתי רב ורגישות, התנועה והמוסיקה משתלבות היטב ושמוק עושה פלאים במערך התאורה ובמשחק במשטחים בגבהים שונים. אין ספק בכך שלפאבל שמוק יש מה לומר.



"סטאבאט", כור': פאבל שמוק

"STABAT", CHOR.: PAVEL SMOK

PHOTO: IVAN MALY





מועצה אזורית "מגידו" - האולפן למחול

בהנהלת יעל ברנר



- ◆ מבוא למחול
- ◆ בלט קלאסי
- ◆ מחול מודרני
- ◆ תיאטרון מחול
- ◆ תולדות המחול
- ◆ רפרטואר
- ◆ עיצוב הגוף-בשיטת "פילטוס" - למבוגרים
- ◆ להקת מחול מודרני ותיאטרון מחול
- ◆ בחינות בגרות 5 יח' ועבודות גמר
- ◆ מפגשי מחול
- ◆ סדנאות עם מורים אורחים
- ◆ קורסי קיץ
- ◆ מנויי מחול לתלמידים באולם אזורי "מגידו"
- ◆ ארוח כנסים ארציים

הלימודים מיועדים לתלמידים מכתה ב' ומעלה

◆ צוות המורים

עפרה אכמון, מיה בנקוב, אלה בר-דוד, מרים ורובל, עפרה חנוך-לין, צפירה עצמון, מרינה פילק, שרונה פלורסהיים, אריאלה שפושניק, מרסיה שחורי, דיתי תור

◆ מלווה בפסנתר

ריטה למזוב

אפשרות להשכרת המקום לסדנאות וחזרות במשך השבוע ובסופי שבוע. אולמות גדולים, רצפות עץ, פסנתרים, חדרי ארוח זולים בישובי הסביבה

האולפנה למחול במרכז "יד לבנים" ת.ד. 90000 עפולה 18120 טל. 9892051, 9891158-04 פקס 9890583-04

שחרר דה

סטודיו למחול אוריינטאלי ואתני

בניהולה של מירי אלון

הבעה במחול אוריינטאלי ריקודי בטן

תמצית המחול

במחול האוריינטאלי ישנן דרכים רבות להבעת שמחת התנועה, התפתחותה עם חוקי הגוף האנטומיים פיסיולוגיים ופיתוח החושים דרך הריקוד

ערבי תרבות

הרצאות בנושא ריקודי הבטן אז והיום ומקורותיו (התפתחות) בשילוב הופעה ושיעור לדוגמא בשינוף הקהל.

הביצוע

1. יצירות אישיות וכוריאוגרפיה של מירי אלון.
2. להקת רקדניות המורכבת מתלמידותיה.

שיעור ניסיון 30 ש"ח, חודש שלם 110 ש"ח
הרשמה לשיעורים פרטים עפ"י תיאום מראש

בהנהלת: מירי אלון - רקדנית בטן אומנותית

כוריאוגרפית

מורה מוסמכת לתנועה

טל. 8515196, 04-8528554

עיריית תל-אביב - יפו מגישה

המרכז למחול

בלט קלאסי, בלט מודרני, מחול יצירתי

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

בלט קלאסי - מחול מודרני - מחול יצירתי - מחול עכשווי
ג'אז - קפוארה - תפוף - ריקודי בטן - איקדו - מרשל דנס

- ילדים ונוער בגילאי 7 - 18 ובוגרים מגיל 18
- שיעורי בוקר לרקדנים מקצועיים
- להקת תיאטרון מחול תל-אביב לרקדנים מגיל צבא מבחני קבלה ללהקה ב- 23.5.96 ב- 10:30

קורס קיץ למחול בהדרכת מיטב המורים מהארץ ומחו"ל

- ילדים ונוער בגילאי 9 - 18 עם בסיס טוב בבלט קלאסי:
1.7 - 22.7.96
- בוגרים מגיל 18: 7.7 - 18.7.96
- השתלמות מורים לבלט קלאסי לפי שיטת וגנובה: 1.7 - 18.7.96

המרכז למחול - ביכורי העיתים - רח' הפסמן 6, תל-אביב. טל': 03-6919457



דניאל לריו

DANIEL LARRIEU
אלכימאי של תנועה

שפת חירשים אילמים וקינויולוגיה - כל החוויות הללו השאירו סימנים למזכרת בעבודתו של לריו ככוריאוגרף וכרקדן, ולכולן הד בשפת הגוף שלו.

על השאלה מיהו רקדן "לריוזי" הוא מגיב בהשתאות, ואחר כך אומר: "זה שמתיר את המבט. אנחנו לא רוקדים כדי להוכיח משהו אלא דרך משהו אוניברסלי, מנסרה של אור וחושך, צבעים ורגשות, במגע ישיר עם הלא נודע. אני רוקד כדי להתמודד עם הנעלם הזה, כדי להיות עם הקהל מול הבלתי נודע. אם רקדן יכול להרשות לעצמו לעשות זאת עם הקהל, הוא לא רוקד לבד".

את עבודתו של לריו אפשר להשוות לעבודת האלכימאי, המזקק חומרים במעבדתו כדי למצוא את אבן החכמים. המעבדה של לריו הוא הרקדן, והחומרים לקוחים מן הפילוסופיה וההיסטוריה. "לחדש את הקשר

(12 בפסטיבל הגנים הבינלאומי ליד טור. בראיון איתו אמר לריו, שמה שמעניין אותו במחול זה "למצוא בטכניקות המסורתיות יחסים חדשים, המאפשרים התפתחות במודעותו של הרקדן לגופו", ושהוא חולם על "סדנה מטורפת, המשלבת שיטת פלדנקרייז וריקוד תאילנדי מסורתי".

קשה לדובב אותו להגדרות, הכל פתוח, ואחרי כל שאלה הוא ממחר לתקן ולומר שאין לו תיאוריות אוניברסליות על החיים. הסקרנות להתנסות, לעומת זאת, עוברת כחוט השני בכל עבודותיו, החל משנות השמונים המוקדמות. כוריאוגרפיה בתוך בריכת שחייה, סדנה על תפקיד "הנסיך" בריקוד התאילנדי המסורתי,

מאת תמר שבק

"הגוף הוא חלל של תפילה, של מודעות, לא של קופוניה או של אקסהיביציוניזם. בעיני זהו חלל יקר ערך. ככה זה. גם אם אחפש, לא אמצא סיבות אחרות לרקוד", אמר הרקדן והכוריאוגרף דניאל לריו, יליד מרסיי בן 39, מנהל מרכז המחול של טור (Tours), צרפת.

יצירתו האחרונה "Mobile ou le Mirroir du Château" (מרצדה או ראי הטירה) מושפעת מטירת לנגיה (Langeais) שבעמק הלואר. לריו אוהב להשתמש בחומרים שסביבו ולהטות אותם לכיוונים חדשים ובלתי צפויים.

לריו הספיק כבר ליצור עבור באלט פרנקפורט של ויליאם פורסיית, באלט האופרה של פריס ולהקת תיאטרון המחול ההולנדי. עכשיו הוא מתרכז באנסמבל שלו ובפעילויות לעידוד התודעה למחול בקרב הציבור, דרך פסטיבלים לכוריאוגרפים צעירים וסדנאות ופרויקטים מיוחדים, כמו נטיעת גן של צמחי מרפא בהשראת הילדגרד דה בינגן (נזירה מהמאה ה-

"אנחנו לא רוקדים כדי להוכיח משהו אלא דרך משהו אוניברסלי, מנסרה של אור וחושך, צבעים ורגשות, במגע ישיר עם הלא נודע. אני רוקד כדי להתמודד עם הנעלם הזה, כדי להיות עם הקהל מול הבלתי נודע. אם רקדן יכול להרשות לעצמו לעשות זאת עם הקהל, הוא לא רוקד לבד"



"מרצדה או ראי הטירה", כור: דניאל לריו

"MOBILE OU LE MIRROR DU CHATEAU", CHOR.: DANIEL LARRIEU

PHOTO: EVE ZHEIM



לריו, פורסיית נמצא בתקופה שהוא מתבסס הרבה על עבודה עם תמונות וידיאו ואילטרות של הרקדנים.

