

1981 *NOU ZINO*



כחול בשמים 1981

המחלקה הראשונה. המקום הראוי לכספך.



בנק לאומי

הבנק הישראלי היחיד בין 100 הבנקים הגדולים בעולם.

ויש הרבה סיבות טובות לכך.

על אודות המחברים: גיורא מנור - מבקר ועורך המדור לתרבות ואמנות של "על המשמר" / ג'ואן קאס - סופרת ומבקרת-מחול / רות אשכנזי - מורה למחול ומרכזת המפעל לטיפוח ריקודי-עדות / מיכה נס - מורה וכוריאוגרף / רון בן-ישראל - רקדן / אסף בן-זאב - רקדן ורופא / נתן מישורי - מוזיקולוג ומבקר המוזיקה והמחול של "הארץ" / רות אשל - רקדנית וכוריאוגרפית / דוד עדן (מוסקוביץ') - חוקר-מחול ומפעילי הספריה המרכזית למוזיקה ומחול בתל-אביב / יהודית ברין-אינגבר - כוריאוגרפית ומבקרת מחול.

העורך: גיורא מנור
בהשתתפות: גילה טולידאנו

תמונת-מצב של המחול בישראל 1980 מאת גיורא מנור . . 5
מיה ארבאטובה 9
אין זו אלא שאלה של זהות מאת ג'ואן קאס 10
גורית קדמן - כלת פרס ישראל מאת רות אשכנזי 12
הבאלט, המחול המודרני ומחול-העם -
גיורא מנור מראיין את יירי קיליאן 13
נער תל-אביבי שרצה לרקוד מאת מיכה נס 18
הרקדן מאת רון בן-ישראל 20
היש חיים ללא להקה? מאת רות אשל 23
הפתיחה הנכונה מאת דר' אסף בן-זאב 25
מחול-העם בתהליך החינוכי מאת רות אשכנזי 29
"האידיוט" של ואלרי פאנוב מאת נתן מישורי 32
להקות ובכורות ב- 1980 34

חומר באנגלית בלבד:

מחשבות על רגליה הטופפות של טרפסיכורה מאת דוד עדן (מוסקוביץ')

אימפרוביזציה בכנס ה"דנס גילד" באמריקה מאת יהודית ברין-אינגבר

על העטיפה: לאה אברהם ב"אגדה בחולות" ב"ענבל"(כ.: רינה שרת), צילום: סטודיו יערי / נירה פז ואוהד נהרין
ב"פניקס" (כ.: מירלה שרון), צילום: סופי רואיז-פיפו.

יוצא לאור על-ידי "האגודה למחול בישראל" (אגודה עותומאנית), משמר העמק 19236, טלפון: 993941(04)

הודפס בדפוס "אלף-אלף", רמת-גן, רח' אוהליאב 3, טלפון: 724940(03)

סדר עברי: עט ואות, תל-אביב, רח' אלכסנדר ינאי 14, טלפון: 459019(03)

סדר אנגלי: עימוד, תל-אביב, רח' רש"י 13, טלפון: 281526(93)



לואיזאן
DANCE THEATRE

מ. טלמי
תיאטרון מחול

תמונת מצב של המחול הישראלי

מאת
ג'ורא מנור

זו הפעם הראשונה שלהקת "בת שבע" זוכה במנהל אמנותי ישראלי. מאז יסודה, סבלה להקה זו לא בלבד מחילופים תכופים של מנהלים אמנותיים, אלא גם מכך, שרוב האמנים - ביניהם רציניים ביותר שתואר המנהל האמנותי הולם אותם - ראו בעבודתם בלהקה הישראלית בראש וראשונה שלב בהתפתחותם האמנותית-האישית. מדובר כאן, בעיקר, באורחים לשעה (קרי: לשנתיים-שלוש).

מאז נפרדה להקת "בת שבע" מהאסכולה הגרהאמית (עם עזיבתה של לינדה הודס, שהיא כיום המנהלת הראשית, למעשה, של להקתה של גרהאם בניירורק) ולאחר שפקעה בעלותה של בת שבע דהירוטשילד על הלהקה, החריפה בעיית-הניהול-האמנותי. ויליאם לותר מילא תפקיד זה במשך שנתיים - תקופה שבה הגיעה הלהקה לשפל-המדרגה. עם הפיכתה למוסד עצמאי, הנהנה מתמיכה ציבורית, נטל על עצמו קיי לוטמאן (יחד עם רינה גלוק) את הניהול, והצליח לנרש את הלהקה בזמנים קשים, אך מבלי לקבוע יעדים אמנותיים חדשים שיש לשאוף אליהם. אישיותו כמורה איפשרה את המשך קיומה של הלהקה, ועם זאת נעשה ברור הצורך באמן בעל יכולת יצירתית כדי להביאה לשלב חדש. התנהל, איפוא, משאומתן רציני עם גורמאן מוריס, שמשם על סף-חתימת-ההסכם-עמו הועלתה לפניו הצעה שלא היה אפשר לסרב לה, והוא מונה למנהל האמנותי של הבאלט המלכותי הבריטי. חיפושים קדחתניים אחר מנהל אמנותי ללהקה העלו בסופו של דבר את פול סנסרדו, כוריאוגרף אמריקני שהירבה לעבוד בישראל, בעיקר בבת דור. יש לומר לזכותו שהביא ללהקה את טובי הרקדנים, אם כי דווקא אחדים מהבחורים המוכשרים עזבו אותה. ועתה - עם סיום כהונתו - אפשר להצטער על שיצירותיו שלו היו חלק נכבד מדי ברפרטואר. למעשה, רק בסוף הקדנציה שלו הרים סנסרדו תרומה כלשהי כיוצר לקידום-הלהקה; זאת, ע"י המחול "שירים יהודיים".

החל מעונת 81-1980 משמש רוברט כוהן כיועץ אמנותי (מנהל לא-תושב, אם לנקוט לשון דיפלומאטית), והוא מצידו מינה את משה רומנו (מוותיקי-הלהקה, שעבד במחיצתו של כוהן שבע שנים בלונדון) כמנהל אמנותי. בעקבות שינויים אלה עזבו את הלהקה אחרוני-מייסדיה, רחמים רון ורינה גלוק. זה מצער, אבל היה בלתי נמנע.

מיבחנה של ההנהלה האמנותית החדשה יהיה בריענון הרפרטואר של הלהקה (בעיקר, ע"י העלאת יצירות ישראליות מקוריות, חדשניות ונועזות). רק בעוד שנה-שנתיים יתברר לנו אם עמדה ההנהלה האמנותית החדשה במיכחן.

מהפכת-מחול משתוללת בעולם. בארצות-אירופה, שעד לפני פחות מעשר שנים לא ידעו בהן מחול מודרני מהו, פועלות להקות גדולות וקטנות - ולא בעריהבירה בלבד, אלא גם בעריהשדה. להקות-הבאלט, שכמו התחבאו מתחת לסניורה-אופירה, הגיעו במקומות רבים לעצמאות אמנותית ואף נתפרסמו כעולם; זאת, גם כשכית-האופירה עצמו לא חרג ממעמדו הפרובינציאלי.

ובארצות-הברית? בארץ שבה החלה ההתפתחות המדהימה של המחול האמנותי בשנות השבעים, פועלות כיום כשמונה מאות וחמשים (!) להקות-מחול מקצועיות. ברבזמן גבר העניין בתחום אמנותי זה אצל הקהל הרחב, ומה שהיה בבחינת תענוג איזוטרי לאנירטעם ומשוגעים לדבר הפך מכבר לחלק אורגאני של עולם-האמנות בכל ארץ וארץ.

קשה לנסח באורח מדעי את הסיבות שגרמו את השינוי הזה, ונותר לנו רק לנחש. ראשית, הורגשה בעשור האחרון אכזבה מרה מהתיאטרון, שבמיטבו הושתת דוקא על הבסיס המסורתי שלו. הנסיונות המוצלחים בשדה-התיאטרון נעו, ברובם, בכיוון התנועה והביטוי הלא-מילולי, הגופני. הדיאלוגים הפכו לצלילים; דמויות ומצבים עוצבו ע"י השימוש בתנועה - וכך התקרב התיאטרון אל המחול. הרקדנים המודרניים סיפקו לתיאטרון את הפתרונות לבעיות שבהן התלבט.

ברדאי: גם פלישתה של הטלוויזיה לבתים הביאה את הצופים ליתר רגישות לחזות, לאימאז', לדיוקן (במובן הרחב של מילה זו). בתקופה של אינפלציה מילולית (הן מבחינת המילה המודפסת והן מבחינת זו המושמעת באורח אלקטרוני) - הנה התנועה והצבת האדם עצמו במרכזה של יצירה אמנותית-בימתית נסתמנו כמוצא מתחושת השקר המוסכם ומפיתוח-ערך-המילה שאמצעי-התקשורת ההמוניים משרים על בני המחצית השניה של מאתנו. המיידיות והבלתי אמצעיות של המחול תואמים את מיקצב-ימינו. "אינסטאנט" הוא מושג המאפיין את זמננו.

עם שאין המחול האמנותי בישראל נלחם עוד על זכות קיומו, אין פירוש הדבר שהכל בו שפיר. ההתפתחות רבה, אבל כמה בעיות-יסוד עודן מציקות לו מאוד: היצירתיות; התלות הבלתי-נמנעת בהתייבבותה של אישיות מרכזית בראשה של כל להקה; הניהול האדמיניסטרטיווי בתנאים כלכליים קשים; מיעוט ההעזה הנסיונית בקרב הכוריאוגרפים והרקדנים כאחד.

היצירות הבסיסיות של הבאלט הקלאסי הן, ברובן, גדולות ממדים ודורשות אמצעים בימתיים נכבדים. זה למעלה משתים-עשרה שנים מתאמצים הלל מרקמן וברטה ימפולסקי - כחלוצים אמיתיים שאינם נרתעים מכל קושי - לבנות ולקיים להקה קלאסית בישראל. להקתם "הבאלט הישראלי" - בשל מצבה הכלכלי ובשל התמיכה הציבורית הבלתי מספקת - היא להקה קאמרית, שמספר רקדניה ורקדניותיה נע בין חמשה-עשר לעשרים. למעשה, רק "הבאלט הישראלי" ר' בת-דור" הן עדיין בבחינת "להקות בינלאומיות", דהיינו, להקות שרוב אמניהן אינם ישראלים או כאלה שמקורן באו. "בת-שבע", הלהקה הבינקיבוזית, "ענבל", הסדנאות השונות והקבוצות הקטנות יותר - רקדניהם הם, ברובם הגדול, ישראליים. בהשוואה להרכביהן של להקות בעולם אין כאן בעיה חמורה: ב"נדרלנדס דאנס תיאטר", למשל - פחות משליש האמנים הם הולאנדים, ופחות מזה הם ילידי גרמניה בבאלט של שטוטגארט. אלא שאין זו שאלה של מוצא או לאומיות, כי אם של הרגשת-שייכות וזיקקות - וזו, כמדומה לי, חסרה בשתי הלהקות הישראליות שהוזכרו לעיל.

הופעתו האחרונה של "הבאלט הישראלי" (עם האורחים אלכסנדר גודונוב ואווה אבדוקימובה) הוכיחה, שכאשר להקה זוכה לבסיס כספאמרגני מספיק - היא מסוגלת להעמיד יצירות נאות ביותר. אין זה, איפוא, מן הנמנע שבעתיד נחזה בבאלטים הקלאסיים הגדולים, בביצוע מלא וברמה נאותה. קהל רב אוהב את הסיגנון הקלאסי, וכשם שאיש אינו תמה נוכח ביצוען של יצירות מוזיקאליות מוכרות בנות מאות שנים ע"י תזמורות מוכרות - כן מן הדין לחדול מהשאלה הנצחית: מה לנו ולנסיכים ולנימפות הללו של הבאלט הקלאסי?

"הבאלט הישראלי" מגלה פעילות חשובה בקרב הנוער ע"י הצגות בכת-ספר ובמסגרות חינוכיות אחרות. אולם בצד הבעיה של יצירת בסיס קבוע ויציב של מיבצעים ישראליים - לוקה "הבאלט הישראלי" בבחירה מקרית של רפרטואר, ללא תיכנון לטווח ארוך. העדר תיכנון כזה - שבעטייו אין הרקדן יודע מה מצפה לו בעונה הבאה והוא מועד לנדודים - מעכב את התפתחותה של הלהקה.

אין, כמדומה, חולק על כך ששרה לוי-תנאי היא האישיות היוצרת החשובה ביותר בתחום המחול בישראל. יש כוריאוגרפים אחרים, טובים ואפילו מצויינים - אבל שרה לוי-תנאי ניצבת על מדרגה מיוחדת משלה.

תיאטרון-המחול "ענבל" חוגג בימים אלה מלאת שלושים שנה להיווסדו. לאחר שנות-משבר קשות (משבר אירגוני, כלכלי, וגם אמנותי) יצאה הלהקה - נראה כך - למרחב. שוב נראים על קרשיה אנשים צעירים. היא זכתה, סוף סוף, למקום-עבודה נאות (פחות או יותר) - מקום שיאפשר בעתיד התפתחות-של-מש.

תיאטרון "ענבל" חייב, לדעתי, לראות בשימור-אוצרותיו (ומדובר, בעיקר, ביצירותיה משכבר של שרה לוי-תנאי) את אחד מתפקידיה המרכזיים. "ענבל" בניגוד לשאר להקות המחול המבוססות - סובבת סביב אישיות יוצרת אחת. בכך טמון כוחה של הלהקה, ובכך גם הסכנה הרובצת לפתחה.

להקת "בת-דור" - התשתית הדרושה לפעילות פוריה: סטודיות, אולס-תיאטרון, מנגנון אירגוני מעולה. זוהי מכונה אמנותית משומנת היטב, התלויה לחלוטין בחומר-הגלם היצירתי-הכוריאוגרפי הניתן לה. גישתה של המנהלת האמנותית של "בת-דור", ז'אנט אורדמן, מושתתת על תפיסה שבמרכזה הדיוק, המשמעת, הביצוע הקפדני. ברור שללא הקפדה על כל אלה אי-אפשר להגיע להישגים, ועם זאת אין לשכוח שמשמעת ודיוק לא נועדו אלא לשמש את היצירה. מהופעותיה המהוקצעות מאוד של "בת-דור" נעדרת חדות המחול; ההרגשה היא שבימת "בת-דור" היא מקום שבו על האמך-המבצע לחזור מדי ערב מחדש את מה שנקבע ע"י הכוריאוגרף ותו לא.

ושעה שרקדן של "בת-דור" עובר ללהקה אחרת, ניכר מיד שינוי מדהים שחל בתנועתו. הבסיס הטכני הטוב, שהיה עיקר ב"בת-דור" - מופעל לפתע תוך חופשיות; פתאום נעלמת לה האנונימיות - האופיינית כלכך ל"בת-דור" - ומתגלה האישיות העצמית של הרקדן. הדבר מוכיח שבהשכלה יסודית ובהקפדה - לא די.

בשנים האחרונות תרמה להקת "בת-דור" - מבחינה כוריאוגרפית - יצירות חשובות, כגון אלה של פול טיילור ויירי קיליאן. עבודתו של דומי רייטר-סופר (שהוא כמעט כוריאוגרף-בית בלהקה) משופעת בדימויים וסמלים, ולעיתים עד לגודש.

מפעליה-מנויים של הלהקה גרם להרחבה ניכרת של קהל-צופיהקבע שלה. אולם שיטת-המנויים - אליה וקוץ בה: המנוי, משום-מה, תובע לראות יצירות חדשות בכל מופע - דבר הכופה על הלהקה להכין יצירות רבות מדי בכל עונה, ומחולות שכדאי מאוד לחזור ולצפות בהם נעלמים מן הבימה תוך זמן קצר.

להקת-המחול, שבשנים האחרונות ידעה את ההתפתחות הגדולה ביותר, היא זו הקיבוזית. המנהלת האמנותית של הלהקה, יהודית ארנון - בשיתוף עם יוצרים ומורים מעולים-השכילה לטפח מגרעין-של-חובבים להקת-רקדנים מקצועית ואפילו מלהיכה. ראשיתו של תהליך זה נעוצה עוד בימי כהונתה של פלורה קושמאן כמנהלת-החזרות של הלהקה, לפני כארבע שנים. כיום נהנית הלהקה מדורה-משך, מבטיח למדי (שאלה זו של המשך ניצבת ככל חריפותה לפני כל מוסד אמנותי שדורה-מייסדים שלו הגיע לבשלות ולשיאי-כולתו). זוהי להקה היודעת, קודם-כל, מהי חדות-מחול. היחסים החברתיים בלהקה, הגזורים מחייה-קיבוץ ומהחינוך הקיבוצי המשותף, נותנים גם הם את אותותיהם על הבימה.

הלהקה הקיבוצית השכילה להתקשר עם כוריאוגרפים ישראלים וזרים שיש להם מה להציע. רפרטואר הלהקה הוא מקורי, ברובו – דבר שגם הוא מקנה לה יתרון ניכר. חבל רק שהלהקה נתונה במאבק מתמיד על קיומה וזאת בשל צורות המוחין של המימסד הקיבוצי, שטרם תפס את חשיבות היצירה האמנותית במסכת המורכבת של חייה הקיבוצי.

נסיון בשיטות עבודה עם רקדנים חרשים הפך לכוח אמנותי עצמאי: מדובר בלהקתו של משה אפרתי, "קול ודממה", המצטיינת בביצוע מלהיב. אלא שכוחה של הלהקה הוא גם חולשתה. זוהי להקה הסובבת סביב אישיות יוצרת אחת, משה אפרתי – המנהל האמנותי של הלהקה. כל מחולות הלהקה הם יצירותיו, ומכאן הבסיס האיתן שלהם. אלא שיש בכך גם מיגבלה, לפי שבולטות כאן החזרות הרעיוניות והצורניות, שאין כמעט מנוס מהן בלהקה שבמרכזה כוריאוגרף יחיד – ויהיה המוכשר ביותר.

זכות שיטות העבודה עם רקדנים חרשים, תוך שיתוף עם רקדנים שומעים – רכשה לעצמה להקת "קול ודממה" קהל אוהד בארץ ומוניטין בעולם. בעצם, אין להבדיל כלל בעת מופע בין חרשים ושומעים, וזהו שבחה הגדול ביותר של הלהקה.

שנים רבות מטרידה אותי תופעה ישראלית טיפוסית, שאכנה אותה כאן: רצון ההתמסדות. עד לזמן האחרון התרכזה כמעט כל הפעילות היוצרת במסגרות המקצועיות הממוסדות. רקדן שהגיע לפרקו חופש, קודם כל, את המים השקטים (יחסית...) של הלהקה הקבועה. להגיע לרמה טכנית טובה – זה היה היעד המרכזי. הביצוע האפיל על היצירה.

בשנים האחרונות חל שינוי במצב. בצד הלהקות המרכזיות מופיעים אמני מחול – יוצרים ומבצעים – שעיקר עיסוקם ביצירה העצמית. לשינוי זה כמה גורמים. ראשית, מספר הסטודיות בחברה ארץ עלה והתעצם. יש ביקוש רב למורים לבאלט, למחול מודרני ולכל שלוחותיה של אמנות המחול (ג'אז, סטאפס, מחול ספרדי וכו'). בד בבד עם השמירה על חופש הפעולה היצירתית – המורה, בניגוד לרקדן, פנוי יותר (פיזית ורגשית) להתמסר ליצירה, הנדחקת לקרן זווית בשל עומס העבודה בלהקה הקבועה.

מצד שני נוצרו מסגרות אירגוניות ואמרגניות, המאפשרות ליוצר להראות את עבודתו מבלי להסתבך בהתחייבויות כספיות שהן מעבר ליכולתו. אני מתכוון, בראש ובראשונה, לבמה הפתוחה של מועדון "צותא" בתל אביב: בכל יום ר' מתאפשר כאן לאמן להופיע לפני אמנים ומבקרים, ללא התחייבויות כספיות. בשנה האחרונה נוספה מסגרת, שכל תפקידה לאפשר הופעות נסיוניות: בימה למחול ע"ש פרד ברק. תוך שיתוף פעולה בין הספרייה למוזיקה ולמחול בת"א ובין מוזיאון תל אביב התקיימו כבר שתי הופעות על בימה זו. המספר המפתיע של העבודות שהוגשו לחברה השופטים, וכן השיפור הניכר שחל ברמת המחולות של המופע השני – הם ההוכחה לנחיצותה של מסגרת כזאת.

אמנות איננה ספורט, ואין כמעט משמעות לתחרות ארצית בתחום היצירה. ראשית, קשה להשוות יצירה לרעותה, וכמאמרו של אלתרמן: "יש רבות יפות ממנה, אך אין יפה כמוה". שנית, אין טעם בחלוקת תארים נטולי משמעות, ולפיכך טוב שאין אצלנו תחרות רשמית בתחום המחול. ובכל זאת: אילו נתבקשתי להעניק תואר כבוד ליצירה ישראלית, הייתי בוחר ללא היסוס בעבודותיה האחרונות של רינה שינפלד. מאז עזבה את להקת "בת שבע" הגיעו כוחות היצירה שלה (ויכולתה כמבצעת אינה מפגרת אחרי הכוריאוגרפיה שלה) לשיא חדש. ערכיה סולו שלה הם דוגמא מובהקת ליכולת ביטוי, לבהירות המחשבה התנועתית, לעיצוב בימתי – מוזיקאלי וחזותי כאחד.

באחרונה עדים אנו לתהליך בריא של דצנטרליזציה – ולא בתחום המחול בלבד מדובר, כי אם גם (ואולי, בעיקר) בשדה התיאטרון. לבד מפעילותה הברוכה של הלהקה הקיבוצית – שמרכזה בקיבוץ געתון שבגליל המערבי – הופיעו באחרונה להקות מבאר שבע (בניהולו של יוסי תמים) וכן בירושלים: הסדנה הירושלמית למחול הפועלת כבר שנים אחדות, בהנהלתה של פלורה קושמאן; להקתו של ירון מרגולין, שבסיסה הוא המרכז הקהילתי גוננים בשכונת הקטמונים – שכונת שלא דוקא ידועות בשל היצירה האמנותית שלהן. הסדנה הקטמונית לתנועה נעה בדרך עצמאית ומעניינת ביותר.

ועוד ידוע לי על יוצרים עצאיים שונים, התרים אחר דרכי יצירה שלא במסגרות קבועות. אציין כאן, למשל, את להקתה של רינה שחם, שהופיעה בשנה שעברה ב"הקומה שלישית" והשנה ב"תיאטרון המרתף".

מספר התלמידים בבתי הספר למחול בארץ מגיע לאלפים רבים. ואכן, גם בתחום זה חלה התפתחות מדהימה. הסטודיו הוא לא רק בית יוצר לאמנה העתיד, אלא לקהל טוב ומבין. למרבה הצער, רוב הסטודיות מתרכזות עדיין בטכניקה בלבד, ואינן מדגישות כראוי את צידה הבנה והיצירתיות.

יוצאים מכלל זה בתי הספר בתנועה הקיבוצית, שפועלות בהן כמאה אולפניות למחול. במוסדות החינוך הקיבוציים תופס המחול על כל צורותיו מקום נכבד. כמעט כל התלמידים בכיתות היסוד ובמוסדות ההמשך משתתפים בשיעורי תנועה ומחול.

לישראל יצאו מוניטין בעולם בזכות כמה חדשנים בתחום המחשבה החינוכית והבריאותית, ובראש ובראשונה – בזכותם של משה פלדנקרייז ונועה אשכול, שגישתם שמה דגש על חופש התנועה ועל ההרפייה כבסיס לביצועים טכניים מעולים. זאת, בניגוד לאימוץ הכוח והפיתוח – כנהוג עפ"י רוב שיטות ההוראה של הבאלט הקלאסי והמודרני (הגישה החדשה ננקטת, בעיקר, בסמינר הקיבוצים, המכשיר מורים לתנועה).

חל גם שיפור בדרכי ההוראה המקובלות, בזכות הנהלת שיטת ה"R.A.D" הבריטית בבתי ספר רבים, לרבות זה של "בת דור". ואף שמדובר כאן בשיטה מחושבת היטב, דידאקטית, הדגש המושם על מיבחנים וביצוע טכני דוחק את היצירות לקרניות.

הישג לא־מבוטל יש לראות בהכללת המחול כמקצוע בבחינות הבגרות, ובהכרת משרד החינוך והתרבות בעבודות מחקריות בתחום אמנות המחול כחלק מהבחינה. מזה חמש שנים, קיים ליד האקדמיה למוזיקה בירושלים בית ספר תיכון ובו מגמת מחול.

יש גם לציין את השיפור שחל בתחום ההשכלה העיונית. הספריה למחול בתל אביב, הדואגת לא רק לחומר קריאה אלא גם להרצאות ולקורסים המוקדשים להיסטוריה ולאסתטיקה של המחול, היא צעד חיוני בכיוון זה. אבל יכולת פירות ועתונות המחול הוא עדיין דל למדי.

לפני כשבע שנים פירסמתי ב"במה" (57-58), אביב קיץ (1973) רשימה על המחול האמנותי בישראל. סיימתי את הרשימה בשורות הבאות: "האם הגיעה השעה לדרוש ממשד החינוך והתרבות שיטול על עצמו את מלוא האחריות ולייסד תיאטרון מחול לאומי? שני מועמדים טבעיים לכך: 'ענבל' בגלל ייחודו הסינגוני, ולהקת 'בת שבע' בשל המוניטין שלה..."

בינתיים הפכה להקת "בת שבע" מוסד ציבורי לכל דבר. המצב הכלכלי הקשה מעורר מדי פעם את השאלה, האם אין זה מן הרצוי לאחד להקות תחת גג אירגוני אחד ולכונן מוסד מרכזי ממלכתי שיחלוש על המשאבים (שאינם מספיקים), יעשיר את הפעילות וייעל אותה?

על אף הלבטים שכל להקת מחול מתייסרת בהם, איני סבור שריכוזיות היא התשובה ההולמת. כשם שאיש לא יציע לאחד את כל הגנים הציבוריים לפארק לאומי אחד או את כל המוזיאונים לתצוגה מרכזית אחת - כך אין לפתח אמנות בימתית ע"י כינונה של מסגרת אחת גדולה. הדצנטרליזציה דווקא היא המעשירה את הנוף האומנותי. מתבקשת, איפוא, שימת דגש על היצירה ולא על הביצוע. דרושים תקציבים, אך יותר מהם נחוצה גם אוירה של עידוד.

ולא מדובר בבעיה אירגונית. בניגוד לנהוג בארצות המערב ובארה"ב במיוחד, עדיין מהלך אצלנו יחס של חשדנות לנסיון האמנותי. הצופה הישראלי הממוצע, ובעיקר איש המקצוע עצמו, מגלים סקפטיות לגבי כל מי שמנסה להראות משהו משלו, ללא הגושפנקה הרשמית. במקום לבחון אם יש לו, לאמן, מה לומר מטילים בו חשדות של רמיה. בקיצור, איננו מוכנים להסתכן בחידושים, כי אם מבקשים את הודאי והמוכר. אולי נובע הדבר מחוסר הסבלנות והסובלנות של הישראלים, דבר המוכר לנו כל כך מתחומים אחרים. ואולי חסרה לנו גם סקרנות אינטלקטואלית.

הסימנים מלמדים, שאנו מצויים בתהליך של התפתחות. המחול הישראלי מצוי בראשיתה של דרך, שסיכוייה גדולים. □

"פניקס" (מ. שרון)
אוהד נהרין

"Phoenix" (M. Sharon)
Ohad Naharin

צלם: מולה הרמתי
Photo: Mula-Haramati



מיה ארבאטובה

השנה חגגו תלמידיה הרבים של מיה ארבאטובה את יום הולדתה ה-75 של מורתם, וכמעט ואין לך רקדן בישראל, שלא זכה בתקופה זו או אחרת של חייו להמנות על חניכיה. הסטודיו שלה בשד' בן-גוריון בתל-אביב שימש ומשמש גם כיום מקום עבודה לרבים.

את דרכה כרקדנית החלה רק אחרי שמשפחתה הגיעה, לאחר המהפכה הרוסית, לריגה. ארצה הגיעה לראשונה בשנת 1934, למספר הופעות. במשך ארבע שנים שהתה ועבדה בלונדון וניו-יורק ובשנת 1938 באה לארץ-ישראל, כשרק אשרת תייר בדרכונה, ופשוט נשארה.

גרטרוד קראוס הסכימה להשכיר לה את הסטודיו שלה, וכך החלה מיה בפעולתה החינוכית הברוכה. היא נכחה לדעת שאין יודעים בארץ באלט מהו, ובאותם ימים היה אפילו יחס של איבה וחשש מפני ענף אמנותי זה. מיה ראתה שהדרך היחידה היא לפתוח סטודיו משלה – וכך עשתה. נוסף לשיעורי הטכניקה הסדירים, היא הרצתה ופיתחה שתי קבוצות, שהחל משנת 1940 החלו להופיע, האחת לפני ילדים והשניה למבוגרים.

מיה לא התעניינה רק באמנות הבאלט, אלא היתה חברה פעילה ב"הגנה", והסטודיו שלה שימש אפילו כ"סליק" סודי לנשק, והיא הופיעה לא אחת, יחד עם בעלה השני, הזמר יוסף גולנד, בתכניותיו של קאבארט פוליטי.

הסטודיו של מיה התפתח והצטרפה אליה המורה מיה פיק, שעלתה מגרמניה. הוא שימש את כל האמנים האורחים שהיו מגיעים מפעם לפעם לישראל, לחזרות ושיעורים. בין האורחים היו אנטון דולין, ג'רום רובינס ואחרים.

עם ייסוד האופרה הישראלית, נתמנתה מיה ארבאטובה למנהלת הבאלט שלה. לא אחת שימשה בחבריה-השופטים של תחרויות באלט באירופה.

במשך ארבעים שנה מיה היא דמות מרכזית בעולם המחול הישראלי. עד היום היא מוכנה לעזור לכל מי שזקוק לעצה או, פשוט, למקום לעבוד בו, ולהעמיד את הסטודיו שלה לרשותו. □



אין זו אלא שאלה של זהות

מאת
ג'ואן קס

אין זו אלא שאלה של זהות
(גרטרוד שטיין)

על כן, הקור המשותף שהצופים (ואנחנו) מחפשים בלהקת מחול טובה איננו הרפרטואר השיגרתי או הסגנון המיוחד. הרי להקות אלו נבדלות במידה לא פחותה בגישותיהן אל הביצוע. למשל ה"סיטי באלט" הנירירוקי מבצע "אגון" (באלאנצ'ין - סטראבינסקי) על במה ריקה ומלביש את הרקדנים בבגדי מחול הדוקים; ואילו ה"ג'ופרי באלט" משתמש בתפאורות ותלכורות בשפע, כדי לחדש את ביצוע "פטרשקה" (פוקין-סטראבינסקי). על כן, אין לחפש את התשובה במבצעים של הצגה ראוותנית ויקרה.

ומה בנוגע לרקדנים? ייתכן והמפתח ללהקה טובה הם הווירטואוזים, כלומר סולנים משכנעים בליווי צוות טוב. אין ספק, כי כל הלהקות הללו משופעות ברקדנים מקצוענים ומאומנים היטב - וביניהם כוכבי מחול זוהרים ממש. אולם אילו בכך היה מתבטא כוח המשיכה העיקרי שלהן, הרי היינו צריכים להיות מודעים לשמות הרקדנים הבולטים של מרבית הלהקות המפורסמות. בעוד אתם יכולים לקרוא בשמות של אחדים מהם, מוטב שתעינו שנית ברשימת 18 הלהקות, ואז תווכחו מה מספר הכוכבים "הזוהרים", שביניהן, וכמה משמותיהם זכרתם. ואכן, מספרם אינו רב ביותר! אולם בכל זאת כל להקה מעלה אל זכרונכם שם מפורסם זה או אחר. אך על אף העובדה, שרבים מביניהם היו רקדנים בעבר - או הנם כאלה גם עתה - אין לראות בכך סיבה מובהקת למוניטין שלהם. אדרבה - הם נודעו בגלל דרכם בעיצוב הכוריאוגרפי שלהם, או בגלל מדיניותם האמנותית המכוונת לעודד אחרים לביצועים ייחודיים. נדרך זאת הם מעצבים את האופי של להקת המחול שלהם - והרי בכך יש לראות את המפתח לגדולה.

אכן, זה היסוד המשותף, שאחריו תרנו. כל להקת מחול מפורסמת מזוהה עם כוריאוגרף קבוע אחד או יותר ("כוריאוגרף בית"). בה במידה שרקדן יחיד עשוי לעורר עניין בגלל אופן הצגתו דמות ספציפית, הנובע מסגולותיו הגופניות וביטוי פניו, רמת יכולתו הטכנית באסכולה מסוימת ורגישות האינטרפרטציה שלו - כן עשויה להקה לרכוש מהימנות בבטאה אישיות ייחודית משלה. ראשיתה של להקת מחול בהתלכדות של אמנים יחידים, מוכשרים פחות או יותר; אטיאט נהפכת הלהקה לגוף החורג מסכום מיכאני של חבריה, כתוצאה מהדרכה כוריאוגרפית גמרצת. להקה טובה לעולם תשא אופי ייחודי. סגנונה הכללי יעוצב במידה רבה על יסוד הרפרטואר שלה, שמצדו משקף את החזון האמנותי של הכוריאוגרף.

מהו המתכון למען להקת מחול גדולה - או אף למען להקה טובה מאוד? בישראל, המשתבחת בלא פחות מחמש להקות מחול בעלות רמה מספקת כדי לערוך סיור בחו"ל (תוך כדי התעלמות מלהקות הפולקלור המרובות שלנו), שאלה זו ראויה למחשבה.

במקום להרבות בתיאוריות והצדקות סבוכות, עדיפה - לדעתי - גישה פרגמטית, דהיינו - דיון במספר להקות מחול, הזוכות להכרה בדעת הקהל הרחב בגלל רמתן המעולה, תוך כדי חשיפה של המשותף - אם יש כזה - ביניהן. להלן רשימה של 18 להקות, שכולן זכו להערכות ביקורתיות ענייניות או להישגים קופתיים במאה ה-20 (במתכוון לא צורפו לרשימה להקות מישראל):

1. להקת מרתה גראהם.
2. להקת מרס קאנינגהם.
3. להקת אלווין ניקולאס.
4. הסיטי באלט הנירירוקי של ג'ורג' באלנצ'ין.
5. להקת ג'ופריי והכוריאוגרף הראשי שלה, ג'רלד ארפינו.
6. באלט שטוטגארט של ג'ון קראנק.
7. הנדרלאנד דאנס תיאטר של יירי קיליאן.
8. להקת טווילה תארפ.
9. להקת חוזה לימון.
10. להקת המחול בן זמננו הלונדונית של רוברט כוהן.
11. באלט המאה ה-20 של מוריס בז'אר.
12. הבאלט הדני המלכותי.
13. להקת "בולשוי".
14. להקת הבאלט "קירוב".
15. הבאלט המלכותי הבריטי.
16. תיאטרון הבאלט האמריקני.
17. באלט ראמבר.
18. "באלט רוס" של דיאגילב.

מסתבר איפוא כי 11 מבין 18 להקות אלה נושאות את תואר הלואי - "באלט" בשמותיהן, אך רק לגבי חמש מביניהן (המספרים 12, 13, 14, 15, 16) פירוש הדבר, שהן מבצעות יצירות קלאסיות מסורתיות, ורק שתי הלהקות הרוסיות מבצעות יצירות קלאסיות באורח בלבדי. עובדה היא, שהצופים במופעי מחול בימינו מגלים עניין רב בקטעי באלט של המאה ה-19, כגון "ז'יזל" ו"אגם הברבורים", ובו בזמן נהנים גם מהחידושים הפסיכולוגיים המיוחדים את "קליטמנסטרה" של מרתה גראהם, או מהחזיונות האור-קוליים של אלווין ניקולאס, מנסויים בתנועה ומבנה של טווילה תארפ ומרס קאנינגהם - בין יתר התצורות.

הסגנון התיאטרלי של "תיאטרון הבאלט האמריקני" עוצב במשותף בידי הכוריאוגרפים אנתוני טיודור, ג'רום רובינס ואגנס דה'מיל.

שום יצירה לא נוצרה ישירות עלידי מרי ראמבר או סרגי דיאגילב, אולם שניהם הטביעו את חותמם על הכוריאוגרפים, שבחרו וטיפחו. הכוריאוגרפיה של פוקן איפיינה את ה"באלט רוס" בשנותיו הראשונות והמרשימות ביותר. להקת ראמבר הושפעה בהתחלה מגישתו של טיודור, ובעת האחרונה מזו של קריסטופר ברוס.

כמובן, ברגע שלהקות אלו התמסדו ורכשו בטחון בזיהות האישית שלהן, יכלו גם להסתעף ולבצע מגווני סגנונות. ברם דא'עקא, סיכון רב צפוי למנהל האמנותי המאמץ סגנונות, שאינם "טבעיים" ללהקה.

נקודת מבט זאת ברורה ו"שם המפתח" מוזכר בלהקות מס' 1 עד מס' 11. אך באותה המידה נכון הדבר לגבי יתר הלהקות בשלב התפתחותן המוקדם והפחות מהולל. למעשה, הקורות אותן אילצו אותן לקבוע מסמרות במשותף אתכם, הקוראים את הכתוב במאמרי זה עד כה. בעוקבי אחר הצמיחה וההתפתחות של הבאלט והמחול המערבי בכלל, הופתעתי מדרכיהן של הלהקות הגדולות אל שיא הישגיהן באמצעות כוריאוגרף ראשי, שהטביע את סגנונו על הלהקה.

הבאלט הדני המלכותי החל את דרכו בחצר המלך במאה ה-16. אך רק כעבור 300 שנה נהפך לאותה להקה גדולה כפי שהיא עתה – וזאת הודות לרפרטואר, שאוגוסט בורנובוול יצר עבורו באמצע המאה ה-19.

הלהקות הרוסיות הגדולות – קירוב ובולשוי – התקיימו כבר מעל למאה שנה, בטרם רכשו מוניטין בעולם, ושוב במיוחד הודות לכוריאוגרפיה של מריוס פטיפה החל מ-1860 (ואילו ב"בולשוי" בלט הכוריאוגרף גורסקי, אם כי אינו ידוע היטב מחוץ לגבולות בריה"מ).

הרפרטואר של פרדריק אשטון היה אחראי לאופיו הנוכחי של הבאלט המלכותי האנגלי, נוסף על השפעתה הדראמטית המשנית של נינט דה'וואלוא, מנהלת הלהקה.

ולבסוף – מה באשר לישראל? ארצנו כאילו סובלת מ"מבוכת השפע" – המון כשרונות בלתי ממוקדים פועלים בלהקות רבות, שאך בקושי ניתן להבחין ביניהן. אפילו להקת הבאלט שותפה עם הלהקות המודרניות במאגר הכללי של הכשרונות המציגים. ייתכן איפוא, שאותו הרקדן מופיע במשך עונות אחדות במספר להקות שונות. מה שמדאיג עוד יותר היא העובדה, שניתן לערוך מעין חילופין בין השיטות האמנותיות, עד כי כל פריטי הרפרטואר נהפכים לעירבוביה של סגנונות, הידועים בימינו: סגנון דראמטי, מופשט וכוריאוגרפיה המייצגת טכניקות מודרניות וקלאסיות או של ג'אז ופולקלור.

"ענבל" הלהקה הישראלית, שנוסדה ב-1950 עם זיהות מוגדרת ומוחלטת כתוצאה מתרומתה הסגנונית התימנית של שרה לוי-טנאי, הלכה ונחלשה ככל שהתרחקה מקוויה המרכזיים. גם "בת-שבע" החלה (ב-1963) בקראופי מוצק: מרץ דרמאטי מושפע מהרפרטואר האמזיונלי של מרתה גראהם. ככל שהרכבה לתעות בשבילים אחרים, כן רבו האכזבות מהישגיה. יועצה האמנותי החדש רוברט כוהן אומר עתה, שבכוונתו "לעצב שוב את זיהות הלהקה", ואין ספק, כי גישה זאת היא הנכונה. על אף העובדה של "בת-דור", ללהקה הקיבוצית ולבאלט הישראלי – ולאחרים – היו לעתים הופעות מוצלחות מאוד, היו אלה משתפרות מאוד, אילו היו נוקטות הלהקות מדיניות אמנותית ברורה בעזרת "כוריאוגרף בית" טוב.

לסיכום – יורשה לי לעורר את תשומת לב הקוראים להערותיו של יוג'ין אורמנדי שעה שפרש – אחרי 44 שנה – מהניהול המוזיקלי של התזמורת הפילהרמונית של פילדלפיה ומסרו למנצח ריקרדו מוטי, שאמור היה לחלק את זמנו בין פילדלפיה ומילוי תפקיד דומה בלונדון ופירנצה. "מנצח-סילון אלה", אמר, "מקפצים ממקום למקום, וסופם כי אין להם ילדים משלהם, כלומר ילדים מוסיקליים. כשלעצמי, הנני שייך לאסכולה, שבה נשואים לתזמורת אחת בלבד, ואיתה חיים 24 שעות ביממה."

במידה שלהקת מחול מהווה תזמורת של כלים אנשיים, עצתי נתונה למנהלים של עולם המחול בישראל, כי יתיחסו במלוא הרצינות אל הדברים האלה. □

(תרגם מאנגלית אליקים ואלאך)

גורית קדמן – כלת פרס ישראל – תשמ"א

מאת
רות אשכנזי

בהשקפת עולמה הזדהתה תמיד עם האדם העובד. גורית קדמן ראתה בהסתדרות מוסד, שתפקידו לקדם את האדם העובד וגם לדאוג לפיתוחו הרוחני והתרבותי. השקפה זו הניעה אותה לטפח מסגרות לרקודי-העם ואת המפעל לטפוח רקודי-עדות, במסגרת המרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות.

גורית הקימה דור ממשיכים למפעל חייה, הפועלים בדבקות ובהתמדה, בהפצת הערכים שעליהם מושתת מפעלה.

אישיותה משכה אליה את הכוחות שהיו פזורים ברחבי הארץ, כדי להקים דור מדריכים ובעקבותיהם אלפי רוקדים.

עם קבלת פרס ישראל, שוחחנו.

"האם בעיניך את ראויה לקבל את פרס ישראל?" – שאלתי. "כן" – ענתה בבטחה "אני חושבת שזה בסדר, שאני מקבלת את הפרס. הייתי יכולה לקבל אותו כמה שנים מוקדם יותר, הוסיפה בחיך ובהחלטיות גוריתית טפוסית. "אך יחד עם זאת, אני חושבת שהיה לי מזל גדול; תקופת החלוציות, העליה השלישית, נשאה אותי על כנפים. זו היתה תקופה חדפעמית, שקשה להסביר את הלך הרוח שלה."

גורית רואה עצמה כמקבלת פרס ישראל על התנופה בה קידמה את התפתחות רקודי-העם ועקשנותה להחיותו ושימורו של הרקוד האתני. לדעתה, גם כיום נוצרת אמנות עם, אף כי לא לפי מושגי העבר שלפיהם אמנות צומחת לאט ומשרשים עמוקים. כיום, מה שמבטא את העם הוא "פולקלור עכשווי", פולקלור שמבטא את ימינו. רקודי העם שנוצרים לאחרונה נראים לגורית כיצירה מלאכותית. "אך כנראה שהם עונים על הצרכים של הרוקדים, מבטאים את הפסיכולוגיה שלנו." הרוקדים מוצאים בהם בטוי תנועתי וחשים אתם בנוח.

לדעת גורית ההווה אינו אלא שלב, וקיימת גם תקווה ומבט לעתיד, והיא מקווה, כדבריה, לאינטגרציה של כל המקורות – במלים אחרות, שההתפתחות של רקודי-העם ושל רקודי-העדות תתבטא בתרבות ולא בתערובת.

כיום שוקדת גורית על כתיבת ספרה "רקוד אתני בישראל", בו היא מקווה לתת תשובות לבעית כווני ההתפתחות של רקודי-העם והרקוד האתני ויחסי הגומלין ביניהם. □

גורית קדמן, בת השמונים וארבע, החלה בפעילותה הציבורית והחינוכית לפני למעלה מ-50 שנה. באישיותה התבטאו העקשנות, ההתמדה ואהבת-האדם. גורית הצליחה לסלול דרך אל ליבם של בני העדות הרבות, שהתקבצו בישראל מכל קצות עולם, ולכל אוהב מחול-העם.