"אנחנו מחכים להוראות בפקס, כדי להתחיל לעבוד, ואז נשלח בחזרה קסטות עם מספר פתרונות. הוא יענה שהוא מעדיף את הגרסה הראשונה וחצי מאילטר מס' 4, למשל, או שכל הלהקה תרקוד קטע מסוים. זה מבט אחר על עבודת הכוריאוגרף. אולי בשנה הבאה נציע לטרישה בראון את אותו הדבר ונציג תוכנית שכולה 'פקסלנד'. אז, אם ויליאם פורסיית יבקש ממני לצווח על הבמה, אני מוכן".

את התוצאה נראה ביוני-יולי שנה הבאה. בינתיים עובד דניאל לריו על משהו מתוצרת בית - תוכנית משולבת של יצירות קצרות, הצעות שלו ושל חברי הלהקה, שמשתנות לבקרים. עם התוכנית הזאת הם יסעו לרוסיה, לפולניה ולהונגריה. באפריל השנה הם יציגו את "מרצדה או ראי הטירה" בפריס.

מהקהל שהוא מנסה לחנך בטור הוא מבקש להיכנס לריקוד בלי שיפוט ומבלי לבלבל את מצבו כאדם עם מה שהוא רואה. "אם המחול מפנה אותנו לדברים שמפריעים לנו בעצמנו, כדאי לגלות אותם ולקבל אותם. זה לא בגלל שמשוה לא מוצא חן בעיני, שאני כועס".



לעשות מסביב, בלי לזוז. אחר כך אני עוצר עוד מפרק וכו'. ביצירתי האחרונה השתעשענו המון בדרך זו. אמרנו שיש שלושה כיוונים שונים של הגוף ואין מה לעשות".

ביצירה זו, אגב, האחרונה שלו, הרקדנים הגרילו את זמן השהייה על הבמה ואת התפקיד ביצירה (סולו או חלק מדואט או טריו). "זו דרך אחרת להסתכל על תהליך העבודה", אומר לריו. בטכניקה אחרת הוא משתמש בעבודה על שירים של ליאו פרה (Leo Ferrè) או ז'פ מאמה (Zap Mama). שם התנועה מתרגמת כל מלה כמו בשפת חירשים אילמים. והוא מוסיף: "אני אוהב לרקוד, כי אם מבקשים ממני להתחפש לפרה ולעשות מו עשר דקות, אני מרגיש נפלא. החוויה קשה הרבה יותר לכוריאוגרפית שמסתכלת, מתייאשת ומנסה למצוא את הרעיון. להיות מבצע זה להיות מציץ, וזה נורא ואיום. לפעמים אני כועס מאוד על הרקדנים שעומדים ומחכים, וכל מה שאני רוצה לומר להם זה - אין לי מה לתת לכם עכשיו. תסתלקו, תתחפפו. זה מעיק להשתמש במישהו כדי לעשות את מה שאתה מעולם לא הצלחת לעשות. להיות רקדן מבצע זה נפלא".

הפרויקט הבא של לריו הוא כוריאוגרפיה משותפת עם ויליאם פורסיית דרך פקס. "רציתי שפורסיית יעבוד עם חברי הלהקה על עבודה מן הרפרטואר", הוא מספר, "אבל פורסיית אמר שזה לא מעניין אותו והמליץ ליצור עבודה חדשה. טוב מאוד, אמרתי לו, יש לך זמן? לא - הוא ענה. טוב, אמרתי, אם כך בוא ניצור מחול בהתכתבות". לדברי דניאל

עם ההווה", הוא כותב בתוכנייה של המרכז הכוריאוגרפי של טור, "זה כמו עלם העומד על שפת המים ואומר, המים לעולם אינם זהים. מעניין אותי לנסות ולהסביר את ההבדל בין תפקוד הכבד והריאות בגוף, ואיך אפשר להסיק ממנו מסקנות על העולם. הטבע מאורגן בצורה מדהימה. בחיי ובעבודתי אני מנסה לקשר בין הדברים. אני נמצא בטור, ולכן אני עובד ביחס לחומרים מן האזור. אולי, אילו הייתי בקיבוץ, הייתי מפסיק לעבוד ומתחיל לקטוף תפוזים. מי יודע".

שני הכוריאוגרפים שמהם היה דניאל לריו רוצה "לשמור אור קטן כשאהיה בגן עדן" הם ויליאם פורסיית, שעבור להקתו הוא יצר את "גיונגל על כוכב ונוס" וטרישה בראון, שלדבריו יוצרת "מחול המצדיק את עצמו דרך תנועה טהורה, ללא צורך בסיפור מסגרת. וחוף מזה הטכניקה שלה מאוד מיוחדת".

הטכניקה של לריו עברה גלגולים רבים. "בתקופת ה'Romance en Stuc' (רומנסה בטיח) עבדתי הרבה על ויזואליזציה, על גוף שטוח כמו בציורים ממצרים העתיקה, מודעות לפוזיציה, כמו ב'אחר צהריים של פאון' (L'Après-midi d'un faune). אחר כך נמאס לי להיות תקוע כמו בין שני ספרים, והתחלתי לעבוד על תחושת המסלול ב'Waterproof' (חסין מים), יצירה שהתרחשה כולה בתחתית של בריכת שחייה, והקהל צפה מלמעלה. במים לא הרגשתי את משקל הגוף ואת המרפקים. עכשיו אנחנו במערכת הרבה יותר משעשעת, של משחק וארכיטקטורה. אני מייצב את הזרוע ללא תנועה בחלל ורואה מה אפשר

מפנקסו

של מבקר

מאת ג'ורא מנור

איורים: שמואל כץ

חשפנות בינלאומית

בין 7 ו-14 בנובמבר 1995 התקיים במרכז סוזן דלל אירוע מחול בשם "מחול 95", חשיפה בינלאומית, אך רק עבודות מעטות משלל היצירות שהוצגו בו נחשפו שם לראשונה. רוב הלהקות והיוצרים הללו נראו כל העונה שחלפה.

עם היוצאים מכלל זה נמנתה יצירתה של **תמר בורר** - מחול פיוטי לשתי רקדניות וכד גדול (מסוג הכדים ב"עלי באבא", שאפשר להיכנס לתוכם ולהיעלם), שבוצעה עם שותפתה יעל מנדלר, למוסיקה מאת אריק שפירא. מנדלר

משמשת, בעצם, גם רגליים חלופיות לתמר, והסימביוזה ביניהן כל כך מושלמת עד שלרגע אין תחושה, שאחת משתייהן אינה יכולה לעמוד או לנוע בכוחות עצמה. היצירה הזאת היא חוויה בלתי רגילה מבחינה אסתטית ורגשית.

גם הצמד הסימפטי "**ורטיגו**" (נעה ורטהיים ועדי שעל) הביא משהו חדש, ושוב בשיתוף להקה מחו"ל, הפעם מהונגריה. מחול אחד התחיל בצורה מפתה, כשהרקדנים נעו מאחורי קיר בנוי לתלפיות מגריקנים, אבל לא נראה מגובש כל צורכו. יש בו רעיונות מעניינים וחומר ליצירה שבודאי עוד תתגשם. המחול השני בתוכניתם, "לימבוס", היה רביעייה למוסיקה מאת דן בגנו. התנועה שלו מעוצבת היטב והוא בוצע בצורה טובה.

הפן הבינלאומי של האירוע היו מנהלי פסטיבלים אירופים שונים שהוזמנו לתל אביב לצפות בהיצע שלנו. מה יצא מאירוח קניינים פוטנציאליים אלה אין לדעת מראש. דבר אחד ברור - ב"מחול 95", חשיפה בינלאומית" לא נחשף משהו מפתיע או חדש באמת, אבל כל הזדמנות שניתנת ללהקות הקטנות להופיע, ועוד בפני מנהלי פסטיבלים מכובדים, חיובית.

אל מקור תיאטרון - המחול הגרמני

ביקורה של הלהקה שבראשה עומדת **פינה באוש**, בשתי תוכניות במשכן אמנויות הבמה בתל אביב, היתה הזדמנות מצוינת לראות מנין התחיל מה שמכונה תיאטרון המחול הגרמני החדש. תוכניתה הראשונה של הלהקה מופרטאל כללה את "קפה מילר" (1978), קפה הלבבות השבורים. היום, עשרים שנה אחרי שנוצר, הרבה מהאמצעים הקיימים בו רווחים

על בימות המחול, והקהל, צעיר ברובו (וזה מצוין!), רגיל לחידושים אלה ולא התלהב למראה התעודה ההיסטורית האוטנטית הזאת. לעומת זאת, הוא ממש נסחף נוכח "פולחן האביב" (1975), עבודה "קדם-באושית", שבאוש יצרה כשעדיין עבדה במסגרת המוסכמות של המחול המודרני שלמדה בניו יורק.

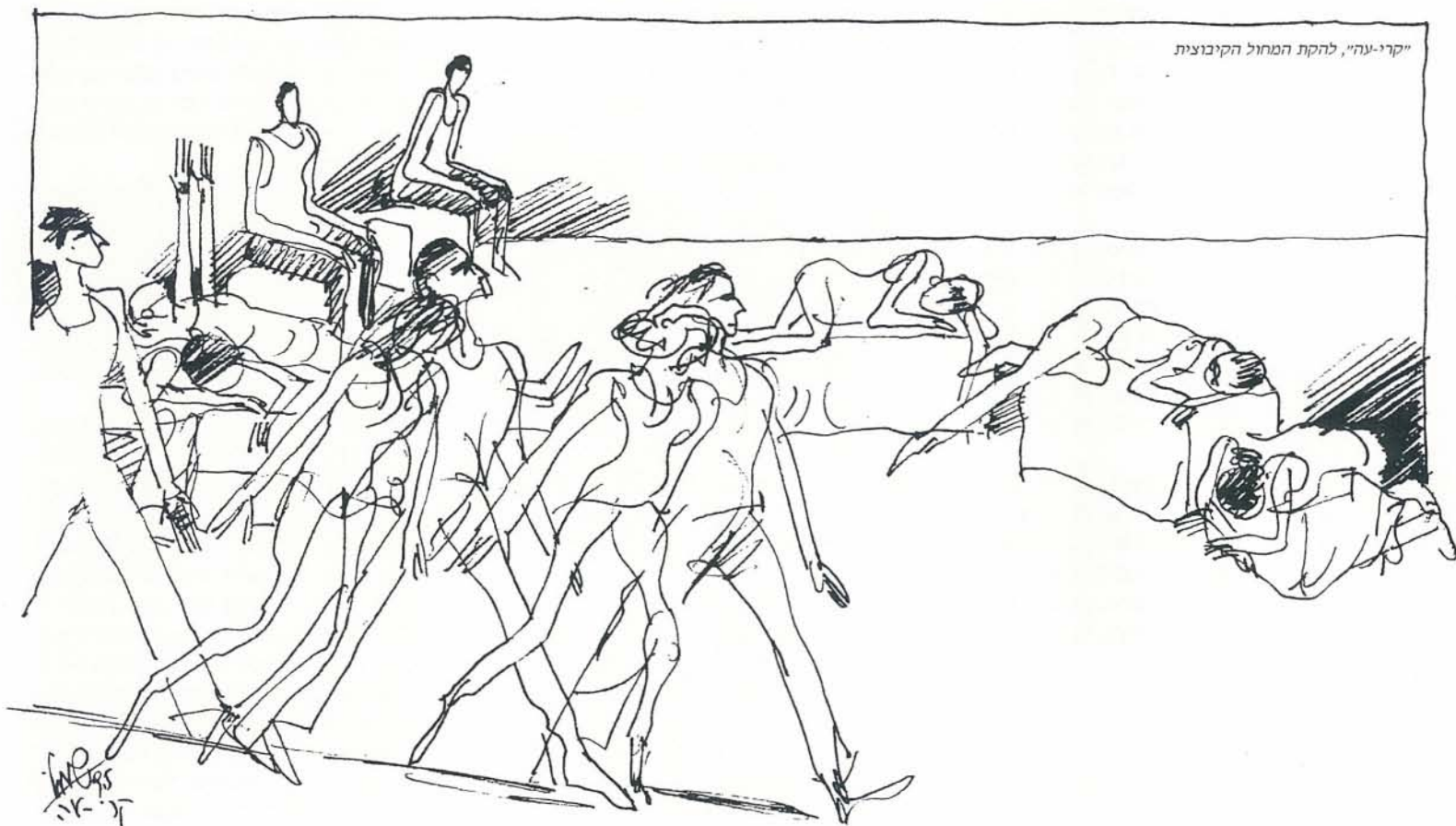
בתוכנית השנייה של הלהקה בוצעה העבודה הענקית (בכל המובנים) של באוש - "ויקטור", שבה, בתוך חפירה ענקית, דומה למין קבר המוני, זורמים החיים במגוון מהמם של אירועים, יחסים והתרחשויות סוריאליסטיות. אם "קפה מילר" יכול להיחשב תעודה היסטורית חזקה עד היום, "ויקטור" הוא דוגמה מעולה להתגבשות הסגנון שהחל להתפתח באמצע שנות השבעים.

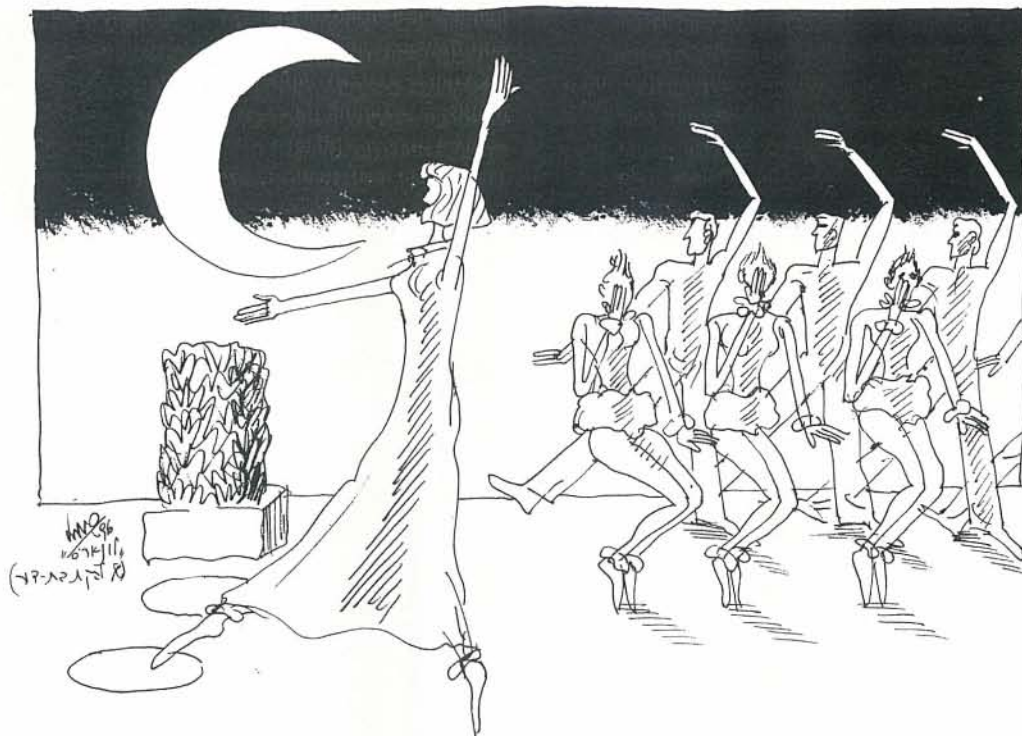
אחד מתענוגות המופעים הללו היה לצפות בעמיתיה לעבודה של פינה באוש - רקדנים שכבר עובדים איתה עשרים שנה ועדיין נאמנים לה ומבצעים את עבודותיה כפי שרק ותיקים כאלה מסוגלים.