עיקר תרומתה של גורית לתרבות העממית בארץ טמון ביכולת העצומה, שגלתה עם בוא גליה-עליה לארץ, לעודד את העולים החדשים ולדלות מהם את מכמני התרבות שנשאו עמם עם בואם ארצה ובמיוחד בתחום המחול העממי. כל זאת, כמובן, על רקע התקופה הקשה של קליטת המוני עולים ודאגה לפרנסה ולחיי היום-יום.

גורית טיפחה ביד אוהבת את העדות, פיתחה יחסים מיוחדים עם מנהיגיהן ובנתה אטאט תשתית של תרבות-עם, שהפכה לנכס לכל עם ישראל בארצו.

שתי אבני דרך נוספות בתרומתה המכרעת של גורית לרקודי-העם בישראל: כנסי "דליה", הנחשבים, בצדק, ככנסים החשובים ביותר שהיו בארץ בתחום המחול-העממי, ועידוד מתמיד ועקשני של תרבות המחול של כל העמים והשבטים בארץ: צ'רקסים, דרווים, ערבים ובדואים. על כל אלה זכתה גורית בתואר הנכבד "אם המחול העממי בארץ".



הבאלט, המחול המודרני ומחול-העם

ג'ורא מנור מראיין את יירי קיליאן

בלבד, אלה דרישות מופרזות. אבל אם בדעתך להיות כוריאוגרף או מורה ומנהל-חזרות, מוטב שתתמצא בכל אלה.

ראשית כל, כמובן, עליך ללמוד באלט קלאסי ומחול-אתני. אבל לא את מה שמכונה "מחולות-אופי", שאינו אלא סילוף של החומר המקורי והפיכתו למשהו בימתי מבריק, שאפשר להכניסו בין הקטעים הקלאסיים, למען הצבעוניות. לא למדנו מחולות-אופי אלא רקודי-עמים אוטנטיים, מקוריים. למשל, לא עסקנו בלימוד סתם צ'ארדאש, כללי, אלא, נאמר, הצ'ארדאש מאיזור שקלי שבהונגריה. לא למדנו סתם פולקה, אלא פולקה מסוימת, כפי שרוקדים אותה באיזור מוגדר זה או אחר של צ'כוסלובקיה, פולניה או רוסיה.

הוראת מחולות אתניים ספציפיים, מקוריים, נראה לי כדבר חשוב בחינוכו של הרקדן. כי מחול האופי הוא צורה של עיבוד הדרוש לביצוע הבימתי, אבל אין בו מניחה ארץ המוצא של הריקוד, הייחודיות העממית, שהיא בעיני חשוכה ומעניגת.

מקורו של הבאלט הקלאסי ברקוד העממי. הבאלט החצרוני נוצר על בסיס 'רקודי העם של ארץ הבאסקים, של דרום צרפת, של איזור פרובאנס ומכאן התפתחה הטכניקה הקלאסית במאה ה-18.

ג.מ.: וגם ממחול המורסקו של בורגונדיה, שהגיע לצרפת מצפון אפריקה דרך ספרד. כך ניתן למצוא אפילו השפעה מזרחית בראשית הבאלט. ה"מוריס-דנס" האנגלי התפתח, כנראה, מהמורסקה. זה היה מחול-חרבות. למעשה הכניס פרדריק אשטון מוריס-דנס כזה לנוסח שלו ל"נערה שלא נשמרה היטב".

אמש, כאשר שוחחנו בנושא, חשבתי לעצמי, מחול מודרני ורקודי-עם, זה משונה עוד יותר מבאלט ומחול אתני. כי בסופו של דבר הכל מכירים את הצ'ארדאש ב"קופליה", את מחול הקציר ב"נערה", שלא להזכיר את "LES NOCES" ("הנישואין" של ניז'ינסקה). אבל מצאתי, שגם יוצרים בסגנון המודרני השתמשו ביסודות עממיים בעבודותיהם. למשל, "הפאבאן של הכושי" מאת חוזה לימון, המחול המודרני המושלם ביותר בעיני, מבוסס על הפאבאן, שאינו אלא ריקוד חברתי חצרוני מהמאה ה-16 וה-17, ולא מחול בימתי כלל.

י.ק.: נכון

בעת ביקורה של להקת תיאטרון המחול הנדרלאנדי בישראל כאביב שנת 1980 נתבקש יירי קיליאן, מנהלו האמנותי של הנדרלנדס דנס תיאטר, להרצות בנושא היחסים הקיימים בין הבאלט, המחול המודרני והמחול העממי, האתני. נראה היה למארגני המפגש – אנשי להקת בת-דור, שאירחו את הלהקה, והדר' דן רונן, שנושא זה בסיסי להכנת אמנות המחול והולם במיוחד את האורח, שביצירותיו ניכרים יסודות רבים השאולים, כאילו, מהמחול האתני ומהמסורת העממית. אבל תחת להרצות, ביקש קיליאן להציג כמה מסרטי הוידאו של להקתו ולהתראיין בפומבי.

כשלוש מאות איש התכנסו באולם בת-דור, רקדנים, מורים למחול, מבקרים וחובבי מחול, להאזין ולראות. להלן תקציר ערוך של הראיון.

ג'ורא מנור: ידוע שאת החינוך האמנותי שלך קבלת בפראג, עיר מולדתך, ודווקא בתחום הבאלט-הקלאסי. הקשר בין הבאלט והמחול העממי נראה, מצד אחד, מוזר, כי אין לך דבר "מלאכותי", מסוגנן ורחוק מחיי יום-יום כבאלט הקלאסי. אבל מצד שני ניכרים קשרים אמיצים בין סגנון זה לבין שורשיו העממיים והבאלטים הקלאסיים מכילים לא מעט "מחולות-אופי", ז.א. מחולות שמנצלים צעדים שמקורם במחולות-עם או כאלה שתפקידם לעצב דמות של אופי לאומי. "לה סילפיד" מתרחש בסקוטלנד, וגיבורו ג'יימס לובש חצאית סקוטית; ב"דון קישוט" יש כמובן מחולות ספרדיים או בעלי צביון ספרדי, והוא הדין ב"אהבת שלושת תפוחי הזהב", "האהבה הקוסמת" או "הכובע המשולש" של דה-פיה. כל אלה דוגמאות של מה שמכונה בלשון הבאלט "DEMI-CHARACTERE", משמע "חצי-אופי". איך התיחסת לענין זה, שעה שלמדת, והאם מכאן מצאו יסודות של מחול עממי את דרכם ליצירות שלך? האם למדת מחולות-עמים ממש או רק את הגירסאות המסוגנות, של ה-"DEMI-CHARACTERE".

יירי קיליאן: למדתי בקונסרבטוריה בפראג, וזה היה אולפן מצויין. אם יש בדעתך להיות לרקדן בצ'כוסלובקיה, עליך ללמוד לא רק את השימוש הטכני בגופך, וסגנון אחד ויחיד, אלא עליך להשתלם במקצועות רבים. תכנית הלימודים היתה רחבה ביותר וכללה, מלבד הבאלט הקלאסי גם מחולות-עמים, טכניקה של גראהם, ג'ו, סית', פסיכולוגיה ושפות. על כל תלמיד היה ללמוד נגינה בכלי כלשהו (רובם בחרו בפסנתר), את תולדות התיאטרון, את תולדות האמנות, קומפוזיציה מוזיקאלית וקונטראפונקט. יתכן שאם בדעתך להיות רקדן

ג.מ.: השפעה עממית ניכרת גם ב"אביב בהרי האפלאצ'ים" של גראהם, וב"רדיאו" של אגנס דה'מיל. יש "SQUARE DANCE" ממש. ובלי ספק ניכר הדבר ביצירותיה של שרה לויתנאי שלנו. אבל איני מכיר כוריאוגרף מודרני המשתמש ביסודות עממיים בצורה משמעותית יותר ממך. איני מתכוון לצעדים, אלא ליסודות צורניים כגון שתי שורות המתנגשות זו בזו, עוברות זו דרך זו. או מעגלים שנזרעים ונפרמים ומרכיבים צורניים אחרים שאני חש שנשאבו מאוצר המחול העממי, ללא שימוש בצעדים עממיים ממש.

י.ק.: לשימוש ביסודות עממיים, בתנועה טבעית ויחסים טבעיים בכוריאוגרפיה המודרנית יש, לדעתי, סיבות ברורות. אין זה מקרי.

אם תתבונן בתולדות האנושות, תווכח, שאנו נדחפים לחיות בקצב מעורר חרדה. אלפי שנים נדרשו עד שהאדם למד להשתמש בחפצים כבמכשירים. התרבויות העתיקות התפתחו במשך אלפי שנים. אולם ימי הביניים נמשכו רק מאות שנים אחדות. כאשר אנו מתקרבים למאה ה-19, מתברר שתרבויות כגון זו של התקופה הקלאסית או הרומנטית נמשכו לא יותר מחמישים שנה כל אחת. לפתע, עם תחילת המאה ה-20, מופיעים בעת ובעונה אחת זרמים שונים במקביל. כיום כל יוצר ניצב לבדו. אין סגנון כולל שמקיף את היצירה המודרנית כולה.

אם תתבונן בהתפתחות הטכנולוגית, בכל אותם מכשירים המקיפים אותנו, תרגיש כטיפש, כי כל אחד מפעיל מכשירים שאין לו מושג איך הם פועלים. למרות ההתפתחות העצומה בידיע האנושי, חלה ספציאליזציה גדולה כל כך, שכל פרט אינו יכול להקיף אלא חלק זעיר ממנה. אנחנו ייצורים מוקפים במכונות, בטלפונים, מכונות, טלוויזיות, שכמעט איש מאיתנו אינו מבין איך הם פועלים. אתה חש שהשגי האנושות מתעצמים, אבל הפרט מצטמק. זו, בעיני, בעיה חמורה. כשהייתי ילד, לפני כעשרים שנה, נוצרו בבאלט דברים מוזרים ומפלצתיים, ואי אפשר היה להתייחס אליהם כאדם. אין בכונתי להיות כוריאוגרף אוונגרדי. לדעתי הגיעה השעה להביט לאחור, לגלות מחדש את היסודות, את התנועות הבסיסיות, את האנושי הפשוט, הראשוני. אני משתדל ליטול לצורך הביטוי שלי יסודות מהבאלט הקלאסי, מהמחול המודרני, המחול העממי וכן מהתנועה הטבעית, הרגילה, היום-יומית - מתנועת הממשית של בני האדם. אני בוחר מכל אלה ומנסה ליצור שפה, שתאפשר לי להתקרב לקרקע, לבני האדם, ללב. זה מה שמענין אותי ומה שאני מנסה לעשות.

מעולם לא נטלתי צעדים ממשיים מתוך מחול אתני זה או אחר והכנסתי אותם לבאלטים שלי. תמיד אני משתמש באופי או בניהוח המקורי, משנה אותם ומשווה להם צורה חדשה. אבל בהחלט יש לזה נגיעה למחול העממי. למשל המחול שלי "סימפוניטה". המוזיקה של יאנאצ'ק גם היא מקורה במוזיקה עממית, אבל איננה בבחינת פולקלור. יש ביצירה זו יסודות שבגללם יצרתי מה שיצרתי.

ג.מ.: אמרת שאתה שואף לשימוש בתנועה טבעית. למה, בעצם, כוונתך במונח זה? האם תנועה טבעית מנוגדת לתנועה מלאכותית או תנועה מסוגנת? שמתי לב לשימוש המצוין שאתה עושה בכוריאוגרפיה שלך בתנופה, בכוח ההתמדה. למשל אתה מאוד אוהב שהרקדנים שלך ממשיכים לגלוש על גבי הרצפה לאחר שחדלו לנוע בכוחות עצמם. ההרמות בבאלטים שלך נעשות תמיד תוך כדי תנועה, לעולם אין הרמה סטטית, פוזה. אבל מהי הנקודה בה אתה חש שמדובר בתנועה טבעית? איך היית מגדיר תנועה טבעית?

י.ק.: תנועה טבעית פשוטה מאוד. אחדים מכם בודאי לא רקדו מעולם. אילו ביקשתי אתכם לבצע משהו כגון לקום, ולעבור דרך האולם, הייתם עושים זאת בצורה בלתי מאומנת - ואני סבור שיש הרבה יופי ואמת באופן תנועה כזה. ביצירה אחת שלי, "משחקי ילדים", יש הרבה תנועה מסוג זה. אנשים לא מאומנים לפעמים מגלים יכולת מפליאה לנוע. בודאי גם אתם התנסיתם בכך שראיתם מישהו שמעולם לא רקד ולא עלה על בימה, שהליכתו, סתם הליכה, מעוררת רצון לומר, הנה סתם הליכה, וכמה יופי יש בה! דרך אגב, פשוט ללכת על בימה, זה אחד הדברים הקשים ביותר לביצוע... זה מה שאני מכנה תנועה טבעית.

ג.מ.: למרות הכל, אפילו ב"משחקי ילדים", המבצעים הם רקדנים מאומנים. איני סבור שאנשים רגילים היו מסוגלים לבצע מה שהם עושים.

י.ק.: אני חושב שכל אחד היה מסוגל לבצע זאת, אם היה משקיע בכך עבודה רבה...

ג.מ.: כוונתך, אם היה מתאמן... אבל אז הוא היה חדל להיות סתם אדם ונעשה רקדן לכל דבר. לדעתי - איני יודע אם תסכים עימי - תנועה טבעית היא תנועה המבוצעת להשגת מטרה מסוימת, ולא תנועה כמטרה בפני עצמה.

י.ק.: כן, כן. תנועה שכל אחד יודע לבצע, תנועה טבעית, אפשר להשתמש בה לצרכים בימתיים. כמובן שאז חלים בה שינויים, משמעותה משתנה. אני מוצא שתנועה טבעית כזו המשמשת צרכים אמנותיים היא מרכיב חשוב בכוריאוגרפיה.

למשל, כאשר עבדנו על "משחקי ילדים", התחלנו בכך, שירדנו לשוק וקנינו מאות פרטי לבוש תחתון של חיילים, חבילות שליוותו של תחתונים, ואחר כך פרשנו אותם בסטודיו - טוב, קודם כל כיסנו אותם... - פיזרנו אותם על פני האולפנה והתחלנו ללבוש אותם בכל מיני צורות משונות, כשם שעושים ילדים, כשהם לובשים את השמלה של אמא או הנעליים של אבא. תלבושות אלה, זאת אומרת הלבנים הצבאיים המשומשים, הולבשו במהופך. זוג תחתונים ארוכים הולבש להפך, כך שהם כבלי כאילו את הקרסוליים; נערה אחת יש לה על ראשה תחתוני ילדים ושיערה משתלשל החוצה דרך הפתחים שנועדו לרגליים וכדומה. למעשה, בכל הבאלט הזה משתמשים בחפצים שלא בדרך שנועדה להם.

ג.מ.: וכך תנועה, שמקורה במצב טבעי, תנועה טבעית בסיטואציה של חזרות והתנסות הפכו לעקרון המרכזי של היצירה.

ומה בדבר המוזיקה המלווה, שהיא בחלקים מסוימים מוזיקה קונקרטי, שלתוכה הוכנסו חלקים מיצירתו של גוסטאב מאהלר "שירי מות הילדים". התערובת הוכנה, אם איני טועה, על ידי המוזיקאי הקברע של הלהקה, גרי קארפנטר.

י.ק.: גם החומר הגלמי של הליווי המוזיקאלי נוצר על ידי הרקדנים עצמם, תוך כדי החזרות. לסצינות הפתיחה שפשפנו באצבע את קצותיהן של כוסות בדולח, עד שנשמע צליל עדין וזימרה. עבור סצינות הקרב אספנו את כל הרקדנים והם נשפו לתוך צינורות אינסטאלאציה רגילים מברזל, כאילו היו אלה חצוצרות וכך נתקבלו מיני תרועות מוזרות. הקלטנו קולות הקשה בחביות ושל זכוכית נשברת ואת כל אלה נטלנו והבאנו למעבדה ובישלנו אותם יחד ויצרנו מהחומרים שיצרנו את המקצבים הדרושים.

ג.מ.: אגב "תנועה טבעית" ממש, כאשר להקתכם הופיעה ב"משחקי ילדים" בירושלים, נשברה אחת מכוסות הבדולח שבסצינה הראשונה. לפתע הגיחו מן הקלעים שני רקדנים על ברכיהם, וכך, על ארבע, כשבידיהם סמרטוט, ניגבו את הרצפה לכל רוחבה, בהארמוניה שלימה עם התנועה שסביבם. זה כל כך התאים לריאליזם של היצירה כולה, שרק אחר כך הבנתי ששני פועלי הנקיון הללו לא היו מתוכננים, אלא שהרקדנים פשוט חששו, שרסיסי הזכוכית יפצעו את רגליהם, אם לא יסולקו.

י.ק.: יש לכך קשר גם עם הדרך בה אני עובד. עבורי, ככל שהתנועה מסובכת ומורכבת, עליה להיות טבעית, ועל המחול לנרע בהתאם לחוקי הטבע והפיזיקה. וככל שתהיה קשה לביצוע ומהירה – עליה להיות נוחה. אין זאת אומרת שעליה להיות צפויה מראש. אמש אמרה לי גברת אחת, שהופתעה מכל מה שהתרחש על הבימה, שתמיד ציפתה להתפתחות שונה מזו שבאה. סיפרתי לה שנפגשתי פעם עם ניקולאס בריוזוף, רקדן וכוריאוגרף שהרבה לעבוד עם הבאלט הרוסי ממונטה קארלו, מי שהיה אחראי לביום יצירות קלאסיות רבות בלהקות שונות. נפגשנו בטורינו, איטליה, וסעדנו יחד. הוא אדם קשיש ולכסוף פנה אלי ואמר: "יירי, אין לי מושג מה זה, אבל תמיד כשאני סובר שהרקדנים שלך יפנו שמאלה, הם פונים ימינה...", כך שכל העת הביט לצד הלא נכון של הבימה. אבל ככל שיהיו תנועות הרקדנים שלי מפתיעות ובלתי צפויות, עליהן להיות נוחות.

ג.מ.: מה שאמרת זה עתה אינה, בעצם, אלא הגדרה מהי אמנות מעולה. אמנות טובה צריכה להראות מובנת מעליה ומפתיעה בעת ובעונה אחת, כמו המוזיקה של מוצרט, למשל. לכאורה אין לך דבר פשוט ממנה ויחד עם זאת אתה מופתע ומשתומם.

אבל הבה נחזור לנושא שלנו. כמובן שבמחול האתני מצויה

תנועה טבעית. אבל יחד עם זאת רקודי עם רבים דורשים מיומנות ואפילו יכולת אקרובאטית. לעיתים מחולות אתניים כוללים ביצועים, שבני איזור אחר ובני תרבות אחרת כלל אינם מסוגלים לבצע.

י.ק.: מה שנפלא במחול העממי הוא שכולו תואם את המימדים הגופניים של מבצעי, והוא שרוי בהארמוניה מושלמת עם סביבתו. מותאם לאותו איזור בעולם ממנו הוא בא. אפשר להבחין בכך שמחול, שמקורו בערבות, שונה מאוד מזה שיצרו תושביו של איזור הררי. אנשים בכל איזור רגילים להלך באופן המיוחד להם ולעבוד בצורה הנכונה ביותר לסביבתם המיוחדת, ואופי נבדל זה משפיע על ריקודיהם.

פן נפלא אחר של מחולות אתניים הוא בניצול היתרונות והחסרונות של גוף האדם. אפשר לבצע מחול אתני בצורה מושלמת, אבל לעולם אינך יכול לרקוד באלט קלאסי בצורה מושלמת. הדבר נובע מכך שהבאלט הקלאסי והטכניקה שלו נוצרו בצורה מחושבת, ללא התחשבות במגבלות הגופניות ובפגמים האנושיים, אין בו מקום למגרעות מבנה הגוף האנושי. לעולם אי אפשר לבצע ארבעס או אקרטה מושלם. טרם ראיתי רקדן שרגלו מורמת ליותר מ-90 מעלות כשמותניו ישרות לחלוטין, כפי שדורשת התיאוריה, כפי שכתוב בספרים. האם אתה ראתה דבר כזה? ניסיתי, אבל עדיין לא הצלחתי. אולם ברקודים המעודנים ומסובכים מאוד של אינדונזיה, למשל, הכוללים ביצועים קשים מאוד, קיים ביצוע מושלם.

ג.מ.: האם אתה בטוח שכוריאוגרף אינדונזי או הודי היה מסכים אתך?

י.ק.: אני מקווה שכן.

ג.מ.: יתכן ויחשוב שהבאלט הקלאסי מושלם ואילו רקדניו שלו – לא.

י.ק.: יתכן שהמבצעים שלו אינם כליל השלימות. אז עליהם להתאמן יותר. אבל בבאלט הקלאסי פשוט אין כל דרך לבצע באופן מושלם.

ג.מ.: משום שהוא התגלמות של רעיון, של אידיאל, המתחם לגוף אדם אידיאלי, שאינו קיים במציאות.

י.ק.: בדיוק.

ג.מ.: ויתכן שיש כאן ענין נוסף. נשות שבט נאבאהו האינדיאני, המפורסמות בשמיכות הנהדרות שהן אורגות, בעלות הקישוטים הסבוכים, משאירות במתכוון איזו "שגיאה" בצורות, כפי שהן אומרות, "כדי להשאיר לנשמה צוהר לצאת". כשאתה שואף לשלימות, עליך להותיר איזה פשפש לנפש, אם אינך רוצה ליצור משהו מכאני לחלוטין. בזה ניכרת עבודתיד לעומת מעשה מכונה.

י.ק.: או, כמה פתחים לנשמה הותרתי ביצירות שלי...

ג.מ.: התקרבונו לאסיה ולמזרח, וזה מזכיר לי שאתה עומד לצאת לאוסטרליה. האם יש לנסיעה זו ליבשת הרחוקה איזה קשר לנושא שלנו?

י.ק.: כן, בהחלט. אין לי מושג האם מישוהו מכס מכיר מקרוב את שבטי התושבים המקוריים, החיים בחלקיה הצפוניים של אוסטרליה. לפני שנים אחדות ראיתי בטלוויזיה סרט על אודות ריקודיהם, ומעולם לא התרגשתי כל כך ממחול. החלטתי שעלי לחקור וללמוד את אמנות המחול שלהם, לבדוק מקרוב מה הם באמת עושים, משום שאותם ריקודים מעטים שראיתי היו מדהימים ממש. ריקודי התושבים האוסטרליים המקוריים אינם דומים למחולות האפריקאניים, שהתמסחרו. יש להם טכניקה עצומה ודרכי הבעה מיוחדות במינן. ראיתי מחול שנושא צייד. השתתפו בו שני רקדנים, הצייד והחיה הניצודה. המחול היה מעגלי ושני הרקדנים נעו כל העת בהקפו של מעגל, כדי להתרחק זה מזה ככל האפשר, כך שהמרחק ביניהם לא השתנה. אבל כל העת הם החליפו את תפקידיהם: הצייד הפך לפתע לחיה ולהפך. לעולם לא יכולת להיות בטוח מי הוא מי. זה היה נהדר. על כן החלטתי לנסוע לשם וללמוד את מחולותיהם. אנו מתכננים עתה ערב שלם, המבוסס על ריקודיהם ותרבותם של תושבי אוסטרליה הראשונים. את המוזיקה יכתבו עבורנו שלושה מלחינים ידועים. חלק אחד יחבר ארנה נורדהיים מנורווגיה, אחד יכתב על ידי לוצ'יאנו בריו והשלישי על ידי המלחין היפאני טורו טאקמיטו. הפקה זו תושלם בשנת 1982 בהולנד, ולקראת עבודה זו אנו יוצאים כעת לאוסטרליה. במשך חודש ימים נחיה בחברת השבטים בטריטוריה הצפונית של אוסטרליה, מקום שם אירגנה הממשלה האוסטרלית עבורנו מפגש גדול שלא היה עוד כמותו, של התושבים המקוריים על שבטיהם. רבים מאלה מעולם לא נפגשו עד כה, כי המרחקים עצומים. הם יתאספו לשבוע ויצייגו את תרבותיותם השונות. כי המחול הוא בראש סולם העדיפויות של אותם שבטים. לפי מושגיהם, אם אתה רוקד רקוד מסוים, אתה בעליו. הוא רכושך ואתה יכול לסחור בו...

ג.מ.: זאת אומרת שיש להם הסדר של "זכויות יוצרים" על כוריאוגרפיה, נושא שמרבים לדון בו לאחרונה באירופה ובאמריקה.

י.ק.: כן, הגנה מושלמת על זכויות יוצרים... אם יבוא מישוהו משבט אחד ויראה מחול של בן שבט אחר שימצא חן בעיניו, עליו ליטול רשות מבעליו של המחול לבצע אותו בעצמו. ויתכן וייאמר לו, טוב, קח רקוד זה ותן לי מחול משלך תמורתו.

למעשה אני מעוניין בנושא רחב יותר. אמנות אתנית היא תופעה שקשה מאוד לשמרה. לכן חשוב כל כך ללמוד ולשמר ככל האפשר תרבויות אלה. אפשר לשמר ציור או פסל ועם קצת מזל גם יצירה ארכיטקטונית, בית, למשל. שיר או לחן אפשר להנציח בעזרת כתב, פחות או יותר. אבל לשמר מחול, ובפרט מחול אתני, בעזרת כתב־תנועה הוא כמעט מבצע בלתי

אפשרי. זאת משום שאי אפשר לרשום את האווירה, את דרך הביצוע, את ההרגשה שנוצרת, את הקשרים עם המיטולוגיה, עם שורשיה של התרבות. את כל אלה אפשר רק להעביר מאדם לאדם ורק בדרך העבודה עם חומרים אלה להחיות אותם.

אנו עומדים לקחת איתנו צוות הסרטה ולצלם את האירוע כולו. אגב, התושבים של צפון אוסטרליה מעונינים מאוד בשימור המסורת התרבותית שלהם, ההולכת ונכחדת. כאשר שאלנו אותם מה ירצו תמורת אירגון המפגש הזה, כל מה שהם דרשו היה לקבל עותק של הסרט שנכין.

ג.מ.: אחת מיצירותיך מבוססת על עבודה שמלחינה קרא לה "שיריעם". כוונתי, כמובן, ל"מחולות חלום", שהם באמת, לדעתי, חלום של מחול, חלומו של כל רקדן.

י.ק.: רב תודות. המוזיקה היא של לוצ'יאנו בריו. הוא כתב שירים אלה עבור (מי שהיתה אשתו) הזמרת קאתי ברבריאן. אני חש שאין זה נכון לגמרי לכנות אותם שיריעם, כי אלה שירים שנכתבו ועובדו על ידי המלחין. ובכל זאת אלה שירי עם. ניסיתי ליצור כוריאוגרפיה שונה לכל אחד מאחד־עשר השירים. כל אחד מקורו בארץ אחרת. יש בהם שירים מאיטליה, אמריקה, צרפת, סרדיניה ואזרבייג'אן, כל אחד נמשך בין דקה לשלוש דקות. מובן שזה אתגר רציני ליצור רקודים קצרים כל כך ולשמור על אופיו המיוחד של כל אחד ואחד. אחד הרקודים לא נמשך אלא 45 שניות. ותוך שלשת רבעי הדקה היה עלי לומר משהו. והחלטתי היתה נחושה לא להשתמש בצעדי מחול עממי ממש.

תחילה קראנו ליצירה "שיריעמים", אבל אחר כך שונתה הכותרת ל"מחולות־חלום", כי הם נוצרו כאילו תוך כדי חלום יותר מאשר במחשבה כוריאוגרפית מודעת, על ידי השימוש ביסודות עממיים.

ג.מ.: פן אחר של מחול אתני שאני מוצא ביצירתך היא העובדה שאין בהם פנים ואחור. הצורה הבסיסית של מחולות אתניים היא לעיתים קרובות המעגל ואין מסגרת־בימה, פורסצניום, ועל כן אין צד שהוא פנים וניגודו שהוא רקע. לעיתים קרובות אתה מעמיד את הרקדנים שלך למשכי זמן ארוכים כשגבם אל הצופים. וזה איננו רגיל, אם כי הפתגם הגרמני אומר: "EIN SCHÖNER RÜCKEN KANN AUCH ENTZÜCKEN", ששלונסקי תירגם לעברית כ"גם מתחת יש נחת"... נראה לי שיש קשר בין מאפיין זה של יצירתך לבין המחול העממי, שבמהותו הוא כסב על ציור, פניו אל המרכז והציר המרכזי "בימה - קהל" אינו מונח ביסודו.

י.ק.: כן, בהחלט יש קשר. ומשהו נוסף: לדעתי התיאטרון אינו המקום הטוב ביותר לראות בו מחול. יש פער בין מה שנעשה על הבימה, לבין מה שהצופה באולם רואה. אני חוזר ודורש מהרקדנים שלי, שירקדו בראש וראשונה עבור עצמם והאחד לשני, ולא דווקא לקהל. התוצאה היא מחול מסוג

"מחולות חלום", על מנת למנוע בכל מחיר שהרקדן ישאר לבדו, אתה מותיר נערה שוכבת בקצה הבימה, שנשארה שם מהקטע הקודם, שעה שהרקדן מבצע את הסולו שלו. וזה יפה מאוד.

י.ק.: כן, הוא רוקד עבודה.

ג.מ.: זה מובן, וגם זה שהאחד רוקד למען השני אופיני למחול העממי.

י.ק.: לא אחת העירו לי על שאני משתמש תמיד בדואט. כהערה בקורתית אני מקבל זאת, כי יש סכנה בחזרה על מוטיבים והרגלים ושימוש מופרז בעקרון אחד.

ג.מ.: תודה לך על כל הדברים מאירי העיניים שהשמעת היום. תוך דיון בהבטים כלליים ביותר של הכוריאוגרפיה דומני שזכינו בהבנה עמוקה יותר של יצירתך שלך. לעיתים על ידי הפלגה לתחומים רחוקים אדם רוכש תובנה בנוגע לבעיותיו שלו. ואני מקווה שנסיעתך לאוסטרליה תעניק לך תובנה מעמיקה ודרך יצירתך אמת זו תגיע אלינו, הצופים. ותודה לבת-דור על שאפשרו לכולנו מפגש זה. ותודה לך, יירי!

י.ק.: תודה לך, גיורא.

□

שונה. עבורי הקהל יכול להמצא במקומו, אבל אין הוא הכרחי. אולי זו הסיבה, שלא איכפת לי כל כך אם הרקדנים שלי עומדים וגבם אל הקהל, או כשהם פונים הצידה. אני סבור שרקדן טוב צריך להיות מסוגל להתבטא בעזרת גבו – לאו דווקא ישבנו. הגב הוא חלק חשוב ביותר בגוף הרקדן והוא מסוגל להיות אקספרסיבי מאוד. נכון שבמחול העממי התנועה סיבובית ופונה לכל העברים, אבל אצלנו הדבר נובע בראש וראשונה מכך שהקהל אינו הכרחי עבורנו.

ג.מ.: וגם זה אופיני למחול העממי. כי ברוקדייזם אתה רוקד, ראשית כל, להנאתך ורק בדרגה שניה להנאתו של הצופה, שמרשים לו, כאילו, להציץ בנעשה, אבל לא יותר. למעשה אתה משתמש במוסכמה מקובלת מאוד בתיאטרון: הקיר הרביעי, הדמיוני, השקוף, שבקדמת הבימה, הקיים עבור השחקנים, אבל לא לגבי הצופה במחזה הריאליסטי.

י.ק.: אני מאמין ביחסים, בדיאלוג. קשרים בין אנשים חשובים בעיני מאוד. אפילו אם אתה לבדך, חושב מחשבה או אומר משהו, אין לך משמעות, כל עוד אינך מוסר זאת למישהו אחר, מקרין את התחושה או ההרהור שלך לסביבה, לזולת. והקשר החזק ביותר הוא בין שני בני-אדם. זו הסיבה שאני תמיד יוצר דואטים. הבסיס הוא שני אנשים הרוקדים יחד.

ג.מ.: וכאשר כבר יש לך סולו, כמו באחד הקטעים של



מור עדן ורון בן-ישראל
בהדגמה של
"אחרי הצהריים של הפאון"
במסגרת ההרצאות על תולדות
המחול של הספריה למוסיקה
ולמחול במוזיאון ת"א.



נער תל-אביבי שרצה לרקוד

מאת
מיכה נס

בהתחלה אני מכורבל בצד, בלתי נראה ולא מורגש. אחר כך אני נסחף עם השיעור ורוקד בשחור כזה, שגרטרוד פורצת בצחוק ומרשה לי להצטרף לכיתה. אני מתחיל לבוא באופן קבוע. המזכירה רשמה אותי ואת כתובתי. אני לומד באלט מודרני אצל גרטרוד עצמה. כמובן איש לא ידע על כך, זה היה סוד גמור, אפילו לא הורי. בגדי ריקוד לא היו לי, כך שתפרתי את החנות של זוג תחתוני-גטקס ארוכים, והרגשתי עצמי אמנותי מאוד.

אבל יום אחד קבלו הורי מכתב בוז הלשון:

סטודיו לבלט מודרני – גרטרוד קראוס

א.ג. נכבדים!

בתכם טרם סיימה לשלם עבור שיעורי הריקוד. אודה לכם על סידור התשלום בהקדם האפשרי.

בברכה, המזכירה חוה.

הורי הם אנשים מסודרים. מיד נשלח מכתב תשובה:

לכ' הסטודיו לבלט

גברת נכבדה, אכן יש לנו שני ילדים, אך שניהם בנים, ולצערנו לא ידוע לנו שהם רוקדים, ובכלל ממתי בנים רוקדים?

בכבוד רב, מאיר ופנינה פינס.

לאחר שבועים הם מקבלים מכתב שני בנוסח דומה לראשון. תשובתם חריפה במקצת, אין בנות, נא לא להטריד עוד.

מכתב שלישי זימן אותם לסטודיו ביום חמישי בשעה 16.00. הורי, שניהם לבושים בבגדי השבת לפגישה עם גרטרוד קראוס הגדולה. מגיעים לדלת הסטודיו הפתוחה ואני, כרגיל, כשאני רוקד, כל כולי בספירות העליונות ורק בסוף השיעור אני מרגיש בעינים תמהוניות ופיותיהם הפעורים של ההורים. גרטרוד מדברת על ליבם שבנם בעצם אינו כשרון גדול, אך יש לו דיבוק של ריקוד, ואין מה לעשות. הורי מקבלים את הדין, אני ממשיך להעמיד פנים פעמים בשבוע שאני הולך לשחק בכדורגל בשכונה אחרת.

שפת ים של תל-אביב. שמש חורפית שלחה קרניה אל הילדים ששיחקו בצדפים. הגלים התנפצו אל הסלעים ויצרו הרבה קצף לבנבן. המטפלת בנתה מגדלים של חול לשמחת הקטנים, שהתפעלו ממעשה ידיה. ילד אחד שכב בצד ובמבטו עקב אחרי דאיית השחפים, שתמיד הקסימו אותו. בידי ניסה ליצור את צורה הכנפיים, בעוד גופו מחקה את תנועות גוף הציפורים הלבנות. הים, הגלים והשחפים מלאו אותו. הוא אהב את התנועה. הצדפים, מגדלי-החול, משחקי-הילדים, לא אמרו לו הרבה. המטפלת הביטה עליו, ילד מוזר, מדבר רוסית, בין כל הצברים האלה, וחולם, כל היום חולם.

חצר אחורית של סמינר לוינסקי. רק עולים מהים עוברים את הכרם ובית הקברות הערבי ונכנסים לחצר. שם, דרך החלון, רואים עולם קסום, צלילי פסנתר ונשים בשחור, נעות כמו... כמו השחפים! ושמ, במרכז, אישה כזו, שיער שחור והיא נמוכת קומה מכולן, אבל היא הכי גבוהה, והיא עפה וכולם כאילו תחת כנפיה חגים, נעים. הנה היא אש, לוהטת, שורפת, בוערת, בכח ותנופה לוחשת, ופתאום היא מזנקת ונופלת, ידיה להכות ושיערה השחור מתמזג עם המסך השחור שברקע. עיניה רוחשות כגחלים ואפה כמקור השחפים, חזק ועצום, יוצא מהפנים הלבנות. היא קרנה כולה והפיצה חום, שאפשר היה לחוש בו דרך החלון הקטן, השחור, שבחצר. לבסוף הוא נמצא, המטפלת קראה לו ונתקה אותו מהחלום.

בלילה, כאשר הרטבתי במיטה, חשבתי על הצורות, האש, על גרטרוד, על הקסם שבשם זה, ואז כל השחפים שעל החוף היו גרטרוד, ועצי התמרים והמים הזורמים היו לגבי גרטרוד, שהיא האש, להבה של שרפה, או שלהבת-נר. תמיד הרגשתי שאני שייך לשם, לעולמה של האש הרוקדת.

★ ★
★

למה רק נעמה תרקוד?

גם אני רוצה, ואני הולך איתה לראות שעורים. המורה אלוה שרף בסטודיו של גרטרוד קראוס שברחוב דיזנגוף. תחילה אני מתביש אף להכנס פנימה ורק מציץ דרך חלונות המרתף. אך אלוה חולה וגרטרוד בעצמה מלמדת, ואני מקבל אומץ, או יותר נכון, דחף שאיני יכול לעמוד בפניו, ונכנס לשעור.

גרטרוד לא לימדה אותנו טכניקה מסוימת, אך העבירה לנו את תחושת הריקוד, דמיונה היוצר המריץ אותנו לעבור איתה לעולמות שונים. האימפרוביזציות שרקדנו נראו לפעמים כבאלט מתוכנן. הקשר הנפשי בין תלמידי הקבוצה היה כה קרוב, שיכולנו להרגיש האחד את השני, ולרקוד יחד בתאום מלא, כשגרטרוד מאלתרת בפסנתר ומסבירה לנו את שהיא רוצה להביע דרך המנגינות.

★ ★
★

פורימון בבית החינוך. בבוקר יורד גשם. אם לא יפסק לא יתקיים בחצר, אלא בחדרה האוכל, בשתי משמרות. השמש זורחת. תלמידי כתיב ז' מוצאים את השולחנות והספסלים מחדרה האוכל ומסדרים את החצר. קישוטים מפארים את ארמון אחשוורוש, וכיתות יוצאות, כולם מחופשים, מלכות אסתר, אחשוורושים, המוני קאובויים, כיפות אדומות, סינים, וכל אחד מקווה שהוא יזכה בפרס עבור תלבושתו. משה, המורה, לבוש כמוקיון בצלינדר ואף אדום, עולה לבמה וצועק למקרופון. חזיון פורים מתחיל. נכנס אחשוורוש ומחפש את אסתר. עכשו הליצנים באים לשמח את לב המלך. אני ויוסי מקפצים, עושים גלגלונים, סלטות, שפגטים. זה החג שלי, פורים, כל בית הספר צוחק במבוכה, בן רוקד, כזה גמיש ואיך הוא עושה את כל הקונצ'ים האלה? "זה לומד באלט עם כל הבנות", ואחרי הפורימון באים הגדולים ושואלים: "הי, אתה, יודע לעשות שפגט?" "בטח" - "אז לא תלך הביתה עד שתעשה שפגט." אני מנסה לברוח, אבל אחר כך חוזר ועושה שפגט, והם קוראים לי "צוצי מחלק החלב", ואני לא יודע למה.

★ ★
★

הם קראו לי "באלטניק". לי זה לא היה איכפת. אז מה, שיקראו! מענין מי גילה להם שאני רוקד? לא נעמה, היא לא מלשינה. חוץ מזה אנחנו לומדים יחד. זה בכלל לא בורש שבן רוקד. אז למה הם כולם צוחקים, דני ויאיר, אברהם וגדעון, ואפילו יגאל הקטן קורא לי באלטניק ובורח. רק שלא ידעו בבית הספר, כי בשכונה זה לא נורא. אז מה, אם הם לא שיתפו אותי במשחקים שלהם, לי לא היה עצוב. עליתי לגג ורקדתי. השמש, השמים הכחולים, חבליה הכביסה וגלגל הגומי הישנים היו לי תפאורה מפוארת לקפיצות, סיבובים, נפילות והתפתלויות שפרצו ממני. שום זעקה, עלבון, פחד מפני הבדידות לא נכרו ברקוד. להפך, זו היתה השתלכות ביקום, שחרור כל האמונה של ילד, היכול להתגלגל ולהיות ציפור ועכבר, נמר או מים על הגג.

אחר כך כבר לא יכולתי לבכות, רציתי, כי הייתי לבד וכבר היה חושך וצריך לחזור הביתה. אבל לא בכיתי. חזרתי הביתה, אמא שואלת אותי כיצד התלכלכתי כל כך, ולמה אני כה מזוע, הרי לא שחקתי עם שאר הילדים. מה כבר עוללתי, איפה אתה מסתובב, מי החברים שלך, למה אינך יכול לשחק כדורגל עם שאר החברה בשכונה?

אני צריך להכין שעורים, ואיני יכול. אני מנסה לזכור את הרקוד. איך זוכרים רקודים? גרטרוד יכולה לזכור את כל התנועות, אפילו שלנו. היא יודעת את סדר התנועה, ואני צריך עוד ללמוד הרבה. איך אוכל ללמוד? אולי אברח? שמעתי שבצרפת ובכלל בחוץ לארץ, גם בנים רוקדים. זה יכול להיות? או שאני בן יחיד בעולם שרוקד באלט?

★ ★
★

למה לא הייתי מוכן לחבר רקוד ג'אז ל"השומר הצעיר" בעד כל הון שבעולם?

זה היה כחודש לפני מתן סמל הצופים בתנועה. נערכו דיונים על כל אחד מהחברים, עד כמה הוא ראוי לקבל את הסמל. כמה מהחברה דאגו שמא יורדע שהם מעשנים. לכל אחד היה הג'וק הקטן שגרד בבטן. אני הייתי שקט. המדריך שאל אותי אם באמת אני רוצה להגשים וללכת לקיבוץ, לחיות חיי שוויון אמיתיים. "זה בסדר" אמרתי. מעולם לא הייתי דברן גדול. "יש למישהו מה להגיד" - שאל המדריך. לחשושים, לבסוף רעיה ודבורה מרימות ידיהן. "הוא לומד באלט" - אמרו ופרצו בצחוק של מבוכה והרגשת הקלה. כולם צחקו. גם המדריך נהנה מהבדיחה. "חברה, ככה לא נגמור אף פעם!" אבל אז אמר נמרוד: "מה, באמת אפשר לתת לבאלטניק סמל בתנועה?"

וכך זה נודע, ועוד באותה פעולה הוחלט להוציא אותי מהתנועה. אני רק בקשתי דיון חוזר כעבור שבוע. המדריך הסכים, בנגוד לדעת שאר החברה, ולאחר כשבוע הבאתי הרצאה, מלווה בחוברת של תמונות המחשה על הבאלט בברית המועצות. ואם ברוסיה, שמשמשת לנו דוגמא, זה נחשב לרמה הגבוהה ביותר של הגשמת הסוציאליזם, אז כאשר המהפכה תגיע אלינו, מקומי הנכון יוכר בעיני כל. וכך נשארתי בתנועה ואף הוחלט שעלי לרקוד בטכס חלוקת הסמלים.

אבל יום לפני חלוקת הסמלים נודע שאני לומד גם ג'אז אצל רות הריס, ומהשפעה קפיטליסטית כזאת לא יכולתי לצאת זכאי. וכך גורשתי בחרפה מהתנועה.

לא, לעולם לא אהיה מוכן ללמד ג'אז בשומר הצעיר, בשום מחיר.

□

כשאני נשאל על עיסוקי ועונה "רקדן", נשמע צירופן של האותיות הללו מוזר. בעלה-מכולת שלי מתיחס בחשדנות למשלוח-רגלי ונוהג להזכיר לי ש"אין לקנות בהקפה". תלמידותי הצעירות, אמנם, מעריצות אותי בנאמנות, אך אבותיהן נמנעים, בדרך-כלל, משיחה אתי. כשאני מתייצב לשירות מילואים, מבקש אשראי בבנק או מבקר אצל דודתי – אני מצפה להתקפה ודחייה. החברה בה אנו חיים אכן מתייחסת בספקנות לגבי גבר העוסק בריקוד. הצפייה בהופעת מחול מעוררת התרגשות והתפעלות אבל למגיש, הרקדן, זה ענין שונה. בייחוד בארץ, בה אנו נדחפים מגיל צעיר לתבניות של "גבריות" ו"חברמניות", גבר המתפרנס מהצגת גופו בציבור הוא חריג.

גם אם עבר הגבר הישראלי הממוצע את "מחסום האפטר שייב", הוא מנסה להשאר ממוצע בלבד, צורת חייו ובלווי זמנו. חשש בסיסי הוא להיות ללעג ולהדחות מהחברה.

לנשים מותר לעסוק באמנות, עדיף ככתחביב. האם היהודיה מוכנה שבנה יתגלה כעלוי מוסיקלי. אך הרקדן-הגבר מסכן את כל הקיים והקבוע בחברה זו – הוא מטפח את גופו, הוא מביע רגש ותשוקה. כן, הרקדן במהותו הוא יצור חושני, המקרין איכויות ישירות ובוטות. הוא אינו אומר "אני אוהב אותך", הוא מראה זאת. לכן הוא "בחור".

ננסה לבדוק דמות זו של רקדן. בשום אופן אין הוא בחור רגיל. מלבד המגבלות החברתיות המוטלות עליו ובעית השירות הצבאי, הדוחה את לימודיו – עליו להאבק מדי יום עם גופו ונפשו. ללא משמעת-ברזל והרגשת שליחות, המשימה היא בלתי-אפשרית. עולם הריקוד אינו מנסה להתמודד עם החברה המאשימה אותו בנרקיסיות, הומוסקסואליות, חוסר רצינות וכדומה. לאחר הדחייה הגדולה הרקדן מאושר להתבצר בממלכת הסטודיו שלו. כאן החוקים מוכרים, ומעריכים אותו לפי יכולתו המקצועית. להקת-הריקוד מהווה, בין היתר, קן חם, המאפשר לרקדן להיות הוא עצמו ללא חשש מביקורת חברתית עוינת. הפרדה זו מתבטאת במיעוט החומר הכתוב על צורת-חייהם של רקדנים ומבנה אישיותם. שיחת רקדנים סובבת באופן כפייטי סביב מקצועם ועמיתיהם. לרב הם נשואים לרקדניות, והחוב החברתי שלהם מוגבל אף לאמנים מתחומים אחרים. הפרדוקס הוא בכך, שהרקדן יוצר קשר מידי עם קהל רחב, ומעביר את אמנותו בצורה בלתי אמצעית בגופו, אך כאדם וכבעל-מקצוע מסוכן הוא נחשד ונדחה.

בעיה רצינית המטרידה רקדן מתחיל, ביחוד בארץ ללא מסורת מחול מפותחת, היא בעית ההזדהות. מאחר והרקדן הגבר במיעוט בכיתתו בסטודיו, ולרב ההכשרה המקצועית ניתנת על ידי אישה, עליו למצוא בעצמו את אופן התנועה הגברי ואת דרך חייו החדשה. יש בכך סכנה שהתלמיד מנסה לחקות את מורתו, ושואף להדמות אליה. אני זוכר שאחד מחברי בתיכון שכנע אותי לבא לסטודיו ולראות שיעור במחול מודרני. כמובן שהתאהבתי במורה, נימפה יפה וסוערת, ומשאת נפשי הרומנטית היתה להוכיח עצמי ראוי לה. כמה סבלתי באותה שנה ראשונה! בכדי להמנע ממגע ידה המייסר זקפתי את גבי, וניסיתי לקפוץ גבוה מכולם. הייתי בודד. גם בביה"ס וגם בסטודיו הייתי הבחור היחיד שרקד. אז גיליתי לראשונה, שמייסד המקצוע, רקדן הבלט הראשון, היה גבר. מוזת הריקוד היא טרפסיכורה, אולם היה זה מלך שהרים את קרנה.

בספרי הליכות ונימוסים, שנועדו לאצילי-הרנסנס, אנו מוצאים הבחנות מדויקות לדמותו של בן-התקופה. עליו להצטיין במקצועות הקרב האצילים – רכיבה, סיף וצייד. עליו להיות פטרוני לאמנויות היפות, ואם רצונו בכך, אף משורר חובב. כמובן שעליו לדעת לרקוד ולשכלל יכולת זו בשיעורים מיוחדים. כלומר, דמות הגבר האידאלי של הרנסנס מורכבת מתכונות אומץ וגבורה לצד רגישות אמנותית ורגל קלה. גבירת לבבו, בעלת השמלות הכבדות, מוגבלת לטפיפה מכובדת בלבד. לעומתה לובש אצילנו טייטס בגוונים עליונים ונועל נעלים קלות, המאפשרות מתיחה גנדרנית של כף הרגל. במיוחד בשעת החיזור, שהיה בתקופה זו אחד מבילויי-הזמן החביבים ביותר, נמדד חן-תנועתיו ויפי שוקיו. דרך הביצוע של ה"רוורנס" (קידה), יכלה להכריע גורלו של שידוך מלכותי. בנשפים הגדולים החלו להופיע הרקדנים המקצועיים הראשונים – גזע נודד, הקרוב ללולינים ובולעי-חרבות. הללו הפגינו ביצועים טכניים, שגרמו לקנאה אצל האציל. הקנאה הביאה לשיפור ביצועיו של זה – אך גם לתחילת ההתנגשות בין הרקדן-הגבר לחברה.

ההתפרקות בחברה המעמדית של הרנסנס היתה שייכת לאיכר או לאמן. השימוש בגוף הגמיש של הרקדן, התנועות המגרות, הקומדיה והדרמה, כונו לנשוא אחד – האהבה. הרקדן, כטרובדור, היה מושך עד מאוד – ומשום כך מסוכן ונרדף. בוורסאי מעדן לואי ה-14 את הריקוד הפרוע והיצרי של האיכר והלולין. לואי היה לא רק רקדן מעולה, אלא גם פטרוני לאמנות הריקוד. הוא שכלל את ריקודי-החצר הנוקשים וחברם עם הספקטקלים המפוארים של בני משפחת מדיצ'י.

בהפקות הבאלט של ורסאי והפיע לואי בתפקיד הראשי, כמלך השמש או כאפולו. סביבו רקדו אנשי-חצרו שאף צפו זה בזה. מלבד הכידור והתענוג שבדבר, היוו באלטים אלו הפגנה של עושר, טוב-טעם וכח. הוא שהקים את האקדמיה הראשונה למחול ומוסיקה (בסדר זה!). כאן עסקו חכמים בעיבוד וסיווג כל אותם מושגי הבסיס של הבאלט האקדמי. כאן גם נקבעו והונצחו חמשת המצבים של כפות-הרגלים, ועקרונות הפתיחה, המתחה והקפיצה.

ההתפתחות היתה מהירה. הבאלט נהפך לצורה האמנותית המושכת ביותר. נוצרה ההפרדה בין קהל לבמה, והבאלט-מאסטר העשיר את העלילה והטכניקה. אנו שומעים על וסטריס הגדול, דופרה ונובר. כולם אמנים בעלי-שם, המבוקשים ע"י חצרות האצולה באירופה כולה. נוצרת חלוקה ברורה בין סוגי-הרקדנים הגברים. המורשת העממית מתבטאת ברקדן הדמייקרקטר. גופו מפותח והוא מסוגל לביצועים טכניים קשים - רקדן זה מופיע כדמות גרוטסקית או דרמאטית; הרקדן האציל, ניחן בגוף אלגנטי ודק, והוא שיגלם דמויות מלכים ואלים. מן הנמנע היה שבנות-חווה יסכימו ליתרון זה של בני-זוגם. כבר בחצי הראשון של המאה ה-18, מקצרת הרקדנית מרי קאמרגו את חצאיתה, ומסירה את העקבים מנעליה. מתחרה שלה מתקנאה בהצלחתה ומשתמשת בטכסים נשי מובהק - היא חושפת את כתפיה ומקצרת את חצאיתה עוד יותר. מעתה עולה הטכניקה של הרקדנית במהירות ומסכנת את פופולריותו של הרקדן. הליכותיה הקלות מוצאות לה מהלכים אצל האציל, הגאה לשמש לה כפטרון.

לקראת סוף המאה ה-18 וראשית ה-19 חודרת התנועה הרומנטית לתיאטרון הבאלט. הקהל השתנה אף הוא. הבאלט החצרוני היה נחלת האצולה, שאף השתתפה בו באופן פעיל. עקב המהפיכה התעשיתית ועלית המעמד הבינוני, קם פטרון חדש לתיאטרון-הבאלט והוא דורש בידור לטעמו. לא עוד ביטוי לעושר ולכוחו של המלך, אלא מפלט ואשליה מחיי היומיום. אירופה עוברת שינויים פוליטיים ובתיאטרון נולדת אגדת הבאלרינה. המצאה חדשה, מאור הגז, מגלה מראות "שלא מהעולם הזה" - סילף, פיה המרחפת על בהונותיה, עטויה במוסלין שקוף. עדיין שומעים על רקדנים גדולים כדידלו, ויגאנו ובלסים, אך הקהל מעדיף את הדמות החדשה. הגבר נשאר כמורה, כוריאוגרף - ולמשך זמן רב - כפרטנר בלבד. גם הריקודים החברתיים של אותה תקופה השתנו. הבורגני מאמץ לעצמו גיבונים, אך נשאר משוחרר יותר מהאציל; המגע בין בני-הזוג צמוד יותר ומגביל את הגבר לתפקיד של תומך ומוביל, בעוד האישה מסתחררת סביבו ויוצרת אווירת קסם בשמלותיה המתנופפות. בבאלט המקצועני מנצחת הרקדנית את הרקדן לא רק בכליו שלו, בטכניקת הרגלים, אלא גם בכלים שלה - קלילות, תנועות ידיים עדינות ולבוש מרחף, אורירי.

ככל שהנושאים הם רומנטיים יותר ועוסקים באהבת הגבר לאישה - כך מצטמצם תפקיד הגבר. לקראת סוף המאה ה-18

רוב שמות הבאלטים לא מזכירים עוד את הגיבור אלא את גיבורת העלילה: לה סילפיד, ג'יזל, אסמרלדה וכו'. הבאלרינה פאני אלסלר חוגגת את נצחונה בבירות אירופה, ומעריציה רותמים עצמם למרכבתה לאחר ההצגה ומסיעים אותה לביתה. מארי טליוני פיתחה את טכניקת האצבעות שלה. התחרות קשה. הטכניקה מתקדמת וה"טוטו" מתקצר לדרגת סמל בלבד.

במאה ה-18 ניסה הרקדן-הכוריאוגרף נובר, להציב אמות מידה דרמאטיות ואסטטיות חדשות לאמנות הבאלט. בחלק מהבאלטים ששרדו מאותה תקופה ניכרת אחדות סגנונית ורעיונית מדהימה - בשילוב הרעיון, המוסיקה, התנועה והעיצוב (תפאורה ותאורה). המאה ה-19 נסוגה למפגן ראויה של טכניקה וברק. האופרה של פריס, שהיתה הבמה החשובה והטובה שבאירופה, מציגה רקדניות בתפקידי גברים - אן טרווסטי, הצייר דגא מתאר בציוריו רקדניות בלבד, וחושף את המנייריזם שלהן. מרכז ההתפתחות עובר לרוסיה, לסנט-פטרבורג, שם משתקע הצרפתי פטיפה. הוא, אמנם, משתמש בעלילות דרמאטיות קלושות ובמוסיקה מדרגה נמוכה, אך הכוריאוגרפיה שלו מהווה שיא של תנועה מופשטת. יוקרתו של הרקדן הרוסי אמנם פוחתת לעומת זה של הבאלרינה, אך הוא עדיין נמצא תחת חסותו של הצאר. פטיפה מגביל אותו לתפקיד בן-זוגה של הגיבורה אך הרקדן מתעלה בקטעי מעבר, בריקודים המבוססים על צורות עממיות. כך נשמרה רוח אמיתית של תנועה גברית ברוסיה ובדנמרק - שם פעל הכוריאוגרף בורגנוויל.

מאחר וגיבוריו של בורגנוויל היו בני-אנוש ולא נסיכים, זכו לייצוג שווה בכוריאוגרפיה ובעלילה. ברוסיה ובדנמרק המשיך הבאלט להיות מסובסד ע"י המלך, שהעניק לו קיום והכרה אמנותית. אולם בכל מקום אחר, נאלץ הבאלט לרדת לטעם הקהל כדי להחזיק מעמד. הירידה נעוצה גם בהעדר רעיונות חדשים לתנועה. בעוד פטיפה היה עסוק בנסיונות חדשניים לגבי תקופתו, התגבר המנייריזם בצרפת.

תחילת המאה ה-20 מביאה רנסנס, תקופה חדשה בתיאטרון המחול. החברה משתנה ודורשת תנועה חדשה, דינמית ומרתקת יותר. שחרור ניכר במוסכמות החברתיות, דורש גיבורים אמיתיים, וכיצד ניתן להראות מציאות ללא גבר ואישה! שלוש דמויות רוסיות מביאות את הבשורה לפרס וללונדון - דיאגילב האמרגן, פוקין כהוגה-דיעות ובאלט-מאסטר וניז'ינסקי כאמן מבצע. אירופה הוכתה בהלם כשראתה לראשונה את הרקדן-הגבר הרוסי, בעל רוחב תנועה, זינוק גבוה, נחיתה רכה והבעה דרמאטית. דיאגילב מציג להיטים, שבמרכזם עומד הגבר במגוון אפשרויותיו: כלוחם אכזר ב"מחולות הפולובציים"; כפנטסיה מינית בבגד גוף חשפני ב"חלום הורד" (היפוך מענין ל"ג'יזל", שם הנערה היא רוח); כעבד תאוותן, חציר-ערום, ב"שחרזדה"; וכדמות גוגעת ללב ככוכה ב"פטרשקה".

ניז'ינסקי, ככוריאוגרף, ממשיך ליצור קוים ותכנים חדשים, כשהוא מונחה ע"י יצוריו ותפיסותיו את העולם, ולא ע"י

הערצה לרוח הרקדנית. במסגרת אקזוטית הוא יוצר את "אחר הצהרים של פאון" ואת "פולחן האביב", אח"כ הוא מעלה על הבמה דמויות חיות, לבושות בתלבושות התקופה ב"משחק", הבאלט על יחסים בלתי-ברורים בין גבר לנשים, על רקע משחק טניס.

זוהי תחילתו של הזרם החדש: המחול המודרני. בבאלט המבוסס על לשון תנועה אקדמית, ממשיך זמן רב הרקדן הרוסי להיות דוגמא לעמיתו. עד שנות ה-40, עם ראשיתו של הבאלט האנגלי, לא נמצא רקדן בעל שם שאינו רוסי. ה"באלט רוסי", על גילגוליו השונים, תר באינטנסיביות את אירופה ואמריקה. אמריקה מהווה כור היתוך לטיפול חדש של רקדן השואב ממקורות רבים: הבאלט האקדמאי הרוסי, הריקוד הכושי, האוריינטלי, התיאטרון המוסיקלי ומורשת הריקוד האמריקאי העממי. הרקדניות המודרניות, נדרש להן לעזור כנגדן - רקדן חזק, בעל כובד, תקיפות ונוכחות. באלנצ'ין, היוצר באמריקה, מעמיד דרישות חדשות של מהירות ואלגנטיות. נוסף לכך את כוואם של גורייב וברישניקוב מרוסיה למערב, כאתגרים טכניים ואמנותיים. הרקדן הגבר, כיום, נמצא בשיא כושרו והצלחתו. ניתן לאמר, שהוא והרקדנית מחלקים ביניהם את הבמה - מבחינת חשיבות רעיונית, תנועתית, ומבחינת הפופולריות לגבי הקהל.

בחיפוי אחר שורשי משפחת הרקדנים, פגשתי את ברנרדו צ'זס. ברנרדו כתב את עבודת הגמר שלו, לתואר ראשון בפסיכולוגיה, באוניברסיטת ת"א בנושא "ספורט ומחול - גבריות ונשיות". עבודתו דנה במוסכמות החברתיות לגבי אותם מקצועות המקובלים כתואמים את המין העוסק בהם - בריקוד בנות ובספורט בנים, ולמקצועות שאינם מקובלים כתואמים למין העוסק בהם - ריקוד לבנים וספורט לבנות. (ניתן לעיין בהעתק מעבודה זו בספריה המרכזית למוסיקה ומחול). חברתנו מציבה ציפיות בפני הגברים שהיא מגדלת, ולוחצת עליהם להתאים לצורות התנהגות מקובלות, אומר ברנרדו צ'זס, שהוא עצמו רקדן חובב.

הסטריאוטיפ הגברי מורכב מהתכונות: תקפן, עצמאי, אינו מפגין את רגשותיו, הגיוני, נוטה למתמטיקה וכו'. גבר המבטא תכונות כגון אמוציונליות, פגיעות מבחינה רגשית,

הבוכה בקלות, מפגין הופעה חיצונית, נוטה לאמנות וכו', יתקבל כשייך לסטריאוטיפ הנשי. הגבר הנוטה באופן מודגש לתכונות הגבריות, יתקבל כסופרמן, יהיה נערץ, אף אם ריכוזן של תכונות אלו מבוטא באופן שלילי (כגון ה"קשוחים" שבסרטים).

אישה המדגישה את התכונות הנשיות נתפסת כנשית מאוד, ואף ריכוזן השלילי של תכונות אלה נסלח. (כגון - הפגנת חולשה). אישה הנוטה לתכונות המקובלות כגבריות יכולה להיות מפחידה, אך היא נערצת על השגיה, אומץ ליבה וכו'. הנטיה המפחידה ביותר את החברה היא גבר המפגין תכונות נשיות: רגישות, נטיה לאמנות, טיפוח הופעה חיצונית. החברה מעריכה באופן ניכר את התכונות הגבריות, אצל נשים וגברים כאחד, ומתיחסת בביטול וסלחנות לתכונות הנשיות.

החרדה מחוסר היכולת לעמוד בדרישות חמורות אלה, יוצרת אצל גברים רבים התנהגויות מפצות כגון שתיה, אלימות ונכונות לסיכונים. אצל נשים, לעומת זאת, נוצר חוסר בטחון מתמיד לגבי הופעתן ומידת הצורך בהן. הרקדן, ככל אמן, מבטא את צרכיו האנושיים, גם אם הם נוגדים למוסכמות. גם התנהגותו המינית יכולה להיות חופשית יותר, ונוגדת למקובל.

במהלך מחקרו ראיין ברנרדו צ'זס מספר רב של רקדנים ישראלים, והשווה אותם לספורטאים. הוא ניסה לבדוק את המיתוס שבשאלה האם משום גלוי של תכונות הנחשבות נשיות (כמו במקצוע הריקוד) יש דיכוי של תכונות גבריות. האם בגלל חשיפה של רגשות וטיפוח אסטטי, הרקדן יהיה פחות אמיץ, בטוח, שאפתן ואחראי. לאחר איסוף, עיבוד והשוואת הנתונים מארבע הקבוצות (רקדנים, רקדניות, ספורטאים וספורטאיות) ומקבוצת אוכלוסיה מייצגת, מצא ברנרדו צ'זס, שלרקדן יש איוון גבוה של תכונות משני הסוגים. כלומר, רקדן מאופיין ע"י סופרגישות עם סופר-שאפתנות וכו'. בלשון המקצועית נקרא מצב זה ממוצע אנדרוגניות גבוה. המחקר מצביע על הנזק הנגרם ע"י הסטריאוטיפים הנוקשים של חברתנו, והוא קורא לעסוק במחול וספורט כביטוי לרוח-האדם, ולא כצורת התנהגות כפויה.

□

היש חיים ללא להקה?

מאת
רות אשל

הם אוהבים להתכרבל בשפע של בדים וצעפים ישנים. לשים עגילים ענקיים בתנוכי אוזניהם ולעטר צווארם בצבעוניות מרשרשת של שרשראות מבהיקות. הדמיון והצורך להתבטא – חברו עבורם יחד במחול, והתנועות שופעות מהם בטבעיות וללא מעצורים. פתוחים ונועזים במחשבותיהם, יוצרים ורוקדים הילדים.

כדי שהגוף, שהוא הכלי, לא יגביל את היצירה, יש צורך לאמנו במשך שנים, לתרגלו, ומעל לכל, לחזור ולשנן. יש להפוך את הגוף ההפכך, השופע חיים, לכלי אמין, מדויק וממושם, שישרת ויקרין השראה.

המבקשים להיות רקדנים, יאלצו להתמודד עם האתגרים הטכניים הקשים, שמציבה אמנות זו בימינו. בשעוריהם מחול הילדים יצברו ידיעות לפי שיטות למידה שונות ומילון תנועות מדויק. הם יצטרכו להזרים כמויות אדירות של אנרגיה ואדרנלין לגופם כל יום, במשך שעות ושנים רבות. בלהט נעוריהם לא יעשו עדיין את מאזן הכוחות. משנסתיים האמון היומי, הם כה תשושים, עד שהעולם, על התרחשויותיו, אתגריו ולבטיו – מהם והלאה. מחשש שלא יעמדו באתגרים הטכניים בעודם צעירים, הם מוותרים על פעילויות חברתיות, טיולים, חברים וישנם מעטים, המנסים להשתמט אפילו מחובות לאומיות. האופקים הרחבים שמסביבם, על שפע צבעיהם, מתגמדים לארבעת כותלי הסטודיו.

הם נעשים יותר מודעים למה מקובל בתחום אמנותם. היות ותורגלו במשך שנים לבצע תבניות מדויקות של תנועות, מבלי שבמקביל עשו אימפרוביזציות ולמדו את יסודות הכוריאוגרפיה, החלו לחדול מלהיות יצירתיים.

עוד מעט ויהפכו לחלק מהצמחיה הגדלה מסביב ללהקות המחול הממתינה במשך שבועות, חודשים ושנים כדי להתקבל ללהקה – המסגרת היחידה בה יוכלו לממש את חלומם לרקוד על הבמה. כאשר זמנו המועט והיקר של הרקדן מתחיל לחלוף, נתקפים צעירים אלה במצב־רוח, עצבנות ודכאון, הפוגמים באיכות עבודתם ומשרים סביבם אווירה קשה. הם יודעים שהם חייבים עכשיו, מיד, לפרוץ קדימה, מהר, גבוה, ככל שיוכלו, לפני שהגוף יתחיל להגביל אותם. הם חסרי אונים, לוחמים שעור־טכניקה במחול ומחכים "שיקחו ויפעילו אותם". הם עברו כבר דרך כה ארוכה, שאם לא יתקבלו ללהקה, ולא יעלו על הבמה, ייראו בעיני עצמם ובעיני סביבתם ככשלוך.

רק משנוכחו, שצעירים מהם מתקבלים ללהקה, כבר החלו להופיע, ששערות השיבה הראשונות מבצבצות, נוספו הקמטים סביב העיניים, שהירכיים החלו להשמין, הם נתקפים לפתע בבהלה של הרגע האחרון, נישאים, מקימים משפחה, ופותחים סטודיו למחול. לרבים תשאר צלקת כנפשם.

המעטים שיתקבלו ללהקה יוכחו מהר שמדיניות הלהקה ורצון הכוריאוגרפים השונים הם הקובעים לגביהם. הם דומים לצבעים דוממים, שרק אם ישתמש בהם הצייר, יפיח בהם חיים ויופים יתגלה. לרבים מהם, הכבוד והיוקרה בעצם השתייכותם ללהקה מקצועית מכובדת והעליה על הבמה תהיה הפיצוי הכמעט יחיד להרבה תסכול. תלותם בלהקה היא מוחלטת. אם יעזבו, מה יעשו? מה יעשה רקדן שחונך כפי שהם חונכו, ללא להקה?

התנאים להוצרות המצב שתיאיתי נוצרו מכיון שבתוכנית לימודי־המחול לא נכללו מתן הכלים ליצירה במחול ואימפרוביזציה. הם לא תורגלו להפעיל את דימונם, ולבחור בין אפשרויות רבות, לקחת אחריות על החלטתם ובחירתם, ונעשו תלויים לחלוטין בהפעלתם על ידי גורם חיצוני. במקום שהמחול יהיה מגוף לשמחת־חיים, העזה וסקרנות, יצרנו רקדנים שאחריות האמון השתלטה על מחשבתם ועיצבה את גופם. תהליך זה, המלווה בכובד אדיר של רצון וכשרון, יוצר אמנות ממוסדת, הקופאת על שמריה.

איראפשר לבנות כלי ללא השינון והחזרה, הדיוק והמשמעת, אך יש לשמור, לעודד ולפתח בעזרת ידע את המחשבה היצירת, שלא תכבל באזיקים וכבבלים אל חוקים וכללים עד שתתנוון לחלוטין. המורה חייב שתהיה לו המודעות והרגישות לאיזון עדין זה.

הטענה, שכשרון היצירה הוא מתת־שמים, המיועד ליחיד סגולה, לגאונים בלבד, והעוטה את כל הנושא במעטה של מיסטרין, מוטעית מיסודה ומיושנת.

קיימים מערכי־שיעור ותרגילים רבים להבנת הקומפוזיציה במחול. יש ספרות עניפה המטפלת בהרחבה בנושאים היסודיים בצורה של הצגת בעיות. כל פתרון לבעיה דורש מהאדם מחשבה יצירתית.

אציין חלק מזערי מהנושאים שבהם יש לטפל:

במקום רקדנים פאסיביים, שכל עתידם תלוי בלהקה, במנהלה או בכוריאוגרף שיפעילו אותם, יגדלו רקדנים בוגרים, אמנים שהיצירתיות התפתחה אצלם למלוא היקפה באופן הרמוני, כתוצאה מפעילות גומלין של ידע טכני, יכולת ביצוע, כושר יצירה, נסיון חיים וכשרון.

אך מעבר לבעיית המחול המקצועי, קיימים אלפי ילדים, הלומדים מחול במשך שנים ספורות, כחלק מחינוכם הכללי. לא יתכן שבזמן המועט שהם מקדישים לאמנות התנועה, ילמדו אך ורק תבניות של תנועות. כמובן שיש לנסות לחזק, ליצב ולעדן את הגוף עד כמה שהדבר ניתן במסגרת הזמן הנתון, אך אסור לשכוח שבאמצעות המחול יש לחנך את הילדים לטעם טוב, לתרבות ולחוש בקורת בריא. היות וכל התהליכים היצירתיים, בין שמדובר ביצירת פיוט, מוסיקה, המצאה טכנולוגית, או תכשיר רפואי, דומים למדי, יוכלו הילדים ליישם בעתיד את שלמדו בתנועה בכל אשר יעסקו.

בעזרת המחול נראה יותר אנשים שעבורם העולם עשיר, מלא חוויות וצבע, תוסס ודינאמי. אנשים סקרנים, בעלי יוזמה, מעוררים בחברה, מקבלים ומעניקים לה השראה.

□

מרחב: מרחב אישי, כללי, כוונים שונים, התקדמות במסלולים שונים, גבהים שונים, רוחבים שונים, בהתייחסות לתנועות של אחרים, התקדמות של יחיד, בזוגות, בקבוצה וכו'. מודעות לגוף: חלקי גוף שונים, שינוי יחסים בין חלקי גוף, עבודה על מיגבלה תנועתית וכו'. זמן: מהירויות שונות, תנועה ומקצב. תנועה וצורה: קו, חלל, צבע ואור, איכויות המרקם. כוח: איכויות שונות של כוח, בלימה והפעלה.

הנושאים הבסיסיים יובאו לתלמיד באופן פשוט וימלאו אותם בתוכן, בהתאם לגילו ויכולתו הטכנית. יחד עם התבגרותם והגברת עוצמת התבוננותם של החניכים, כתוצאה מחשיפה מתמדת לבעיות ופתרונן, יוכלו לחקור כל נושא באופן יותר מעמיק. במקביל, תתעורר אצלם סקרנות להכרת האמנויות האחרות, היכולת להבחין בין השווה והשונה בעקרונות היסוד. חשוב להבין, שמדובר בתהליך דינאמי, חי ומתמשך, ולא בנושא, שאפשר לדחות אותו עד שהתלמיד יתבגר ו"תהיה לו טכניקה".

ספרות מומלצת בנושא החינוך לתנועה:

Ruth Lovell Murray:

Dance in Elementary Education (ניתן להזמין בחנויות הספרים)

Barbara Mettler:

Materials of Dance as a Creative Art Activity

Mettler Studios, 3131 N. Cherry Ave., Tucson, Arizona
85719 U.S.A. (ניתן להזמין ישירות מהמ"ל)

Viola Spolin:

Improvisation for the Theatre

Viola Spolin, c/o Northwestern University Press,
1735 Benson Ave., Evanston, Ill. 60201, U.S.A.

(בחנויות הספרים או ישירות מההוצאה)

גליון:

יסודות בחינוך לתנועה לילדים

(בהוצאת מכון וינגייט)

נירה נאמן וחנה ברטל

התנועה, מודעות ויצירה

(בהוצאת ספרית פועלים)

הפתיחה הנכונה

מאת
ד"ר אסף בן-זאב

אנטומיה

הבה נביט במבנה האנטומי של הגוף התחתון ובחיבורו לגוף הגוף (המתבצע כידוע, אישם במפרק הירך). גוף זה בנוי משלוש עצמות ארוכות, המהוות את שלד הרגל, ומעצמות קצרות, המשמשות לבנין כף-הרגל. שלוש העצמות הארוכות הן: הפמור (FEMUR), הטיביה (TIBIA), הפיבולה (FIBULA).

הפמור, שהינה העצם הארוכה והגדולה שבגופנו, מתחברת בקצה העליון לעצמות-האגן (מפרק הירך) ובתחתיתה יוצרת את מפרק הברך, יחד עם הטיביה (העצם השניה באורכה) והפיבולה. הטיביה עבה יותר מהפיבולה ומרכיבה את החלק העיקרי של מפרק הברך, בעוד הפיבולה נמצאת בצד החיצוני (צדדית) לטיביה, ממוקמת במקביל לה, והקצה העליון שלה משתתף במעט ביצירת מפרק הברך. הקצה התחתון המתחבר לאחת מעצמות כף הרגל – הטאלוס (TALUS) קצה בולט במקצת, וכולנו יכולים למשוש ולזהותו כבליטה החיצונית, הממוקמת באזור הקרסול – המלאולוס החיצוני (LATERAL MALLEOLUS).

גם מהצד השני, הפנימי, של הקרסול קיימת בליטה שנוהה אותה בקלות – המלאולוס הפנימי (MEDIAL MALLEOLUS), הנוצרת ע"י הטיביה במקום חיבורה בקרסול לעצם הטאלוס.

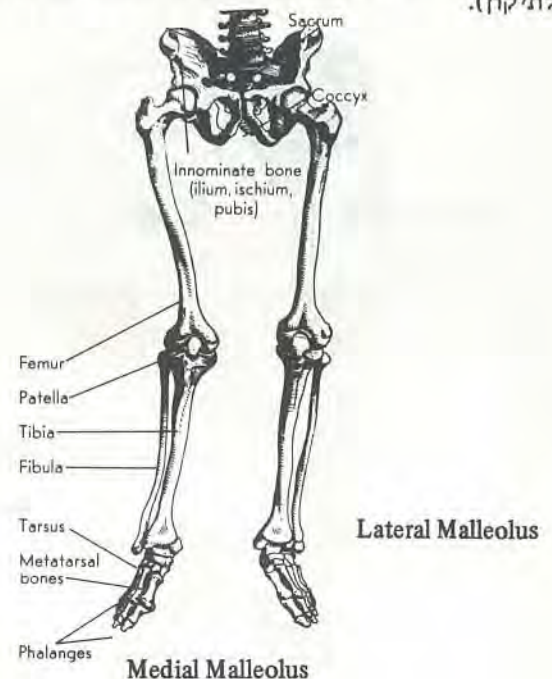
שתי בליטות אלה (המלאולוס הפנימי והמלאולוס החיצוני) ממוקמות כמעט במקביל אחת לרעותה ואם נעביר קו ישר מהברך למטה, יחצה הוא את קו החיבור בין שתי הבליטות כמעט במרכזו. שני הקווים הדימוניים הללו, האנכי – מהברך למטה והאופקי – בין שני המלאולים (MALLEOLI) הינם צירים תנועתיים. האחד, הממשיך בקצהו העליון עד מפרק הירך, מאפשר תנועת פנימה והחוצה של הרגל והשני תנועת מעלה ומטה של כף-הרגל.

ראש-הפמור, שהוא הקצה העליון של אותה עצם, הנו בליטה כדורית, היושבת על צואר הקשור לגוף העצם. כדור זה מהווה, יחד עם עצמות-האגן, את מפרק האגן. שלוש עצמות האגן המחוברות יחד, יוצרות שקע עמוק – האצטאבולום (ACETABULUM), שאליו נכנס ראש-הפמור. סידור זה מאפשר, אנטומית, תנועה סיבובית מושלמת לכל הכיוונים. למעשה מוגבלת תנועה זו ע"י הגיד הקושר את ראש-הפמור בתוך שקע האצטבולום (Y-LIGAMENT) כך שתנועה טהורה של הגוף התחתון היא כ-65 מעלות קדימה (EN AVANT), כ-45 מעלות הצידה (A LA SECOND).

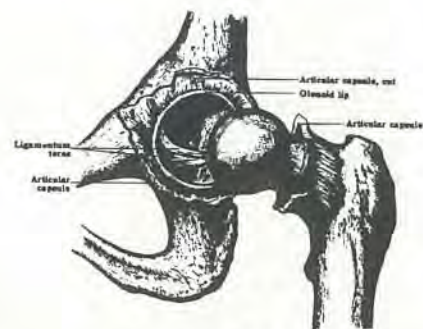
הרקדנים המקצועיים, העובדים קשה לקראת מופע או סתם להנאתם, אכן מעבידים קשה את גופם ולפעמים 'קורעים' אותו במקצת – והכל למטרת שיפור היכולת. חשוב להבין את מהות העבודה הנכונה ואת שורשיה, למען מניעת נזקים, לשם התקדמות מהירה ולמען הרגשה טובה יותר. בגופנו אנו עוסקים ואל לנו לשכוח זאת.

ניגע הפעם בנקודה שכחה ביותר, המעסיקה אותנו כרקדנים, המהווה את הבסיס לכל מאבקנו היומיומי הממושך, אשר גורמת לא פעם לתיסכול ולרצון לעשות מעבר לנדרש ולמותר. הכוונה לפתיחה של הגוף התחתון, או כפי שאנו רגילים לכנות זאת "הסבוב – החוצה" (TURNOUT) של הרגל.

נכון, כולנו יודעים שיש לפתוח מלמעלה, מפרק הירך. הרי רוב המורים, אם לא כולם, מדגישים זאת ועומדים על חשיבות העניין. זו מלחמה מתמדת בין הרצון להשיג עוד, לבין היכולת שלנו ולפעמים תוך כדי מאבק זה אנו גונבים קצת, מדעת או שלא מדעת וגורמים לנזקים קטנים, המצטברים עם הזמן לנזק גדול, אשר בשלב מסוים כבר אינו הפיך (בלתי ניתן לתיקון).



קבוצת השרירים העיקרית שמאחורי הפמור מורכבת משני ראשים בלבד (BICEPS FEMORIS) אחד ארוך - חיצוני יותר, והשני קצר - פנימי יותר. אלו שרירים חשובים ביצירת הסיבוב החוצה של הגף התחתון. גם הם עוברים מעל שני מפרקים - יוצאים מעצמות האגן ונגמרים בקצה העליון של הפיבולה. תפקידם ליישר את מפרק הירך ולכופף את מפרק הברך.



מפרק הירך

וכ-20 מעלות אחורה (EN ARRIERE). אם התנועה גדולה מכך, יש כבר השתתפות של האגן ועמוד השדרה הנוטים קדימה, הצידה או אחורה, בהתאם. מובן שע"י אימון יומיומי ניתן להגדיל את התנועה הנקיה במקצת.

כל המערכת השילדית של הגף התחתון עטופה בשכבת שרירים עבה, מהם קצרים ומהם ארוכים, בהתאם לצורך התנועה. הם המאפשרים לנו את תנועתיות הגף כרצוננו ובהתאם ליכולת האנטומית. השריר הראשי קידמית לפמור הוא "הארבע-ראשי" (QUADRICEPS). זו קבוצת שרירים גדולה, המסודרת בארבע שכבות, אחת מתחת לשניה. השרירים שבה מחוברים בחלקם לאגן ובחלקם לפמור (בקצהו העליון) ומסתיימים בגיד עבה, העובר קידמית למפרק הברך (מתחת לפיקה) ומתחבר לטיביה (בקצה התחתון). תפקיד קבוצה זו לכופף הירך ולישר את הברך. קבוצת שרירים זו עוברת מעל שני מפרקים (מפרק הירך ומפרק הברך).

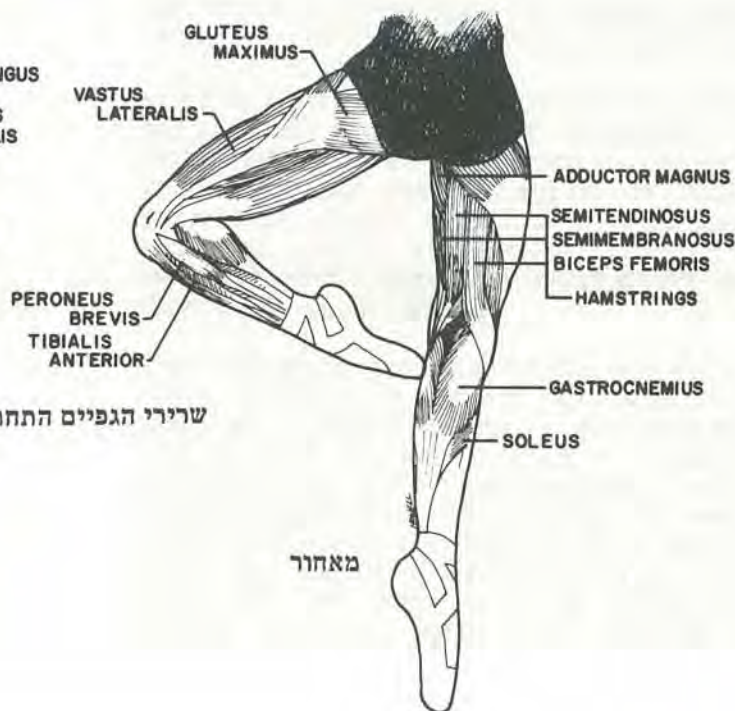
שרירים נוספים משתתפים ביצירת "הסיבוב החוצה", כמו החציגדי (SEMITENDINOSUS) והחצי-ממברנוזי (SEMIMEMBRANOSUS). גם הם מצויים אחורית לפמור, בצד הפנימי של הירך. נזכור על כן, כי השרירים האחוריים פנימיים של הירך הם מטרת עבודתנו היומית, כשמדובר ביציבה נכונה והחזקה נכונה של כל הגף התחתון. קבוצת השרירים הנ"ל בכללותה נקראת, באנגלית, המסטר-ינגס (HAMSTRINGS).

משרירי האגן החשובים ואלה המאפשרים לנו להחזיק בפיתחה-החוצה של הגף התחתון, נזכור את קבוצת הגלוטאים (GLUTEUS), המורכבת משלושה שרירים גדולים, המסודרים בשכבות והנותנים את הצורה האנטומית הידועה של הישבן (לחי העכוז). שרירי הגלוטאוס מיישרים את מפרק הירך ועוזרים, כאמור, בסיבוב החיצוני (פתיחה) של הגף התחתון.

טווח התנועה של הסיבוב החוצה - פנימה כ-90 מעלות, והשרירים הגורמים לכך במפרק-הירך הם הגמלוס העליון והתחתון (GEMELLUS SUPERIOR - GEMELLUS INFERIOR). אלו שרירים קצרים יחסית וממוקמים בין האגן וראש הפמור. תפקידם חשוב גם בזמן הליכה, כאשר הם מיצבים את האגן ומונעים נפילה הצידה.



מלפנים



מאחור

שרירי הגפיים התחתונות

הסכנות שבעבודה לא נכונה

שלוש הן הסכנות העיקריות האורבות לרקדן אם העבודה הבלתי נכונה של הפתיחה החוצה נמשכת לאורך זמן, ובעיקר אם היא מתחילה בגיל צעיר יחסית, כאשר העצמות עדיין רכות והשרירים אינם מספיק חזקים. (1) נזק לעמוד השדרה התחתון (והיווצרות יציבה לא נכונה); (2) נזק למפרק הברך; (3) נזק למפרק כף-הרגל (הקרסול).

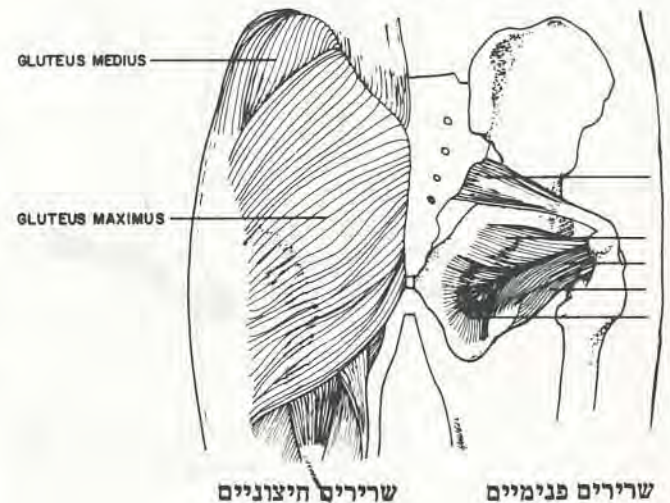
היציבה הבלתי נכונה אצל הרקדן הצעיר תפתח, כאשר נשאף בכל כוחנו להגדיל את הפתיחה החוצה של הגפיים התחתונות ולא נדע להחזיק זאת כראוי, בעזרת שרירי הישבן (הגלוטאים) ובעזרת השרירים הפנימיים-אחוריים, העוטפים את הפמור. במקרה כזה ההחזקה מתבצעת מלמטה, כלומר כף-הרגל נלחצת לריצפה בכוח ונוכל לראותה פונה החוצה הרבה יותר מאשר הברך, שאנטומית צריכה להקביל בכיוונה לכיוון כף-הרגל. לאורך זמן, עבודה לא נכונה כזו תגרום ל"נפילה" כלפי פנים של כף-הרגל הפתוחה מדי וכאבים, היכולים להופיע באזור המלאולוס-הפנימי, גיד-אכילס ובכל הקרסול מסביב. כל זאת עקב מתיחת הגידים ומעטפת הפרק, הצטברות נוזלים ודלקת חריפה או כרונית וחולשת הקרסול בכללותו עם סכנת נקע (DISLOCATION) מדי פעם.

כפיצוי לנפילת כף-הרגל פנימה וחוסר החזקה נכונה של שרירי הבטן והישבן, הוא "בורח" החוצה (עם שקיעת הבטן קדימה) וכך יתעמק השקע הטבעי, שיש לכולנו, בגב התחתון - הלורדוזיס (LORDOSIS).

יציבה בלתי נכונה זו גורמת עם הזמן להצטברות נזקים בין-חולייתיים בעמוד-השדרה, עם לחץ מתמשך על הסחוס (הדיסקוס) הבין-חולייתית, שיביא, בסופו של דבר, לנזק בלתי הפיך באזור זה עם בריחה (הרניאציה) של חלק מהדיסקוס הסחוס (הממוקם בין החוליות) מתוך גבולותיו הטבעיים; ולחצו על שורשי העצבים באזור יגרום לכאבי גב תחתון חזקים, שיקרינו בסופו של דבר גם לגף-התחתון. נזק שכזה נוסף, ובעיקר אצל בנות צעירות, השואפות להגדיל את הפתיחה החוצה מעבר ליכולת החזקה מלמעלה, יקרה למפרק הברך.