למה הגברים רוקדים?

לכאורה אין כלל מקום לשאלה הרטורית הזאת. יש להם זכות מלאה, ואני, למשל, מאוד אוהב דמויות של גברים על בימת המחול. אז מה יכולה להיות הטענה נגד יאיר ורדי, מנהלו הפעלתי של מרכז סוזן דלל, המעלה מדי שנה מופע בשם "**רק גברים רוקדים**". בעייתית, לדעתי, היא רק המלה "רק". התוכניות שהתקיימו ב-20-23 בדצמבר 1995 כללו אוסף שלם של מופעים נעדרים קו משותף, מלבד היותם על טהרת הגברים.

"קרי-עה", להקת המחול הקיבוצית





"לונגריס", להקת בת דור

הרקדנית חנה וייסמן, מנהלת החזרות של האנסמבל.

הוא חידש את הדואט "פאסומצו" ואת המחול הראשון שלו, זה שיצר בשעתו עבור עצמו - "פה דה פפסי". זה היה פעם מחול מבריק, חינני ומלא המצאות בימתיות נאות ומפתיעות, אולם הלל קוגן, שביצע אותו במופע בו נכחתי, אף שהוא בעל יכולת תנועתית מצוינת, לא הצליח לחדד את התנועה לדרגת הסאטירה המהולה באמפתיה על האיש המכור לפפסי-קולה, הזכורה לי.

וייסמן היתה בחודש האחרון להריונה כשביצעה את הסולו שנהרין תרם לערב זה. היא רוקדת נפלא ובטנה העגולה היתה יפה מאוד, והובלטה היטב בתלבושת שחציה סליפ וחציה שמלת טוטו קצרצרה. אולם, ממש כבכל הריקודים של נהרין בזמן האחרון, הבימה היתה שרויה בעלטה כמעט כמו בהאפלה בזמן מלחמה בכל שלושת היצירות הללו. אפילו את וייסמן, שהתנוססה כסמל הלהקה על כל הפלקטים בשנים האחרונות (הלא היא הנערה עם כובע החרוט המצחיק), קשה היה לזהות מרוב חיסכון בחשמל.

"מוסך פנדורה", המוזר והמשעשע, מאת סער מגל לפחות זכה לתאורה של ממש. הבכורה של הערב היתה מחול בשם "לקרימוסה" למוסיקה מאת פרסל. (מי שהקליד את התוכנית כתב "Lacrymoza" במקום "Lachrimosa", אבל כבר התרגלנו להשלים עם בוריות מרגיות כאלה). את הכוריאוגרפיה יצרה נעה דר, שעבודתה עדיין בלתי מרוכזת, ויש בה משהו כאילו מקרי וחסר מסר רגשי או צורני ברור. את הדמעות שבכותרת המחול אפשר, אם כן, אולי, להזיל על כשרונה שטרם מצא לעצמו שפת תנועה משמעותית.

ערבו של האנסמבל היה בעיני חסר חידושים של ממש וחשוך להרגיז.

יוצרים ישראלים החיים ב"גלות" לשוב וליצור בארץ, ולא חשוב מאיזו סיבה הרחיקו לנדוד ממולדתם-מולדתנו.

אבי קייזר, המרבה לאחרונה לעבוד עם סוזנה לינקה בגרמניה ועם גופים חדשניים אחרים במערב אירופה, הגיע ויצר עבור הלהקה מחול שכולו רגישות, אבל לא רגשנות, ואהבה למקום שאינה גולשת ללוקאל פטריטיזם רטוב וסנטימנטלי. בעיני היא מייצגת את האיחוי, הסינתזה, אך שמה דווקא "קרי-עה". אבל השם והכותרת אינם חשובים, מה שחשוב בעיני הוא, שלרקדני הקיבוצית ניתנה הזדמנות להתנסות בשפת תנועה שונה מאוד מזו שהורגלו אליה, בעיקר בעבודותי החזקות, הדרמטיות, של יוצר הבית שלהם רמי באר.

איש אינו מתרסק כאן אל הקרשים ואיש לא משליך את זולתו מזרועותיו. כל אחד מוצא את עצמו בתוך הקבוצה, המשנה צורה ונכנסת ויוצאת מהאוניסונו הקולקטיבי האחד. דואליות זו, בין אחידות חברתית מחייבת לפרטיות משוחררת של כל חוליה בחברה, היא המרכיב המרתק ביותר בעבודתו של אבי קייזר. ב"קרי-עה", יצירה של יותר משעה, יש באופן בלתי נמנע כמה נפילות מתח. אבל ברגעים כאלה הכוריאוגרף מרשה לנו, הצופים, להתבונן בנחת, ואפילו לעשות כל אחד לעצמו פסק זמן להרהור או מנוחה קצרה. בדרך כלל הקהל מרגיש שמצפים ממנו להישאר דרוך ומרוכז בהתרחסות על הבימה גם ברגעים של נפילות מתח.

"אנסמבל" בחושך (סוף דצמבר '95)

הקבוצה הצעירה של בת שבע, הנקראת "האנסמבל", היא חבורה של רקדנים ורקדניות מעולים. אוהד נהרין, המנהל את הקבוצה יחד עם נעמי פרלוב, חידש עבור הבכורה שני מחולות משלו וגם תרם סולו מיוחד עבור

כמחווה מיוחדת במינה, כל הערב היה מלווה במוסיקה מאת אורי וידיסלבסקי, ספק של מוסיקה שימושית לתיאטרון ומחול, בקנה מידה תעשייתי כמעט. לכן הפך המוסיקלי כמעט ולא ניכר בתוכנית. זה היה שירות דב גם למלחין, שאולי יש באמתחתו קטעים מעניינים יותר, וגם לכוריאוגרפים הצעירים, שלא נמצא להם בצלילים אלה אתגר.

אייל נחום ביצע עם אריק אלספי המוכשר מבית דור את "אלתי-געבי". הדואט הזה, עם השם המשעשע, הוא מאוד צורני, גיאומטרי, ללא מרכיבים כוריאוגרפיים או רגשיים מעוררי עניין, מבוצע על ידי שני רקדנים טובים.

עמנואל גת ואמג'אד עסיבי ביצעו מחול זוגי לצלילי אקורדיון וזמרה עם סממנים ספרדיים. הוא התחיל בהליכות שיצרו פרידות ופגישות מרתקות, אבל עד מהרה התפוררה האקספוזיציה הנאה והיתר היה פשוט מילוי זמן. לכסות, כביכול, את המוסיקה.

"אשת האיש" של אילן לשם היא פרודיה על השבלונות הנשיות במחול, מבוצעת על ידי גבר. בתחילת המחול מרוקן אילן לשם לנעל מודבקת לרצפה, ובעזרת הנעליים המקובעות (אמצעי שדני עזרלו השתמש בו פעם ב"מומיקס") הוא מתכופף באוויר בזוויות בלתי אפשריות. אחר כך הוא פושט את מכנסיו ותחתיהם מתגלה חצאית טוטו זעירה. הכל מסתיים במחווה המסיימת של הברבור הגווני. ניכר היטב שאילן לשם הוא הטכנאי הטוב ביותר מכל מבצעי התוכנית, אבל הקטע שלו היה באמת רק קטע, ללא תחושה של שלמות, התפתחות או היגד ברור.