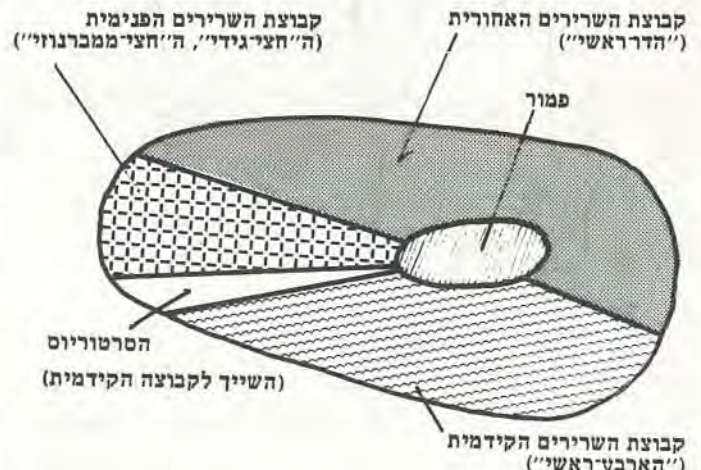
ראינו כבר כי אנטומית מקבילה הברך בכיוונה אל הקו המחבר את שתי הבלוטות שבקרסול (המלאולוס הפנימי והחיצוני), אותו קו דימויני הוא ציר תנועת כף-הרגל כלפי מעלה ומטה. הקו הניצב לציר זה, והמגיע כלפי מעלה - עד לראש הפמור, הוא הציר לסיבוב כל הגף התחתון, כולל כף-הרגל, פנימה והחוצה. בעומדנו ביציבה הראשונה או החמישית, שתי הגפיים התחתונות מסובכות כלפי חוץ. בהגזמת הפתיחה של כף-הרגל לא מתבצעת רוטציה סיבובית החוצה בכל הציר הניצב, אלא רק בחלקו התחתון - ממפרק הברך ולמטה. כלומר, אנו מסובכים את הטיביה בכוח כלפי חוץ, בניגוד לתנועה הפיזיולוגית הטבעית שלה, עם לחץ על שני הסחוסים המסיקים, הממוקמים במפרק הברך בין הטיביה והפמור. במשך הזמן עבודה לא נכונה תגרום

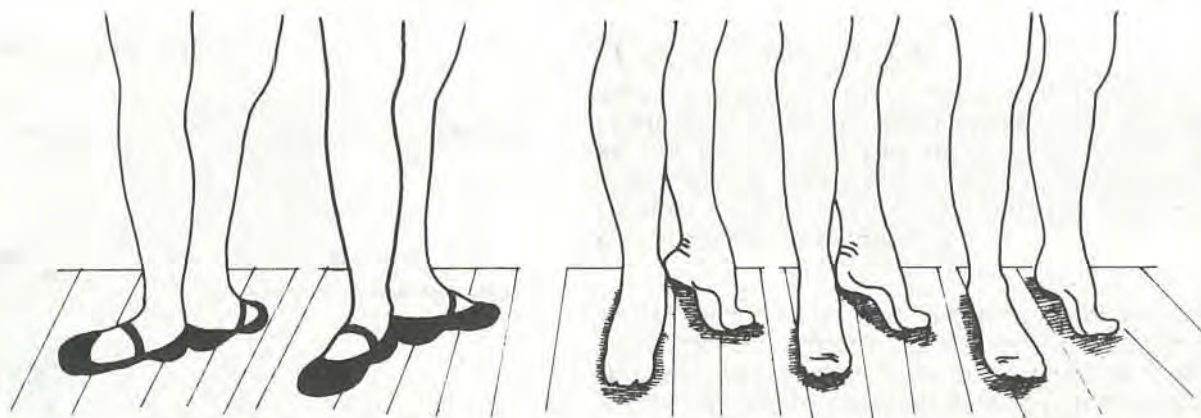
שרירי אגן הירכיים (מבט מאחור)



מקבוצת השרירים העוטפים את הטיביה והפיבולה (החלק התחתון של גף הרגל) נזכור את האחוריים: השריר התלת-ראשי (TRICEPS), המסתיימים בגיד העבה והחזק ביותר בגופנו, גיד אכילס (TENDO CALCANEUS) המתחבר לעצם כף-הרגל - הקלקנאוס (CALCANEUS). השריר התלת-ראשי מורכב, כאמור, משלושה ראשי-שריר: הגסטרוקנמיס החיצוני והפנימי (GASTROCNEMIUS LAT & MED) והסולאוס (SOLEUS) ובעבודה נכונה נשאף למתוח אותו ככל האפשר ולהאריך את גיד-אכילס העבה והעקשן.

חתך שרירי הירך





יציבה נכונה ב־ Releve (באמצע);

משמאל - עיקום כלפי פנים (Sickling);

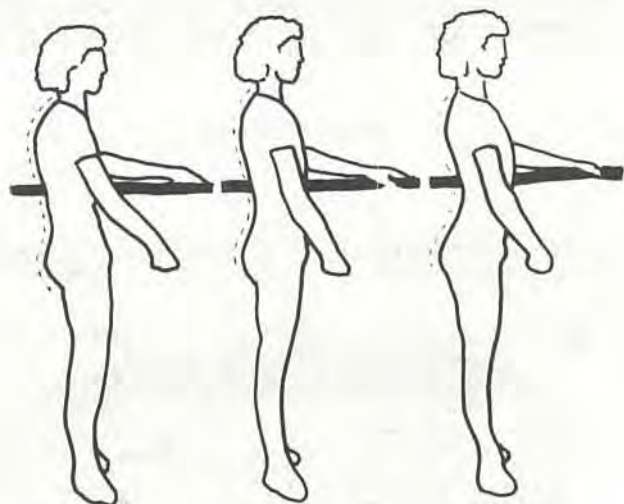
מימין - עיקום כלפי חוץ

יציבה נכונה (מימין) ובלתי-נכונה (משמאל),
כשכפות הרגליים מעוקמות

לשיפשוף ו"שיוף" שני המניסקים הללו, העשויים מריקמה סחוסית די רכה, עד כדי סכנת קרע ממש בהם.

סכנה זו רבה יותר אם מתחילים לעבוד באופן לא נכון בגיל צעיר, כאשר הרקמות השילדיות עדיין לא גרמיות, כאצל המבוגר, ומעטפת השרירים חלשה בכדי לייצב את הגוף התחתון העומד בלחצים חזקים המופעלים עליו תוך עבודה זו.

בקווים כלליים, אלה הסכנות האורכות לנו בעבודה לא נכונה עם גופנו. חייבים אנו לזכור תמיד כי הגוף - הכלי שלנו ואנו מעוניינים לשכללו, בכדי שנוכל למצות יכולת גבוהה יותר, שתאפשר להביע את רגשותינו ומחשבותינו ללא הגבלה טכנית, עד כמה שאפשר. אך תמיד נזכור שיש לשמור על כלי זה ולעבוד בהרמוניה אתו, ולעולם לא נגדו. כשנדע לחוש זאת ונרגיש את גופנו, נפיק ממנו את מירב התועלת כפי שגם הוא כך ואז נתקדם יחדיו - גופנו ואנו.



יציבה נכונה (באמצע);

משמאל - הישבן והאגן מוכנסים מדי;

מימין - הישבן והבטן אינם מוחזקים

מדוע, בעצם, כה חשוב לעבוד על אותה "פתיחה החוצה" ולפתח את השרירים האחראים לכך בקנאות כה רבה? התשובה טמונה במהות טכניקת הבאלט הקלאסי, אשר פותחה מאות בשנים ובמידה רבה גם של זו המודרנית. חשיבות רבה נודעת בטכניקה הקלאסית לפיתוח שרירי האורך בכל גופנו ובעיקר בגפיים התחתונות. שרירים ארוכים נותנים לנו את הקו הנכון, שיראה על הבמה וקו זה בנוי מהפתיחה והסיבוב החוצה של הגפיים. הפתיחה משמשת גם יסוד לכל עמידתנו והיציבה על שתי רגלים או על אחת תאפשר בצורה נכונה רק בעזרת אותם שרירי הפתיחה שהוזכרו. כמו כן גם היכולת לבצע פירואט נכון וקפיצות נכונות.

ללא חוזק מספיק של שרירים, פשוט לא נוכל לבצע את כל מה שדורשת הטכניקה וללא זו יקשה עלינו מאד להביע את עצמנו או למלא את רצונו של הכוריאוגרף.

□

מחול-העם בתהליך החינוכי

מאת
רות אשכנזי

הווי עדות, המשקף את התרבות העממית הייחודית של כל עדה, היה לאחד הנושאים המרכזיים, המעסיקים את המחנכים במספר רב של בתי-ספר בארץ. כיום אין המחנכים מקלים ראש במה שמכונה פולקלור עדות-המזרח. פולקלור העדות נכלל במסגרות ההוראה למורים המשתלמים במקצועות המורשת.

גם היום, כבעבר, מתווכחים רבות על המושג פולקלור. האם קיים פולקלור במדינת ישראל? מה מסתתר מאחורי המלים "פולקלור עדות-המזרח"? אך היום, שלא כבעבר, הווכחים והדיונים הם ענייניים ומסרתם להבין וללמוד.

בשנות החמישים והששים, ואף בתחילת שנות השבעים, היה פולקלור שם נרדף לפרמיטיבי, לשטחי ולכלל המגביר את הניכור בין העדות השונות. המונח פולקלור, וכל המשתמע ממנו, עורר התנגדות אצל אנשי מחקר, מחנכים ואף אצל אנשי העדות. פלוראליזם תרבותי, שמשמעו הדגשת ייחודיותה של כל עדה, גרם לשנוי הגישה והיחס לפולקלור העדות. לאחר שבירת המחסום הריגשי התברר, שמאחורי המונח פולקלור מסתתרת תרבות עממית שורשית, שעתידיה להוות את התשתית לתרבות עממית ישראלית.

קורסים והשתלמויות נערכו במסגרות רבות ושונות, כדי לברור ולבחור הן בתחום המה בפולקלור, כלומר: החומר הראוי להיות נלמד בבתי-ספר, והן בתחום האיך, הטכניקה כיצד ללמד את החומר שנבחר. ספקות, אם ראוי הפולקלור להכנס בד' אמותיה של תורה, נעלמו.

אנשי חינוך, העוסקים בתכנון לימודים, הגיעו למסקנה, שבצד לימודי ההיסטוריה והספרות של עדות יוצאות ארצות האיסלם, ראוי לעסוק גם בלימוד והוראת התרבות העממית של עדות אלו. שירעם, ספורעם, רקוד-עדה, תרבות חמרית, טכסים ומנהגים של עדות שונות – המייחד והמאחד, ראוי שיהיו לחלק מעולמו התרבותי והחברתי של התלמיד בבית-הספר.

אך כשם שלא קל לשנות תכניות לימודים, להוציא פרקים בספרות והיסטוריה מתוך ספרי הלימוד ולהכניס במקומם פרקים נבחרים אחרים, קשה עוד יותר ליצור מסגרות חדשות על מנת להתמודד עם חומר לימודי חדש לחלוטין, כגון רקודי-עדות, לחנים, שחזור טכסים, צורפות, אריגה, רקמה ועוד.

הבעיה המרכזית – כיצד מלמדים? כיצד יוצרים חוויה? כיצד מטפחים סימפטיה וקרבה לפולקלור העדות? האם יש הצדקה שממסד כל שהוא, ויהי זה משרד החינוך והתרבות, יתערב ויכוון את התפתחותה של תרבות עממית? האם החומר שנבחר הוא הראוי והמתאים לשמש כבסיס ותשתית ליצירת תרבות ישראלית מקורית? והלימוד – לשם מה? לשם חוויה, התרשמות, ספיגה של תרבויות שונות, או שמורש מידי אך שטחי בחומר הנלמד?

השאלה האחרונה משקפת את הפרובלמטיקה של הוראת חומר אותנטי; האם הרקוד הכורדי או הרקוד התימני צריכים להיות חלק מהרפרטואר הרקודי של רקודי-העם הנרקדים בארץ?

במשך חמש השנים האחרונות נערכו נסיונות רבים ומגוונים שמטרתם היתה שילוב רקודי-עדות בתוך מסגרת רחבה יותר של לימוד והוראת התרבות העממית, והצטבר נסיון מענין.

בר-מצווה בסימן עדות

"...ביום בר-המצווה נעשה הילד היהודי חלק מן החברה, חלק מן העם. ומכיוון שאלפי פנים לה לישראל, ואלפי נשמות לו ליהודי, הרי כל אחד מאיתנו חייב להרגיש עצמו חלק מהמשפחה הגדולה הזו, להיות שייך. אולם איך אפשר להשתלב, אם אין יודעים, אין מכירים?" (מתוך דבריקישור שנאמרו בחגיגה).

ב־19 במאי 1980 התקיימה חגיגת בר-מצווה לילדי כתות ז' בבי"ס חוגים בחיפה. ההחלטה לחוג את החגיגה ל־250 התלמידים "בסימן עדות", גרמה למהפכה זוטא בסדרי ביה"ס.

בי"ס חוגים הפגיש ילדי בר-מצווה משלוש תרבויות: ילדי בי"ס חוגים, שהם ברובם בנים להורים אשכנזים; ילדים ממושבם ירדנה ובית יוסף שבעמק בית שאן, בנים להורים יוצאי כורדיסטאן; וילדי מושב מדרך-עוז, בניהעדה התימנית.

לקראת בצוע המשימה נפגשו מורי חטיבת-הבנים של בי"ס חוגים עם נציגי המושבים, ותכננו יחד חלקה של כל עדה בחגיגה. הוחלט על קריאת ההפטרה בנוסחים שונים. הקוראים בנוסח תימן וכורדיסטאן היו תלמידים מהמושבים, בעוד תלמיד בי"ס חוגים קרא את ההפטרה בנוסח אשכנז.

תלמידי ביי"ס חוגים נחלקו לשלוש קבוצות. שתי כיתות היו נציגי העדה המזרחאירופית ולמדו עיבודים של רקודים חסידיים ושירים נוסח מזרחאירופה. שתי כיתות עסקו בלימוד הריקוד והשירה התימנית ושתי כיתות נוספות בתרבות העממית של העדה הכורדית. לפני המפגש עם החומר המוזיקלי והרקודי האוטנטי של שתי העדות, נערכה סדרה של הרצאות לתלמידים, למורים ולהורי התלמידים בנושא.

המוזיקאים הצעירים מבי"ס חוגים נדלקו על השירה הכורדית והתימנית. הם לקחו את הקסטות עם השירה המקורית לבתיהם, פענחו את הלחנים, עשו עבודים חדישים ומעניינים, תוך הקפדה על הסגנון והצבע המקורי.

בחגיגה עצמה התארחו ילדיהמושבים בבתיים של ילדי ביי"ס חוגים. יום אחד בקרו בכתותיהם של המארחים והשתתפו בלימודים ואילו היום השני הוקדש לחזרות לקראת החגיגה הגדולה שהתקיימה בהיכל הספורט העירוני.

למופע הגיע קהל אורחים בן שלושת אלפים איש. זו היתה חגיגה יפיפיה.

חגיגה כורדית במוזיאון חיפה

חגיגה כורדית, שהתקיימה בינואר 1981 במוזיאון חיפה, היא הראשונה מתוך סדרה של ערבי-עדות: חגיגה תימנית, חגיגה מרוקאית, חגיגה אשכנזית וחגיגה גרוזינית.

לחגיגות אלו מספר מטרות: לערוך היכרות עם התרבות העממית של עדות ישראל: לתת משכן כבוד לתרבות העדות וליצור גריו ליצירה חדשה, שתהא מושתתת על מוטיבים של פולקלור העדות.

הערב נחלק לשנים: בחלקו הראשון נשזר הרקע ההיסטורי, החברתי והפולקלורי של העדה בקטעי סרטים, שקופיות וראיונות עם בני-העדה. בחלקו השני התקיים מפגש חי עם התרבות העממית האוטנטית בשירה, ברקוד, בספור-עם, בשחזור טקסים ואף במאכל, על-ידי בני העדה היושבים במעוזציון ליד ירושלים, בחיפה ובקרית-חיים.

במהלך חלק זה של הערב, נערך נסיון חדשני בתחום השירה הכורדית העתיקה. "חבורת-הכיס", המונה חמש זמרות מבי"ס חוגים הציגה שלושה שירים כורדים עתיקים בעיבוד מודרני.

הבנות והמנהלת המוזיקלית והמוזיקאים המלווים אותן, שמעו כשלושים שירים כורדיים מפי בני-העדה היושבים בחיפה, ובחרו בשלושה שירים. המנהלת המוזיקלית של החבורה התלבטה כיצד לעבד את השירים, כך שמחד גיסא יישמר הסגנון המקורי ומאידך גיסא יהיו קליטים לאזניהם של קהל הצופים, המייצג את מגוון העדות בישראל. בעיה נוספת שהיה צורך להתמודד עמה, היתה בעית התרגום.

ביי"ס האזורי אשרת הוא מדגם שונה. התלמידים שהשתתפו בפרויקט הם בני קבוצים. במשך השנה נתקיימו חמישה מפגשים. מדי חודש הוקדש יום לימודים לנושא. תכנית יום כזה כללה הרצאה עיונית, מפגש חי עם נציגי העדה, לימוד ריקודים וארוע מסכם. סכום למוד הנושא היה בקור בבית התפוצות.

הנסיון של הקמת חוגים לרקוד-עדות הוכיח עצמו וראוי להמשיך בו כשכל ביי"ס בונה לעצמו את הדגם המתאים לאפשרויותיו והעונה על צפיות התלמידים.

"רציתי להיות קרובה למקור, הן מבחינת התוכן, הן מבחינת האווירה והמבנה השירי," ספרה האחראית על התרגום והעמדה, בראיון שנערך עמה במהלך החגיגה.

התוצאה היתה מעניינת. בתחילה שמענו את השיר המקורי בבצוע זמרת בת העדה הכורדית. אח"כ שמענו את השיר המקורי, בשפה המקורית ללא עיבוד מפי בנות להקת-הכיס ורק אז התפתחה השירה - מבחינה מוזיקלית ובתרגום לעברית. תהליך עיבוד החומר האוטנטי נערך לעיני הצופים. השירה העממית הכורדית בשפה העברית ובעיבוד מוזיקלי מודרני, כבשו את הצופים בסערה. שיר-עם חדש נולד.

רקודי עדות בבתי הספר

בשנת הלימודים תשל"ט נערך נסיון להפעיל חוגים לרקודי-עדות במספר בתי-ספר בארץ. החוגים נתקיימו בבי"ס אליאנס בחיפה, במוסד אשרת בגליל המערבי, בבי"ס סיני בבאר שבע, בבי"ס גבעת גונן בקטמונים בירושלים, בבי"ס אלישבע בפרדס-חנה ובבי"ס האזורי אביחיל באביחיל שליד נתניה.

כל ביי"ס בנה תכנית בהתאם לצרכיו, לאוכלוסייתו, לכח האדם המיומן שעמד לרשותו. בבי"ס אליאנס התרכז המורה בלימוד רקודי-עם, שהושפעו ממקורות העדה התימנית והאשכנזית. תלמידי ביה"ס בקרו במושבים ירדנה ובית-יוסף, ונתקבלו בבתי התלמידים המארחים, כשאלו מדגישים בהכנסת האורחים את המסורת של העדה הכורדית.

בבי"ס אביחיל שולב נושא העדות בנושא המרכזי של ביה"ס הנחשונים - 50 שנה לגאולת עמק-חפר ולעליה לנתניה. הם התמקדו במספר עדות שמתוכן באו תושבי העמק: תימן (תושבי אלישיב ואליכין); תורכיה (תושבי בורגתא); מזרח-אירופה (ראשוני עמק-חפר ביושבים אביחיל, כפר ויתקין); חסידיים והזרם הדתי בכלל (תושבי קרית צאנז וכפר הרא"ה).

במשך השנה נערכו פגישות בין תלמידים לבין יוצאי כל העדות. בסוף השנה, כסכום, נערך מופע בסימן קבוץ הגלויות.

מדריך החוג בבי"ס אלישבע הוא אמן-עם בן העדה התימנית. התלמידות שהשתתפו בחוג היו רובן בנות העדה התימנית. הן למדו שירה ורקוד תימני כמו כן תפירה ורקמה תוך כדי הכנת תלבושות כמו הגרגוש, הכובע התימני לאישה מאזור צנעה.

תכנית פולקלור באולפנים

תכנית האולפנים, שמטרתה להכשיר מדריכים לרקודי'עם, כוללת לימוד שיטתי של כ-200 רקודי'עם ישראליים; תורת ההדרכה, עבודה מעשית, מוזיקה, שירה; העשרה בתחומי כוריאוגרפיה ויצירה, ולאחרונה גם תכנית נסיונית בתחום הפולקלור.

תכנית הפולקלור מקיפה מספר עדות: העדה התימנית, העדה הכורדית, יוצאי מזרח אירופה (חסידים) - עדות יהודיות; ערבים ודרוזים - עדות לא יהודיות.

החלק המעשי של השעורים מתרכז בלימוד רקודי'עם ישראליים כשמוטיבים רקודיים של עדות שונות משמשים בסיס ליצירת הרקוד. לדוגמא: רקודי'עם "אהבת הדסה" (מאת רבקה שטורמן) וצעד הדעסה המקורי הלקוח מהצעדות של הרקוד התימני - "דבקה דלעונה" (מאת יואב אשריאל) וה"דלעונה" הערבית מבקה אל-גרביה או מפרדים.

מפגשים נוספים מוקדשים להיכרות מעמיקה יותר עם עדת מסוימת. דנים באיכויות תנועה של רקודי גברים ונשים באזורים שונים בתימן, מבררים את הקשרים בין המוזיקה והתנועה אצל החסידים ודרך הדבקה הערבית משקפים לתוך עולם מופלא ומענין של תרבות מזרחית כונית.

בחלק המעשי לומדים את הרקודים העתיקים של כל עדת המורים הם אמני'עם בני הכפרים. במסגרת התכנית פולקלור באולפנים לומד התלמיד להכיר את העדה, עברה, מנהגיה השתלבותה בחיי הארץ, וכמובן את רקודיה.

במהלך הלימוד התיאורטי והמעשי מגיעים התלמידים למסקנה, כי אכן האלמנטים התנועתיים של רקודי העדות הם הבסיס להוצרות רקודי'עם ישראלי מקורי.

רקודי'עם כחלק מתרבות עממית

תרבות ישראל לאן - האם למיזוג עדות? האם לשמר ולהחיות את התרבות האתנית, או לשאוף למיזוג כל האלמנטים התרבותיים, שרידי החיים המפורדים של שבטי ישראל, לתרבות לאומית כללית?

לימוד רקודי'עדות אינה מטרה לכשעצמה. זהו חלק מההליך חינכי-פולקלורי איטי, שמטרתו הרחוקה - מיזוג האלמנטים הרקודיים של עדות שונות לתרבות רקוד לאומית כללית.

רקודי'עם, כמו שירי'עם או ספורי'עם, משקפים את התפתחות התרבות העממית שלו. תולדות עמנו שונים מתולדות עמים אחרים, והם משתקפים ברקודי'עם. נכרת בהם השפעה של שנים מכל קצווי עולם: התפתחות רקודי'עם במשך ארבעים השנה האחרונות משקפים את המפגש בין תרבויות המזרח והמערב; השפעת העדות השונות היהודיות והלא יהודיות.

רקודי'עם מבטאים את נוף הארץ - הים, ההר, השמש והצבע הכחול של השמים; הם נותנים בטוי לרגישויות של קבוצות לחץ עדתיות ותפיסות אידאולוגיות המתבטאות בהתייחסות המוסדות הממלכתיים לתרבות העממית.

בכל תקופה קיים הפולקלור העכשווי, רקודי'עם של שנות ה-40 אינו רקוד העם שנוצר בשנות ה-80. אנו נמצאים בעיצומו של התהליך של הוצרות תרבותי'עם, הוצרות רקודי'עם.

אנו מוצפים באין ספור אלמנטים רקודיים. מתוך תרבות זו יצמחו האלמנטים הרקודיים שיהוו תשתית ליצירה של רקודי'עם. הבחירה של האלמנטים, היא שתקבע את הסגנון וההרכב התנועתי של רקודי'עם שלנו. □



"האידיוט" של ואלרי פאנוב

מאת
נתן מישורי

דוסטויבסקית. אדם בעל נפש גועשת ושאפתנית, מרדן, לוחם בשירות הטוב, ומי שמיטיב להבין את נפש האדם הרוסי. אך עם זאת – כאן אני משלים מתוך דברים שנרמזו בשיחה ומגישתו של פאנוב לבעיית תרגום החומר הספרותי לשפת הבאלט שאין אמן זה מהפכן גמור. עניינים מסויימים שבמסורת הם חלק ממהותו ורעיונות הטוב, הטוהר, הצדק והחופש קשורים אצלו עם רעיון האלוהות.

פאנוב, בחוש של אמן המכיר את מציאות אמונתו שלו, הבין שלא יכול להיות מדובר כאן בתרגום אלא בהעברה מכלי אחד לכלי שונה. היה לו, כנראה, ברור, שכל רעיון או בעייה (בעיית הנשים, הקאתוליות מול הכנסיה האורתודוקסית הרוסית, בעיות שיעבוד האיכרים ותפקידי האצולה וכו'), שאינם מתבטאים במעשים של ממש, יוותרו בכלי הראשון; ושמוגבלותו הזמנית של הכלי השני מאלצת להותיר בראשון לא רק רעיונות ובעיות, אלא אף מעשים ודמויות שהן בבחינת גלוה לעיקר. העיקר הוא, כמובן ארבעת הדמויות הדרמטיות הראשיות – הנסיך מישקין, רוגוז'ין, אגלאיה ונסטסיה פיליפובנה, והתמונות המציגות, מפרשות ומפתחות את היחסים שבין הדמויות הללו והמקדמות את העלילה.

אמת, ניתן להצטער על העדר חבורת אויבי הנסיך שהפכו שוחרי פניו, על השחפן איפוליט ואחרים. חבל על שלאבאדייב ובמיוחד יבגני פאבלוביץ', שדרכו ניתן היה להשקיף על הנעשה בעינים חדשות, נותרו מחוץ לתמונה. אך כל מי שמכיר את הספר לא יתקשה להסכים, שניתן על ידי מבחר של כ-15 מן התמונות בהן נקט דוסטויבסקי בדרך הסיפור הישיר, ואשר בהן משך זמן הקריאה מזדהה כמעט עם משך זמן האירועים, ליצור רצף דרמטי ישיר, תמציתי וחזק. זאת כמובן כתנאי, שהמעלה את הדברים על הבמה ישכיל לבחור באנשים מתאימים ויידע לעצב דמויות ומצבים דרמטיים, שבראותך אותם תיווצר זהות בינם לבין אלה שציירת בדמיוןך, ושזו תמשיך להתקיים אף לאחר מעשה.

וכאן אמנם היתה הפתעה. ואלרי פאנוב, שאותו הכרנו בישראל תחילה כמבצע רב כשרון בדואטים קלאסיים, ובהמשך כמשחזר-יוצר בעל דמיון וחוש ליופי כימתי של "הנערה והחוליגן" ו"סינדרלה", נתגלה כאן כיוצר החודר לעומקן של דמויות טרגיות וכמחולל של סצינות דרמטיות אמינות, מסעירות, מזעזעות ונוגעות ללב. פאנוב, שהוא עצמו היה לרוגוז'ין שאינו נופל בעוצמתו מן המקור, הביא

הסצינות הדרמטיות הכבירות, שמעלה דוסטויבסקי ב"האידיוט", ואשר בהן שיאים בלתי צפויים הרודפים זה את זה, עשויות לשלח דמיונו של כל אדם. על אחת כמה וכמה דמיונו של יוצר. סצינות כאלה ודמויות גיבוריהן, ראשיות ומישניות, רודפות את הקורא בהקיץ ובחלום ונעשות חלק בלתי נפרד מהווייתו. מובן היה לי על כן פשר הדיבוק שאחו בכוריאוגרף וברקדן ואלרי פאנוב ושלא הירפה ממנו עד שקם ויצר בעיקבות "האידיוט" באלט בן שלוש מערכות (15 תמונות, הנמשכות כשלוש שעות), שהועלה על ידי "באלט האופרה הגרמנית ברלין".

אך מיהו האמן שיהא מסוגל להתמודד עם יצירה של דוסטויבסקי, שאפילו אתה מוצא בה חסרונות שבמיבנה, נותרת עדיין בגבהים בלתי מושגים? וכיצד זה ניתן בכלל להצליח בתרגום יצירה ספרותית לשפת הכוריאוגרפיה? תשובות מושלמות לשאלות מרכזיות אלה, אולי אינן בנמצא. אולם תשובות מרשימות ביותר לשאלות קיבלתי, כשראיתי את "האידיוט" של פאנוב בבית האופרה בברלין וכשהאזנתי לשיחה של פאנוב עם קולנוען גרמני, בעניין שכלל לא היה שייך ל"אידיוט". אקדים את המאוחר. באותה שיחה עם הקולנוען הרגשתי אצל פאנוב בקיומן של תנופות רגשיות ודחפים כה חזקים, שכדוגמתם אין אתה מוצא אלא בדמויות שיוצר דוסטויבסקי. ליבו של פאנוב מלא זעם עצום ושנאה עמוקה כלפי משטר הדיכוי הסובייטי. ויותר מכך. הוא מאמין, בצדק או שלא בצדק, שהרע נעוץ לא רק במשטר הסובייטי אלא בעצם טבעו של העם הרוסי. לא יכולתי שלא להזכר באחד הסיפורים הקצרים ששם דוסטויבסקי בפי "האידיוט" ואשר בו הוא מבקש, כך נראה לי, לציין קו נוסף בדמות הכוללת של "האדם הרוסי הרגיל", אשר בבעיית תיאורו הוא מתעסק במודע בספר זה. הסיפור בקצרה: שני ידידים, בני איכרים, לנו באכסניה. האחד, שהתאוה לשעונו היפה של השני קם וררצח את ידידו, אך לא בטרם שישא תפילה לאלוהים... רוגוז'ין, כך אני משער, אף הוא התפלל או נשק את צלב העץ של הנסיך מישקין בטרם רצה את נסטסיה.

רגשות חזקים אלה של פאנוב, לוו בשיחה אף על ידי ניגודיהם. פאנוב חדור אהבה ותאוה עזה לחופש – פרשת מרידתו וסבלו ידועים, ומעידים על כך – והוא לוחט באמונתו באנושיות של האדם המערבי ושל כמה יחידי סגולה שבברית המועצות. התשובה שקבלתי כאן לשאלה הראשונה היא, אם כך, שצריך שאותו אמן יהיה הוא עצמו מין דמות

שרואה הנסיך ביום השוטטות רבת המתיחות כרחובות פטרבורג, כשהוא רדוף על ידי עיניו של רוג'ו'ין העומד לרצחו, יש כדי להחריף ולהגביר את העוצמה הדרמטית עד לשיאה – הזעקה האיומה (הממשות), שמשמיע גאלוואן מישקין ברגע ההתקפה הברזמנית של רוג'ו'ין וחולי הנפילה.

התוספת הדמיונית ביותר של פאנוב, היונקת את השראתה מתיאורי ההארה וההתעוררות הפנימית של מישקין בטרם נתקף בחולי-הנפילה, מופיעה בסיום. זוהי אולי גם דוגמת החתימה המורכבת האופיינית של פאנוב – וירטואוזיות, הבעתיות, דמיון ותנופה דרמטית. שקיעתו של מישקין אל אריתודעה, כשהוא יושב בצוותא עם רוג'ו'ין הרוצח לפני מטת נסטסיה, מלווה כאן במעין חזון אחרית העולם. הייתי שותף כאן לפאנוב בהרגשה שאם זהו סופו של "האידיוט", הרי שזהו גם סוף העולם. אין טעם לחיות בעולם שהאהבה והרחמים ניצבים בו חסרי אונים במאבקם עם הרע. חוט אחד בלבד של תקוה נשאר. בעיצומה של תמונת האש והחורבן, נתפס מישקין בעינבלו של פעמון כנסייה אדיר. הוא מיטלטל עימו ונישוא למרומים.

יכולתי של פאנוב להעביר את רעיונותיו לתפאורן ולבחור במוסיקה הטובה ביותר האפשרית, הן שתי הנקודות האחרונות אותן ראוי לציין לפחות בקצרה. חידוש ומסורת, דמיון וסגנון ריאליסטי של התקופה, הקרנות מורכבות ומשחקי תאורה ואביזרים של ממש, חברו יחדיו בתפאורות המתחלפות, היפות והמרשימות של גינתר שניידר-סימסן. תפאורות התחלפו בעוד המחול נמשך כמעט ללא הפוגה, וכך נוצר הרצף המיוחד, שכונה "קולנועי". התאמת המוסיקה לרעיונות הכוריאוגרפיה, על דבקותם במסורת ופתיחותם לחדש, וכן לרוסיות של "האידיוט", היתה בבחינת פלא. פאנוב בחר, בעזרתו של מנצח תזמורת הבאלט מיכאל הייזא, בשלושים פרקים, ברובם שלמים, מתוך 16 יצירות סימפוניות, קאמריות, אופרה, מוסיקה לבאלט ולקולנוע, שכתב שוסטקוביץ. מוסיקה זו לא רק שתאמה את הכוריאוגרפיה בצורה בלתי רגילה, אלא יצרה אף דיוקן נפלא של מלחין, שמרדנותו המוסיקלית משולבת במסורת ההומנית של מהאלר.

הישגים אמנותיים חשובים אלה של ואלרי פאנוב, ראויים לתשומת לבו של עולם המחול בישראל, שכוריאוגרף זה עדיין לא השתלב בעשייתו. □

לכך שהרקדנים גלינה פאנוב, חיידרו שוורץ, וולאדימיר גאלוואן חיו על הבמה את חייהם של אגלאיה, נסטסיה והנסיך מישקין, במלוא האינטנסיביות עתירת הגונים של דמויות אלה. הסצינות הדרמטיות זרמו ברצף, שבצדק דימו אותו לרצף קולנועי, בהן באים לידי ביטוי היחסים המורכבים שבין הדמויות, ומתחללים מעשים דרמטיים, שהגיעו לשיאים החזקים אשר להם מצפים. פאנוב לא נגרר אחר הנסיון לפרש ולהסביר את הדמויות והאירועים. הוא בחר להציגם כחידות חיות ומורכבות, שפתרוןן, במידה וניתן בכלל להגיע אליו, נתון בידי הצופה. נדמה לי, שזוהי אף דרכו של דוסטויבסקי.

הישגו האמנותי של פאנוב בבאלט "האידיוט", אינו פשוט ואינו רגיל. יש לזכור שהלהקה עימה עבד היא להקת באלט קלאסי, המורגלת בסיפורי עלילה (רדודים בדרך כלל), שדרך הבאתם דומה לזו שבאופרות הקלאסיות. שם וכאן יש הפרדה צורנית וסיגנונית בין ביטוי הרגשות ומצבי הנפש, לבין דרך הצגת האירועים הדרמטיים. שם וכאן מוצאים מצד אחד אריות סולניות, דואטים, אנסמבלים ופרקי מקהלה, הנכנעים לריתמוס מוסיקלי מדוד, המקביל ביסודו למשקלים פיוטיים; ומצד שני רצי'טטיבים, פרקי פנטומימה ומשחק, שמקצביהם החופשיים הם אלו של הפרוזה. בשתי הצורות – אופרה ובאלט, הנוטות לראווה בימתית ולרבי-סיגנוניות, עלולה האמינות הדרמטית להיפגע מצרכי הסולנים להבליט את הוירטואוזיות האישית שלהם. פאנוב, הצליח במידה רבה להכניע את הצורות המקובלות בבאלט לתוכן התמציתי, ואף למחוק במידה ניכרת את הגבולות שבין מחול, משחק ופנטומימה. תפקידים וירטואוזיים טכניים לא נעדרו, אך הגורם האקספרסיבי שלט בהם. הרקדנים שיחקו במחול, וחוללו במשחק.

בחרויות הפיוטיות שנטל פאנוב לעצמו בתמצות סצינות ובהרחבתן, וכן בתוספות שלא מן המקור, יש פנים לכאן ולכאן. תמונת הפתיחה, בה אנו רואים כבמבוא מוסיקלי, המציג מיד את כל המוטיבים העתידיים להתפתח בהמשך, הן את פגישת מישקין ורוג'ו'ין והן את סיפור עברה של נסטסיה, היא דוגמא חיובית ומרשימה לתימצות. מחול צוענים, המשמש כרקע לאחת מהופעות נסטסיה, ומחול ילדים בפארק, הן תוספות באלטיות שיגרתיות אופייניות. מחול השיכורים של איולגין, המצויין כשלעצמו, מזכיר סצינת ביניים שקספירית, ויש בו מידה של אמינות. בתנופה הראוותנית הגדולה של קרנבל ובובת-ענק, שנוספו למראות

להקות ובכורות ב־1980

באורים:

כ.נ.: כוראוגרפיה
מ.: מוסיקה
ת.פ.: תפאורה
ת.ל.: תלבושות
ת.א.: תאורה

הבאלט הישראלי

תל־אביב 62092, רח' ז'בוטינסקי 120,
טל' 03-266610

מנהלים אמנותיים: ברטה ימפולסקי, הלל מרקמן

מנהלת חזרות: רוזלין סובל

מנכ"ל: הלל מרקמן

רקדנים: נטלי ארלבאום, שולמית בוטני, משה בר, קרל ברנט, פנינה דוקטש, עמי דסקל, ארו דרור, קליר הול, מרשה זוסמן, אהרון חוטה, נעמה ידלין, דינה לסקה, ג'ון מקגחי, גרגורי מרשל, קתי מרטין, אנג'לה נולף, דיאן סוטר, ג'ולי סמיט, רוזמרי סנדיפר, ג'יין סניג, שרמין פרנץ, אלה קפלן, דלית שחם

בכורות ב־1980

"קונצרטו בארוקו" - כ.נ.: ג'ורג' באלנשין, מ.נ.: יוהן סבסטיאן באך, במוי: פטרישיה נירי, תל': לובה שרק

"כרמן" - כ.נ.: ברטה ימפולסקי, מ.נ.: ג'ורג' ביזה, תפ': איריס טאומן ריש, תא': בן ציון מוניץ, תל': לובה שרק

"אגם הברבורים" - מערכה שניה - כ.נ.: מריס פטיפה, מ.נ.: צ'יקובסקי, בימוי: אלנה טשרנישובה, תל': לובה שרק, תא': בן ציון מוניץ

"פטר והזאב" - כ.נ.: דינה לסקה, מ.נ.: סרגיי פרוקופייב, תפ': איריס טאומן ריש, תל': איריס טאומן ריש, לובה שרק

"מלחים בחופשה" - כ.נ.: פרד מרטני, מ.נ.: לאונרד ברנשטיין, תפ': איריס טאומן ריש, תל': איריס טאומן ריש, לובה שרק, תא': בן ציון מוניץ

"ליזי בורדן" - כ.נ.: רוזלין סובל, מ.נ.: מורטון גולד, תפ': איריס טאומן ריש, תל': איריס טאומן ריש, לובה שרק, תא': בן ציון מוניץ

להקת מחול בת־דור

רח' אבן גבירול 30, תל־אביב 64078,
טל' 03-263175

מנהלת אמנותית: ז'נט אורדמן

מפיק: בת־שבע דה רוטשילד

מנכ"ל: ברי סברסקי

מנהלי חזרות: קנת מייסון, מרל גרייבס

עוזר למנהלי חזרות: אורה דרור

בלט מאסטר: קנת מייסון, דוד שור,

אורח: ריצ'רד גיבסון

כוריאולוגים: ולרי ויליאמס, אילנה סופרון

רקדנים: ז'נט אורדמן, יגאל ברדיצ'בסקי,

מרים לשם, מרים פסקלסקי, לאה

ליכטנשטיין, גרציאלה קוזק, חנה אלכס,

סם מקמאנוס, פיונה חי, איימי אדלשטיין,

רבקה אשכנזי, אליזבט ג'יביאט, קרון וודס,

שרה פולהורדקירבי, הלן רדלינגטון,

כריסטינה שרץ, אלון אבידן, יהונתן אבני,

שלמה ארליך, אסף בדזאב, רוני בן ישראל,

קית ברלאו, משה גולדברג, נתן גרדה, פייר

אדרי מוראד, יאן דה מירנדה, פיליפ קלייד,

ג'ורג' תומפסון

אורחים: רדה שטה, ג'ונתן קלי, פרידריק

יאן ורבר

סיורים בחו"ל: מאי 1980 - הולנד, גרמניה,

יוני-יולי 1980 - פסטיבל 2 העולמות

בספולטראיטליה

בכורות ב־1980

"חמסין" - כ.נ.: רוברט כוהן, מ.נ.: בוב דוונס, תל': נורברטו קיאהו, תא': רוברט כוהן

"לפתע פתאום..." - כ.נ.: פני פרנק, מ.נ.: לארס אריק לארסונס, תל': לארי לדמן, תא': קוין מקאליסטר

"מזכרות" - כ.נ.: דומי רייטרסופר, מ.נ.: דריס מיאו, תל': דומי רייטרסופר, תא': קוין מקאליסטר

"שירת נשים" - כ.נ.: קליף קוטר, מ.נ.: הנדל, תל': קליף קוטר, תא': קוין מקאליסטר

"צלליות רוח" - כ.נ.: קליף קוטר, מ.נ.: אלבינוני, תל': קליף קוטר, תא': קוין מקאליסטר

"סימפונית תהילים" - כ.נ.: יגאל פרי, מ.נ.: סטרוינסקי, תל': יגאל פרי, תא': חיים תכלת

★

להקת מחול בת־שבע

תל־אביב, שד' ההשכלה 9, מיקוד 67898,
טל' 03-337795

מנכ"ל: ביל סטרנס

יועץ אמנותי: רוברט כהן

מנהל אמנותי: משה רומנו

מנהלת חזרות: סיקי קול

מורי הלהקה: אלכסנדר ליפשיץ, ג'יי אוגן, דוד דביר

רקדנים: לאה אברהם, ג'יי אוגן, חיים אוחיון, פול בלוס, איריס גיל־להד, מאיר גרמנוביץ

קנופפר, דוד דביר, עופרה דודא, אליס דור־כהן, עודד הררי, פייטר לוגר, נירה פז,

פראולוף פרנלונד, אורית קינדוויטורי, דבי סמוליאן*, מיקל קולברד, שלי שיר, נירה

טריפון*, נורית שטרן, פמלה שרני, אמיר קולבן*

* בחופשה

בת־שבע 2: איריס בירנבאום, מורלה לאור, ארו לוי, שר לוי, אליזבט לזר, שירלי נובק, פנינה דוכס, מיקי פיינמן

סיורים בחו"ל: פריז - מרכז פומפידו - דצמבר 1980

★

בכורות ב'1980

"דמויות" - כ.: רינה גלוק, מ.: עדן פרטוש, תא': חיים תכלת, תל': ברטה קוורטץ

"קשרים" - כ.: סיקי קול, מ.: פיטר באומר, תל': לאה לדמן

"קאנטיגאס" - כ.: פולין קונר, מ.: ג'ורג' קראס, תל': קריסטינה ג'אנני, תא': ג'ון מקרנון

"שירים" - כ.: פול סאנאסרדו, מ.: דימיטרי שוסטקוביץ', תפ': תא': פול סאנאסרדו, תא': משה פריד

"רפסודיה" - כ.: דויד האץ' וולקר, מ.: ג'ורג' גרשווין, תל': דויד האץ' וולקר וטקאקאו אסקוואה, תא': דוד הדר

"בשניים" - כ.: רחמים רון, מ.: משה לוסיטיג, תל': ברטה קוורטץ, תא': חיים תכלת

"נימפאות" - כ.: רוברט כהן, מ.: קלוד דביוסי, תל': נורברטו קיזה, תא': רוברט כהן

"צייד המלאכים" - כ.: רוברט כהן, מ.: ברנו מאדרנה, תל': וולטר מארטיק, תא': חיים תכלת

"מסך אחרון" - כ.: יגאל פרי, מ.: לוציאנו בריו, תא': חיים תכלת, תל': יגאל פרי

"האספן" - כ.: ז'אנין שארה, מ.: איבו מאלה, תפ': שוקי זקס וז'אנין שארה, תל': ז'אנין שארה, תא': משה פריד

★

להקת גוננים לתנועה מודרנית

מתנ"ס גוננים, ירושלים 93590, רח' אלעזר הגדול 4, טל' 02-633074

מנהל אמנותי: ירון מרגולין

רקדנים: ירון מרגולין, רבקה סית, נועה דר, אסתי קינן

בכורות ב'1980

"זמן נשכח" - כ.: ירון מרגולין,

מ.: פרמדזיאני, תל': פרנסואז קוריאט בונו

"היה או לא היה" - כ.: ירון מרגולין, מ.: עודד אסף, תל': פ. קוריאט בונו

"לך לך" - כ.: ירון מרגולין, מ.: קורדית ויפאנית עממית, תל' ומסכות: פ. קוריאט בונו

★

תיאטרון מחול ענבל

תל-אביב-יפו 65149, רח' יחיאל 6, טל' 03-653711

מנהלת אמנותית: שרה לוי-תנאי

מנהל כללי: דן בוהם

מנהל הלהקה: שלמה חזון

רקדנים: מלכה חגבי, טלי חרמון, אילנה כהן, תמר סלומי, אודליה עזאני, שרה שיקרצ'י, מורדכי אברהמוב, ניסים גרמה, עמוס ויטורי, שלמה חזון, יואב לוי, נתנאל נועם, ציון נוריאל

סיורים בחו"ל: שבדיה - אוקטובר-נובמבר 1980

בכורות ב'1980

"הנערה ודולה הפנינים" (ורדבר) - כ.: שרה לוי-תנאי, מ.: עובדיה טוביה, תמליל: רפאל ספורטה, דברי-קישור: שרה לוי-תנאי, תא': רפי כהן

"אלגיה לכרם" (כרם התימנים) - תמליל: אהרון אלמוג, כ.: שרה לוי-תנאי, מ.: עובדיה טוביה, תפ': דב בידוד, תל': רחל חביב, תא': רפי כהן

★

הסדנא הירושלמית למחול

ירושלים 92191, רח' האר"י 10, טל' 02-810691

יועץ אמנותי: פלורה קושמאן

מורי הלהקה: פלורה קושמאן, מיכל ישראלי, ג'ודי בוברוב, דינה ביטון

רקדנים: דינה ביטון, ג'ודי בוברוב, אליס כוהן, דפנה איינבינדר, אתאנסיוס גדינידס, מיכל ישראלי, אוי ליפשיץ, סואלי מלסון, שולמית זלצמן

בכורות ב'1980

"תחום היום" - כ.: ג'וי קלמן, מ.: חליל יפאני מסורתי

"דואט ללא כותרת" - כ.: ג'ודי בוברוב

"חנה" - כ.: שולמית זלצמן, קריאת פרקים מתוך ספר שמואל ב' מפי אירית טוק

"דואט לאביטל ואנאטולי" - כ.: שולמית זלצמן, מ.: מיקיס תיאודוראקיס

"ואני תפילתי" - כ.: שולמית זלצמן, מ.: קיית ג'ארט

"צעצועי מלחמה" - כ.: סוזן רון, מ.: גרגורי גארגריאן

"גינת גולן" - כ.: פלורה קושמאן, מ.: קלאוס שולצה ומוזיקה פלמית עממית

"אלוף בצלות" - כ.: דינה ביטון (על פי אגדה מאת ח.ב. ביאליק), מ.: דובי זלצר

"עמידות" - כ.: פלורה קושמאן, מ.: קלאוס שולצה

"אם כבר" - כ.: נעמי כוהן, מ.: טרי ריילי

"דמעות מלאכים" - כ.: דינה ביטון, מ.: יוני רכטר מושרת בפי אסתר עופרים

"ללא אור" - כ.: דפנה איינבינדר, מ.: קלאוס שולצה עם ליווי חי של רחל פישמאן (סופראן)

★

קול ודממה

תל-אביב 67019, רח' ישראל ב"ק 41, טל' 03-251608

(שילוב של "רקדני אפרתי" ורקדני "דממה")

כוריאוגרף ומנהל אמנותי: משה אפרתי

ניהול אדמיניסטרטיבי: שלמה בשמי

עוזר אדמיניסטרטיבי: משה ערן

רקדנים: אמנון דמתי, אריה בורשטיין, אסתר נדלר, גולדה דהאן, גבי בר, דוד רפפורט, יולה רוניק, יוסף מויאל, עוזי בוזגלו, סליאן פרידלנד, שלמה מלכי, מימי פננס, שי וינשטיין

סיורים בחו"ל: אפריל 1980 - פריז, "תיאטר דה לה ויל", אוקטובר 1980 - בלגיה, גרמניה

יצירות בתהליך עבודה

"כמיהות" - כ.: משה אפרתי, מ.: נועם שריף

"פרידות" - כ.: משה אפרתי, מ.: שוסטקוביץ'

★

להקת המחול הקיבוצית

קברץ געתון, מעלה הגליל 25130, טל' 04-923009

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון

מנהל כללי: מייק לוי

מנהל אדמיניסטרטיבי: יוסף אלעזרי

להקות אורחות

רינה שינפלד הופיעה (יחד עם **סליאן פרידלנד**) בתכנית חדשה ובה שני חלקים, "פחים" ו"מקלות". תכנית זו וכן תכניתה הקודמת, "חוטמים של סולו", בוצעה על ידי רינה בסטוריה בארצות שונות באירופה.