חן הרשקוביץ, רקדן בטן (לא כל כך מלידה ומבטן), לא התאים לכל האירוע מבחינה סגנונית. על זה אפשר היה אולי לסלוח אילו הוא היה באמת ארוטי וחושני. ללא הגירוי הסקסי, מה טעם לריקודי בטן? - אפילו אם יודעי דבר מסבירים לנו שבעצם הם עניין מאוד רוחני.

עידו תדמור התפתח לאחד היוצרים המעניינים ביותר בדור הצעיר. הפעם ראינו מין סקיצה ראשונית של מחול מורכב ומתמשך, ובו ארבעה כלובי מתכת, שבאמצעותם ירדו הרקדנים ממעל, תלויים במיני מכנסי כפיה. יש בקטע זה הרבה יותר מדי תנועה אחידה של אוניסונו. לא ברור בינתיים מה יישאר ממנו עד גמר החזרות על היצירה החדשה של תדמור, אך בשלב זה, ללא מה שקודם לו ומה שבא אחריו, אפשר לראותו, בעצם, רק כמתאבן.

לעודד גברים ליצור, וליצור עבור גברים, זה חיובי בעיני, אבל להכניס את הגברים לגטו ולהשתמש רק ביוצרים ומבצעים ממין זכר אינו מוסיף עניין. זו רק עוד שיטת אפליה מתקנת.

אבי קייזר חוזר לאספסת

שמחתי להיווכח שהנהלת להקת המחול הקיבוצית שברה מסורת שלילית - לא להזמין

ג'יג'י קאצ'וליאנו, הכוריאוגרף מפריס, שב לעבוד עם בת דור ותורם לתוכנית החדשה של הלהקה שניים משלושת מחולות הערב. אחרי "קאנטארס" מאת אוסקאר אראז, הבנוי לפי כל החוקים אבל אינו מחמם את הלב, הגיע תורה של "אקטו", יצירה שהכין קאצ'וליאנו בשנה שעברה למוסיקה חדשה (מחמת בעיות של זכויות יוצרים). למרבה הפלא, הרביעייה של אנטוניו דבז'אק מתלבשת יפה על המחול הזה, הנע סביב שעון גדול, שתלוי ברקע ומשנה את האשמורת.

הבכורה הטרייה היא "לונאריס", לצלילי קונצרטו לנבל ותזמורת מאת פרנסואה בואלדיה. דן מאסטקן - מנהל להקתו הפריסאית של קאצ'וליאנו ומתכנן התפאורות ומעצב התלבושות הקבוע שלו - הציב על בימה בהירה מעין שיח נאה בארגז מרובע, כמו שיש בלובי של בתי מלון מפוארים, וכשרקדני בת דור עולים לבימה הם נראים כאילו אך זה יצאו מ"פלייבוי". הנשים לבושות בגד גוף לבן, מין אזור חלציים דמוי פרווה שפנית לבנה וזנב שפנפה, והבנים לבושים בצורה עוד יותר פרבוקטיבית. מעל בגד גוף הדוק הם לובשים מכנסיים החושפים את ישבניהם ומדגישים את מבושיהם. אבל המרכיב המפתיע ממש הוא שהכל עקודים וברודים - שיערם הפך בהפסקה לבלונד-זהוב זוהר. (אגב, במופע הבכורה הרשמי, במרס, צונזרו השפנפנות - הביקני והזנב הוחלפו במכנסונים - ולשומרי המוסר היתה נחת.)

בקיצור, "לונאריס" הוא מין מחול אהבהבים לא רציני, על גבול הקיטש, משעשע אבל מבוצע בקצת יותר מדי איפוק ורצינות כביכול. אני מניח שזה היה אמור להיות סאטירי וחריף, אך לשם כך דרוש ביצוע חצוף יותר, כזה שמראה את האנשים שמאחורי המסכה הכאילו ייצרית הזאת.

טרו ויובל

בינואר 1996 הגיעו ארצה הרקדן והיוצר הפיני **טרו סארינן** (שיכול כבר כמעט להיחשב ל"תושב זמני") ובן זוגו הישראלי, **יובל פיק**, לשעבר מרקדני בת שבע. הצמד המצוין הזה ביצע בצורה מושלמת שני דואטים - "Evol" ו"ואנה", שניהם בכוריאוגרפיה של סארינן. ב-"Evol", למוסיקה הקרויה בתוכנית "קולאז'" (מלחין מאוד פופולרי במחול המודרני...), בולט שירו העצוב עד דמעות של נווד לונדוני, במקצב שיש בו תנופה פתאומית ודעיכה. השניים רוקדים בתנועות שמזכירות מריונטות, והדיוק שלהם והשוני ביניהם יוצרים תנועה מהפנטת.

"ואנה", למוסיקה של המלחין הפולני גורצקי, הוא מחול אפל. שני הרקדנים לבושים שחורים ובתנועתם יש משהו גרוטסקי וגם תוהה על העולם. הם הזכירו לי את ולדימיר ואסטרגון, ה"מחכים לגודו", ובוודאי לא במקרה.

המופע הסתיים בסולו שכבר הפך לסמלו המסחרי (האמנותי, בעצם!) של סארינן - "B12", מאת יורמה אוטיין. סארינן תמיד

מרתק בהתמסרותו שלו למחול, אבל הפעם הוא ביצע את הסולו באינטנסיביות מיוחדת אפילו לו. אילו היו שניים אלה משתתפים בתוכנית "רק גברים רוקדים", היתה הצדקה להפרדת המינים המלאכותית, שנהגה במרכז סוזן דלל באותה סדרת מופעים.

אופטימיסט חסר תקנה

מופעי להקתו של **מרק מוריס**, הילד הנורא של המחול האמריקאי, עוררו ציפיות רבות למשהו מזעזע, בוטה, מתגרה וחצוף, אבל מה שנראה על בימת "משכן אמנויות הבימה" (ינואר-פברואר '96) היה דווקא אלגנטי, צבעוני, חייכני ומלא יופי - קודם כל יופי.

התוכנית הראשונה של האורחים הוקדשה כולה למוסיקה מאת הנדל. הנדל אינו מהמלחינים החביבים עלי במיוחד, הוא משעמם בעיני. האורטוריה "אלגרו, השמח, המהורהר והמתון" כשמה כן היא. אבל היופי המדהים של הבימה, שכולה מסכים בשלל צבעים מתחלפים (בעזרת התאורה) מתעופפים מעלה ומטה, וחבורת הרקדנים המצוינת של מוריס הפכו את הערב לחוויה אסתטית מרנינה.

שונה לחלוטין היה הערב השני. מרק מוריס רקד סולו, לבוש בחליפה שחורה וכפפות וקרסוליות לבנות, בדמות מין חתול גמיש ומקסים באלגנטיות של תנועותיו. גם הקטעים הלהקתיים היו נעימים מאוד למראה ובוצעו להפליא.

התנועה הכל כך מוסיקלית (ללא השתעבדות למקצב!) זרמה על פני הבימה בקלות ובמיומנות בלתי רגילות. חבל שגם מוריס ומתכנן התאורה שלו נכנעו לעתים לתכתיב האופנתי של בימה חשוכה, שממש קשה להבחין עליה בדמויות הרוקדות.

התנועה הבסיסית של מוריס מעלה על דעתי צורות המצויות בסרגלים לציור אליפסות - קווים מעגליים אבל לא ממש מעגלים באינספור ואריאציות מרתקות.

מוריס הוא אופטימיסט מושבע - ממש משב רוח מרענן במחול האמריקאי העכשווי ואנטיזה מושלמת למופעים המרגשים של פינה באוש.

הכנסת אורחים בבת שבע

פול סלוין נורטון הבריטי וטרו סארינן, שני היוצרים שהתארחו בבת שבע, הם לא טירונים בתחום הכוריאוגרפיה ובכל זאת הם נכשלו בדברים שיוצרים ירוקים מהם מצליחים להימלט מהם. "כלי בן-בלעל" של נורטון מתחיל בצורה מסקרנת מאוד; גופות הרקדנים נמתחים על מיני מכשירים ומתקנים, בצורה שמזכירה גם חדר טיפולים של גינקולוג וגם חדר עינויים מדעי. המוסיקה של פרד פירת מוסיפה נדבך מעניין לנעשה על הבימה, בעזרת מיני קליקים וקולות, שמפיק בעיקר ארנון

זלוטניק (למרות שיער קצוץ בצבע בלונד-כסף הוא לא היה במיטבו בערב הבכורה).

לדאבון הלב, הרעיונות של היוצר נגמרים הרבה לפני סוף הריקוד. לכן היתה תחושה של משהו מייגע, שאינו נע בכיוון ברור דיו. כלל ישן ובדוק בכוריאוגרפיה: אל תתחיל ליצור ריקוד חדש לפני שיש לך שלושה רעיונות לפחות.

טרו סארינן חידש את "פלוק" שלו מלפני שנה, אך קשה לי לספר מה התרחש על הבימה, כי חושך מצריים (אולי חושך פינלנד במקרה שלנו) עטף אותה. זו מחלה נפוצה בימינו על בימת המחול - תלבושות שחורות על רקע שחור בחושך. אולי הריקוד נאה, אבל לא ראיתי אותו.

"קופליה" מתקפלת

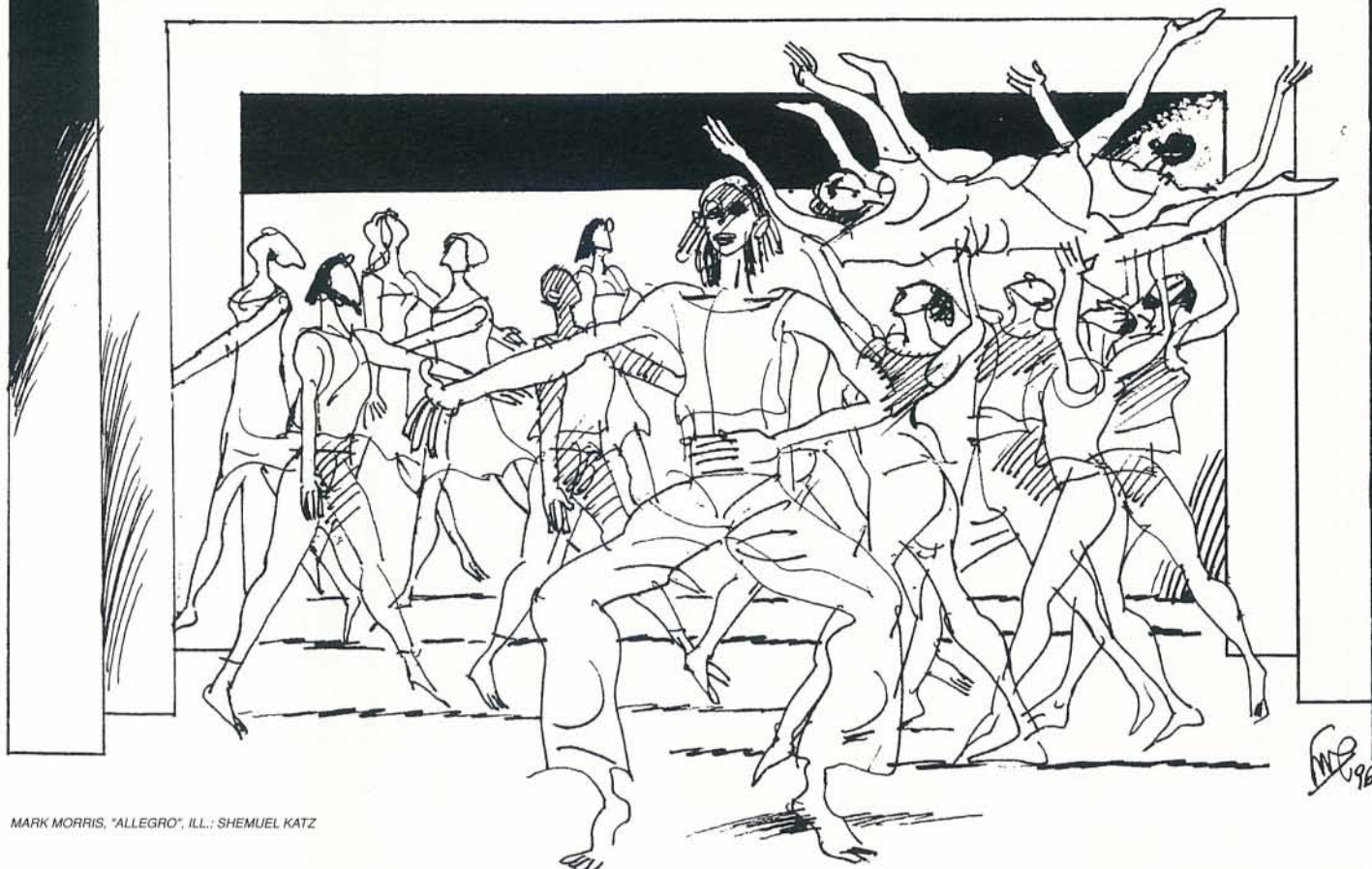
"תיאטרון מחול ירושלים", שמנהלת **תמרה מיאלניק** בנחישות רבה זה 12 שנה, מופיע בבאלט הרומנטי "קופליה" - או הבובה בעלת עיני הזוגיות."

קשה היה למצוא חומר פחות הולם את כישורי הרקדנים (שאחדים מהם מקצוענים), מהכוריאוגרפיה הסתמית, המיושנת והשבלונית הזאת של יעקב ליפשיץ, שלרוע המזל גם שיחק בצורה מגוחכת את הדוקטור קופליוס, ותפאורתה הדלה.

"קור דה באלט" של ארבע נשים בריאות בשר פותח ומסיים את הבאלט והוא היה ממש נורא. גם תמרה מיאלניק בתפקיד הבובה קופליה היתה ממש מצחיקה, שלא מתוך כוונה. פרנץ, הנער הכפרי הפרחחי, הפך, משום מה, לנסיך מאיזה באלט רומנטי אחר, ולמרות שריציד אורבך ובת זוגו סבטלנה סורין יודעים לרקוד, הבימה הזעירה וההעמדה השגרית והדלה לא איפשרו להם להראות את יכולתם.

חשוב שתהיה בירושלים המתחרדת והולכת להקה מקומית, אבל לא "הבאלט של יהופיץ".





MARK MORRIS, "ALLEGRO", ILL.: SHEMAUEL KATZ

The second, "mixed" evening saw the choreographer himself dancing a solo to Gershwin preludes with charm and agility, giving lightness to his rather bulky body and a not so good attempt at a narrative dance in "The Office" piece to music by Dvorak.

Altogether, to see such sunny, sometimes funny, often tender and moving (in both senses of the term) dances from America was a pleasant surprise. Nothing epochal, but very good choreography and dancing.

GUESTS FROM EUROPE AT BATISHEVA

Last season Tero Saarinen created a whimsical dance for the Batsheva Ensemble entitled "Flock". I remembered it as rather funny but this time around, either because of my failing eyesight or because of the latest awful fashion, the stage was so dark I am unable to report about it with any degree of certainty. It seemed to me that the dancers were not as good as those who danced it last season.

The world-premiere was a piece by Paul Selwyn Norton, a Britisher living in Holland, called "Rogue Tool", to original music by Fred Frith.

It began with all kinds of strange torture contraptions suggesting medical tools, such as a gynecological looking examination bed onto which dancers were strapped or from which they were suspended. But after this enticing beginning not much happened. It seemed to me to be the so familiar case of starting to create a

dance with just one idea. As every seasoned choreographer knows, be that one idea as brilliant as they come, one should not begin rehearsals until one has at least three good ideas and especially one for the end. Otherwise one may run out of ideas long before the music and the dance ends. That was the case with Mr. Norton.