מירלה שרון הכינה להקה, שהופיעה ביצירותיה בארץ ובמרכז פומפידו, פאריז. בוצעו המחולות "פריזמה" ו"תמורה" וכן יצירה חדשה, "פניקס", (מ: יוסי מרחיים). השתתפו הרקדנים: אוהד נהרין, נירה פז, מיירי לשם (זמיר), דוד רפופרט, בריאן גיימסון, משה גולדברג, מרסיה אריקה רפופרט, שולמית זלצמן, מריה באריס ועופר זקש.

יוסי תמים ורוחנה פז מבארשבע הופיעו בתכניתם "אדם וחווה".

רות אשל המשיכה במופעה, כשאת מקומה של הזמרת **עדי עציון** תופסת הנבלנית **אפרת לברי**, תכנית ושמה "מיתרים ואבנים".

סילביה דוראן הציגה תכנית חדשה של מחולות ספרדיים בשיתוף עם השחקנית **דליה פרידלנד**, שקראה שירים.

דליה לאו הופיעה בתכנית שרובה כוריאוגרפיות בסגנון הספרדי מאת **מרטין וארגס** שגם רקד יחד עם דליה.

הספריה למחול יזמה סדרת הרצאות בנושא תולדות אמנות המחול במערב במוזיאון תל אביב, שהתקיימו אחת לחודש, במשך שמונה חודשים. עורך הסדרה היה **דוד עדן**. במשך ההרצאות בוצעו הדגמות מאת **סיקי קול**, **אמירה מירוז** ואחרים שבוצעו על ידי **מור עדן**, **רון בן ישראל** ואחרים.

ביוזמת הספריה למחול ובשיתוף המוזיאון של תל אביב התקיימו מספר מופעים של הבימה למחול ע"ש **פרד ברק**, בהם הציגו את עבודותיהם עשרות יוצרים מכל חלקי הארץ.

להקת המחול הספרדית של **אנטוניו גאדס**, במסגרת אירועי הקיץ של הפסטיבאל הישראלי.

להקת הבאלט של בוסטון הביאה את גרסתה ל"סינדרלה", המערכה השנייה מתוך "אגם הברבורים" ואת "הנערה הסוררת".

סימון סמנוף הופיע בתל אביב בתכניתו "פניני באלט", ובו קטעים מבאלטים שונים. הרקדן הקשיש, שהתפרסם לפני שנים רבות כרקדן אופי, שיתף בהופעתו שניים מרקדני הבאלט המלכותי השוודי, פאסי נימינן ודני וולטן.

הנדרלנדס דנס תיאטר התארח בארץ כאורחה של להקת בת דור. והביא עימו תכנית שכללה את "משחקי ילדים", "מחולות חלום", "המיסה הגלאגולית", "סימפוניית" ו"סימפוניית התהלים", כולן מאת מנהלו האמנותי של תיאטרון המחול הנדרלנדי, **יירי קיליאן**. וכן יצירות מאת ג'רלד טיבס ונילס כריסטה.

אוה אבדוקימובה ו**אלכסנדר גודונוף** ביצעו עם הבאלט הישראלי קטעים מתוך "דון קישוט", "שודד הים" והמערכה השנייה מתוך "אגם הברבורים". עם הבאלט הישראלי הופיעו גם **ולנטינה וליאוניד קוזלוב**.

★

מופעים אחרים

רינה שחם הופיעה בתכניתה "כנמר הפוך", ובה חמשה מחולות, אותם בצה יחד עם הרקדנים **רון בן ישראל**, **מאשה מוזס**, **ארנה טורקניץ**, **דורית גבעון**, **סוניה רופיץ**, **ליזה יפמן**, **דלית שחם** ו**נירה שחף**.

כוריאוגרפית בית: הדה אורן

רקדנים: מרתה רייפלד, תמנה יריאל, אפרת ליבני, עינת לבנה, זכרי דגן, מייק לוין, שלמה זגה, חגי סורוצקי, גלעד חרובי
סוירים בחו"ל: נובמבר 1980 – איטליה, דצמבר 1980 – אנגליה, צרפת

בכורות ב'1980

"**יהונתן**" – כ.: יאיר ורדי, מ.: משה קילון, תל.: יאיר ורדי, ברטה קוורץ, תא.: קן טבצ'ניק
"**מכאובים שלב**" – כ.: יאיר ורדי, מ.: אדוארד גריג, תל.: ברטה קוורץ, תא.: קן טבצ'ניק

"**אשר אלו נכספתי**" – כ.: יאיר ורדי, מ.: אלברטו חיסטרטא, תל.: ברטה קוורץ, תא.: קן טבצ'ניק (בן ציון מוניץ)

"**עדרים**" – כ.: ספידר קדלסקי (אסיסטנטית – מדלן סקוט), מ.: בטי וולברג, תל.: ספידר קדלסקי, תא.: קן טבצ'ניק

"**מעגלים**" – כ.: יעקב שריר, תל.: ברטה קוורץ, תא.: קן טבצ'ניק

"**פרטיטה מס' 1**" – כ.: יגאל פרי, מ.: י.ס. באר, תל.: ברטה קוורץ, תא.: קן טבצ'ניק

"**דירה להשכיר**" – כ.: הדה אורן, מ.: קולו – סן סנס, אליוט קארטר, רספיגי, מוצרט, תפ.: חיליק ערד, תל.: חנה לוי

"**הזרוקים**" – כ.: הנס טורלינגס, מ.: פומונים איטלקיים, תל.: הנס טורלינגס, תא.: קן טבצ'ניק

"**הקתדרלה השקועה**" – כ.: יירי קיליאן, מ.: ק. דיוביסי, תפ.: יירי קיליאן, תל.: יירי קיליאן, תא.: יופ קבורט

★

באלט חיפה

המרכז לתרבות ע"ש אבא חושי, רח' אבא הלל סילבר 71, חיפה 32694, טל' 04-227850
מנהלים אמנותיים: אילנה ואדם פסטרנק

בכורות ב'1980

"**מפצח האגוזים**" – כ.: אילנה ואדם פסטרנק, מ.: פ. צ'יקובסקי, תפ.: חווה שכטר, תל.: אמה אורזינסקי

★



Symphony of Psalms
(I. Perry)

סימפוניית תהלים
(י. פרי)

Miriam Leshem (Zamir),
Igal Berdichevsky

מרים לשם (זמיר),
יגאל ברדיצ'בסקי

בת־דור
BAT-DOR

Photo:
Mula-Haramati

צלם:
מולה הרמתי





Souvenirs
(D. Reiter-Soffer)

מזכרות
(ד. רייטר-סופר)

בת־דור
BAT-DOR

Photo: Mula-Haramati

צלם: מולה־הרמתי



שירת נשים
(ק. קויטר)

Women Song
(C. Keuter)

בת־דור
BAT-DOR



צלליות רוח
(ק. קויטר)

Shadows of Wind
(C. Keuter)

צלם: מולה־הרמתי
Photo: Mula-Haramati



Lizzie Borden
(R. Subel)

ליזי בורדן
(ר. סובל)

Carmen
(B. Yampolsky)

כרמן
(ב. ימפולסקי)

ISRAEL BALLET הבאלט הישראלי

צלם: ג. רוזנסקי
Photo: G. Rozanski

צלם: י. אגור
Photo: J. Agor





מלחים בחופשה
(פ. מרטני)

Fancy Free
(F. Marteny)

הבאלט הישראלי ISRAEL BALLET



Ami Daskal,
Erez Dror,
Karl Burnett,
Marcia Sussman

עמי דסקל,
ארו דרור,
קרל בורנט,
מרשה זוסמן

צלם: ג. רוזנסקי

Photo: G. Rozanski



Dvorak Variations
(B. Yampolsky)

ואריאציות דבז'אק
(ב. ימפולסקי)

הבאלט הישראלי
ISRAEL BALLET

Photo: G. Roznaski

צלם: ג. רוזנסקי





Concerto Barocco
(G. Balanchine)

Dine Laska,
Marcia Sussman

Photo: G. Rozanski

קונצ'רטו בארוקו
(ג'. באלאנצ'ין)
דינה סלקה,
מרשה זוסמן

צלם: ג. רוזנסקי

הבאלט הישראלי
ISRAEL BALLET

Swan Lake
(Petipa-Ivanov)

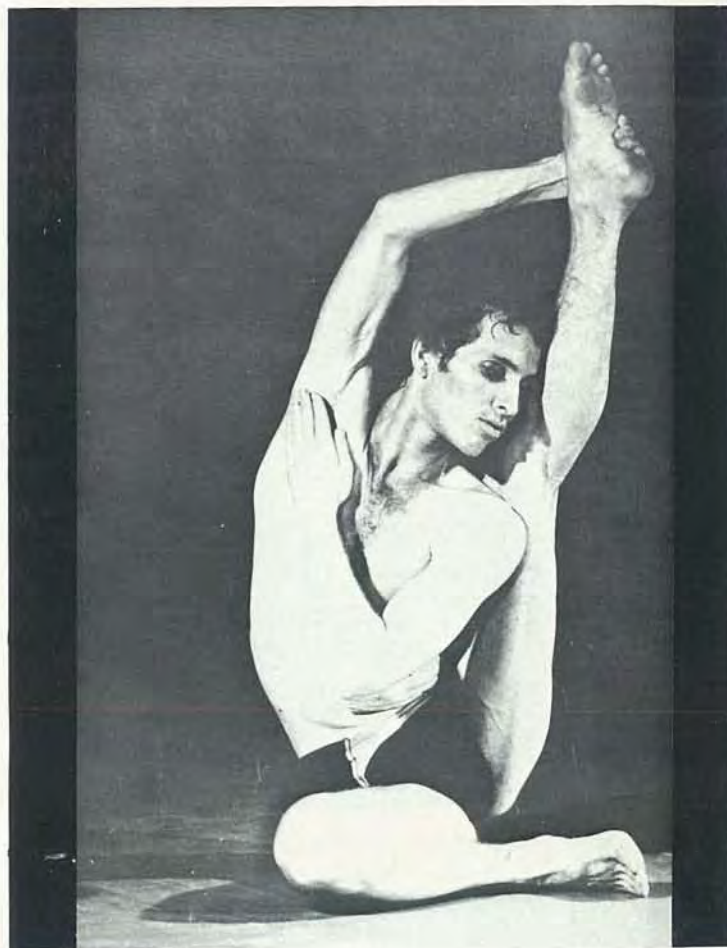
A. Godunov, Eva
Evdokimova

Photo: N.J. Kydonieus

אגם הברבורים
(פטיפה-איוונוב)
א. גודונוב
אוה אבדוקימובה

צלם: נ. י. קידונאוס





זמן נשכח (י. מרגולין)

Time Forgotten (Y. Margolin)

דויד (י. מרגולין)

David (Y. Margolin)

להקת גוננים לתנועה מודרנית

GONENIM MODERN MOVEMENT GROUP

Photo: M. Menache

צלם: מ. מנשה



Suite (Y. Margolin)

סוויטה (י. מרגולין)

להקת גוננים לתנועה מודרנית

GONENIM MODERN MOVEMENT GROUP

Rebecca Sitt, Esti Kenan,
Noa Dar, Yaron Margolin

רבקה סיט, אסתי קינן,
נועה דר, ירון מרגולין

Photo: M. Menache

צלם: מ. מנשה



Reflections
(T. Mielnik)

בבואות
(ת. מיאלניק)

תמרה מיאלניק
TAMARA MIELNIK

Photo: Zoom 77

צלם: זום 77



דמעות מלאך (ד. ביטון)
Angel's Tears (D. Biton)

סדנת המחול הירושלמית
JERUSALEM DANCE
WORKSHOP

אם כבר (נ. כהן)
As It Is (N. Cohen)

Photo: M. Cohavi

צלם: מ. כוכבי





Golan Garden
(F. Cushman)

גינת גולן
(פ. קושמאן)

סדנת המחול הירושלמית
JERUSALEM DANCE
WORKSHOP

Sueli Melsohn,
A. Gadanidis

סואלי מלסון,
א. גדנידיס

צלם: מ. כוכבי
Photo: M. Cohavi

Resilience (F. Cushman)

עמידות (פ. קושמאן)

סדנת המחול הירושלמית
JERUSALEM DANCE WORKSHOP

A. Gadanidis

א. גדנידיס

Photo: M. Cohavi

צלם: מ. כוכבי





הזרקים
(ה. טרלינגס)
אפרת לביא,
גלעד חרובי

Hobos
(H. Tuerlings)

Efrat Lavie,
Gil'ad Haruvi

להקת
המחול
הקיבוצית

KIBBUTZ
DANCE
COMPANY

דירה להשכיר
(ה. אורן)

A Flat To Rent
(H. Oren)

צלם: י. אגור
Photo: J. Agor





Herd (S. Kadelsky)

מרתה רייפלד, גלעד חרובי
Martha Reinfeld, Gil'ad Haruvi

Photo: I. Tzur

להקת המחול הקיבוצית
KIBBUTZ DANCE COMPANY

עדרים (ס. קדלסקי)

מייק לוין, שלמה זגה
Mike Levine, Shelomo Zaga

צלם: י. צור





As I Wish (Y. Vardi)

Photo: D. Meir

אשר אליו נכספתי (י. ורדי)

צלם: ד. מאיר

להקת המחול הקיבוצית

La Cathedrale engloutie

(J. Kylian)

**KIBBUTZ
DANCE
COMPANY**

הקתדרלה השקועה

(י. קיליאן)

Photo: Tavanti

צלם: טבנטי





Between Two
(R. Ron)

Rahamim Ron,
Nurit Stern

בשניים
(ר. רון)

רחמים רון,
נורית שטרן

BATSHEVA בת-שבע

Songs
(P. Sanansardo)

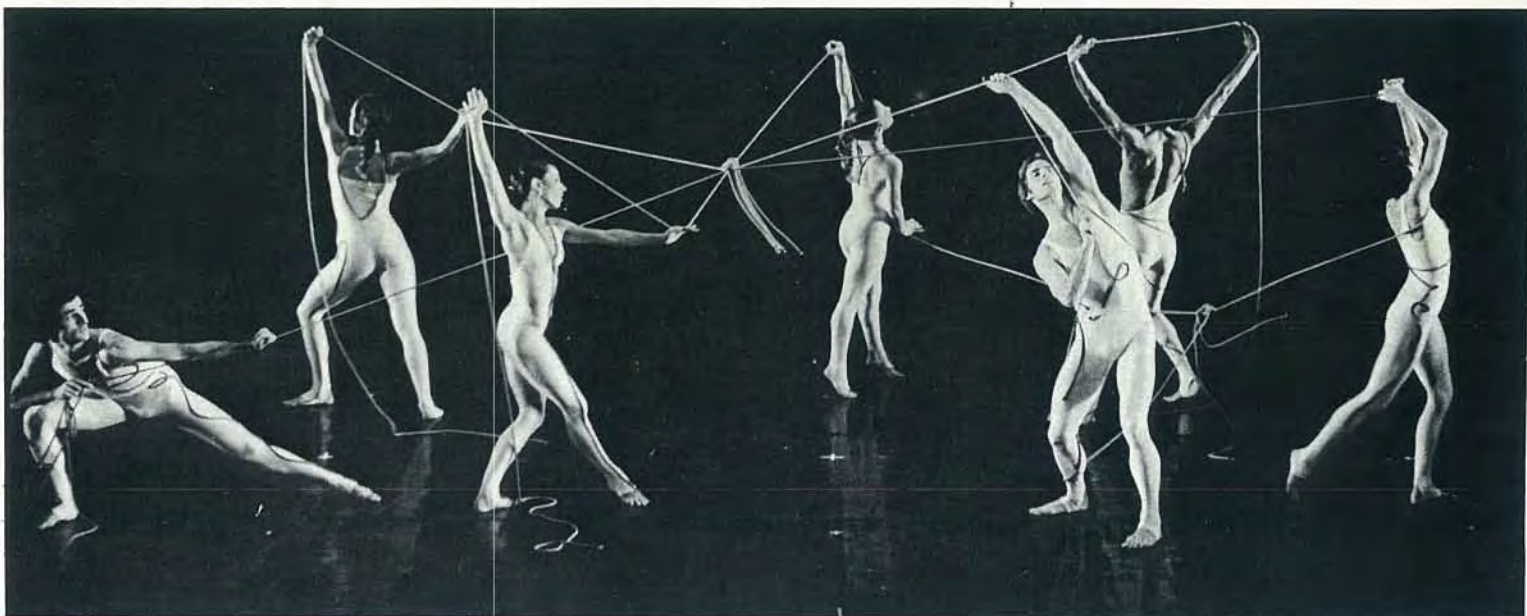
שירים
(פ. סנסרדו)

צלם: מולה הרמתי
Photo: Mula-Haramati



BATSHEVA בת־שבע

קשרים (ס. קול)
Ties (S. Kol)





מסך אחרון
(י. פרי)

The Last
Curtain
(I. Perry)

נירה פז
Nira Paz

בת־שבע
BATSHEVA

דוד דביר,
שלי שיר
David Dvir,
S. Sheer

קנטיגאס
(פ. קונר)

Cantigas
(P. Koner)

צלם: ס. רואידפיפר
Photo: S. Ruiz- Pipo





The Collector (J. Charrat) Jay Augen, Shelley Sheer

האספן (ז' שארא) ג'י אוגן, שלי שיר

BATSHEVA בת־שבע

Cantigas (P. Koner)

קנטיגאס (פ. קונר)

Photo: Mula-Haramati

צלם: מולה הרמתי





Hunter of Angels
(R. Cohan)
Photo: S. Ruiz-Pipo

Jay Augen, Oded Harary

BATSHEVA בת־שבע

Nymphs
(R. Cohan)
Photo: Mula-Haramati

Shelley Sheer, David Dvir

צייד המלאכים ג'י אוגן, עודד הררי
(ר. כוהן)

צלם: ס. רואיז־פיפו

נימפיאס שלי שיר, דוד דביר
(ר. כוהן)

צלם: מולה־הרמתי





ענבל INBAL

ורד בר
(ש. לוי-תנאי)

The Wild Rose
(S. Levi-Tanai)

ענבל
INBAL

ורד בר
(ש. לוי-טנאי)

The Wild Rose
(S. Levi-Tanai)





ענבל INBAL

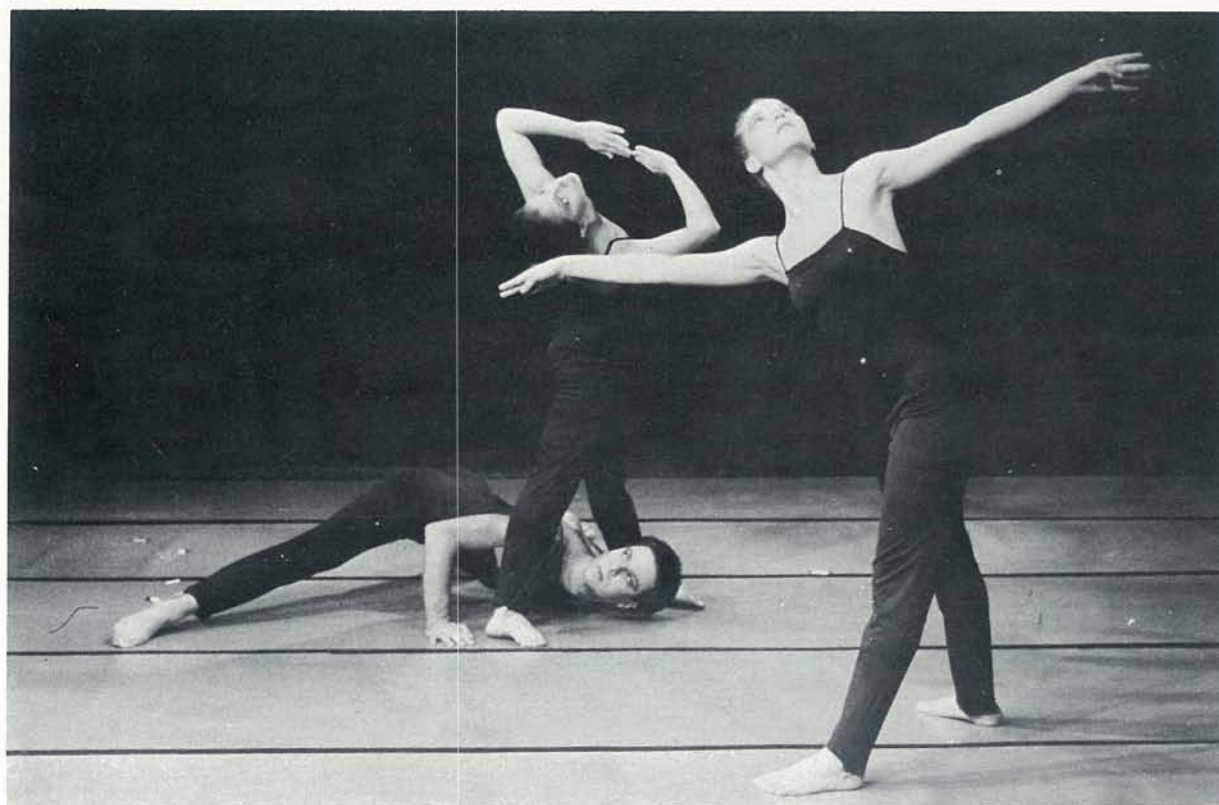
Elegy for the Kerem (S. Levi-Tanai)

אלגיה לכרם (ש. לוי-תנאי)





נמר הפוך
(רינה שחם)



UPSIDE TIGER
(Rina Shaham)

צלם: מ. רז
Photo: M. Raz



Khamsin (R. Cohan)

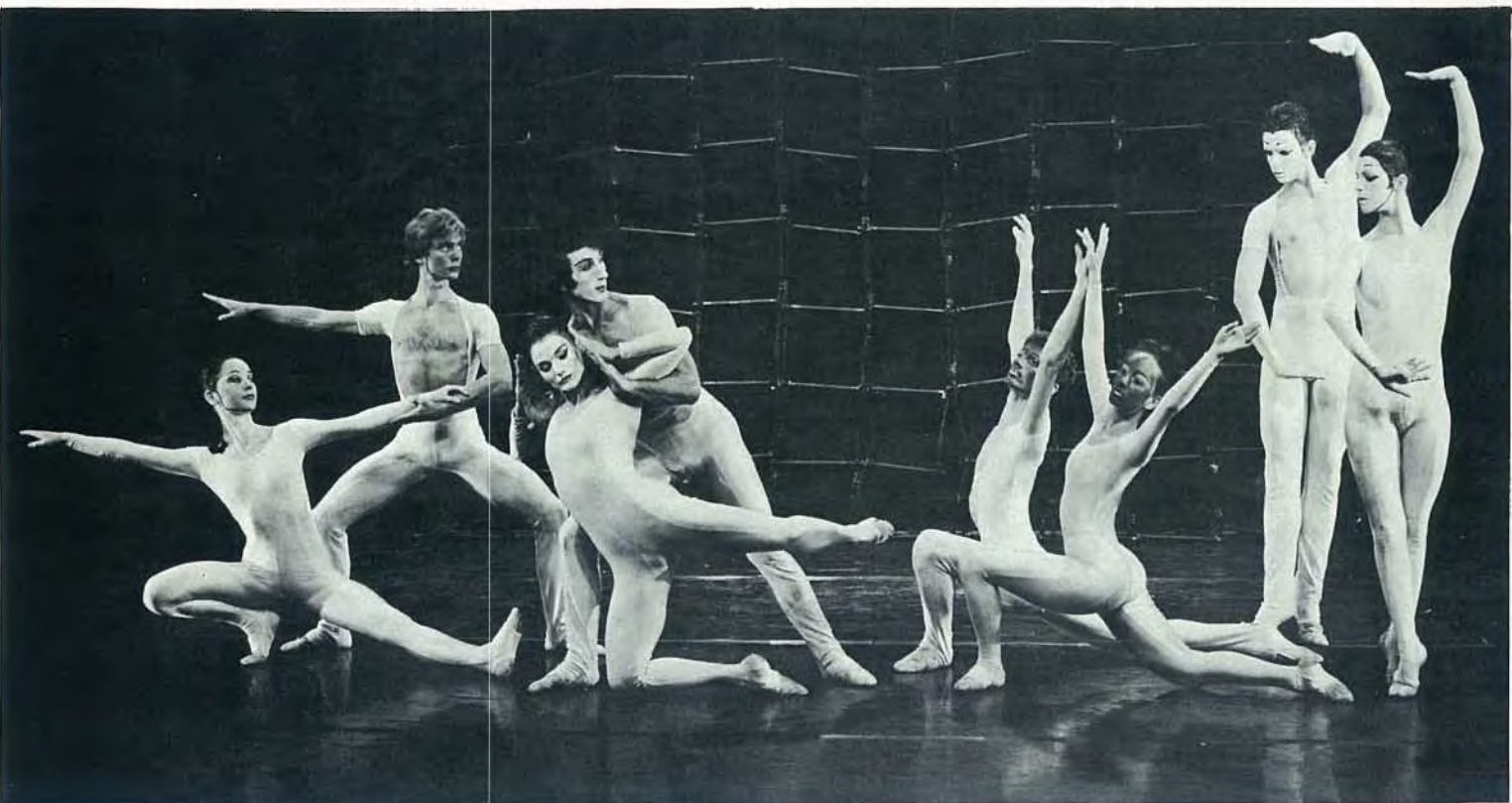
Blue Skin (J. Kylian)
Photo: Mula-Haramati

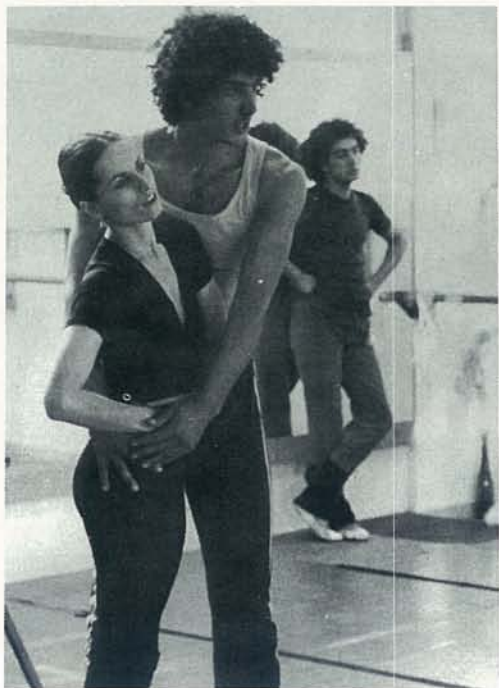
BAT-DOR בת־דור

חמסין (ר. כוהן)

עור כחול (י. קיליאן)

צלם: מולה־הרמתי

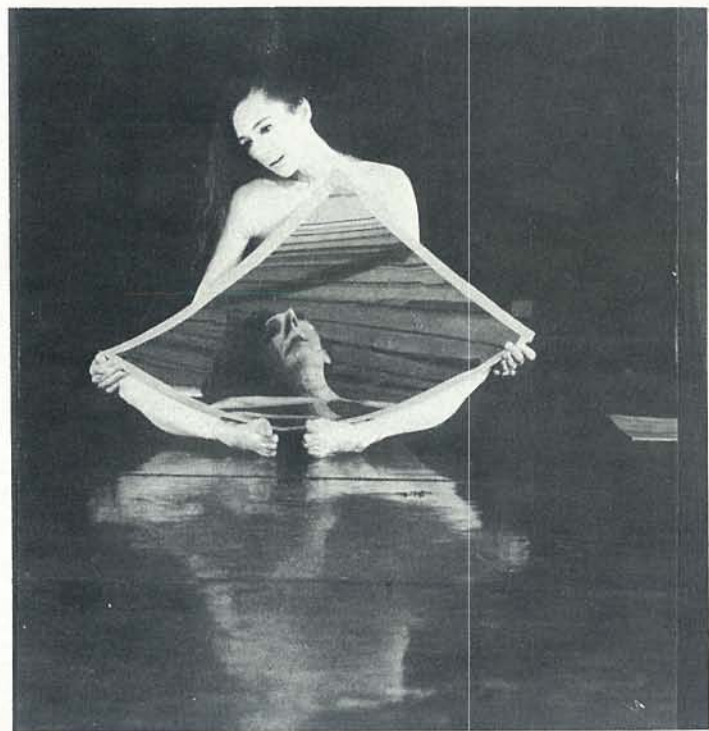




קול-דממה
KOL-DEMAMA

רקדני קול-דממה בסטודיו
 The company in their studio

צלם: מ. רז

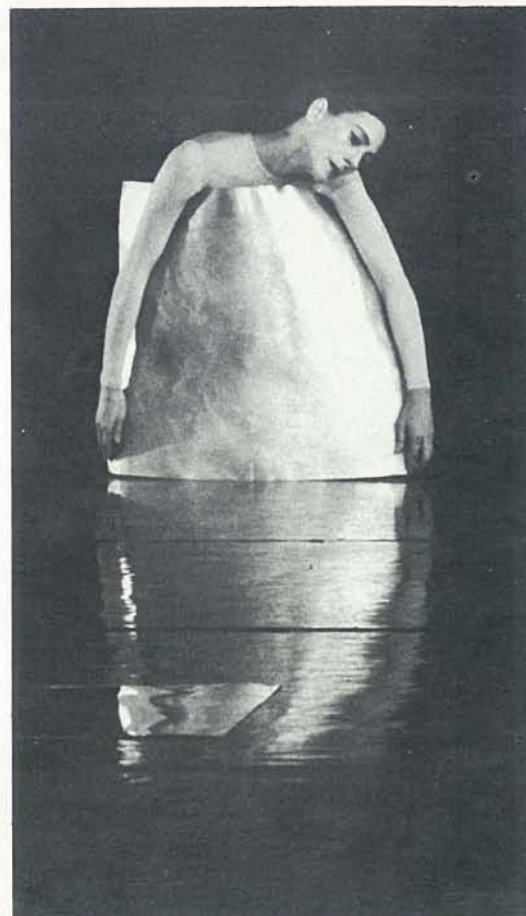




פחים (ר. שינפלד)
Tins (R. Schoenfeld)

רינה שינפלד
RINA SCHOENFELD

צלם: י. אגור
Photo: J. Agor





RUTH ESHEL רות אשל

גלימה לסקילה עצמית (ר. אשל)
Robe for Self-Stoning (R. Eshel)





יוסף תמים ורוחנה רז ב"אדם וחוה"

Joseph Tmim and Ruhana Raz in "Adám and Eve"





קבוצה דרוזית מסמיע מלמדת
מחול באולפן לריקודים בחיפה.

בר מצווה בסימן עדות
בבית הספר חוגים בחיפה



הורה hora

אגודה עירונית למחול בחסות עירית ירושלים ומשרד התיכונ

"הורה אפרוחים": 180 רקדנים (גיל ביה"ס עממי)

"הורה נעורים": 80 רקדנים (גיל ביה"ס תיכון)
תזמורת וזמרים. מנהל אמנותי מיכה נס

1978 - הופעות בפסטיבלים

בגרמניה ודנמרק

1979 - הופעות בפסטיבלים

בגרמניה ואנגליה

40 רקדנים (אחרי גיל צבא)
תזמורת וזמרים.

"הורה":

1978 - הופעות בפסטיבלים
בסקוטלנד, אנגליה ויוון.

1979 - הופעות בפסטיבלים.
בבלגיה, אוסטריה, צרפת, אנגליה

להתקשרויות: טלפון מס' 234976-02



קלאס

כל הדברים היפים שתמיד רצית.



קלאסיקה בת זמננו.

• שטיחים • כלי מיטה • מגבות • מערכות סכו"ם • מתנות לגבר •
מתנות • קרמיקה • זכוכית • כלי עץ • כלי בית • צמחים • ריהוט
קולוניאלי וסלוני • אהילים וגופי תאורה • מוצרי קש ונצרים

רשת חנויות קלאס • ת"א: קלאס, דיזנגוף 224 • קלאס, דיזנגוף סנטר (קומה ב') פתוח רצוף כל היום
• מיני קלאס, לונדון מיניסטור, אבן גבירול 30 • חיפה: קלאס, הנביאים 9, פתוח רצוף כל היום • ראשל"צ:
ז'בוטינסקי 65 • רמת השרון: קלאס, סוקולוב 47 • כפר שמריהו: קלאס, מ. מסחרי • "הבית" כביש החוף
צומת כפר שמריהו • טבעון: קלאס, מ. מסחרי • ירושלים: קלאס, רח' הלני המלכה 9, בנין טפחות.
באר שבע: הדסה 52 (ע"י גלילית ב"ש) • רחובות: הרצל 181

בהוצאת מסדה יופיט בקרוב הספר

קול, דממה ומחול

מאת משה אכדתי





"האו האו..."

והיא אומרת: "ומה יהיה אתי?"
ואז הוא אומר דבר מאוד משונה: "בוא גם את!"
הרגשתי נורא.
יצאנו אט. הלכנו והלכנו, וכל הדרך הם שותקים.
עד שהגענו אל היועץ. הם התיישבו לידו, והתחילה
שיחה ארוכה על כספים. והיועץ מתלהב, והם
מחייכים, והיועץ מתרגש, והם שמחים, ואז גם אני
התחלתי להרגיש טוב יותר: אווירה טובה – טובה
(לפעמים) יותר מעצם טובה! כשחזרנו הביתה
הם היו כל כך מאושרים
ביחד, שנתנו לי שתי
עצמות טובות בבת
אחת! ואם זה מה שעושה
להם הבנק הבינלאומי
הראשון – אז גם
אני עובר – לבינלאומי!



זאנץ גארון-טרייר-

חיי כלב, אתם מבינים? בית מהוגן, מכובד, אני מגדל
בו כבר שנים פרסומאי ומעצבת פנים, לא בלי
הצלחה. מבחור – הכל נראה נחמד, אבל בתוך הבית
– כמו חיות! תשפטו בעצמכם: אתמול, בצהריים,
שכבתי לי לנוח על השטיח הכחול, ולפתע אני
מתעורר לשמע קול אדוני: "אני עובר!"
והיא, הגברת, צועקת מן האמבטיה: "מה פתאום?"
והוא עונה מן המטבח: "כי נמאס לי!"
והיא צווחת: "אתה לא יכול!"
והוא אומר: "מי אומר?"
והיא יוצאת מן האמבטיה עטופה במגבת, ובוכה:
"אחרי כל השנים האלה!"
והוא יוצא מן המטבח עם המגבת:
"דווקא בגלל כל השנים האלה!"
והיא שואלת: "מה יש לך שם שאין לך כאן?"
והוא: "הכל! ועוד יותר!"



אמנות המחול

מרכז לבלט קלאסי
בהנהלת שרה יוחאי

נתניה 42273, רח' אוסישקין 22,
(מלון "סבוי")
טל' 053-92041, 053-31672

לסטודיו רצפת עץ אורן
מיוחדת למחול מקצועי,
המונעת פגיעה אורטופדית



מורים מיוחדים לכל מקצוע
רמת לימודים גבוהה
R.A.D. בחינות

DANCE ARTS 1

DIRECTRESS: SARA YOHAI

Principal Teachers: SARA YOHAI – ROSE SUBELL

Address: Hotel Savion, Ussishkin St. 22, Natania,

Tel.: 053-31672

DANCE ARTS 2

DANCE CENTER IN MEMORY OF
EHUD BEN-DAVID

Rehov Sheshet Hayamim 2,, Natania, Tel: 053-30054

R.A.D. EXAMINATIONS

בלט קלאסי

★
ג' א ז
★
מודרני
★
התעמלות
לנשים
★
ריתמיקה
★
פנטומימה
★
ריקודי עם
ועמים
★

סול' קטיה מיכאלי

* מחול מודרני
* מחול יצירתי - אימפרוביזציה
* תנועה - ריתמיקה

שיעורים למקצועיים וחובבים
מבוגרים וילדים
תל-אביב, שדרות ח'ן 6
טלפון: 225467

Studio Katia Michaeli

* Contemporary Dance
* Creative Dance – Improvisation
* Movement – Rhythmics

Professional and Lay Classes
For Adults and Children
Tel-Aviv, 6 Khen Boulevard
Phone: 225467

בית ספר למחול

עופרה בן צבי-סרוסי

* בלט קלאסי
* רקוד מודרני
* ג' א ז
* הכנה לבחינת בגרות במחול של
משרד החנוך והתרבות בישראל

רח' ויזל 9 ת"א טל: 03-255284

גיורא נאור מציג

MARTIN VARGAS Y DALIA LOW

בתכנית חדשה שכולה קסם ולהט היישר ממדריד

פלמנקו ומחול ספרדי

JAN HEREDIA – JUAN FELECHA – PEPE PELTA – JUAN DE DIOS

"JERUSALEM POST"

"Dalia Low was assured beautiful, sinuous, confident warm . . . Martin Vargas and Dalia Low generated the true Spanish electricity. The whole was a marvellous evening of Spanish essence. . ."

(DORA SOWDEN)

"על המשמר"

תנועה גאה, חמורת־סבר, סוערת אבי מאופקת ומופנמת - כיאה למחול הספרד המסורתי.

(גיורא מנור)



"הארץ"

"...ערב מגוון ומהנה לעין ולאוזן... המחולות ופרקי המוסיקה נערכו ובוצעו במקצועיות רבה... היה זה רסיטל פלמנקו מהנה.

(נתן מישורי)

"ידיעות אחרונות"

הנצוץ שהצית... כל הלהקה - רקדנים, זמרים ונגנים - משלהבים איש את רעהו עד לרגע שבו כולם מגיעים לאססוז...

(תקוה ראובן - חוטר־ישי)

"מעריב"

פלמנקו מהנה... מרטיץ וורגאס, דליה לאו ולהקתם אהבו והתלהבו מכל רגע בו הם היו על הבמה ובהרגשה זו שלהם הצליחו להדביק את הקהל כולו...

(יוסי גרבר)

סדנא קטמונית לתנועה אולפן למחול להקה מודרנית

מנהל אמנותי - ירון מרגולין
מנכ"ל - יוסי טייטלבוים
מורים - ירון מרגולין
רבקה סיט
נועה דר
אסתי קינן
גליה מגן

שיעורים לילדים, נוער ורקדנים מקצועיים בכל ימות השבוע



THE GONENIM MODERN MOVEMENT GROUP

ARTISTIC DIRECTOR – YARON MARGOLIN

להקה לתנועה מודרנית גוננים

מנהל אמנותי - ירון מרגולין

GONENIM COMMUNITY CENTER, JERUSALEM 93590,
4, ELAZAR HAGADOR ST, TEL: 02-633074

ירושלים, 93590, רח' אלעזר הגדול 4 טל' 02-633074

תאורה
לארועים
ותאטרון

רח' יפתח 17
רמת השרון
טל: 478635

מחסן: רח' סוקולוב 16
רמת־גן
טל: 707759

ת.ד. 1317 רמת־השרון



בצוע ותכנון תאורה

למחול, מופעי אור – וקול,

תערוכות ותאטרון

בהנהלת משה כריז



חוט השני

בגדי ריקוד, נעלי ריקוד.
דגמים מובחרים, תוצרת הארץ וחוץ.
סוכנות Capezio®

פסג', איבן גבירול 30. טל. 261319

קרן התרבות אמריקה-ישראל ראשיתה בארה"ב בשנת 1940 ומאז היא אחד הגורמים החשובים בסיוע לחיי התרבות בישראל ובקיום הגשר התרבותי בין הארץ לבין צפון-אמריקה.

בשנים שלפני הקמת המדינה, ובמיוחד בשנים הראשונות שלאחר כינון מדינת ישראל, היתה עזרת קרן התרבות משמעותית ביותר, בהיותה כמעט הגורם היחיד שהציע תמיכה בנושאי אמנות ותרבות. פירות עבודתה מצויים בתחומים רבים; בתחום האנושי - קידום וחינוך אמנים ברוכי כשרון; בתחום המוסדי - הקמה ותמיכה במוסדות שונים; ובתחום הפיסי - יצירת תשתית של מבנים וציוד למוסדות אמנות וחינוך אמנותי.

בשנים האחרונות התמקדה פעילות הקרן בשני כיווני פעולה עיקריים:

האחד - מפעל המילגות ע"ש שרת, שהוא גולת הכותרת של פעילות הקרן.

השני - תמיכה במספר מוסדות אמנותיים מרכזיים בישראל. אף כי המוסדות נסמכים מבחינה תקציבית יותר ויותר על משרד החינוך והתרבות, הקצבותיה השנתיות של הקרן למוסדות אלה הינן חיוניות.

כמו כן מסייעת הקרן לפרוייקטים שונים, בעיקר בתחומי החינוך האמנותי.

בתחום המחול מקדישה הקרן משאבים הולכים וגדלים בשני כווני הפעולה האמורים כאחד:

הקרן מעניקה מילגות ללימודים בישראל לצעירים הלומדים מחול כמקצוע ומילגות השתלמות לחברי להקות מחול המבקשים להעלות את כשוריהם המקצועיים. כמו כן, מאפשרת הקרן לאנשי מקצוע - יוצרים, מבצעים ואנשי המקצועות הטכניים - לצאת למילגות השתלמות קצרות מתעד בחו"ל.

במסגרת תמיכתה במוסדות מחול תומכת הקרן בלהקת המחול בתשבע מאז שהפכה להקה זו לגוף צבורי. כן מסייעת הקרן ללהקות אחרות ולאולפנים למחול בעיקר ברכישת ציוד.

לקרן התרבות תכניות לסיוע בשפור אולמות אשר ישמשו, בין היתר, את מופעי המחול.

הקרן אף מסייעת לקיומן של סדנאות ובהבאת מורים וכווריאוגרפים מחו"ל.

The beginning of the America-Israel Cultural Foundation was in 1940 in the U.S.A and since then the Foundation is one of the major factors in assisting the cultural life in Israel and in keeping the cultural bridge between Israel and North-America.

In the early years of the State of Israel, the Foundation was almost alone in granting aid to cultural activities in the country. Its assistance was threefold: it advanced gifted young artists; it financed the founding and supported many and varied cultural groups and institutions; it was instrumental in providing an infra-structure of the halls and equipment for performance and teaching of the arts.

In more recent years, with the ever growing share of the Ministry of Education and Culture in the public support of Israel's cultural institutions, the AICF concentrated its efforts mainly in two areas - the Sharett Scholarship Program, the Foundation's crowning achievement and the support of a few major cultural institutions.

AICF also finances different projects, especially in institutions for the teachings of the arts.

In the field of Dance - the assistance in both these directions of activity keeps on growing. AICF is granting scholarships to young dance students in Israel for professional studies as well as fellowships to members of dance companies who want to further their professional qualifications. The Foundation also grants short-term fellowships abroad to choreographers, dancers and stage technicians.

One of the institutions supported regularly by the AICF is the Batsheva Dance Company, ever since this group became a public company. Grants are also made to other companies and dance studios mainly for the acquisition of equipment.

The Foundation is planning renovation of auditoriums which will serve dance performances.

The AICF also assists in arranging dance workshops and in bringing teachers and choreographers from abroad.

רנה שניפלד

סטודיו למחול

ת"א, רח' הרב פרידמן 14

טלפון: 03 - 44 67 45



Rina Schenfeld

DANCE STUDIO

Tel-Aviv, 14 Harav Friedman St.

Tel.: 03-446745

רינה שחם

רקדנית, כוריאוגרפית, מורה למחול

RINA SHAHAM

DANCER, CHOREOGRAPHER,
DANCE TEACHER

Tel-Aviv, 14, De Haas St., Tel.: 03-443691

פוטו

PHOTO *לי-נוף*
Li-NOF

זוג צעיר! מתחתנים?

בקוראכם מודעה זו חסכתם 60,000 ל"י! כי מחיר זה הייתם אמורים לשלם לצלם בחתונתכם עבור צילום סרט קולנוע במשך כל זמן האירוע החגיגי.

אצלנו - תמורת עשרי רית מסכום זה - תוכלו לצפות בסרט קולנוע של חתונתכם מעל מסך הטלוויזיה שלכם, בצבע, כל רגע ללא הגבלת זמן, בליווי קול, בצבעים טבעיים ובעריכה אלקטרונית בשיטת הוידאו טייפ.

יתרונות ופרטים נוספים:

צילום הסרט בזמן החתונה ללא הגבלת זמן.
מחיר (מבצע) זול.

אפשרות של העתקת (שכפול) הסרט במספר בלתי מוגבל של קסטות במחיר זעום.



פרטים נוספים והקרנה לדוגמא במקום:

פוטו לי-נוף

ת"א, אבן-גבירול 12 טל. 257589

רקדן! כוריאוגרף! בעזרת הוידאו טייפ תוכל לשמור יצירות שלך על גבי קסטות.

"אטלס"

י. אייפרמן בע"מ

**סוכנות נסיעות ותיירות
סוכנות לביטוח כללי**

רחוב בן יהודה 32, תל-אביב
בית אל על חדר 327, טלפון 298975

רחוב בן יהודה 40, תל-אביב

נתניה, רחוב הרצל 29
ת.ד. 298, טלפונים 24831, 24832



"ATLAS"
Y. EIFERMAN LTD.

**TRAVEL & TOURING AGENCY
GENERAL INSURANCE AGENCY**

Y. EIFERMAN TOURS, TEL-AVIV
32 Ben-Yehuda St., Tel-Aviv, Israel
(El-Al Building) Room: 327 Tel. 298975

40 Ben-Yehuda St. Tel-Aviv, Israel

Nathanya — Israel — 29 Herzl St.
(near cinema "Studio")

P. O. B. 298 — Tel. 24831, 24832

ברית התנועה הקיבוצית

המדור למחול

תל-אביב 64078, אבן גבירול 30, טל' 03-217151
רכזת המדור: צילה אונגר

המדור מקיים סדנאות למורות למחול:
חופה - בימי ב', ברח' הגנים 9, בשעות 12.00-9.00
בתל-אביב - בימי ג', בסמינר הקיבוצים בשעות 13.30-8.30
יום קבלה במדור: יום ד' בשעות 12.00-8.30

אולפן איזורי למחול

מועצה אזורית עמק הירדן

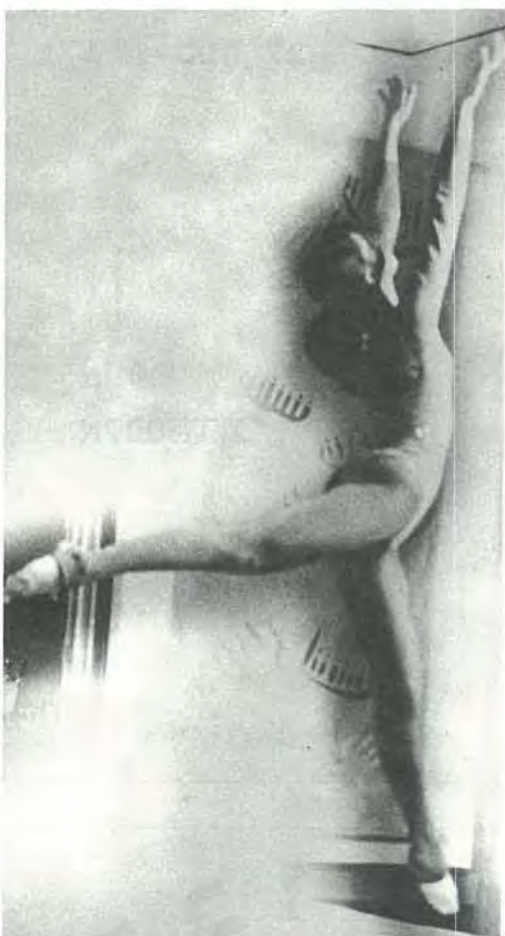
מנהלת - הדד אורן
מזכירה - וירה שומרוני
מתקיימים שעורים - בריקוד מודרני, בלט קלאסי,
אימפרוביזציה, יצירה.
בלט קלאסי - ע"י אראלה רותם ועירית הרצוג
ריקוד יצירתי - ע"י תמר אפריק וענת קרן
ריקוד מודרני - ע"י הדד אורן, עדד אורני ונירה אביתר
מלוות בפסנתר - מניה רוט וגיטה רבינוביץ'
מס' הטלפון באולפן 067-51838
המען למכתבים - מועצה אזורית, עמק הירדן. או -
הדד אורן, אשדות-יעקב, אחוד, 15155.

האגודה למען תיאטרון-מחול "אפרתי"

בתי-ספר לבלט

קיראון	אשדוד
מרכז קהילתי ע"ש הרי סטיל	מתנ"ס ד'
רח' צ.ה.ל 106	רובע ד'
קרית-אונ	אשדוד
טל: 752472	טל: 055-42721

מנהל אומנותי:	משה אפרתי
מורות ראשיות:	אסתר נדלר, גבי בר, שרונה (סו) זלצמן
מזכירה ראשית:	דליה דודקביץ



אולפן אזורי למחול מנשה

מרכזת פדגוגית : עדה לויט

ל מודרני • באלט קלאסי • אמנות היצירה • סדנא למחול • ריקודי
' ג'אז • חוג למחנכים • מוסיקה למחול • תראפיה דרך תנועה ומחול



המורים: תמר בן-עמי; עמנואל בריאנט; ווספה בריאנט; שוש גלעד;
וריה גרין; מרום הרץ; מרום ורובל; עדה לויט; נעמי משי; לי קסטין;
שור

**MENASHE COMMUNITY COUNCIL
DANCE ULPAN
(063) 78696**

MODERN DANCE • CLASSICAL BALLET •
COMPOSITION CLASSES • CHOREOGRAP-
HIC WORKSHOP • CHARACTER DANCE •
JAZZ • MOVEMENT FOR EDUCATORS •
MUSIC THROUGH MOVEMENT • DANCE &
MOVEMENT THERAPY



FACULTY: TAMAR BEN-AMI; EMANUEL
(ROGER) BRIANT; JOSEPHA BRIANT; SHOSH
GILAD; VICTORIA GREEN; MIRIAM HERTZ;
MIRIAM VROBEL; ADA LEVITT; NAOMI
MESHI; LEE KESTIN; DAVID SCHUR



בית-ספר לבאלט קלאסי



אינסה
אלכסנדרוביץ'

ת"א רח' דיזנגוף 173 טל: (03) 249081

עדית צליוק
סטודיו למחול ותנועה
חיפה, שד' מוריה 37
טל.: 246441

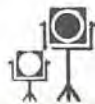
EDITH ZALIOUK

Dance & Movement Studio
37, Moriah Ave. Haifa, Israel

תאורה לאירועים,
תיאטרון ותערוכות בע"מ

אזור התעשייה נוה-מגן
רח' המסגר רמת-השרון.
טל. 47 35 92

דנאור



בצוע עבודות תאורה אמנותיות *
תכנון וייצור עמעמים אלקטרוניים
(דימרים) * מכשירי בקרה ואפקטים
קומפיולייט - מחשבים לבקרת תאורה



LIGHTNING FOR THEATRE,
FESTIVALS FAIRS, EXHIBITIONS LTD

OFFICE: HAMASGER ST.,
INDUSTRIAL CENTRE NEVEH MAGEN
RAMAT HASHARON ISRAEL.
TEL. 47 35 92

הבוסטן
כ"ס לתנועה ואמנות



בהנהלת

עולש סופר
הבוסטן
זאביק מריץ
רח' המתמיד 5, נתניה.
טל. 053-37885



אולפן בת-דור לאמנות המחול

מנהלת: ז'נט אורדמן
סגנית מנהלת: שילה לוי

בלט קלאסי מחול מודרני ג'אז
שיעורים מיוחדים למקצועיים, לגברים ולנוער
כיתות לילדים בשיטת האקדמיה המלכותית, לונדון
תל-אביב, רח' אבן-גבירול 30 טלפון, 263175
סניף באר-שבע (בשיתוף עם עיריית באר-שבע האגף לחינוך)
באר-שבע, שכונה ג' רח' יד ושם 16.



המרכז
למחול ספרדי
בחסות
גדול רקדני ספרד
אנטוניו
בהנהלת
סילביה דוראן
לשטבר רקדנית ראשית בבלט המחלכתי של ספרד
בהמלצת משרד החינוך

ההדשמה לכב היגלים
ביום ג' בשעות 11.00 - 13.00
19.30 - 20.30

המרכז למחול ספרדי, רח' בן-יהודה 53 ת"א
טל. 233805 (03)

המכון לאמנות המחול

בהנהלת משה דודזון

INSTITUTE OF ARTISTIC DANCE

Director Moshe Davidson

מחול אקדמאי קלאסי-בלט

Academic Classic Dance-Ballet

מחול מודרני

Modern Dance

ג'אז

J a z z

כתות לילדים-נוער-ומבוגרים

הכשרה לרקדנים מקצועיים

קורס בוקר למורים לבלט

שיעורים לחובבים

מחול לילדים לגילאי 4-8

פרטים והרשמה

במשרד המכון לאמנות המחול

בין השעות 09.00-12.00 ומ-16.00-20.00

מרכז הכרמל, דרך הים 17, חיפה. טל. 81314

Carmel Center, Hayam Road 17, Haifa, tel.: 81314



א ר ט י ס

הסברה וארועים בע"מ

רח' בן־יהודה 17, ת"א 63842, טל' 03-655031, טלקס 32244

ARTIS LTD.

17, BEN-YEHUDA ST., TEL-AVIV 63842, TELEX 32244, TEL: 03-655 031

הספריה המרכזית למוסיקה ומחול CENTRAL LIBRARY FOR MUSIC AND DANCE

תל-אביב, רח' ביאליק 26 טל.: 03-658106 TEL-AVIV BIALIK ST, 26

- הספריה מפצה חומרים בנושאים מתחום המחול, כגון היסטוריה, תיאוריה, במוי, עיצוב במה ותלבושות.
- הספריה משאילה סרטים, שקופיות וטייפים על מחול לקיבוצים, עיירות-פיתוח ומוסדות חינוכיים.
- הספריה מקיימת תצוגות והקרנות פומביות.

תכניות הספריה לעתיד כוללות: טיפוח קהל חובבי מחול; כוראיומטריה; ידיעון למחול בשפה העברית; תיראפיה במחול; הקרנות סרטים; קורסים בכתב-תנועה; הרצאות בתולדות המחול; מפגשים עם סופרים הכותבים על מחול; "בימה למחול".

The Dance Library, established in 1975 and located at 26 Bialik Street, Tel Aviv, presently houses about 1000 books, films, video tapes, a 16mm moving picture projector, a video play-back machine and:

- indexes and catalogue Books, Periodicals, Slides, Films and Videotapes.
- Maintains a archive of Dance Playbills, Posters, Clippings Programs and Memorabilia.
- Serves as a reference center for Dancers, Dance Students, Dance Teachers, Dance Therapists, Choreographers, Musicians, Artists, Anthropologists and Historians.

OPENING HOURS:

Sunday, Wednesday – 13:00 – 18:00
Monday, Tuesday, Thursday – 9:00 – 13:00
Friday – 9:00 – 12:45

VIDEO VIEWING HOURS

Sunday – 13:00 – 15:00
Tuesday – 10: – 12:00

- הספריה למחול, שנוסדה בשנת 1975, אוצרת בתוכה כאלף ספרים, סרטים, סרטיווידיאו וברשותה מקרנת סרטים ב-16 מ"מ ומכונת הקרנה לוידיאוטייפים.
- הקטלוג שלה מכיל ספרים, כתבי-עת, שקופיות, סרטים וסרטיווידיאו.
- בספריה ארכיון המכיל כרזות של מופעי מחול, פלקטים, קטעי-עיתונות, תכניות של מופעים ומוזכרות.
- הספריה משמשת כמקור לאינפורמציה לרקדנים, מורים למחול, תראפיסטים, כוריאוגרפים, מוסיקאים, אמנים, אנתרופולוגים והיסטוריונים.

- Circulates material dealing with the many aspects of Dance—Biography, History, Theory, Stage Production and Costume Design.
- Lends Films, Slides and Video Tapes on Dance to Kibbutzim, Border Towns and Educational Institutions.
- Offers free demonstrations and public showings.

Future projects include:

- Audience Building ● Choreometrics ● A Dance Newsletter in Hebrew ● Dance Therapy ● Free Dance Film Presentations ● Labanotation ● Lecture Courses ● Meet the Author Series ● Stage for Dancers

הספריה פתוחה לקהל:

בימים א', ד' – 13:00 – 18:00
בימים ב', ג', ה' – 9:00 – 13:00
ביום ו' – 9:00 – 12:45

בסרטי וידיאו ניתן לחזות

יום א' – 13:00 – 15:00
יום ג' – 10:00 – 12:00

רות אשל — רקדנית

חיפה 34987, רח' שארית הפליטה 45, הוד הכרמל
טל' 04-246093



RUTH ESHEL — SOLO DANCER
DANCE PERFORMANCES

HAIFA 34987, 45, SHE'ERIT HAPLETHA,
HOD HACARMEL TEL: 04-246093

בית הספר לבאלט מיה ארבטובה

ת"א, שד' בן-גוריון 72

טל.: (03) 228214

באלט בשיטה הרוסית

כיתות לרקדנים מקצועיים, מתקדמים,

מתחילים וילדים.

BALLET SCHOOL MIA ARBATOVA

Tel-Aviv, 72 Ben-Gurion Blvd. Tel.: (03) 228214

Ballet (Russian System)

Classes for Professional dancers,

Advanced students, Beginners & Children

סטודיו למחול הילדה קסטן

באלט מודרני וקלאסי

רמת-גן, רח' ארלוזורוב 10

HILDE KESTEN

Studio for Classical & Modern Dance

10, Arlozorov St., RAMAT-GAN

הלדה קסטן 03-296449

סטודיו למחול

גליה גת רות לרמן

שיעורים במחול מודרני וג'אז
לכל הגילים

תל-אביב, רחוב הירקון 260.

ללהקות המחול

ול"מחול בישראל"

על והלחן!!

אריק ברהום

תאורת במה
טל. 282773 (03)

האקדמיה המלכותית למחול – לונדון / הסניף הישראלי



הסניף הישראלי מקיים קורסים והשתלמויות למורי הבאלט ו-מארגן את הבחינוח השנחיות של התלמידים בנוכחות בוחנים מהמרכז בלונדון.

נציגת האקדמיה:
רינה פרי (A.R.A.D. (A.T.C.)
רמת-השרון, רח' הכנים 1
טל: 03-474652

המורים המוסמכים לבאלט קלאסי המורשים ע"י האקדמיה המלכותית למחול (לונדון) בישראל:

קאופמן מרים פתח-תקוה, הפרטיונים 9, 03-924011	לוי שילה בת-דור, ת"א, אבן גבירול 30 03-263175	גולד דניאל מושב אילניה, 067-67836	אורדמן ג'נט (בת-דור) ת"א, אבן גבירול 30 03-263175
קפון פנינה חיפה, ביל' 10, 04-520798	לוי אסנת באר-שבע, (שער הנגב) 057-78563	גרוסמן ג'אנין רעננה, 052-33529	ארנון לואיזה חיפה, יפה נוף 128
רוטשילד מריאן רמת השרון, 03-283035	לגמן אריאלה חיפה, אחוזה, הירקון 46, 04-82178	הבוסתן נתניה, 053-37885	איזיקוביץ דליה בתיים, 03-881107
רותם אראלה חיפה, כספרי 26 א', 04-247447	לב רונית נהריה, דרך השומר 8, 04-921858	וולדבאום פיליס רעננה, הרצל 72 ב'	אביבי מיכל ירושלים, 02-417126
רייף מרים חיפה, פזנר 30, 04-66989	מרוז אמירה ת"א, שרת 64, 03-250481	וולדינג ניקול בת-דור באר-שבע, רח' טרופין 10/1 057-75577	ארז רות כפר-סבא, 052-31137
רובין אנה נהריה, גולומב 12 א', 04-921568	מריץ מיקי גבעת שפירא, 053-30889	חסון פלמה בתיים, סמטת מצדה 3	בר-מאיר לנה נתניה, אולפן בת-דור, ת"א
רבון ג'וי קרית אונו, המעגל 34, 03-717648	מרקיש אירנה נוה מונסון, 03-753687	חכמי צירילין ליאורה הרצליה פתוח, האצ"ל 31, 052-72439	ברדיצבסקי מרים ת"א, מהר"ל 1, 03-241865
שפירא דניאלה בת-דור באר-שבע, חביבה רייך 8/15	נידלמן פטרישה ירושלים, רמות, יבנון 2, דירה 29, 02-861379	טליתמן רחל ת"א, ריינס 11, 03-239598	בינג הידקר ליאורה חיפה, צ'רניחובסקי 17, 04-535214
***	נרונסקי איוון כפר שמריהו, החורש 40, 052-72371	יופה חנה ירושלים, צ'רניחובסקי 48 02-665597	גלאור גילה בתיים, החרמון 17, 03-843247
	פרי רינה גבעתיים, כצלסון 127, 03-474652	יונגרמן אסתר חיפה, הלל 51	גרזון נועה ירושלים, גוואטמלה 19, קרית יובל 02-414572
	קושט זיגלמן דליה בת-דור ת"א, אבן גבירול 30 03-263175	יוחאי שרה נתניה, אוסישקין 22, 053-31672	גולן רחל חיפה, אחוזה, שד' אבא חושי 12 א' 04-251307
	קירש שירלי בת-דור, באר-שבע	כהן רות בית שאן, 065-889898	גפני דניס עפולה, קרן היסוד ב/10

האקדמיה למוסיקה בירושלים ע"ש רובין

RUBIN ACADEMY OF MUSIC JERUSALEM



להקת ירושלים ל"מחול בן זמננו" ליד האקדמיה

החוג למחול ולתנועה

החוג למחול מעניק את התארים והתעודות הבאים:

1. תואר B. Mus.
 2. תואר B.A. Mus (תכנית לימודים משותפת עם האוניברסיטה העברית).
 3. תעודת הוראה.
 4. "תעודת סיום" אקדמיה.
 5. תעודת אמן.
- תכנית הלימודים מכוונת להעניק לתלמידי המחלקה, הכשרה מקיפה באומנות המחול ובמקצועות המוסיקליים והאקדמיים הנלווים לאומנות זו.
- התכנית כוללת את המקצועות הבאים (כמקצוע ראשי): בלט קלאסי, מחול מודרני, תנועה ותווי תנועה, שיטת פלדנקרייז, קומפוזיציה, כוריאוגרפיה ואימפורביזציה, מחולות עתיקים, ריקודי אופי, מחול ספרדי, מחול בסגנון הג'אז ועוד.

כמו כן פועלות סדנאות במקצועות השונים.

דרך לימודים זו תאפשר לבוגרי המחלקה לבחור בדרך הקרובה לליבם ולתפיסתם האומנותית.

החוג למחול כולל מגמת מחול, מגמת תנועה ומסלול חינוך. המועמדים נדרשים להציג תעודת בגרות ישראלית או תעודה שוות ערך בחו"ל, לעבור בחינות כניסה ולהציג אישור רפואי.



הלהקה נוסדה ע"י פרופ' חסיה לוי אגרון ב-1962 ומאז היא מופיעה בהדרכתה ברציפות בארץ ובחו"ל.

על הלהקה נמנות בוגרות המחלקה למחול באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין.

להקה תכניות מגוונות מבוססות על פרקי ספרות, קטעי שירה המלווים ניב ומוסיקה.

הלהקה לקחה על עצמה כמשימה מיוחדת, תכניות חינוכיות המלוות הסברים ע"י חסיה לוי. תכניות אלה, מוגשות לבתי ספר יסודיים, על יסודיים, מדרשות, אוניברסיטאות ולקהל הרחב.

ברפרטואר "דור דור וריקודיו", "סיור בעולם", "הסוויטה הברוקית" ועוד.

ביה"ס התיכון שליד האקדמיה במגמת מחול ומגמה מוסיקלית

ביה"ס התיכון שליד האקדמיה הוקם לפני כ-20 שנה.

לראשונה הוכרה המגמה המוסיקלית ובשנים האחרונות מוכרת המגמה למחול, המאפשרת לתלמידיה להיבחן בחינות בגרות במקצוע זה.

מגמת ביה"ס היא לתת אפשרות לתלמידים מוכשרים, בעלי גישה אומונתית, להתפתח בשטח הקרוב לליבם, זאת בנוסף לתכנית הלימודים המקובלת בבתי ספר על יסודיים.

ביה"ס התיכון שליד האקדמיה הינו חלוץ בתי הספר בארץ במגמת המחול.

הקונסבטוריון שליד האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין

בקונסבטוריון, כתות לילדים מגיל 6.

הלימודים מתקיימים בשעות אחה"צ, שעתיים או שלוש שעות שבועיות.

תלמידי הקונסבטוריון, בנוסף לשעורי המחול, מקבלים שעורי האזנה ומוסיקה וזאת בהתאם לרמתם וגילם.

כמו כן מתקיימות כתות למחול למבוגרים (מחול מודרני ובלט קלאסי).

אוניברסיטת חיפה אורנים

בית הספר לחינוך של התנועה הקיבוצית, דואר טבעון, טל: 04-931142-8

המכון להוראת המדעים ולשיפור דרכי ההוראה
ע"ש י. מסינגר

משרד החינוך והתרבות מחוז הצפון
מחלקה להשתלמויות עובדי הוראה

החלה ההרשמה לשנה"ל תשמ"א
לקורס תנועה ומחול

מרכזת הקורס: צופיה נהרין.

1. למורים מוסמכים לחינוך גופני המבקשים להשלים לימודיהם לתואר "מורה מוסמך בכיר".
2. למורים מוסמכים כוללים המבקשים להשלים לימודיהם לתואר "מורה מוסמך בכיר" במגמת תנועה ומחול.
3. למורים העוסקים בהוראת התנועה והמחול המבקשים להשתלם להעשרה בלבד.

היקף הלימוד: לקבלת התואר "מורה מוסמך בכיר", 700 שעות לימוד במשך שנתיים.

יום הלימודים: כל יום ג' בין השעות 8.15-15.15.

נושאי הלימוד: מחול יוצר, טכניקה, מוסיקה, פסיכודרמה, תנועה לגיל הרך, חינוך מיוחד, כראוגרפיה, צליל ותנועה.



לקבלת פרטים נוספים וטפסי הרשמה נא לפנות: למכון לשיפור דרכי ההוראה סמינר "אורנים" דאר קרית טבעון.
טל. 04 - 935013.

קורס קיץ למחול

הקיץ זה, העשרים ושתים ברציפות, מציעה האקדמיה מוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין קורס קיץ למחול. קורס הקיץ למחול, נערך בשיתוף עם המועצה הציבורית לתרבות ולאומנות. הקורס ערוך ומנוהל ע"י פרופ' חסיה לוי אגרון ומתרכז במקצועות הבאים: כוריאוגרפיה, בלט קלאסי, מחול מודרני, ריקודי אופי, מחול ספרדי, ג'אז והרצאות וסרטים הקשורים לאומנות בכלל ולריקוד בפרט. הקורס פתוח לאמנים מבצעים ברמה גבוהה, למורים ולתלמידים מתקדמים. עם המורים שילמדו בקיץ זה, נמנים אמנים אורחים מחו"ל וישראל וכן חברי סגל ההוראה של האקדמיה. קורס הקיץ רכש מוניטין בינלאומי. מידי שנה משתתפים בקורס תלמידים מכל קצות הארץ ומחו"ל, הזוכים בנוסף למערכת שעורי המחול וההרצאות, לבלות שבועיים בצוותא, להחלפת רשמים ולפגישות חברתיות, לשם כך מציבה האקדמיה לרשותם, מגורים בבנייני המוסד.



קול ודממה – להקת מחול

רקדני אפרתי בשילוב ה"דממה"

מיסודה של אגודת החרשים בישראל

רח' ישראל ב"ק 41, ת"א. טל: 32002

KOL DEMAMA

Tel-Aviv, 41, Israel Bak St. Tel.: 332002



סילביה דוראן

בערב מחולות ספרדיים

"הארץ":

... ערב אומנותי מושלם...

"מעריב":

... היא היחידה במינה...

"ידועות אחרונות":

... ביצוע מרתק ... יכולת מקסימה ... אלגנטיות חושנית ...

"דבר":

... כושרה לפשוט וללכוש דמות מפליאה ממש...

"על המשמר":

... סילביה דוראן הדגימה לפנינו כחן ובכשרון קפדני...

THE JERUSALEM POST:

...She created the excitement of the
Flash of Flamenco Fire...

SILVIA DURAN

"DANZAS ESPANOLAS"

Dora Sowden

Jerusalem Post

Silvia Duran's particular gifts lie in her capacity to change from lyrical to dramatic dance..... showing her as the true artist – to her fingertips and her heel taps.

53, Ben Yehuda St. Tel-Aviv
Tel.: 233805 –

63431

בן יהודה 53 ת"א
טל: 233805

סמינר הקיבוצים

המכון לתנועה וחינוך גופני

תל-אביב, דרך חיפה, רח' בני אפרים 1
טל.: 03-426102, 424102, 412111

מסלול למורים לתנועה ומחול

מטרת המסלול להכשיר מורים הבקיאים ביסודות החינוך ובעלי גישה יוצרת, למסגרות חינוך לתנועה ומחול. הלימודים יתבססו על חינוך-היסוד לתנועה, על שכלול היכולת התנועתית, תוך הכרת דרכים וגישות שונות במחול.

הביטוי הספונטאני מחד גייסא והשליטה ביסודות התנועה מאידאך גייסא מאפשרים ללומדים שימוש נכון ורחב יותר ביכולתם התנועתית. כמו כן יוצר לימוד קשת רחבה של מקצועות עיוניים בסיס של ידע לעבודת המורה לעתיד.

למסיימי שלש שנות לימוד שיעמדו בכל הדרישות מוענק תואר מורה בכיר לתנועה ומחול במסגרת החינוך הגופני.

נוסף למסלול התלת-שנתי קיימת במסגרת המכון השתלמות דו-שנתית, יום אחד בשבוע, למורים למחול אשר סיימו את לימודיהם והמבקשים להרחיב את ידיעותיהם ולשכלל את יכולתם האישית. למסיימים מוענק גמול-השתלמות על ידי משרד החינוך.



הבלט הישראלי THE ISRAEL BALLET

המרכז לבלט קלאסי
בית הספר הרשמי של "הבלט הישראלי"

הנהלה אמנותית: ברטה ימפולסקי והלל מרקמן.
כיכר המדינה, רחוב ז'בוטינסקי 120 תל-אביב. טל' 266610

★ שעורים מיוחדים לילדים.
★ שעורים למתחילים ומתקדמים בכל הגילים.

CLASSICAL BALLET CENTER

The official school of the "ISRAEL BALLET"

Artistic Direction: Berta Yampolsky & Hillel Markman
Tel Aviv, 120 Jabotinsky St., Tel: 266610

- * Special Classes For Children (Pre-Ballet)
- * Classes For Beginners & Advanced Students



להקת בלם פיקולו - חיפה

מייסדת ומנהלת אמנותית: ליה שוברט

שדרות הנשיא 142 חיפה

טל: 04 - 85798

PICCOLO DANCE COMPANY-HAIFA

Founder & Artistic Director : *Lia Schubert*

142, HANASSI AVE. HAIFA



THE HAIFA DANCE CENTRE מרכז המחול חיפה

מנהלת אמנותית: ליה שוברט

Artistic Director LIA SCHUBERT

בלט קלסי	הדרכה מקצועית
פולקלור בינלאומי	של מורים לריקוד
ריקוד ספרדי	הדרכה מקצועית
ריקוד מודרני	לילדים ונוער
ג'אז	קורסים לילדים,
	נוער ומבוגרים

CLASSICAL BALLET

EDUCATION OF DANCE

INTERNATIONAL
FOLKLORE

TEACHERS AND
PROFESSIONAL DANCERS

SPANISH DANCE

COURSES FOR CHILDREN

MODERN DANCE

TEENAGERS AND

JAZZ

ADULTS

ההרשמה במשרד מרכז המחול,
בית רוטשילד,
שדרות הנשיא 142, חיפה,
טלפון: 85798.

Enrollment in the Office of the Dance Centre,
Rothschild Culture Centre, Hanassi Ave. 142
Haifa, Tel.: 04-85798

ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ-ישראל
הועד הפועל
המרכז לתרבות ולחינוך
המחלקה לאמנות המדור לריקודי עם

המדור לריקודי עם במרכז לתרבות ולחינוך, בשיתוף משרד
החינוך והתרבות מקיים חמישה אולפנים להכשרת מדריכים
לריקודי עם במקומות הבאים:

עפולה חיפה ירושלים תל-אביב באר-שבע

מיוחדות לבוגרי האולפנים נערכות אחת לחודש בכל אזורי הארץ.
המדור מטפל בלהקות המחול במועצות הפועלים, מעודד הקמת
להקות מחול חדשות, ועושה למען הקמת חוגים לריקודי עם.
המדור מתכנן כנסים אזוריים של להקות המחול והחוגים לריקודי
עם, לרבות כנס ארצי של להקות מחול (דוגמת דליה). כן מוציא
המדור ספרות עיונית בנושא המחול.

תכנית הלימודים כוללת ריקודי עם, תרגילי דרכה, תורת ההדרכה,
כוריאוגרפיה ומוסיקה. ליד המדור קיימת וועדה מרכזית לריקודי
עם. תפקיד הוועדה - מתן עצה מקצועית ואמנותית. המדור מקיים
השתלמויות מיוחדות למדריכי ריקודי עם בנושא החגים - חנוכה,
ט"ו בשבט, פורים, פסח, חג העצמאות וחג הביכורים. השתלמויות

ממטרות המדור :

- * עידוד היצירה העממית.
- * החדרת והפצת ריקודי עם לכל שכבות הציבור.
- * הקמת חוגים לריקודי עם במועצות הפועלים והקמת להקות מחול.
- * החייאה ושמירה בחיים של פולקלור העדות והמיעוטים.

ISRAEL ETHNIC DANCE PROJECT

המפעל לטיפוח רקודי עדות

Tel-Aviv, 93, Arlosorov St. Room 212
Tel.: 03-261111

נוסד על ידי המועצה הציבורית לתרבות ואמנות
והמרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות הכללית;
פועל בשיתוף המרכז לחקר הפולקלור של האוני-
ברסיטה העברית, ירושלים

נוסד בשנת 1971

מטרותיו העיקריות: שמירתם, החזקתם בחיים או החיאתם של ריקודים מסורתיים של עדות ומיעוטים; איסוף, תיעוד (רישום, צלום, הסרטה, הקלטה) וחקר הריקודים.

המפעל פעל עד כה בתחומי העדות הכורדית, התימנית, הגרוזינית, הצפון-אפריקאנית, ההודית, הפרסית, החסידית, הערבים, הדרוזים והצ'רקסים.

המפעל הוציא ספרונים, חוברות, סרטים וחומר אחר על אודות ריקודים אלה.

כתובת מרכזי הפעילות :

המפעל לטיפוח רקודי עדות ומיעוטים -

הועד הפועל של ההסתדרות, ת"א, ארלוזורוב 93, חדר 306, טלפון: 03 - 261111

המרכז לחקר הפולקלור, האוניברסיטה העברית, ירושלים, טלפון 02 - 35291

הארכיון למחול יהודי, צבי פריד האבר, קרית-חיים, רח' ראשונים 78, טל. 04 - 728369

The project, founded 1971, is active in recording, preserving and sustaining the living tradition of folk dance of ethnic groups and minorities in Israel.

בוטיק בלט (ישראל)
BALLET BOUTIQUE (ISRAEL)

מציעה
כל הדרוש לריקוד,
התעמלות, תיאטרון ויוגה



תל-אביב : אבן גבירול 45, טל. 03-216466
ירושלים : אווה סיגל, רח' בן יהודה 2, טל. 02-231415
חיפה : לאה קפלן, רח' מרגלית 3, טל. 04-251524
באר-שבע : ברנקה בורוביק, רח' מישעול גירית 48, טל. 057-74887

יעקב לוי

מדריך לרקודי עם ועמים, כוריאוגרף

בימים ד'-ה' בבית כץ בקרית ביאליק
טל. 701035 (04)
בימים א'-ב' בבית נגלר בקרית חיים
טל. 724694 (04)
מענו: קרית ביאליק, רח' קישון 5
טל. 726027 (04)

אורות במה

קופרמן

- * יעוץ ותכנון תאורה
- * ציוד תאורה ופיקוד לכמות ומופעים
- * נורות מכל הסוגים
- * מכשירים ונורות לאפקטים מיוחדים

ארלוזורוב 68 ת"א, טל' 247482 (03)



אולפן איזורי למחול

מועצות אזוריות געתון, סולם צור, נעמן

בהנהלת יהודית ארנון

סגנית: חנקה פארן

מזכירת האולפן: שרה אמיר



חבר מורים:

געתון
ד"ר מעלה הגליל
טלפון: 923009-4

במסגרת האולפן, פועלת סדנת מחול במשך כל ימות השבוע כהכנה לרקוד מקצועי. מתקבלים תלמידים לסדנת המחול לשנת למודים מלאה, לאחר למוד קודם במחול. ההרשמה לשנה הקרובה תסתיים במאי.

מחול קלסי : קאי לוטמן, ליאורה בינג, חנקה פארן, פמלה מדין

מחול מודרני: יהודית ארנון, נועה רובן, אילנה כליף, תמנה יריאל, מרתה רייפלד, נאווה זיו, יעל רוטמן, מרתה מנדלסון

REGIONAL DANCE STUDIO

Ga'aton-Sulam Zor-Na'aman
Director: Jehudit Arnon
Secretary: Shosh Hetzroni
Ga'aton, Doar Na Ma'ale Hagalil
Tel.: 04-923009

קומפוזיציה : יהודית ארנון, ויקטוריה גרין
צליל ותנועה : צופיה נהרין
מוסיקה : משה קילון,

כתב תנועה : (אשכול וכמן) יעל כנעני
תנועה, הכרה : יהודית ארנון
גופנית :

קרן תל-אביב לספרות ואמנות

ובמיוחד מצד אלה שמסיבות שונות נמנע מהם ליהנות מערכי תרבות ואמנות; 3) תמיכה במימוש פרויקטים מוגדרים בתחומי התרבות בעיר, שללא תמיכת הקרן לא היו מגיעים לידי ביצוע.

פעילותה של הקרן מתרכזת בחמישה תחומים: ספרות, מוסיקה, ציור ופיסול, תיאטרון, מחול אמנותי.

בתחום המחול האמנותי (שהקרן הוסיפה אותו למסגרת פעולותיה לפני ארבע שנים), יזמה הועדה המקצועית המייעצת למחול של הקרן בשנת הלימודים תש"ם פעולות אלה:

★ 25 קבוצות-נוער למחול-אמנותי בשכונות-טיפוח (במסגרת מועדוני-נוער עירוניים), עם 350 ילדות וילדים (בגילים: 8 - 14);

המפקחת-האחראית על החוגים היא הרקדנית, בוגרת האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, פאני כהן-צדק.

★ צוותים של להקות-מחול אמנותי מופיעים ב-100 מופעים לפני תלמידי בתי-ספר יסודיים בשכונות-טיפוח, בתוספת דברי הסבר (להקת "דור דור וריקודו" - כוריאוגרפיה ודברי הסבר חסיה לוי; צוות מ"ענבל" בתכנית "מתימן לציון" - כוריאוגרפיה ודברי-הסבר שרה לויתנאי; צוות-מחול בתכנית "קסם ורו במחול" - כוריאוגרפיה ודברי-הסבר רינה שרת).

★ סיוע ללהקות-מחול שונות להעלאתן של יצירות-מחול מקוריות ע"י כוריאוגרפים ישראלים.

★ הזמנת מוסיקה מקורית ממלחינים ישראלים בשביל יצירות-מחול בלהקות רפרטואריות.

★ הבאתם של מופעי-מחול (ע"י להקות-מחול מקצועיות) לפני הקהל הרחב מעל במותיהן של הקונכיות האקוסטיות שניבנו ע"י הקרן בפארקים ובגנים עירוניים באיוורי העיר השונים.

קרן תל-אביב לספרות ולאמנות הוקמה בשנת 1970 כמוסד ציבורי-תרבותי עצמאי, ובה שלושה שותפים: עיריית תל-אביב-יפו, משרד החינוך והתרבות וקרן פרץ נפתלי. לקרן שלושה יעדים מרכזיים: 1) עידוד וטיפוח היצירה המקורית בתחום הספרות והאמנות בתל-אביב-יפו; 2) הרחבת הצריכה התרבותית של תושבי העיר.



הכוריאוגרפית חסיה לוי באחד ממופעי המחול שנתרמו על ידי קרן תל-אביב לתלמידים בבתי-הספר היסודיים בשכונות-הטיפוח בעיר

Choreographer Hussia Levy at one of the Dance-Activities organised by the Tel-Aviv Foundation for Literature and Art at Schools in under-privileged areas.

THE TEL-AVIV FOUNDATION FOR LITERATURE AND ART

The Foundation was founded in 1970 as an independent public institution for the encouragement of the arts in Tel-Aviv - Yafo Municipality, The Ministry of Education and Culture and The Peretz-Naphtali Foundation participate.

The Foundation provides for projects in literature, music, sculpture and art, theatre and dance. In the dance sphere the Foundation activities include:

* 25 Modern Dance Groups in under-privileged areas in

Tel-Aviv - Yafo.

- * Special performances in elementary schools in the suburbs by dance-companies.
- * The funding of the creation of new dance-works in work-shops.
- * Commissioning of musical scores by Israeli composers for professional dance-companies.
- * Dance performances by professional dance companies on open air stages in public parks in different parts of town.



בית ספר למחול ballet center

רמת-השרון

- בהנהלת - אויה דרור
- בהדרכת - צוות מורים מוסמכים
- מסלולי הלימוד * מחול יצירתי לגיל הרך
- * בלט קלאסי ומודרני לילדים ונוער
- * ג'2 - לנוער ולמבוגרים

רח' המעפילים 15 פינת התירוש רמת-השרון

סטודיו לבלט רחל טליתמן

בפקוח האקדמיה למחול לונדון



בלט קלסי וג'2

בחינות R.A.D. לונדון
לכתות GRADES MAJOR

רח' ריינס 11 תל-אביב
טל. 239598

בברכה,



"צוותא" תל-אביב
אבן גבירול 30



אָלף-אַלף דפוס אופסט בלם

רח' אהליאב 3. רמת-גן • טלפונים: 72 49 40. 72 49 31

המועצה הבריטית

THE BRITISH COUNCIL

140 Hayarkon St, Tel Aviv 63451
Tel: 03-222194-7

הירקון 140, תל-אביב 63451, טל' 03-222194/7.

The British Council, which has had an office in Israel since 1950, is the agency empowered by the British Government to promote cultural relations between Britain and other countries.

The main office and library in Israel are at 140 Hayarkon Street, Tel Aviv, but there is also a library in the Terra Sancta Building in Jerusalem (tel: 02-639866).

The library, which consists of both lending and reference sections, covers all aspects of work with which the Council deals: Britain, education, science, social sciences, literature, fiction etc. It also contains a substantial section on the arts, including dance.

Membership of the library is open to all. The film library has institutional membership only, and offers a nationwide postal loans service.

The Council cooperates with Israeli cultural organisations in bringing to Israel British performers in theatre, music and dance. It can also in selected cases, assist Israelis with professional visits to Britain in order to familiarise themselves with British achievement in the arts, education, sciences etc.

המועצה הבריטית, אשר לה נציגות בישראל משנת 1950, פועלת בתוקף אישורה של ממשלת בריטניה ומטרתה לקדם את יחסי התרבות בין בריטניה וארצות אחרות.