A STALE COPPELIA

For 12 years Tamara Mielnik stubbornly and steadfastly keeps her group, rather grandly called "The Jeusalem Dance Theatre", active. Usually this school-like company invites visiting choreographers to work with its dancers and certainly this is a most commendable venture.

For the purpose of celebrating its 12th birthday it offered young audiences a very reduced version of the classical "Coppelia", staged in an oldfashioned and humourless way by the ballet teacher Ya'akov Lifshitz, who also was Dr. Coppelius. Notice that I did not say he danced or acted the part - he was simply on-stage.

Even the gifted and experienced Richard Orbach was rather silly as Franz. Instead of a rustic cheeky youngster he had become in this version a sort of impoverished prince, God knows why.

"The Jeusalem Dance Theatre" has some pretty good dancers but they sorely need a choreographer if they are to be appreciated.

Showing such a trashy production to impressionable youngsters means putting them

off classical ballet instead of making them fans. Sorry, I came to praise Tamara Mielnik (who also had the unfortunate idea of playing the doll herself in the first act) not to bury her, but the production was hopeless.



Especially pleasant was watching her faithful veteran dancers, several of whom have been in her company since the 1970s.

WHY DO MEN DANCE?

"Only Men Dancing" is the title of an annual show of male dancing organized by Yair Vardi, the head of the Suzanne Dellal Centre. It is certainly worthwhile to encourage young men but by putting them in a sort of "male-only ghetto" the would-be choreographers are deprived of the important element of female dancers and the variety and possible confrontation that the mixture of the sexes brings with it.

Ilan Leshem's "Eshet Ish" (a high register Hebrew word for wife) was a send-off on the evening's main theme, when the technically brilliant dancer took off his trousers and stood there in a stiff "tutu", with a long phallic tail in his able hands.

Ido Tadmor intends to form a new independent company, a trend recently noticeable in Israeli dance, and is an artist worth watching closely.

After a notable career as a dancer in Batsheva, Lar Lubovitch and other companies, Tadmor proved (again) that he is an inventive and original choreographer. He performed parts of his new dance "Cell" (see article about him on page no. 16)

BACK TO THE GREEN FIELDS

I was happy to notice that the Kibbutz Dance Company outgrew the policy of dance managements in Israel (for me strange and negative) never to invite Israelis who live abroad to create in their homeland. Avi Kaizer, who has lived for many years in Belgium and has lately danced and created for the Suzanne Linke company in Germany, came to Ga'aton and offered the K.C.D.K. dancers a new experience. His work "Kri-ah" (the Hebrew for "severance") goes back to flowing folk-dance based movement, using simple dresses looking like working attire in white, black and khaki, in an attempt to capture memories local patriotic in nature.

Bales of hay add a pastoral atmosphere to this enjoyable dance, which was well executed by the dancers, who seemed to enjoy this newly gained "oldfashioned" lightness. No one is flung brutally to the floor, no one is allowed to fall when hugging a partner. It is a tender dance, so its name is a misnomer. Nobody is torn apart, except perhaps the choreographer, who, I assume, feels torn from his childhood and homeland.

THE BAT SHEVA ENSEMBLE IN THE DARK

During the last days of 1995, Batsheva's junior company, directed jointly by Ohad Naharin and Naomi Perlov, performed a programme for which Naharin reconstituted his early, brilliant solo, "Pas de Pepsi", a very funny dance for a Pepsi-addict and a supermarket cart which follows him like a faithful dog.

The "Ensemble" dancers are impressive and have real stage presence, but the young dancer who danced Naharin's solo on the night I attended, Hillel Kogan, was unable to imbue the tricky piece with the witt and effervescence it originally had.

It seems a contagious disease, with symptoms over dance stages around the world - to under-light the stage to a degree of pitchblack darkness, which conceals the dancers and makes it a real effort to see what they are doing. Because of this unfortunate trend one could hardly see Naharin's duet "Passomezzo". Why use the spice of obscurity as the main dish?

"Pandora Garage" by Sa'ar Magal (the best executed part of the performance) is a whimsical piece and, being well lit, could be enjoyed without special night-sight equipment.

The Ensemble also presented Noa Dar's "Lachrimosa" (to music by Purcell). She is a talented choreographer whose works are not focused enough yet.

Naharin also created a special farewell solo for Hana Weisman, a petit dancer whose figure appeared on all the company's posters and became a sort of trade-mark. She was visibly pregnant when performing Naharin's solo and made a touching figure.

The Ensemble evening was interesting but please turn on the lights!

BAT DOR IN WHITE AND GOLD

Gigi Caciuleanu, the Rumanian born choreographer who works in Paris, returned to Israel to prepare a new piece with the Bat Dor dancers, entitled "Lunaris". It is a tongue-in-cheek dance piece, nominally about "madness" induced by the full moon (a theme used in past years by several choreographers). The music is by Francois Boieldieu, the set - a formal block of artificial flowers, like one may find in a hotel lobby, was designed by Dan Mastacan. He also devised the costumes, which make the Bat Dor dancers look like creatures from an old "Playboy" magazine: the women are dressed in white body-suits with white fur piping in all the right places, complete with a cute little bunny-tail. The boys looked even more provocative,

clad in trousers (over skin coloured body stocking) with cut-out pieces, emphasizing their (shapely) buttocks. To top off the cute kitsch, all wore golden-blond wigs. A really funny chef-d'oeuvre. (At the official premiere held in March some vigilantes decided to make the girls look more decent and amputated the bunny-tail.)

The Bat Dor dancers looked rather solemn and went about their business with a serious visage, missing the "campy" send-up of this quasi-elegant atmosphere entirely.

The programme opened with "Cantares" by Oscar Araiz, a well wrought conventional piece, and Caciuleanu's "Acto", fitted out with new music due to copyright problems. The Dvorak quartet lent this very good dance - about the eternal race after time, symbolized by a huge clock with moving hands designed by Dan Mastacan - an appropriate atmosphere.

THE BEST OF FRIENDS

Tero Saarinen, a welcome guest from Finland, and his Israeli friend Yuval Pick arrived to present an evening of duets and Saarinen's "eternal" solo, the brilliant "B12" (by Jorma Outinen).

Both new duets were rather sombre. The first - "Evol" is danced to the lurching rhythms of a London homeless's lament. Both are excellent but dissimilar dancers and they are so attuned to one another that it becomes obvious they are not just stage-partners.

The second duet, to music by Henryk Gorecki, seemed to deal with characters like the two tramps in "Waiting for Godot". What a pity that both duets were so dimly lit - due to the unfortunate fashion of murky stage lighting - that it was a strain on the eyes to see what the dancers were doing.

THE ETERNAL OPTIMIST

Everybody expected some outrageous, provocative things from Mark Morris, who came with his company to perform at the "Mishkan l'Omanuyot Habamah" in Tel Aviv but both the company's programmes were sunny, very sophisticated (overly so), enjoyable and very human indeed.

The first evening moved swiftly on the wide stage, which changed colours in geometrical patterns, reminding one of Piet Mondrian's squares, to music by Handel. Morris has a very special way of using entrances and exists - important devices often neglected by choreographers - and most of the movement is in elliptical forms, especially the arm movements.

FROM A DANCE CRITIC'S DESK

BY GIORA MANOR

INTERNATIONAL STRIPTease

On 7-14 of November '95 an event entitled "Dance '95 - International Exposure" took place at the Suzanne Dellal Centre. It was in fact a first exposure for only a few of the works performed, most of which had been chosen from

among the choreographies of the previous season.

Apart from a very poetic work by Tamar Borer (executed with Yael Mandler and a huge "Ali Baba and the 40 Thieves" type earthenware jar) to music by Arik Shapira, there was little cause for celebration. Mandler also serves as a pair of spare legs for Tamar, whose own legs are paralyzed. The symbiosis between the two is perfect and even for a moment there is no feeling that Tamar has not the use of her legs. The jar serves them to disappear and emerge again. The work is a triumph of imaginative, poetic choreography.