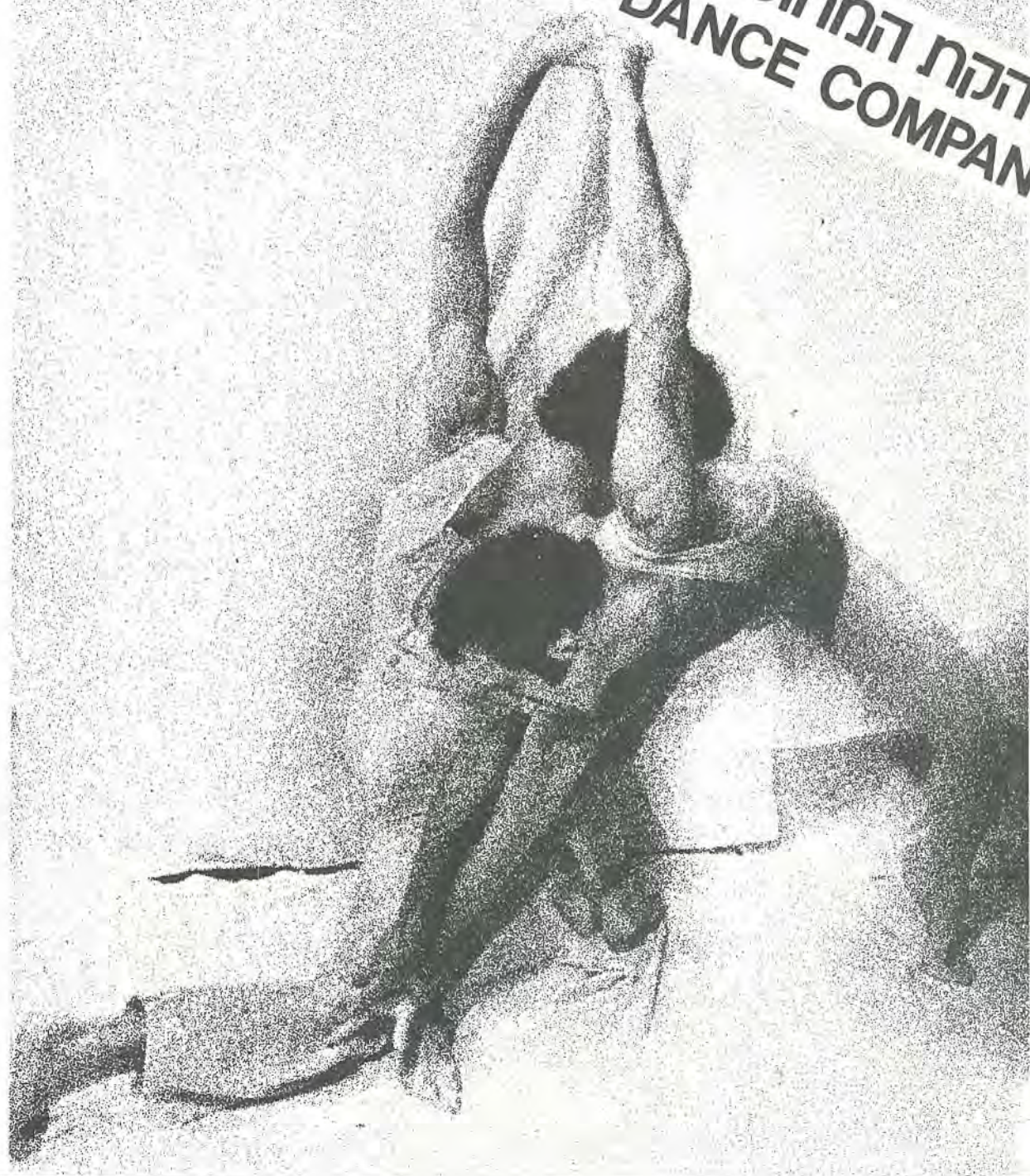
המשרד הראשי והספריה הראשית של המועצה הבריטית בישראל נמצאים ברח' הירקון 140 תל-אביב. כ"כ קיימת ספריה בירושלים, בבנין טרה סאנטה, שד' המלך ג'ורג', ירושלים, טל' 02-639866.

הספריות בת"א ובירושלים הן ספריות עיון והשאלה ומקיפות את כל תחומי התרבות אשר בהן פועלת המועצה הבריטית כגון: בריטניה, חינוך, מדע-הטבע והחברה, ספרות וכו'. כ"כ מכילות הספריות חומר רב בתחום האמנויות, כולל מחול. כל תושב, ללא הגבלה, יכול להיות מנוי בספריה.

מנויים לספריה הסרטים חייבים להשתייך למוסד. (אין השאלת סרטים לאנשים פרטיים). הספריה מציעה שרות השאלת סרטים באמצעות הדאר, בכל הארץ.

המועצה הבריטית משתפת פעולה עם מוסדות לתרבות ואמנות בהבאת אמנים בתחומי התיאטרון, המוזיקה והמחול. כ"כ, במקרים מיוחדים, מסייעת לישראלים בבקורים מקצועיים באנגליה על מנת לעמוד על ההישגים בשטח האמנויות, החינוך, המדעים וכו'.

להקת המחול הקיבוצית
KIBBUTZ DANCE COMPANY





ESHKOL — WACHMAN MOVEMENT NOTATION PUBLICATIONS

Published by Weidenfeld & Nicolson (1958). Available only through The Movement Notation Society*:

MOVEMENT NOTATION — The original exposition of the system.

Published by the Israel Music Institute, P.O.B. 11253, Tel Aviv, Israel:

CLASSICAL BALLET — The whole basic canon of the Classical Ballet, notated in EW Movement Notation.

PHYSICAL TRAINING — Notated exercises, displays, track and field events, swimming.

FOLK DANCES OF ISRAEL — Notated 45 variations of Yemenite-Jewish women's dances and 17 Israeli folk-dances.

Published by The Movement Notation Society*:

SHAPES OF MOVEMENT — EW Movement Notation applied to graphic art forms by John G. Harries.

THE GOLDEN JACKAL — Notated movement sequences of jackals, made in the course of behavioural studies at the Department of Zoology, Tel Aviv University, with Dr. Ilan Golani. (Out of print).

THE HAND BOOK — The notation of detailed movements of the hand and fingers. (Sign Language of the Deaf). Collaboration with the Department of Psychology, Hebrew University, Jerusalem, Prof. Y. Schlesinger.

THE YEMENITE DANCE — A notated collection of 142 variations of the Yemenite-Jewish folk-dance.

Published by The Movement Notation Society* for the Research Center for Movement Notation, Tel Aviv University:

MOVING WRITING READING — 35 simple movement studies. A reader in EW Movement Notation. (Out of print).

DEBKA — 24 notated Arab folk-dances and 10 Israeli dances based on the 'debka'

RIGHT ANGLED CURVES — The score (notated in EW MN) of a dance suite by Noa Eshkol. In the repertoire of the Chamber Dance Group.

25 LESSONS BY DR. MOSHE FELDENKRAIS — The notated record of lessons in Dr. Feldenkrais method of body-awareness. (Out of print).

DIMINISHING SERIES — The score of a dance suite by Noa Eshkol. In the repertoire of The Chamber Dance Group.

RUBAIYAT — The score of a dance suite by Noa Eshkol. In the repertoire of The Chamber Dance Group.

MOVEMENT NOTATIONS: A Comparative Study of Labanotation (Kinetography Laban) and EW Movement Notation (Part One).

50 LESSONS BY DR. MOSHE FELDENKRAIS — The notated record of 50 lessons in Dr. Feldenkrais method of body-awareness.

An explanation of the principles of EW Movement Notation is included in the above publications, excepting **THE HAND BOOK** and **SHAPES OF MOVEMENT**, which provide accounts of special usages.

Other publications:

BCL REPORT (Biological Computer Laboratory, University of Illinois, U.S.A.) — A study of simultaneous movement creating "Space-cords".

EW MN SURVEY 1973.

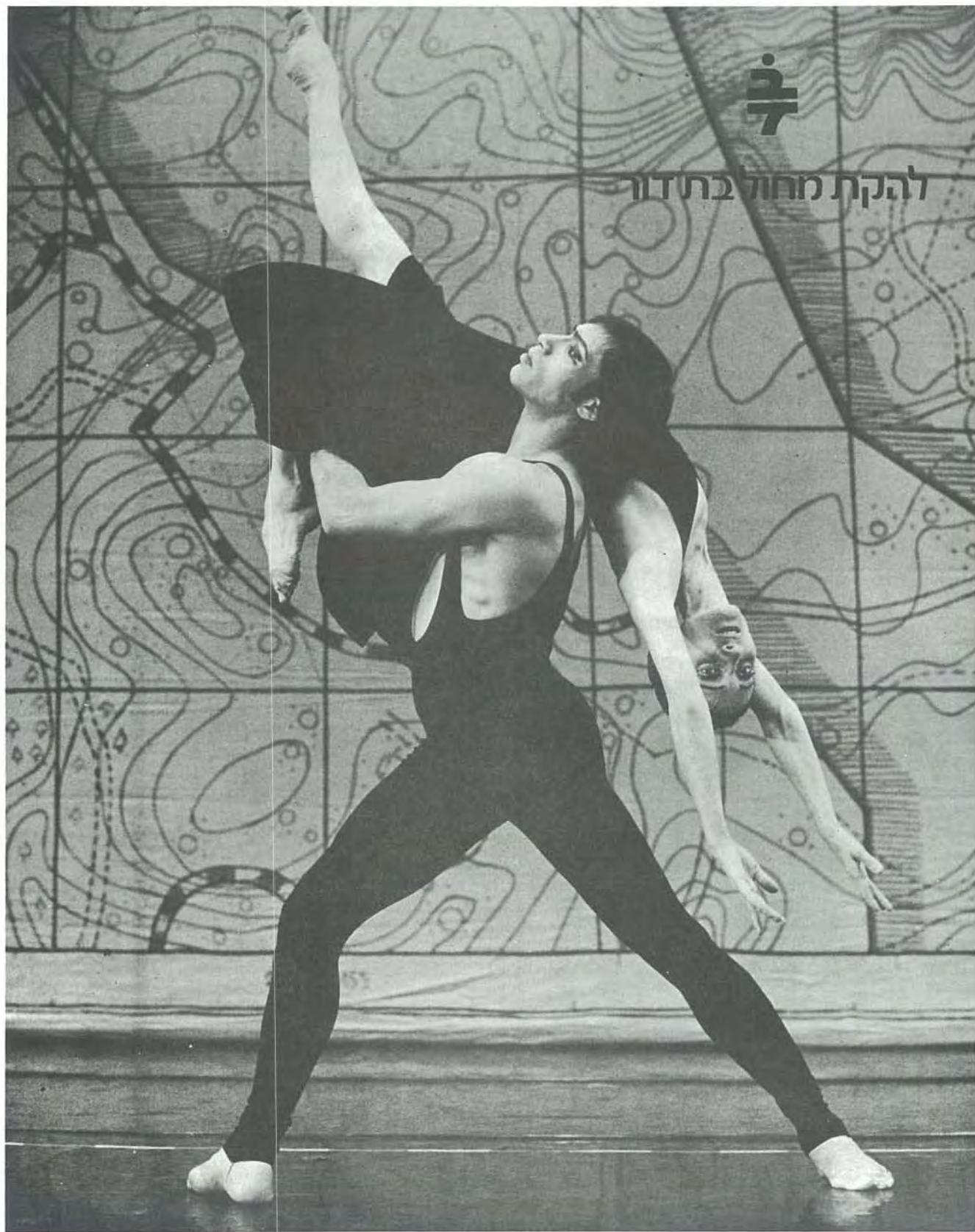
EW MN SURVEY 1976.

* The Movement Notation Society 75 Arlozorov Street Holon, Israel





להקת מחול בתל אביב



באלט חיפה

מנהלים אמנותיים: אילנה ואדם פסטרנק

THE HAIFA BALLET

ARTISTIC DIRECTORS: ILANA & ADAM
PASTERNAK

אולפני נס מחול בהנהלת מיכה נס רח' קק"ל 21 ירושלים טל: 632956

אולפני נס מחול – תוכנית לימודים ופעילויות

שיטת אולפני נס מחול

- ★ לימוד ריקוד ע"י ריקוד ולא ע"י תרגילים.
- ★ ריטמיקה ולימוד הצד המוזיקלי הקשור לרוקד.
- ★ הופעות – ידע ונסיון על במה.
- ★ שליטה על הגוף – פיתוח הגמישות השרירים, טיפוח החן.
- ★ פעילות חברתית ענפה – אמצעי המחשה וידאו, סרטי ריקוד וכו'.
- ★ שיחות על תולדות הריקוד המוזיקה והאומנות.
- ★ השיטה מבוססת על התפתחות בשלבים מהקל אל המורכב,
- ככל שלב נלמד ריקוד המיצג את הטכניקה האופינית לאותו דרג.
- התלמידים המצטיינים יעברו בחינות כניסה "ללהקת אולפני נס מחול"
- סגנונות הג'אז – ג'אז קלאסי, אפריקאי, דרום אמריקאי, ברודווי סטיל.

"מפצח האגוזים"; מוסיקה: פ.א. צ'ייקובסקי;
כוריאוגרפיה: אילנה ואדם פסטרנק; תלבושות:
אמה אורזינסקי; תפאורה: חווה שכטר; בכורה: 1979.



DANCE INSTRUCTION INSTITUTE

at the Abba Khoushy Culture Center 71, A.H. Silver St,
Haifa 32 694 Tel.: 04-227 850

Classical Ballet; Modern Dance; Jazz; Character Dance;
Classes for Professionals and other levels.

Courses for Children, Teenagers and Adults.

המכון ללימודי מחול

במרכז לתרבות ע"ש אבא חושי
רח' אבא הלל סילבר 71, חיפה
טלפון: 04-227850, מיקוד 32694

בלט קלאסי, מודרני, ג'ז, ריקודי-אופי;
כיתות לרקדנים מקצועיים;
כיתות לרמה בינונית ומתחילים;
שיעורים מיוחדים, לילדים ולגיל הרך.



מפעלות » דיסקונט תרבות ואמנות

ירח המחול הבינלאומי

להקת מחול בת-שבע

הנהלה אמנותית: משה רומנו. באולם הבימה ת"א-בתאריכים: 28 עד 30 ביוני 1981

להקת בת-דור בשיתוף עם שגרירות ארה"ב מארחות את:

תיאטרון מחול הארלם

DANCE THEATRE OF HARLEM

14 עד 16 ביולי - באמפיתאטרון בקיסריה. 18, 20, 21 ביולי - היכל התרבות ת"א.
19 ביולי - בניני האומה ירושלים.

להקת בת-שבע בשיתוף ממשלת צרפת מארחות את:

תיאטרון הבלט הצרפתי

(נאנסי)

בחסות שגריר צרפת בישראל מר מרק בונפוס.

15, 14 ביולי - היכל התרבות ת"א. 18 ביולי - בניני האומה ירושלים. 19 ביולי - אודיטוריום חיפה.

תיאטרון מחול ענבל

הנהלה אמנותית: שרה לוי תנאי. באולם הבימה בת"א ביולי 1981.

להקת מחול בת-דור

הנהלה אמנותית: ג'נט אורדמן.

ביולי 1981. - בתיאטרון ירושלים, בתיאטרון העירוני חיפה ובתיאטרון הבימה בת"א.
מפיק: יהודה טלית.

פארקונצרט

סדרת מופעים מעל במת הקונכיה בפארק הירקון במוצאי שבתות בחודשים יולי - אוגוסט 1981

אביב בתל-אביב

שורה של מופעי תרבות ואמנות בתל-אביב בחודשים אפריל - מאי בשיתוף עיריית ת"א-יפו.

מרכז התרבות האמריקני



american cultural center

71 Hayarkon St. Tel Aviv
Tel: (03) 650661/2

Hours open to the public:
Monday to Thursday
10 a.m. to 4 p.m.
Fridays & Holiday Eves
10 a.m. to 2 p.m.

The library has a section in the Arts which includes books, periodicals and Videotapes. Books are available for loan.

The collection of videotapes on Dance are:

COMPANY CLYTEMNESTRA : MARTHA GRAHAM
DANCE COMPANY
AMERICAN BALLET THEATER
TRAILBLAZERS OF MODERN DANCE
PILOBULUS DANCE THEATER
MERCE CUNNINGHAM AND DANCE COMPANY
ALVIN AILEY CELEBRATES ELLINGTON
DANCE THEATER OF HARLEM
THE PAUL TAYLER DANCE COMPANY
THREE BY BALANCHINE

The video tapes can be viewed during library hours.

רח' הירקון 71, תל-אביב 63903
טל' (03)650661/2

פתוחה לקהל בשעות:
בימים ב'-ה', 10-4
ביום ו' וערבי חג 10-2

ברשות הספרייה ספרים, כתבי עט, ווידיוטייפים במחול
ובשאר האמנויות.

הספרים ניתנים להשאלה.

רשימת הווידיוטייפים במחול הם:
להקת מרתה גראהם "קלטימנסטרה"
תאטרון בלט אמריקאי
חלוצי הריקוד המודרני
להקת תאטרון בלט פילובולוס
להקת פול טיילור
אלוין איילי לפי מוסיקה של דיוק אלינגטון
שלושה של בלאנשין
להקת מרס קנינגהם
להקת תאטרון בלט של הרלם
טוויילה טארפ, רקוד לטלויזיה

ניתן לצפות בווידיוטייפים בשעות הספרייה.

"Herd" —

Ch.: Spider Kedelsky (ass.: Madelaine Scott);
m.: Betty Wallberg; c.: Spider Kedelsky;
l.: Ken Tabachnick

"Circles" —

Ch.: Ya'acov Sharir; c.: Bertha Kwartz;
l.: Ken Tabachnick

"Partita No. 1" —

Ch.: Yigal Perry; m.: J.S. Bach; c.: Bertha
Kwartz; l.: Ken Tabachnick

"A Flat To Let" —

Ch. Heda Oren; m.: Saint Saëns, Carter,
Respigi, Mozart; d.: Hilik Arad; c.: Hannah
Levi

"Hobos" —

Ch.: Hans Tuerlings; m.: Italian Songs;
c.: Hans Tuerlings; l.: Ken Tabachnick

"La Cathedrale Engloutie" —

Ch.: Jiri Kylian; m.: C. Debussy; d.: Jiri
Kylian; c.: Jiri Kylian; l.: Joop Caboort



KOL-DEMAMA

41 Israel Bak St., Tel Aviv 67019
Tel. 03-251608
("The Efrati Dancers" together with
"Demama")

**ARTISTIC DIRECTOR &
CHOREOGRAPHER:**

Moshe Efrati

ADMINISTRATIVE DIRECTOR:

Shelomo Bossmi

ADMINISTRATIVE ASSISTANT:

Moshe Eran

DANCERS: Amnon Damti, Arie Borstein,
Ester Nadler, Golda Dahan, Gabi Barr, David
Rapoport, Yola Rozinek, Joseph Moyal, Uzi
Bozaglo, Sally-Ann Friedland, Shelomo
Malchi, Mimi Fanans, Shay Weinstein

TOURS ABROAD: April 1980 — Paris,
"Theatre de la Ville"; October 1980 —
Belgium, West Germany

WORKS IN PROGRESS

"Yearnings" —

Ch.: Moshe Efrati, m.: Noam Sheriff

"Parting" —

Ch.: Moshe Efrati; m.: D. Shostakovich

THE HAIFA BALLET

The Abba Khoushi Center, 71 A.H. Silver St.,
Haifa 32694, Tel. 04-227850

ARTISTIC DIRECTORS:

Ilana & Adam Pasternak

PREMIERES IN 1980

"Nutcracker" —

Ch.: Ilana & Adam Pasternak; m.: P.
Tchaikovsky; s.: Hava Schechter; c.: Emma
Oserinsky



OTHER EVENTS

Rina Shaham and dancers Ron Ben-Israel,
Masha Moses, Orna Turkenitz, Dorit Givon,
Sonja Rupitz, Nira Shahaf, Dalitte Shaham
and Liza Yefman gave several performances of
Shaham's program **"Upside Tiger"**.

Mirali Sharon formed a company which
performed her works **"Prism"**, **"Transition"**
and premiered **"Phoenix"** (m.: Yossi Mar-
Haim) at the Centre Georges Pompidou in Paris
and prior to the tour abroad appeared in
Israel. The participating dancers were: Ohad
Naharin, Nira Paz, Miri Leshem (Zamir),
David Rapoport, Brian Jameson, Moshe
Goldberg, Marcie-Erica Rapoport, Shulamit
Salzman, Maria Barrios and Ofer Zaks.

Rina Schoenfeld with Sally-Ann Friedland
appeared in her new program, which consists
of two works, **"Tins"** and **"Sticks"**. This and
Schoenfeld's previous solo-evening, **"Threads"**,
was also shown abroad.

Tamara Mielnik performed her evening of
dance, poetry and songs in Yiddish, **"Reflec-
tions"**.

Yossi Tmim and Ruchana Paz performed their
program **"Adam & Eve"**.

Ruth Eshel continued her performances of
"Strings and Stones", with harpist Efrat Lavri
replacing singer Adi Etzion.

Silvia Duran prepared a new program of
Spanish dance in which actress Dalia Friedland
recited poems by Lorca.

Dalia Lau performed a Spanish dance program
together with Martin Vargas, who was also
responsible for most of the choreography.

The Dance Library organized a series of
monthly lectures about the history of western
stage dance at the Tel Aviv Museum and many
video-tape and film shows. At the lectures,
which were edited by **David Eden**, several
dance demonstrations were given, choreo-
graphed by Sikki Kol, Amira Meiroz and
executed by Mora Eden, Ron Ben-Israel and
other dancers. The Library and the Museum
also organized showcase performances of
works by choreographers under the title
"Fred Berk Stage for Dance", offering an
opportunity for creators and dancers from
all over the country.



VISITING COMPANIES

The Antonio Gades Spanish Dance Company
danced in the framework of the "Summer
Events 1980".

The Boston Ballet brought its versions of
"Cinderella", **"La Fille Mal Gardée"** and the
second act of **"Swan Lake"**.

Simon Semenov, veteran of Ballet Russe de
Monte Carlo and many other companies
presented in Tel Aviv his once famous **"Ballet
Vignettes"**.

The Nederlands Dans Theater came as guests
of Bat-Dor and performed mainly works by
Jiri Kylian.

Eva Evdokimova and Alexander Godunoff
danced with the Israel Ballet, as did **Valentina
and Leonid Kozlov**.



"Songs" —

Ch.: Paul Sanasardo; m.: Dmitri Shostakovich;
d&c.: Paul Sanasardo; l.: Moshe Fried

"Rhapsody" —

Ch.: David Hatch Walker; m.: George Gershwin;
c.: David Hatch Walker & Takako Asakawa;
l.: David Hadar

"Between Two" —

Ch.: Rahamim Ron; m.: Moshe Lustig;
c.: Bertha Kwartez; l.: Haim Tchelet

"Nymphs" —

Ch.: Robert Cohan; m.: Claude Debussy;
c.: Norberto Chiesa; l.: Robert Cohan

"Hunter of Angels" —

Ch.: Robert Cohan; m.: Bruno Maderna;
c.: Walter Martin; l.: Haim Tchelet

"The Last Curtain" —

Ch.: Igal Perry; m.: Luciano Berio; c.: Igal Perry;
l.: Haim Tchelet

"The Collector" —

Ch.: Janine Charrat; m.: Ivo Malec; d.: Shuki Sacks
& Janine Charrat; c.: Janine Charrat;
l.: Moshe Fried



INBAL DANCE THEATRE

6 Yehieli St., Tel-Aviv-Jaffo 65149
Tel. 03-653711

ARTISTIC DIRECTOR:

Sara Levi-Tanai

GENERAL MANAGER:

Dan Boehm

COMPANY MANAGER:

Shelomo Haziz

DANCERS: Malka Hajbi, Tali Hermon, Ilana Cohen,
Tamar Salomi, Odelia Azani, Sara Shikarchi,
Mordecai Abrahamov, Nissim Garama, Amos Vittori,
Shelomo Haziz, Yoav Levy, Nathanel Noam, Zion Nuriel

TOURS ABROAD: October-November 1980
— Sweden

PREMIERES IN 1980

"Vered Bar" ("Wild Rose") —

Ch.: Sara Levi-Tanai; m.: Ovadia Tuvia;
lyrics: Raphael Saporta; texts: Sara Levi-Tanai;
l.: Rafi Cohen

"Elegy for the Kerem" ("Old Yemenite Quarter") —

Ch.: Sara Levi-Tanai; texts: Aharon Almog;
m.: Ovadia Tuvia; s.: Dov Ben-David; c.: Rachel Chaviv;
l.: Rafi Cohen



JERUSALEM DANCE WORKSHOP

10 Ha'Ari St., Rehavia, Jerusalem 92191
Tel. 02-810691

ARTISTIC ADVISOR:

Flora Cushman

COMPANY TEACHERS:

Flora Cushman, Michal Israeli, Judy Bobrow, Dina Biton

DANCERS: Dina Biton, Judy Bobrow, Alice Cohen,
Daphne Einbinder, Athanasios Gadanidis,
Michal Israeli, Evi Lifschitz, Sueli Melsohn,
Shulemit Saltzman



PREMIERES IN 1980

"Dayspace" —

Ch.: Joy Kellman; m.: Traditional Japanese Flute

"Untitled Duet" —

Ch.: Judy Bobrow

"Chana" —

Ch. Shulamit Saltzman; m.: selection from the book of Samuel II; chanted by Irit Tuck

"Duet for Avital & Anatoly Sharansky" —

Ch.: Shulamit Saltzman; m.: Mikos Theodorakis

"Ve'Ani Tefilati" —

Ch.: Shulamit Saltzman; m.: Keith Jarrett

"War Toy" —

Ch.: Susan Rose; m.: Gregory Gargarian

"Golan Garden" —

Ch.: Flora Cushman; m.: Flemish Folk & Klaus Schulze

"The Prince of Onion" (based on the story by Ch. H. Bialik) —

Ch.: Dina Biton; m.: Dubi Zeltzer

"Resilience" —

Ch.: Flora Cushman; m.: Klaus Schulze

"As It Is" (Im Kvar) —

Ch.: Nomi Cohen; m.: Terry Riley

"Angels' Tears" —

Ch.: Dina Biton; m.: Yoni Rechter, sung by Ester Ofarim

"No Air" —

Ch.: Daphne Einbinder; m.: Klaus Schulze with live sound by Rachele Fishman (soprano)



MODERN MOVEMENT GROUP GONENIM

Gonenim Community Center, 4 El'Azar St.
Jerusalem 93590, Tel. 02-633074

ARTISTIC DIRECTOR:

Yaron Margolin

DANCERS:

Yaron Margolin, Rebecca Sitt, Noa Dar, Esti Kenan

PREMIERES IN 1980

"Time Forgotten" —

Ch.: Yaron Margolin; m.: B. Parmegianni;
c.: Françoise Coriat Bonneau

"Was It or Wasn't It" —

Ch.: Yaron Margolin; m.: Oded Assaf; c.: Françoise Coriat Bonneau

"Get Thee Out of Thy Country" —

Ch.: Yaron Margolin; m.: Kurdish & Japanese Folk; c. & masks: F. Coriat Bonneau



KIBBUTZ DANCE COMPANY

Kibbutz Ga'aton, Ma'aleh HaGalil 25130
Tel. 04-923009

ARTISTIC DIRECTOR:

Yehudit Arnon

GENERAL MANAGER:

Mike Levine

ADMINISTRATOR:

Yosef Elazari

RESIDENT CHOREOGRAPHER:

Heda Oren

DANCERS: Martha Reifeld, Timna Yeriel,
Ephrat Livni, Einat Livne, Zichri Dagan, Mike Levine,
Shlomo Zaga, Hagai Sorotski, Gilad Haruvi

TOURS ABROAD: November 1980 — Italy/Sicily;
December 1980 — Great Britain/France

PREMIERES IN 1980

"Jonathan" —

Ch.: Yair Vardi; m.: Moshe Kilon; c.: Yair Vardi & Bertha Kwartz;
l.: Ken Tabachnick

"Heart Wounds" —

Ch.: Yair Vardi; m.: Edward Grieg; c.: Bertha Kwartz;
l.: Ken Tabachnick

"As I Wish" —

Ch.: Yair Vardi; m.: Alberto Ginastera; c.: Bertha Kwartz;
l.: Ken Tabachnick & Ben Zion Munitz

COMPANIES AND PREMIERES IN 1980

Abbreviations :

ch. - choreography
m. - music
d. - sets

c. - costumes
l. - lighting

ISRAEL BALLET

120 Jabotinsky St., Tel Aviv 62092
Tel. 03-266610

ARTISTIC DIRECTORS:

Berta Yampolsky, Hillel Markman

BALLET MISTRESS:

Roseline Subel

DANCERS: Moshe Bar, Karl Burnett, Shulamit Botney, Ami Daskal, Erez Dror, Pnina Ducach, Nathalie Erlbaum, Charmain French, Claire Hall, Roni Houta, Ella Kaplan, Deena Laska, John McGeachie, Gregory Marshall, Cathy Martin, Angela Nolf, Rosemary Sandifer, Jane Sanig, Dalitte Shaham, Diane Sowter, Julie Smyth, Marcia Sussman, Na'ama Yadlin

PREMIERES IN 1980

"Concerto Barocco" —

Ch.: George Balanchine; m.: J.S. Bach;
staging: Patricia Neary; c.: Luba Scherk

"Carmen" —

Ch.: Berta Yampolsky; m.: George Bizet;
d.: Iris Tauman Reish; l.: Ben-Tsion Munitz;
c.: Luba Scherk

"Swan Lake" — Act II —

Ch.: Marius Petipa; m.: Tchaikovsky; staging:
Elena Tchernishova; c.: Luba Scherk; l.: Ben-Tsion Munitz

"Peter and the Wolf" —

Ch.: Deena Laska; m.: S. Prokofiev; d.: Iris Tauman Reish; c.: Luba Scherk

"Fancy Free" —

Ch.: Fred Marteny; m.: L. Bernstein; d.: Iris Tauman Reish; l.: Ben-Tsion Munitz; c.: Iris Tauman Reish, Luba Scherk

"Lizzie Borden" —

Ch.: Roseline Subel; m.: Morton Gould;
d.: Iris Tauman Reish; l.: Ben-Tsion Munitz;
c.: Iris Tauman Reish, Luba Scherk



BAT DOR DANCE COMPANY

30 Ibn Gvirol St., Tel Aviv 64028
Tel. 03-263175

ARTISTIC DIRECTOR:

Jeannette Ordman

PRODUCER:

Batsheva de Rothschild

GENERAL MANAGER:

Barry Swersky

REHEARSAL DIRECTORS:

Kenneth Mason, Meryl Graves

ASSISTANT REHEARSAL DIRECTOR:

Ora Dror

BALLET MASTERS:

Kenneth Mason, David Shor
Guests: Richard Gibson, Rachel Cameron

CHOREOLOGISTS:

Valerie Williams, Ilana Soffrun

DANCERS: Jeannette Ordman, Igal Berdichevsky, Miriam Leshem, Miriam Paskalsky, Lea Lichtenstein, Graciella Kozak, Hannah Alex, Sam McManus, Fiona Hay, Rivka Ashkenazi, Alon Avidan, Jonathan Avni, Ron Ben-Israel, Assaf Ben-Zeev, Keith Barlow, Philip Clyde, Amy Edelstein, Shlomo Erlich, Sarah Fulford-Kirby, Nathan Garda, Elizabeth Gibiat, Moshe Goldberg, Jan De Miranda, Pierre Andre Morard, Helen Redlington, Christina Scherz, George Tompson, Karen Van Dam.
Guests: Reda Sheta, Jonathan Kelly, Frederick Jahn Werner

TOURS ABROAD: May 1980 — Holland, Germany; June-July 1980 — Festival of Two Worlds in Spoleto in Italy

PREMIERES IN 1980

"Khamsin" —

Ch.: Robert Cohan; m.: Bob Downes; c.: Norberto Chiesa; l.: Robert Cohan

"Serendipity" —

Ch.: Penny Frank; m.: Lars Erik Larssons;
c.: Lea Ladman; l.: Kevin McAlister

"Blue Skin" —

Ch.: Jiri Kylian; m.: Folk; c.: Jiri Kylian;
l.: Kevin McAlister

"Souvenirs" —

Ch.: Domy Reiter-Soffer; m.: Darius Milhaud;
c.: Domy Reiter-Soffer; l.: Kevin McAlister

"Women Song" —

Ch.: Cliff Keuter; m.: Handel; c.: Cliff Keuter;
l.: Kevin McAlister

"Symphony of Psalms" —

Ch.: Igal Perry; m.: Strawinsky; c.: Igal Perry;
l.: Haim Tchelet

"Shadows of Wind" —

Ch.: Cliff Keuter; m.: Albinoni; c.: Cliff Keuter; l.: Kevin McAlister



BATSHEVA DANCE COMPANY

79 Sderot Hahaskala, Tel Aviv 67898
Tel. 03-337795

MANAGING DIRECTOR:

Bill Strum

ARTISTIC ADVISOR:

Robert Cohan

ARTISTIC DIRECTOR:

Moshe Romano

REHEARSAL DIRECTOR:

Siki Kol

TEACHERS:

Alexander Lifshitz, Jay Augen, David Dvir

DANCERS: Lea Avraham, Alice Dor-Cohen, Ofra Doudai, Nira Paaz, Pamela Sharni, *Shelly Sheer, *Debi Smulian, Nurit Stern, *Nira Triffon, Orit Vittoni-Kenan, Jay Augen, Paul Bloom, David Dvir, Per-Olof Fernlund, Oded Harari, *Amir Kolben, Haim Ochayon, Michael Colbert, Meir Knopepper-Germanovitz, Peter Lueger, Iris Gil-Lahad
*On leave of absence

BATSHEVA II: Iris Birenbaum, Morella L'Or, Erez Levy, Shai Levy, Elizabeth Lazar, Shirey Novak, Pnina Dukas, Micki Fineman

TOURS ABROAD: Paris, Centre Georges Pompidou, December 1980

PREMIERES IN 1980

"Images" —

Ch.: Rena Gluck; m.: Oeden Partos; c.: Bertha Kwartoz; l.: Haim Tchelet

"Ties" —

Ch.: Siki Kol; m.: Peter Baumer; c.: Lea Ladman

"Cantigas" —

Ch.: Pauline Koner; m.: George Crumb;
c.: Christina Giannini; l.: John McKernon

elements of martial arts, sports, social dancing and children's game playing. By the late '70's this had spread throughout America, to England and other places in Europe.

In his address, Paxton said that improvisation in dance "is arcane, or understood only by those having a special secret knowledge". By this he seemed to say that only a new kind of dancer could understand the mystical meanings and uses of improvisation, which is really nothing more than movement on the spur of the moment. "Improvisation allows you a chance to glance at yourself, as if from the side, because you arrive at undetermined risky movements you have no way of planning. A result is that weight propels you forward faster than your mind can and you're dancing more freely, outside of habitual channeled movements."

Photography has made an impact on dance that Paxton thinks is very important. Finding the images these days is what dancers must really be concerned with, and that is also what photography does, said Paxton. "One hundred years ago, when movement first started to be photographed or stopped, there was no clear sense of what movement was. Now it can be stopped, done backwards, made faster or slower by tools of the media, and we are bombarded with movement images. We need to examine images and information not with our heads but with what is in our bodies, through improvisation. Ironically, improvising is to use the wrong tool, the conscious mind, in order to find out what other parts of the body already know."

Every day there were contact improvisation sessions, based on falling, leaning, tossing, pushing physicality. Some of these sessions included over 200 participants at once, totally filling the room with writhing dancers. Although obviously a thinker, Paxton is also a charismatic pace-setter and he convinced many who were experiencing improvisation for the first time.

"Part", a dance for Paxton and Lisa Nelson, was performed at Walker Art Center, showing the dancers in their own environment — a totally improvised full-length duo-conceived dance. Paxton was a blind person, on his way, meeting up with a strange Charlie Chaplin figure wearing a skirt who guided him through his life journey. The movement was continuous, with absolutely no break, and it was extraordinary and compelling. It presented characters, impressions and images that one could identify with. The images were strong (even including a pieta) and yet fleeting and unrepeatable as the dancers reversed roles.

Anna Halprin explained during a panel discussion on the problems of improvisation in performance that her own dance training had required that she absorb many "imprints" like the Graham technique or the Humphrey-Weidman technique. Trained in the traditional dance studio manner, she realized that there must be a basic way to move outside these patterns. Improvisation was her way of discovering other manners of movement. Years ago she set up "disarming situations" for herself in order to discover the unexpected. "When dealing with who we were there was a lot of emotional material that emerged even if the activity we gave ourselves to do in the improvisation was only pushing a chair or carrying a log."

Halprin and her husband began collecting people from all kinds of professions at their mountain retreat in northern California, creating events on the seashore and the mountainsides.

"Since improvisation is a total surrender of the will, allowing spontaneous, risky, non-critical and unpredictable material, I eventually stopped doing improvisations. Instead, I do rituals, where the audience is a witness and a participant. We each become a part of a collective creativity, so that the performance is a creation, a statement and a manifest of the spirit, connecting art with life, so that we can grow and change and integrate the physical, emotional, spiritual and mental to become a whole person," said Halprin during the conference. One could understand how her charisma could carry thousands of people in city-wide events that have taken place in the last few years in San Francisco.

Again, it took seeing Halprin in action to understand the impact of her words. The closing ceremony, or "ritual", created by Halprin included drummers, flutists, stringed instruments and vocalists who chanted improvised music in a huge gymnasium. Halprin guided the convention participants with her voice, encouraging each person to improvise alone to the pulsing, sensuous music. Gradually, a rhythmic pattern was established and eventually the dancers joined hands, stamping and moving snaking lines as if part of a primitive rite. The group naturally parted around Paxton and Halprin who had been drawn to dancing together, he pitching her to the air as she seemingly tried to wrestle him to the ground. Those present felt they were watching the god and goddess of new dance struggling with their powers. Eventually the dancers merged into an enormous circle, everyone feeling in one last moment the high energy and excitement of dance improvisation and the Guild convention. □

IMPROVISATION — EXAMINED AND PRACTICED AT THE AMERICAN DANCE GUILD CONVENTION

by

Judith Brin Ingber

For once, side issues and fringe companies took center stage for four days in June, 1980, at the national convention of the American Dance Guild. Held in middle America, at the University of Minnesota, there were some 70 lecturers and companies performing, teaching, leading discussions or presenting papers to some 300 dancers and dance educators gathered from all over the U.S.

Officially, the theme was "Dance as Art Sport", a phrase coined several years ago by Simone Forti, the avant garde dancer, suggesting new words for what she was doing. What was emphasized was improvisation. Anna Halprin was the recipient of the American Dance Guild Award, a prestigious acknowledgement of a life-time of provocative work. With her architect husband Lawrence Halprin (who designed the Mann Auditorium in Tel Aviv) she has developed a whole style of enormous group happenings she now calls rituals. Halprin conducted a group "ritual" for the finale of the Guild convention, a fascinating and moving conclusion to the highstrung, exhilarating four days.

The participant had a hard time choosing between the four simultaneous offerings of classes, workshops, and even performances. Participants literally ran around the campus, trying to watch and do as much as possible. Besides detailed accounts of the counter-culture in dance during the past twenty-five years in America, there were also more conventional how-to classes dealing in Alexander technique, Mable Todd alignment workshops, Feldenkrais lessons daily, as well as workshops on preventing dance injuries, video tapes and dance, basic Laban kinetic approach to teaching children and even Laban movement choirs outside.

Robert Moulton, a choreographer on the faculty of the U. of Minn., staged a dance for all those pedestrians and actual conference participants who chanced to watch from the enormous bridge spanning the Mississippi River (which runs through the university campus). From the river banks below, theatre and dance students waved enormous ribbons and streamers. Those watching on the bridge were free to answer the movement signals if they so wished, making the dance at once improvisational and part of the river scenery.

Other performance events included the Improvisational Dance Ensemble headed by Richard Bull of New York. Their work was surprisingly witty and unified, appearing to be very planned and choreographed. Bull explained that this look comes of the years the three dancers have spent working together and the constant use in movement of the improvisational forms used in jazz music. Other groups showed their totally co-operative, democratic creations or those governed by many elements of chance.

The video workshop with movement was an example of the fine quality of the workshops. Four different "porta-paks" or hand-held video cameras with monitors (television sets for instant viewing of the video-tapes being made) were situated in an emptied dining room in one of the University dormitories. Lisa Nelson, an American dancer and filmmaker working mainly in England, gave the 40 participants a jiffy lesson in how to film video tapes, stressing that the camera can take a part in the actual choreography by the way it is moved as well as by what it chooses to film of the movement. In the workshop, a group of dancers created together a dance which was viewed by others who had to learn it by watching in order to perform it. Others took turns viewing the monitor in order to try to approximate the filming that was being done by a cameraman. The roles constantly switched until a participant had passed through all experiences from learning the dance to performing it to watching the screen and then actually filming the dance. One person could perceive the challenge of all those professions — dancers, choreographer and filmmaker through one small workshop session.

By far the most provocative speaker was Steve Paxton. He gave the keynote address and also performed in an improvised evening-long concert with Lisa Nelson. Paxton himself has years of familiarity with the unfamiliar, first as a member of the Merce Cunningham Company, then as a founding member of the experimental Judson Church Dance Theatre in New York during the early '60's and a performer in the co-operative The Grand Union. Paxton originated the idea of "contactworks" or "contact improvisation", a democratic duet and group format incorporating

graph outside of this dictated style. Grigorovich's dance vocabulary gives every detail and gesture the quality of a metaphor and has no subtlety beyond its rather overt showiness. It is precisely the attention to significant detail and the dislike for purely decorative effect that makes the older choreographer's ballets so absorbing on repeated viewing. Grigorovich abandons detail in favor of the grand gesture, which is especially disconcerting to the Western eye. In its attempt to be overwhelming *Spartacus* reeks of epic pomposity.

The Soviet choreographer uses the dance soliloquy as a compositional principle that is meant to reveal the protagonist's inner thoughts and to serve as a springboard for the ballet's action. But the device falls flat, since it actually offers no insight into the character's inner makeup. Unfortunately, this only serves to make the characters one dimensional and prone to caricature.

In all fairness, Grigorovich has to struggle against an insurmountable obstacle in the form of Aram Khachaturyan's unbelievably banal score for *Spartacus*. This music actually hinders the dramatic unity of the ballet resulting in a work which, both thematically and structurally, does not arise organically out of the music but is superimposed upon it in massive choreographic blocks. For this reason, Lvov-Anochin's assertion of the symphonic unity that characterizes a Grigorovich ballet betrays a certain critical negligence.

Another book of great interest is *Soviet Ballet Theatre, 1917–1967* (Sovetskii baletnyi teatr, 1917–1967, ed. V.M. Krasovskaya (Moscow, 1976), 376 pp.), an anthology of ballet history, which provides useful commentary on the evolution of dance in the Soviet era. The article by E. Surits on the *Beginning of the Road* (Nachalo puti), which discusses Soviet ballet in the 1920's is especially worth reading for its mildly mocking description of over zealous ballet masters in the immediate post-revolutionary period, who sought to make the classics conform to the new revolutionary reality. This culminated in the undeniably ludicrous retitling of *The Sleeping Beauty* (Spyashchaya krasavitsa) into *Dawn of Freedom* (Zarya svobody). The naive en-

thusiam, which led to such attempts is shown in its total inappropriateness, for *The Sleeping Beauty*, the grandest of all the Petipa ballets, is also his homage to an aristocratic way of life that lionized him and formed the source of his inspiration.

There are other fine essays in the anthology, especially those dealing with the economic plight of the great theatres during and immediately following the civil war. Many talk of the change in the type of public which began to follow the arts after the October revolution, resulting in audiences which were indiscriminately enthusiastic and undoubtedly contributed to the sense of exhilaration which pervaded the time.

The studies of Diaghilev and Fokine, among others, are all commendable, but are not on the level of the criticism that one finds in the West. The reason for this is simple. At least in dance, the tremendous burst of creativity that originated in Russia came to fruition in the West, after being introduced by the Diaghilev company. Innovative artists like Stravinsky, Bakst, Benois, Fokine, Nijinsky and many others too numerous to mention, all chose to remain in the West, rather than return to post-revolutionary Russia. It was in the West, nurtured by the atmosphere created by the Diaghilev troupe, that Balanchine's unique talent was revealed. It is safe to say that here lie the roots of the creativity that characterizes Western ballet, and hence, Western ballet criticism.

In the second scene of Fokine's remarkable ballet *Petrushka*, the grotesque puppet-like character knocks his head against the wall, and he looks up pleadingly at the portrait of the "great magician", who even when not physically present, seems to exercise complete control over him. He then tries to break through the limited space assigned to him, to enter a world of larger dimensions. But an unseen force prevents him from doing so. He has the longing but not the ability to break away. As performed with great conviction by the emigre dancer, Baryshnikov, the irony of *Petrushka*'s plight becomes only too apparent. It is, in a nutshell, the story of the contemporary Soviet ballet scene. □

Pushkin's elusive plays and exotic landscapes into the orientalism that was then in vogue. Their intent was to move the audience to tears at the fate of the victimized heroine, while entertaining it with theatricalized ethnic dances.

The one notable and important exception to this was the Swedish born choreographer, Charles Louis Didelot (1767-1837), whose career in Russia spanned the same time period as Pushkin's.