The amiable duo "Vertigo" (Noa Wertheim and Adi Sha'al) also showed something new, again in collaboration with a foreign company, this time one from Hungary.

It began promisingly with the whole stage barricaded by a wall of jerry-cans. There were plenty of interesting, but not yet fully developed ideas. Their second work, the quartet "Limbo" to music by Dan Bagno, had good movement design and was well danced.

The word "International" in the event's title referred to the presence of several foreign Dance Festival Directors - potential buyers. I am afraid this exposure was rather a striptease, revealing what is underneath current Israeli fringe-dance, but exposing nothing that really whets the appetite.

TO THE SOURCES OF THE GERMAN TANZTHEATER

Pina Bausch and her group from Dusseldorf performed three of her oldies (at the Opera Hall in Tel Aviv), offering a young generation the opportunity to watch a variety of seminal works which, about 20 years ago, formed the basis for her Tanztheater style.

In "Caffe Muller" - the Ur-Tanztheater - one could see many of the now familiar elements, Pina Bausch herself dancing in the role of the lonely woman in a white dress and the relentless, obsessive repetitions human beings make in the strange but at the same time banal landscape of the "sad cafe". Unfortunately, many of the youngsters who attended the sold-out performances found this early Bausch classic too slow and "obvious". They have seen all these devices copied and used by so many other choreographers...

However, they gave a standing ovation to the pre-Tanztheater fabulous "Rite of Spring" from 1975, created when Bausch still worked in the framework of modern dance.

The second programme of the Wuppertal Dance Theatre consisted of a later masterpiece, "Viktor". In a huge quarry, or, perhaps, mass-grave, life goes on for three hours of curious love and hate making with enigmatic and very personal rituals taking place. It was fascinating.

PINA BAUSCH, "VIKTOR", ILL.: SHEMUEL KATZ



WHAT'S INSIDE

CHOREOGRAPHERS TALKING

Rami Be'er and Ohad Naharin meet

6

BREAD, BUTTER AND DANCE

New young dance companies • Shai Steinberg

12

WHAT MAKES IDO TADMOR RUN

Giora Manor, Gal Alster

16

FORM AND CONTENT AND WHAT'S BETWEEN

Ruth Eshel

20

TWYLA THARP AT THE ROYAL BALLET

John Percival

26

NEWS NEWS NEWS

30

STAGE LIGHTING AS A MIRROR

Basic principles of lighting dance performances

• Judy Kupferman

42

LET'S BANISH THE DARKNESS

Against the fashion of dancing in the dark

• Giora Manor

46

IN MEMORIAM YAKOV AGOR (1911-1996)

A very special photographer who died recently

• Eldad Baron, Giora Manor

48

THE LAST OF THE GIANTS

The late Gene Kelly • Giora Manor

50

ALFRED SCHNITTKE - A COMPOSER FOR DANCING

Helmut Scheier

54

LIBIDO AND TEMPTATION

Three Spanish choreographers in Berlin

• Norbert Servos

58

DANCING BOOKS

62

GIGI CACIULEANU

interviewed by Yossi Tavor

64

THE PRAGUE CHAMBER BALLET

Pavel Smok's company celebrates its 20th birthday

• Jana Holenova

68

DANIEL LARRIEU

An alchemist of movement • Tamar Sebok

72

FROM A DANCE CRITIC'S DESK

Giora Manor (In Hebrew)

74

FROM A DANCE CRITIC'S DESK

Giora Manor (In English)

79

No. 8; May 1996

Authors in this issue:

Gal Alster, Ruth Eshel, Moshe Ben-Shaul, Eldad Baron,
Hayim Berenson, Bracha Dudai, Jana Holenova, Yossi Zeider,
Gila Toledano, Yezraela Kahana, Shmuel Katz, Giora Manor,
Orit Nevo, Norbert Servos, Liora Amit, Zvi Friedhaber,
John Percival, Judy Kupferman, Henya Rottenberg, Nurit Ron,
Helmut Scheier, Tamar Sebok, Shai Steinberg, Israel Shapira,
Ofra Shapira, Yossi Tavor

ISSN-0334-2301s

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

Price per copy: 20 Shekels

ON THE COVER:

"CELL", CHOR.: IDO TADMOR

IDO TADMOR - DANCE GROUP

PHOTO: GADI DAGON

Editors: Giora Manor, Ruth Eshel

Publishers: ZOOM HAFKOT

39, Shoham St., Haifa 34679

Tel.: 04-8344051, 8254990,

Fax.: 04-8344051

General Manager: Lior Weintraub

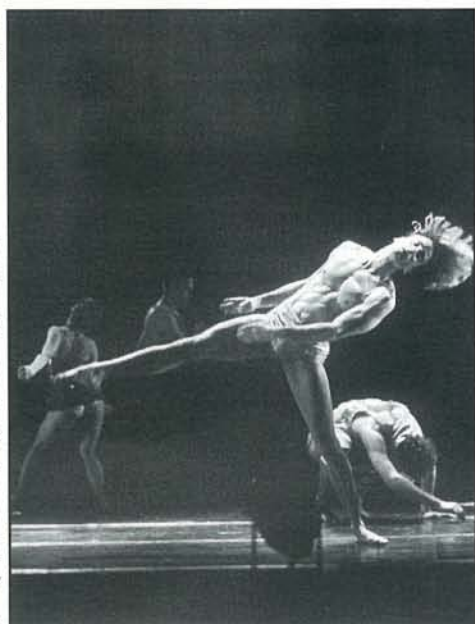
Marketing & Subscriptions Dept.:

04-8344051

Advertising: 04-8344051

Graphic Editing: ZOOM HAFKOT

Graphic Design: Tova Sarig-Bahat



ISRADANCE

רוקדים אתכם כבר 20 שנה



צילום
הפקות

■ חיפה - שד' הנשיא 121, טל. 04-8385193 ■ תל אביב-אבן גבירול 45, טל. 03-6916466 ■ ירושלים - רח' הלל 23, טל. 02-248182
■ נתניה - רח' שטמפפר 13, טל. 09-618764 ■ באר שבע - הרצל 82, טל. 07-231488 ■ ראשל"צ - רח' רוטשילד 97, טל. 03-9661183
■ אילת - מרכז שלום החדש, טל. 07-340258 ■ פתח תקוה - רח' ההסתדרות 2, טל. 03-9311282 ■ ובחנויות ספורט מובחרות
■ ישראלדנס עודפים - רח' לישינסקי 8 א.ת. ראשל"צ, טל. 03-9616916



ה ש מ ו ת
ה ג ד ו ל ים
מובילים אל

דאנס שופ
DANCE SHOP

רשת חנויות לבגדי מחול



רק בדאנס שופ, רשת החנויות הגדולה בישראל תמצאו את השמות הגדולים בעולם בתחום המחול. בגדים, נעלים ואביזרים לבלט: קלאסי; מודרני; אירובי; התעמלות אומנותית; פלמנקו; ג'אז; סטפס; ריקודי עם וריקודים סלונים. הכל במבחר מהמם ובמגוון הגדול בישראל.

כנס לאחת מחנויות דאנס שופ ברחבי הארץ וצא במחול

הזמנות מיוחדות לקבוצות לפי דרישה בעיצוב מעצבת החברה



רשת חנויות דאנס שופ:

תל-אביב - אבן גבירול 79, טל: 03-5224945; **פתח תקוה** - ההגנה 5, טל: 03-9312154; **רמת השרון** - סוקולוב 52 (בפסאד'), טל: 03-5402703;
רעננה - קידר סנטר, אזור התעשייה טל: 09-987793; **חיפה** - שד' הנשיא 115, טל: 04-8380027; **חדרה** - הנשיא 38, טל: 06-322259;
אילת - מרכז שלום חדש, טל: 07-340260 ● **אפשרות להזמנות טלפוניות באמצעות כרטיס אשראי! 022-4945-177**