Just as the history of Russian literature can be divided into two periods, before and after Pushkin, so can the evolution of dance in Russia be divided into two periods, before and after Didelot. Slonimsky documents Pushkin's interest in the choreographer's work, noting his habitual presence at performances of Didelot ballets. Pushkin was attracted to Didelot because he shared Didelot's attitudes towards art, as well as his political beliefs.

Slonimsky's penetrating analysis of the relationship of Didelot's ballet *The Prisoner of the Caucasus* to the Pushkin original is the high point of his study, and a valuable original contribution to dance scholarship. Indeed, the critic sees Didelot, like Pushkin, as an artist of transition, who rejected the ballet as being but a series of lyric dances or sentimental tales in mythological guise. Didelot was the first to translate Pushkin's masterpiece into ballet terms. From the ballet's first performance, he was accused of being unable to approximate the haunting quality of the poem. His critics disagreed with his decision to move the time of the action back to the days of the early Slavs and to transform the poem's protagonist into a young prince by the name of Rotislav. Didelot made the changes, it was commonly believed, in order to make the ballet politically neutral, and hence safe, at a time when Pushkin had been sent into exile in Bessarabia for writings that the government considered to be provocative.

Slonimsky is the first to reconsider this long held opinion. He sees Didelot's choice of the ancient Caucasus as the setting for his version of *The Prisoner of the Caucasus* as being in keeping with the Byronic romanticism that was developing at the time. Furthermore, Didelot imbued his locale with a rich array of references, that, as Slonimsky observes, were only too apparent to those who wished to see its significance on the eve of the Decembrist revolt. Slonimsky's thesis seems to suggest that the ballet is no mere romantic poster gallery, but an intense and provocative drama, which approached hitherto forbidden outposts of reality. Indeed, his description of the ballet seems to suggest a degree of engagement which would not again

find expression until the advent of the twentieth century.

Whatever the book's idiosyncracies and prejudices, and there are some, this is still the discerning, all-encompassing criticism that further enhances Slonimsky's unique status in the forefront of Soviet dance criticism. Unfortunately, a look at some of the other recent criticism to emerge from the Soviet Union yields a less comforting vision. They all suggest, to a degree, a failure to scrutinize the material critically.

A prime example is B. Lvov-Anochin's book on the principal artists of the Bolshoi Ballet, *The Artists of the Bolshoi Theatre*, (Mastera bol'shogo baleta (Moscow, 1976), 240 pp.). The author meticulously outlines the particular achievements of every performing artist he discusses, treating each one as a milestone.

The section that should concern us most is the one purporting to be a discussion of the creativity of the Bolshoi chief choreographer, Yuri Grigorovich, who received the coveted Lenin prize for his full-evening spectacle *Spartacus*. In general, the Soviet artistic establishment considers him to be the Soviet Union's leading contemporary choreographer. Thus, it is not surprising that the author, too, regards Grigorovich's work and in particular his 1968 opus *Spartacus* as being the culmination of all Russian ballet traditions, going as far as to link Grigorovich's ability to tell a story in terms of dance with that of Mikhail Fokine, who gave early twentieth century ballet a whole new range of dramatic expression. Nothing could be further removed from the truth. Fokine's revolutionary genius lay in his introduction of intellectual content into the ballet, as well as in his ability to synthesize all the particular elements that go into the making of the ballet. Thus, in a Fokine ballet, the dynamics and the perspective are fixed by the music and design as well as by the movement, converting it all into a tapestry.

In *Spartacus*, Grigorovich's limitations as a choreographer are revealed, limitations which afflict all Soviet ballet. Grigorovich has a considerable flair for making the narrative of a ballet apparent in terms of dance alone, without resorting to the archaic gestures that still abound in Soviet ballet. However, he is not at all an innovator like his predecessor, Fokine, for he falls victim to the neo-realist style that has been dictated to Soviet ballet by political directive. It is a mode of presentation that Grigorovich seems to support time and again, in public statements and also in his choreographic efforts. Furthermore, a familiarity with his works tends to suggest that he might not be able to choreo-

plain chance, especially in modern times.

They tell the story of Serge Diaghilev, the great Russian impresario, who himself never danced or choreographed, but was to a large extent responsible for the direction ballet has taken in the 20th century. The national ballet companies emerging after his death are by and large creations of people who worked with him at one time or another, i.e., Dame Ninette de Valois, founder of the Royal Ballet.

Finally, this book is especially notable for discussing the way in which each nation played a particular role in further developing the art of dance; and how each in turn influenced other national schools.

Relative to the West, the Soviets publish a great deal of dance literature. Here is an example of one very important contribution to dance criticism, and two others that are representative of the Soviet approach to dance criticism. In addition, I chose to discuss these books, as they are expected to be published in English soon.

Soviet dance criticism suffers from the same malaise that afflicts Soviet dance — a limited perspective.

There has been a recent rush of Soviet books dealing with dance themes. By the very nature of the approach taken, these books illustrate what a drawback the past sixty years have been for the development of dance in the Soviet Union. The creative impulse that characterized Russian dance at the turn of the century and was given further impetus by the visionary Diaghilev, and in turn evolved into an ideal wedding of all the arts, was sharply circumscribed by an act of political intervention. Hence, Soviet dance was forced to return to the rigid academic guidelines that were the tradition of the Russian Imperial Ballet for most of the 19th century, but with that tradition rendered irrelevant. The greater impact of the Diaghilev revolution was experienced in the West, ultimately centering on two of the most creative personalities to have emerged in the 20th century, Stravinsky and Balanchine. Both were revolutionaries in the truest sense of the word, for they chose to build upon a tradition, using the past as part of the creative process to provide an impetus for change. Their own creations contain numerous postscripts to the past. Balanchine's ballets abound with references to Petipa and the Imperial School of Ballet, while Stravinsky, whose scores were to change 20th century music, drew his inspiration from the same motives that had impelled Mussorgsky, Rimsky-Korsakov and the 'Mighty Five'. Because Stravinsky and Balanchine possessed an extraordinary power of

assimilation, their art drew upon, and by an ironic twist of history, transcended their native boundaries.

It is to the great credit of the late Yury Slonimsky, the dean of Soviet dance criticism and the founder of the "analytical school of ballet criticism", whose formative years were spent in the turbulent and wildly eclectic years of the 1920's, that he, as one of very few Soviet dance critics is able to bring the subject matter of his book, "Pushkin's Ballet Verses" (Baletnye Stroki Pushkina: Leningrad, 1974, 182 p.) into a reasonably satisfactory focus. He achieves this by totally immersing himself in the social and cultural milieu of the early 19th century, which provided an impetus for Pushkin's own work.

During this period, dance, which has previously been relegated to a carnival setting, began to move indoors. This came about as a result of the emergence of a western-minded aristocracy which sought to make all art and entertainment to cater to their own new-found sense of social snobbery and affectation.

Slonimsky skillfully describes Pushkin's admiration for ballet, citing numerous references to it in his correspondence, in which he often discoursed on ballet personalities and ballet performances. (It should be noted as an aside, that Pushkin had a peculiar attraction to women's ankles. That he had a particular interest in ballerina's shapely legs could be seen by a glance at his notebooks, the margins of which are filled with feet that are clearly point.)

Diana's breast, the face of Flora
Are charming, friends, but I would put
Them both aside and only for a
Glimpse of Terpsichore's foot.

(Eugene Onegin)

But Pushkin did not limit his observation of the dance scene to the fashionable salons and theatres of Russia's glittering capital city. The poet's frequent sojourns outside the cosmopolitan centers, often due to social pressures or political directives, led him to observe how movement — folk dancing — became a vehicle for expressing the emotions and sentiments of a largely inarticulate people. This realization was converted by Pushkin into a dramatic and stylistic device.

The author is most in his element when talking of Pushkin's works as a source for the ballet. His narrative poetry, especially *The Prisoner of the Caucasus* and *The Fountain of Bakhchisarai*, proved to be highly attractive to the sentimentally-minded ballet masters, who sought to convert

THOUGHTS ON TERPSICHORE'S LIVELY FEET

by David Eden (Moskowitz)

Lincoln Kirstein's pioneering book, **Dance — A Short History of Classic Theatrical Dancing**, original edition 1935, reproduced by Dance Horizons, Inc., Brooklyn, N.Y. in 1969, remains the most authoritative study of an art to which Kirstein himself was destined to give shape and context in America.

If you want to understand classic theatrical dancing both as a theatrical spectacle and as social expression, this is the book to read. Kirstein's purpose is twofold: to acquaint his readers with ballet as an inherited tradition, and to place the story of dance in the broader context of economic, religious and moral changes.

Kirstein draws a logical parallel between tribal, ritual and primitive dancing, and that of dance designed for the theatre. Between the spontaneous outburst of feelings, such as stamping of joy, stamping of anger, or even frenzy en massé (as in his brilliant chapter on **Dance Macabre** of the medieval period), and the patterned, rhythmical sequences ordained for the theatrical spectacle. The resulting rhythm, Kirstein appears to be saying, is a reflection of the way people live, their social structure and organization.

He then takes the reader through Greek Theatre, where the Dionysian festivities gave birth to dance in the theatre, to the Roman pantomime ballet, where mimes enhanced their mute characterizations with a brilliant display of physical skills (the development of **ballet d'action** owes much to those mimes).

In subsequent chapters, as theatrical dance becomes solidified as a tradition, Kirstein emphasizes the dancer's heritage in the creative vitality of dance. He thus describes in detail the historical development of technique and the great choreographers and dancers who expanded the possibilities inherent in the form, and offered new ways of seeing human bodies in motion.

Reading the book from the perspective of the present, one can quarrel with Kirstein's emphasis on the latter stages in the evolution of theatrical dance, i.e. — the contribution and the legacy of the **Russian Ballet** is given short shrift

with the great contribution of Petipa not being sufficiently emphasized! Paradoxically, these shortcomings will be remedied by his own work with Balanchine, who he brought to America, and by his founding of The New York City Ballet, a great company built on principles inherited from the Russian Imperial Ballet School, but with a style made relevant to contemporary America.

This book remains one of the greatest contributions to understanding dance from one of the best dance scholars the world will ever know.

For the younger readers, who might find the Kirstein book challenging in its scope and style, the Mary Clarke and Clement Crisp book **Ballet — An Illustrated History** is highly recommended (Universe Books, N.Y.C. in 1973).

The title is very apt, for the black and white pictures complement perfectly the narrative that bursts with color and visual detail, and that bespeaks the authors' love of the dance.

The book begins with the period when seeds of ballet were planted in Renaissance Italy and where the social dances of the time nourished the burgeoning form that was to become known as dance for the theatre. The writers illustrate, with much humor, the early dancers of the Renaissance struggling merely to walk, let alone dance, while wearing 40 pounds of elaborate costume. They describe the social stigma that became associated with ballet, when 19th century ballerinas in their virginal white were the favourite courtesans of the gentlemen in the grand tiers, while, ironically, other ballerinas danced 'en travestie' (dressed as men), because the classical danseur was held in low repute. (We did not free ourselves completely of this prejudice.) Among other things, the book seeks to impress its readers with the dedication of ballet practitioners. Ballet is hard work. The legends are thus humanized. Taglioni danced until she fainted; Pavlova danced even as her toes bled.

The pictures with which the book is illustrated follow in the footsteps of Terpsichore (the Muse of the Dance) and the road she traversed, as a result of social upheavals and

what do they want from us in order to put on this festival? They said: all we want is a professional colour film of the event.

G.M.: One of your works is based on music actually titled **Folk Songs** by its composer. Of course I am referring to **Dream Dances**, which really are dream-dances, I mean they are a dancer's dream.

J.K.: Thank you. The music is by Luciano Berio. He named it **Folk Songs** and it was written and dedicated to Kathy Barberian. But I feel he wasn't quite right to call them folk songs, because they are not real folk songs, they are arranged and changed and one of them even . . . but why not? He wrote it himself and it still is a folk song. I have tried to make equivalent choreography to all eleven pieces. Almost every one comes from a different country. There are songs from Italy, America, France, Sardinia, and Azerbaijan among them, each lasting from one to three minutes. Obviously it posed an enormous problem to choreograph pieces that short, and keep each distinctly different in character from the rest. One of the dances is only three quarters of a minute long, and in those 45 seconds I had to make a statement of some kind. Also I was determined to make this statement while using no actual folk steps.

Originally we called it **Folksongs** and then we changed it to **Dream-Dances**, because it was dreamed up, more than actually choreographed, by using folk elements.

G.M.: Another feature of folk dance that you incorporate in your work is that there is no front and back. Folk dances are very often in the round and there is no proscenium, no front and no back. You very often use dancers standing for a long period of time with their backs to the audience, which is very unusual. Although in German they say "Ein schoener Ruecken kann auch entzuecken" ("A beautiful back can be enjoyed"). There seems to be some connection between this feature of your choreography and folk dancing, which is central, pivotal, and not frontal stage-audience-oriented.

J.K.: Yes, I definitely think there is a connection. It also has to do with another thing. I think theaters don't present a really perfect situation for watching dance. There is a discrepancy between the dancing on the stage and what the audience sees. I always request that my dancers dance for themselves and for each other, and not for the audience. The result is a different kind of dance. For me the public may be there, but not necessarily. Maybe that's why I don't care whether they stand with their back to the audience or

face sideways. I think a good dancer should be able to express himself with his back not necessarily with his backside. The back is the dancer's most vital, most important part and can really be very expressive. It's true folk dancing always whirls around in all directions, but with me it has to do with the fact that we pretend that there is no audience.

G.M.: But that's again a feature of folk dancing, where you don't dance for an audience but for yourself, and those who may watch are only allowed to peep.

So actually you use a sort of fourth, imaginary wall on your stage like in naturalistic drama, through which the audience can see.

J.K.: I believe in relationships, in dialogue. Connections between people are really very important to me. Even if you are all by yourself and you think something or state something, and it means nothing, unless you transmit it and relate it to your surroundings or to someone else. And I believe that the strongest ties are between one person and another. That's why I always make duets, there are always two people dancing together.

G.M.: When you did have a solo in your **Dream Dances**, in order to avoid at all costs its becoming a solo, there was a girl lying on the front of the stage while the man was dancing.

J.K.: Yes, he was dancing for her.

G.M.: Of course, that was obvious. She was left there from the previous dance and that was a nice touch.

J.K.: My constant use of the duet form has been pointed out to me. As a criticism I accept it, because there is a danger of falling back into the same pattern, into using one principle all the time.

G.M.: Thank you for telling us today the stimulating things you told us. Through discussing general, fundamental problems of choreography we have gained a deeper understanding of your own art of making dances. Sometimes by going far away one discovers truths about oneself, so I hope your trip to the aborigines will provide you, and through your work us, the audience, with insight into our own lives and problems.

Thanks to **Bat-Dor Dance Company** for making this meeting possible. And thank you, Jiri!

J.K.: Thank you, Giora. □

with hips absolutely straight, level, as it says in the book. Have you? I've tried, but it never works. Yet in the very intricate Indian dances or the dances from Indonesia, which are terribly complicated and have some really strenuous physical movements, can be executed in an absolutely perfect way.

G.M.: Are you sure that a choreographer from India or Indonesia would say the same?

J.K.: I hope so.

G.M.: Perhaps he would think that ballet is perfect and that his dancers are imperfect.

J.K.: Maybe his dancers are imperfect. Then they should study a little more. But classical ballet just cannot be done in a perfect way.

G.M.: Because it's an idea; it's built on an ideal person, who doesn't exist.

J.K.: Yes, exactly.

G.M.: Maybe there is another thing. Navaho Indian women, when they weave their famous blankets, which have most intricate patterns, always purposely leave a mistake in, as they say, "to let the soul out". So, if you are too much after perfection, you need a sort of mistake, a window for the soul of imperfection to escape through.

J.K.: I left so many souls out.

G.M.: But as we are progressing to Asia, it occurs to me that you are going to Australia. Why? Is it all connected with what we are talking about?

J.K.: Yes, it is very much so. I don't know if any of you are acquainted with the aboriginal people of the northern part of Australia. Several years ago I saw a film on television about their dancing and I was never so excited about dancing in all my life. Decided I had to do some research, to study with them, to see what they really are like, because those few dances I saw were incredible. The dances of the Australian aborigines are not like the commercialised African dances. The aborigines have an enormous technique, they have ways of expressing which are quite unique. I saw a dance about a hunter and an animal. The dance was circular and both dancers moved always on the perimeter of the circle as far from each other as possible. So the distance between them never changed. But they constantly changed roles. The hunter would become the animal, and you were

never sure who was hunting whom. It was magnificent. So I decided to go there and study with them. We are now planning a full evening's production based on aborigine culture, for which three major composers will write the score. Part of the score will be by Arne Nordheim, another part by Luciano Berio, and still another by Toru Takemitsu. This production should take place in 1982, in Holland, and for this purpose we are going this summer to live for one month in the Northern Territory of Australia, where the Australian Government has arranged the largest gathering ever of all the aboriginal tribes of Arnhem Land, the Northern Territory and Groote Island. All these tribes have never met, because the distances are so enormous, and they are going to gather together in one place and for six days and six nights present their slightly different cultures.

For in the life of the aboriginal people of Australia dancing is "number one". Everything else takes second place. If you dance a dance, you own the dance, as your property. You can trade dances . . .

G.M.: So they have copyright of choreography, which is a subject nowadays much discussed in America and Europe.

J.K.: Yes, an absolute copyright. Should a man come from one tribe to another and see a dance he likes, he has to ask for the rights and they may say, alright, you can have this dance, but we want another dance from your tribe in exchange.

I am also concerned about a much wider issue. Folk art is so ephemeral that it is important to go and study and preserve it as well as possible. One can keep a painting, if one is lucky, one can keep a statue or a piece of architecture, a house. A song, a story can be written down in a way. But with dance, especially folk dance, there is no way to notate it efficiently. Because there are so many things that go along with it, the atmosphere, the way everything is done, how it's felt, how it's connected with the mythology, with ancient culture. All this you cannot record, it has to be passed on from person to person and it has to be kept alive by working with it.

I am very much concerned with nations, preserving their heritage. One has to know where one comes from and what one belongs to. Especially so in the arts that pass by and are gone.

So we are going to research, to gather material, and a camera team will come with us and film the whole event. The aborigines themselves are really concerned about preserving their culture. We asked, what can we give them,

G.M.: You mean with training. But then they would cease to be just average people and become dancers. I would say, and I don't know whether you agree, that normally what we call natural movement is movement for a purpose and not for the purpose of moving.

J.K.: Yes, yes. Movement that everybody does, natural movement, can be taken and used for stage purposes. Of course, it's changed then, its meaning is different from the original purpose the movement was made for. I find it a very important element in choreography.

For instance, when I was working on *Children's Games*, I started by going to the market, in Holland, and buying hundreds of dirty old military underwear, whole bundles of it, and then we spread them — well, we washed them first — we spread them all over the studio and started putting them on in strange ways, like children do, when they take their mother's skirt and father's shoes and put them on. These costumes, really old underwear, got worn the wrong way round; a pair of long-johns is put on upside down, imprisoning the feet of the dancer at the ankles. There is one girl with children's knickers on her head and her hair coming out where the legs were supposed to be. In a way, in the whole ballet, things are being used the wrong way.

G.M.: So the movement, derived from naturalistic circumstances, from natural movement and the rehearsal situation became the guiding artistic principle of the ballet. How about the accompaniment, which is in parts concrete music, interspersed with pieces of Gustav Mahler's *Kindertotenlieder*, edited by Gary Carpenter, your resident musician?

J.K.: That, too, was musical rough material created by the dancers themselves. For the first scenes we rub the rims of drinking-glasses to produce delicate singing sounds. For the battle scenes we got all the dancers together, and blew on ordinary iron pipes, which you can blow on like on trumpets. We recorded the banging drums and breaking of glasses and everything else, took all these elements to the E.M.I. studios and spliced them together and made them into rhythms.

G.M.: Speaking of real "natural movement", when your company did *Kinderspielen* in Jerusalem yesterday, one of the crystal glasses broke. Suddenly two dancers came on stage on their knees, mopping the floor in perfect rhythm with the music. It fitted in very well. Only later did I realise that this scene was not a part of your choreography at all. The dancers were simply afraid someone would hurt

their feet by treading on the broken glass.

J.K.: It also has to do with the way one choreographs. For me, no matter how intricate the movement used, it must be natural, it must move according to natural and physical laws. No matter how fast and how intricate, it has to be comfortable. That does not mean it has to be predictable. Yesterday a lady told me she was surprised every time something happened on the stage, startled by what was going on. I told her that I once met Mr. Nicholas Beriozoff, a dancer and choreographer who used to dance with the Ballets Russes de Monte Carlo, and sets classical ballets for many companies. We met in Turino and we had a dinner together. He is an older man and he said to me: Jiri, I don't know what it is, but whenever I think your dancers are going to go this way, they go the other way. So, he found he was always looking at the wrong side of the stage. But however unpredictable and surprising the moves my dancers are dancing, it has to be comfortable.

G.M.: What you have just said is merely the definition of brilliant art, which is that it seems natural but surprising at the same time, like Mozart's music, for example. It seems as though nothing simpler could be devised but nevertheless one is astonished.

To come back to our subject: of course there is natural movement, in folk dance, though some folk dances are very acrobatic or demand all kinds of feats or special skills which untrained people or people from another region or another culture are unable to do at all.

J.K.: The marvellous thing about folk dance is that it's absolutely in human proportion, in honest relation to the human body and in complete harmony with the natural surroundings in the particular part of the world where it originates.

You can see that a dance from the plains and a dance from the mountains are of completely different character. People are used to walking in a particular way, to working in a certain fashion and all these things influence their dances.

Another wonderful thing about folk dances is that they are always based on the advantages and disadvantages of the human body. You can do a folk dance in a perfect way, you really can but you can never dance classical ballet perfectly, because classical technique is "constructive", it's a technique that doesn't take into account the faults of the human body, it does not reckon with human imperfection. One can never do a perfect arabesque, or a perfect *escarté*. I have never yet seen a dancer with a leg above 90°

Court dance of the 16th and 17th Centuries, and not really a stage dance at all.

J.K.: Yes.

G.M.: And in Martha Graham's *Appalachian Spring* one may observe some very folksy influences, not to speak of the authentic square dance with a "caller" in Agnes de Mille's *Rodeo*. Not to mention the many works of our own Sarah Levi-Tanai, who uses Yemenite ethnic forms. But I don't know any contemporary choreographer other than you who so poignantly uses elements of folk dance. I don't mean steps but, for instance, formations like two lines clashing, going one through the other and parting again. Or circles that form and disintegrate, and other formal elements, which, I feel, are derived from folk dance, without using specific folk dance steps.

J.K.: I think this use of folk elements, natural movement and natural relationships in the newer choreography has its reasons. I don't think it just comes from nowhere. If you follow the history of humanity, you are frightened by the speed in which we are being pushed to live. It took man thousands of years to progress from holding a stone in his hand to making the first tool. The ancient cultures took thousands of years to develop. Then you come to the Middle Ages, which only lasted hundreds of years. As you come closer to the Nineteenth Century you realise that cultures such as the Classicist period and the Romantic era which lasted only about fifty years. Suddenly, with the beginning of the Twentieth Century, there are several streams appearing at the same time. Now every artist is an individualist. There is no common style under which you can put all the artists creating today.

And if you look at the development of technology, all the things that we are surrounded by, you feel like an idiot, because everyone is constantly operating things without knowing how they function. So, although the human mind has developed in such a terrific way, it has also specialized so much that one person is not able to understand all scientific development, only a small part of it. So we are creatures surrounded by machines, by telephones and cars and televisions, and all these things that one doesn't know how they work. And one feels that human achievement is expanding, but the individual within the whole thing is contracting. I think it's an enormous problem.

When I was a child, twenty years ago, there were things created in ballet that were strange and monstrous, the stranger the better, and one couldn't relate to it as a human being. For me, I don't want to be an avant-garde choreographer. Because I think it is time to look back, to re-

discover the elements, the very elementary movements and the elementary human relationships. I try to take things that help me to express this from classical technique, from modern American dance, from folk dance, and also from natural movement, normal movement how people actually move. I choose from all these things and try to form a language that enables me to get closer to the ground, closer to the people, closer to the heart. That is what I am interested in, and that is what I am trying to do.

I never actually take folk elements and incorporate them into my ballets. I always take the character or the smell of whatever it is, change it all around, and it come out different. But somehow it has to do with folk dancing.

My ballet *Symphoniotta* is an example of this. The music, by Janacek, is also derived from folk music, from folklore, but it is not folklore, it just has some elements in it that made me choreograph what I have choreographed.

G.M.: You said you wanted to use natural movement. What exactly do you mean by natural movement? It is opposed to artificial movement or stylised movement? I notice in your movement the excellent use of impetus, of momentum. For instance you love your dancers to slide along on the floor after they have stopped moving of their own accord. The lifts in your ballets are always in movement, there is never a lift which is static, a pose. But where do you feel the naturalness comes in? I mean what is natural, as opposed to stylised movement? How would you define it?

J.K.: Natural movement is very simple. There are maybe some of you here who have never danced and if I asked you to do something like getting up, or crossing the room you would move in an untrained way and I think there is a great deal of beauty and honesty in this kind of movement. There is another ballet of mine, called *Children's Games*, where there are such everyday, natural moves. Untrained people sometimes have a wonderful ability to move. I am sure you have had the experience of seeing someone who has never danced, who has never done a step on the stage, but you think, my God, this person is just walking, and it's such a beautiful thing. By the way, walking on stage is one of the most difficult things to do. That's what I understand by natural movement.

G.M.: Nevertheless, even in *Children's Games*, these are trained dancers. I don't think an ordinary person could really do what they have to do.

J.K.: I think actually they could, with an enormous lot of work.

MODERN DANCE, BALLET AND FOLKDANCE

Giora Manor interviews Jiri Kylian.

Jiri Kylian, artistic director of the Nederlands Dans Theatre, was asked in the course of his company's third visit to Israel, in the spring of 1980, to lecture on the relationship between modern dance, ballet and folk dance. It seemed that this topic, fundamental to the understanding of modern stage dance, was especially well suited to Kylian's choreographic style, as he often uses elements which derive from folk traditions. Instead of a lecture he chose to show some video-films of his work and asked me to discuss the topic with him in public.

The Bat-Dor Dance Company, who were the hosts of the Nederlands Dans Theatre during their tour, made their hall available, and about three hundred dancers, folk dance instructors, critics and dance lovers congregated to listen and watch. The following is an edited version of the transcript of that interview.

Giora Manor: I know that your training is in ballet. You started as a ballet dancer in Prague, Czechoslovakia. The connection between ballet and folk dance is, on the one hand, strange. There is nothing more artificial and removed from everyday life than ballet. Then, on the other hand, in the history of ballet there are many folk roots and a lot of demi-character or quasi-folk dancing. How did you react to that, was that your way of incorporating sources of folk dance in your ballets? What did you study? Did you really study folk dance or only demi-character national dances? What is the difference between the demi-character folk dance in ballet and real folk dance?

Jiri Kylian: I studied at the Prague Conservatory in Czechoslovakia, and it was a very good school indeed. If you want to become a dancer in Czechoslovakia, you don't only study one kind of dancing and no theory, just to be able to use your body, but you have to study many subjects. The curriculum was very broad, including ethnic dances, Martha Graham technique, jazz dancing, fencing, psychology and languages. We had to study an instrument (most of us chose piano), history of theater, history of art, composition and counterpoint. If you only want to become a dancer, it is perhaps too much. But if you want to go on if you want to be a choreographer, a teacher or a ballet

master, you should know more about these things. First of all, of course, one has to study classical dancing and folk dancing but real folk dance, no character dance. Character dance is something that's been taken from ethnic dances, perverted in a way and made into a brilliant kind of insert for classical ballets. No, we didn't study that, we studied real folk dances. We wouldn't study, for instance, the *czardas* in general but would learn a specific Szekely Czardas, which is a Czardas from a certain part of Hungary. We wouldn't study just the polka but a very specific Polka that comes from a certain part of Czechoslovakia, Poland or Russia. This is what I really think is important and I would advise schools to follow this example because character dances are only a perversion of real folk dancing. Character dancing is a predigested form which is more acceptable to the general public. But it doesn't have the smell of the country, the particularity of real folk dance, which I regard as interesting and essential.

Classical ballet derives from ethnic dance. It was in Southern France, in the Basque region, in Provence, that the Classical technique originated. From the dances of Southern France were derived the so-called Courtly Dances in the Eighteenth Century, and from these in turn, the Classical technique was developed.

G.M.: Also from the Moresca dance of Burgundy which came from North Africa through Spain. Thus there is even an oriental influence to be found in the beginning of ballet. The English Morris dance probably developed from the Moresca. It was a sword dance. In fact Ashton adapted some of the Morris dance ensemble forms for his *Fille mal gardée*.

Yesterday, when we were talking about it, I thought, oh God, modern dance and folk dance, that's even stranger than ballet and folk dance. Because, after all, everybody knows that there is a Czardas in *Coppelia* or the Harvest Dance in *La Fille mal gardée*. Not to mention *Les Noces*. But I found that in modern dance too, there are choreographers who do use folk dancing. For instance, perhaps the most perfect modern dance I know of, José Limon's *The Moor's Pavane*, is based on the *pavane*, which is a Spanish

shaped to a large extent by its repertory, which in turn reflects the artistic vision of a choreographer.

The point is obvious, and the key name is mentioned in numbers 1 through 11. But it is equally true of the others in an early, less venerable stage of their existence. Their history, in fact, is what led me to the conclusion which I contrived to reach with you through the above paragraphs. In tracing the growth and development of ballet and western theatre dance in general, I was struck by the way great companies reached their peak through a chief choreographer who imprinted his style on the company.

The Royal Danish Ballet had its court beginnings in the 16th century. But it was not until 300 years later that it became the great company it is now, through the repertory that August Bournonville fashioned for it in the mid-19th century.

The great Russian companies, Kirov and Bolshoi, had both been in existence for over 100 years before their rise to world prominence, largely through Marius Petipa's choreography from 1860 on. (In the case of the Bolshoi, the choreographer Gorsky was important, but he is not well-known outside of the Soviet Union.)

Frederick Ashton's repertory was responsible for the present character of the English Royal Ballet, with the secondary influence of director Ninette de Valois's dramatic output.

The theatrical style of the American Ballet Theater was launched jointly by choreographers Anthony Tudor, Jerome Robbins and Agnes de Mille.

No works were created directly by either Marie Rambert or Sergei Diaghilev, but they both had a hand in shaping the choreographer they chose and sponsored. Fokine's choreography marked the Ballets Russes through its most exciting early years, and Rambert's company was imprinted first with Tudor's mark and more recently, Christopher Bruce's.

Of course, once these companies became established and secure in their identities, they could branch out and mount productions in a variety of styles. Note however that this

is always a risk, when an artistic director ventures into styles that are not "natural" to his company.

Which brings us finally to Israel, where we are faced with an embarrassment of riches — a lot of unfocussed talent residing in many companies which are unfortunately difficult

to distinguish from one another. Even the ballet company shares a common pool of performing talent with the modern groups, with the same dancer turning up within a few seasons in several different companies. More serious is the fact that artistic policies are almost interchangeable, with all the repertories representing a *mélange* of contemporary styles — dramatic, abstract, and representational choreography in modern, classic and point, jazz and folklore techniques.

Inbal, the Israeli company that started out in 1950 with a clear identity based on Sara Levi-Tanai's Yemenite works, became steadily weaker as it lost its central line. Batsheva also started out (in 1963) with a strong character — a dramatic energy stamped with Martha Graham's emotional repertory. The more it wandered along other paths, the less satisfactory were the results. The new artistic advisor Robert Cohan says that he intends to "shape the identity of the company" and this is undoubtedly the right approach. Although Bat-Dor, the Kibbutz Company, the Israeli Ballet, and others have presented occasional excellent performances, they would all be greatly improved if they adopted a clear artistic policy with the help of a good resident choreographer.

In conclusion, I call your attention to Eugene Ormandy's remarks on handing over his 44-year post as music director of the Philadelphia Symphony Orchestra to a conductor who will divide his time between Philadelphia and other posts in London and Florence. "These jet-set conductors," he said, "they jump from one place to another. At the end they don't have their own children, their musical children. I belong to the school where you are married to only one orchestra and you live with it 24 hours a day."

Insofar as a dance company is an orchestra of human instruments, these words should be taken very seriously by the leaders of the Israeli dance world. □

“IT’S ALL A QUESTION OF IDENTITY” (GERTRUDE STEIN)

by
Joan Cass

What is the recipe for a great dance company — or even a very good one? With at least five Israeli dance companies of sufficient stature to tour abroad (not counting our many folklore groups!), this question is worth considering.

Instead of engaging in laborious theories and justifications, I would like to take a pragmatic approach — that is, pick a bunch of dance companies that are all generally acknowledged to be first rate, and see what, if anything, they have in common. Here is a list of 18 companies, all of which have generated much interested critical comment and good box office sales during this century. (Israel has been deliberately omitted in making up this list.)

1. The Martha Graham Company
2. The Merce Cunningham Company
3. The Alwin Nikolais Company
4. The New York City Ballet of George Balanchine
5. The Joffrey Ballet with chief choreographer Gerald Arpino
6. John Cranko's Stuttgart Ballet
7. Jiri Kylian's Netherlands Dans Theater
8. Twyla Tharp's Company
9. The José Limon Company
10. Robert Cohan's London Contemporary Dance Company
11. Maurice Béjart's Ballet of the 20th Century
12. The Royal Danish Ballet
13. The Bolshoi Ballet
14. The Kirov Ballet
15. The British Royal Ballet
16. The American Ballet Theater
17. The Rambert Ballet
18. Diaghilev's Ballets Russes

Now, 11 of the 18 companies have the word “ballet” in the title. But only in five cases (12, 13, 14, 15 and 16), does this mean that traditional classics are performed, and only the two Russian companies exclusively do works in this genre. As a matter of fact, while today's dance audiences find interest in 19th century ballets like “Giselle” and “Swan Lake”, they also enjoy psychological revelations like those in Martha Graham's “Clytemnestra”, design and light shows by Alwin Nikolais, and experiments in motion,

structure and video by Twyla Tharp and Merce Cunningham, among other forms.

Therefore the common element that they (and we) seek in a good dance company is not a familiar repertory or a single style. Nor is there any less variety in these companies' approach to production. For example, the New York City Ballet stages “Agon” (Balanchine — Stravinsky) on a bare stage, and costumes the dancers in tights and leotards; while the Joffrey Ballet assembles lavish sets and costumes for a revival of “Petrouchka” (Fokine — Stravinsky). Therefore the answer does not lie in elaborate, expensive show pieces.

Well, what about performers? Maybe the key to a good company is virtuoso compelling soloists backed up by fine ensembles. And certainly all these companies present well-rehearsed, capable professional dancers — brilliant stars among them. But if this were the main attraction, you should be familiar with the featured dancers of most famous companies. While you can probably name a number of them, go through the list of 18 again and see just how often dazzling stars leap into memory. Not so many, right? But wait a minute — each company does call to mind one or more famous names. However, while many of them were dancers at one time — or still are — that is not the main reason for their fame. Rather they are known for creating choreography either personally or through their artistic policy by encouraging others to do so. It is in this way that they mold the character of their dance company — and are the key to its greatness.

This then is the common element we have been seeking. Every outstanding dance company is identified with one or more good resident choreographers. Because as surely as an individual dancer awakens interest by projecting a specific image — stemming from body shape and facial expressions, level of technical ability in a given school and interpretive sensitivity — so a company achieves validity by expressing a unique personality. A dance company starts out as an assemblage of more or less skilled individual artists. Gradually the group is turned into something more than the sum of its parts by a strong choreographic guide. A great company always reveals a distinctive character, an overall style

For many years the trait which more than any other has hindered the development of dance in Israel is that new groups and independent artists are too quick to seek established status. The budding dancer, just graduated from school or academy, is looking first for a place in one of the established companies, and a steady salary, seeking security rather than innovation or experiment. As long as the attaining of technical competence was the primary goal, this was understandable. Only recently, after nearly twenty years does one encounter small, independent groups and enterprising choreographers who prefer doing their own thing to becoming cogs in the comparatively well-oiled performing machines of the established companies.

Independent creative activity is helped by the opportunities offered by several club-theatres, such as Tsavta, which provide a showcase stage for experiment, thus freeing the dancer of the financial burden of production costs. At the initiative of the Dance Library (with the support of the Tel-Aviv Museum, which donates its stage) a "Stage for Dance" has been created, on the model of the "Stage for Dancers" run in the 50's in New York by the late Fred Berk, where many now famous choreographers first revealed their work. The very fact that so many choreographers wished to present their work, is a sure indicator of the amount of talent laying dormant, awaiting a Prince Charming's kiss.

Apart from such showcase performances there has been experimental activity by dancers and choreographers such as Ruth Eshel, Rina Shaham's group and other artists including innovative solo performances by Rina Schoenfeld which earned deserved international acclaim.

In Jerusalem, there are two enterprising modern dance groups. Flora Cushman's workshop has been performing her work there, and recently a new group, the Katamon Modern Movement Group, with a gifted young choreographer named Yaron Margolin at its helm, has shown fascinating new works.

Apparently, something is stirring. The old preoccupation with technique is gradually replaced by an interest in creativity.

There are several thousands of students learning dance in all forms in schools and studios all over the country. There, not only are Israel's future dancers and choreographers being trained, but importantly, a new audience is being formed. Unfortunately, most of the studios are still primarily concerned with the teaching of technique rather than with propagating creativity and furthering an appreciation of the art.

This is strange, as Israel has produced well-known innovators and original thinkers in the field of the movement education and theory such as Moshe Feldenkreis and Noa Eshkol. The Kibbutz Teachers' Seminary in Tel-Aviv is the centre of that dance education which is based on relaxation and natural movement, rather than on stress and force. The emphasis there is on creativity and self-expression.

Many of the ballet schools have adopted the British R.A.D. method, which has improved didactic standards without, alas, encouraging creativity. An important innovation is the recent inclusion of dance as an optional subject in the official Matriculation Exams ("Bagrut"). The Rubin Academy in Jerusalem has maintained for the past five years a secondary school where students are able to take dance as a "Bagrut" subject. But only in the kibbutz schools is dance – modern and ballet – an integral part of the curriculum in primary and secondary education. This explains the surprising fact that kibbutz-educated dancers make up nearly half of the membership of the professional companies, while the kibbutz movement itself accounts for only about three per cent of the general population.

The existence of the Dance Library in Tel Aviv, and the well-attended lecture courses in dance history it runs, indicate a marked growth in the public's interest in dance as an art.

Seven years ago, I wrote in an article about the dance situation in Israel that perhaps the time was ripe for the government to assume responsibility for a national company, the natural candidates being Batsheva and Inbal. Since then, Batsheva has, in fact, by default become a publicly owned company. The dire economic situation has led to thoughts about the creation of central, state-run facilities which would make it easier for the individual companies to meet their budgets. This seems to me the proper course to take rather than to entertain hopes of amalgamating companies in an integrated framework, run by bureaucrats. Bigger does not necessarily mean better or cheaper.

What is really needed is a change of climate, a change of attitude towards the experiment. The Israeli dance audience harbours a strange suspiciousness towards innovation. Whereas in the United States, people come to experimental performances with their minds open to anything the artist has to offer, Israelis seem to attend in order to call the artist's bluff. They sit tensely through the performance, unable to enjoy anything new or unusual, because they do not wish to be taken for a ride. A certain lack of intellectual curiosity hampers the free development of choreography in Israel. The potential is great, but there is no way to tell when the promise will be fulfilled. □

keep the Israel Ballet alive on a meager budget, under difficult technical conditions. Their company is of chamber ballet size, with about 20 dancers. They are true pioneers, but the ballets they produce seem to be put together haphazardly, without the benefit of a cohesive artistic policy.

Indeed, most of the company's dancers come from abroad, join the Israeli company for a season or two and leave again. Only the Israeli Ballet and Bat-Dor are still "international companies" in this sense. Batsheva, the Kibbutz Dance Company, Efrati's Kol Demama, and of course Inbal have a large majority of Israeli-born and trained dancers. In itself there is no harm in importing talent from abroad. After all, there are only a few German dancers in the Stuttgart company and only a third of the artists of the Nederlands Dans Theatre are Dutch. But the real question is not one of the nationality but of identification, a feeling of belonging to the company. This seems to be lacking. Performing recently with guests like Evdokimova, Godunov or the Kozlovs, the Israel Ballet proved that it can hold its own in the sphere of classical repertory, provided it gets the necessary managerial support. There is undoubtedly an audience for ballet in Israel, so hopefully, we will be able to watch full-scale productions in the future. Just as nobody questions the performance of established works by symphonic orchestras, the great works of Petipa, Ivanov or Balanchine will have to become an integral part of the Israel Ballet's repertory.

The Israel Ballet is doing very important work in school performances, thus creating an audience for the future. Inbal and, recently, Batsheva have also been active in this sphere, as is a company run by Hassia Levi in the Rubin Academy in Jerusalem.

No doubt Sara Levi-Tanai is the most original creative talent in Israeli choreography. However, her Inbal Dance Theatre has been through a most difficult period. Its problems were financial but also artistic. Finally, the company acquired a studio of sorts and several young dancers joined its ranks, but its future is far from assured.

Inbal is now celebrating its 30th birthday. One of its main tasks now should be the preservation of the body of Sara Levi-Tanai's choreography. Unfortunately some of these important creations have been amended and 'modernized' by the choreographer, to the detriment of their artistic value.

The Bat-Dor Dance Company has all the technical facilities a company could want. It possesses a theatre of its own;

a well-run management, and a large body of subscribers numbering several thousand. Being a company without a resident choreographer, it depends entirely on the quality of its current guest choreographer. Its artistic director, Jeannette Ordman, stresses the importance of discipline and high standards of performance. Surely these are important elements, but the strict adherence to rules does not create a climate of creativity. Spontaneity and the joy of dancing are often absent from Bat-Dor's polished performances. Its dancers look anonymous on stage. A dancer trained in Bat-Dor will often show a marked development in the quality of his movement when he joins another company. The artist's personality is suddenly revealed, he feels free to express himself in the framework created by the choreographer to interpret his role, rather than go through the motions in the most precise but impersonal manner.

There are many important works in Bat-Dor's repertory, such as those by Paul Taylor or Jiri Kylian. Domy Reiter-Soffer has worked so often for the company that he could be regarded as the house choreographer. Unfortunately the existence of a large body of subscribers leads the company to discard many excellent ballets soon after their premiere as dance audiences have an appetite for new creations and have not yet learned to savor repeats of well-known works as concert-goers do.

The company which has progressed most in recent years is the Kibbutz Dance Company. From a nucleus of gifted amateurs it has become a brilliant ensemble of international repute. Its artistic director Jehudit Arnon, together with other choreographers and teachers, such as Flora Cushman, has imbued the company with an enterprising spirit. Its repertory consisting mostly of Israeli choreography, is one of its main assets. Another is the spirit of mutual trust among its dancers, a feeling of the joy of dancing which is evident in their performances. Perhaps this is the reflection of the kibbutz way of life. Unfortunately, the people in charge of culture in the kibbutz movement are not sufficiently aware of the company's needs and its importance, hence its financial difficulties.

Moshe Efrati's Kol Demama group, which began as an experiment in integrating deaf and hearing dancers, has also gained international renown. The group's strength, but also its weakness, is its total dependence on the creative work of its director, Efrati, which has the effect of limiting its scope despite Efrati's great talent. It is impossible for the uninitiated viewer to guess which of the dancers are deaf which, to my mind, is proof of the success of the experiment.

THE STATE OF THE ART OF DANCE – 1980

by
Giora Manor

(This article was first published in Hebrew in the quarterly Bama Theatre Review.)

The dance revolution taking place in the whole western world has reached Israel. In Europe, where ten years ago modern dance companies hardly existed, one can find small and also fairly large ones, not only in the capitals but also in provincial towns. Ballet companies traditionally humble auxiliaries to opera companies, have become the central feature of their houses, and spread the fame of Stuttgart, Brussels or Hamburg over five continents.

In America, where there are literally hundreds of active professional dance companies, dance has ceased to be an esoteric speciality for aficionados. Dance in all its forms has become an integral part of the popular art scene. It is hard to define the precise reasons for this change in attitude, but undoubtedly the general disappointment in theatre, along with the growing interest of the theatre itself in body language and its progressive turning away from dialogue, have contributed substantially to the rediscovery of movement as a mode of theatrical expression. Also, the immediacy and swift pace of dance are well suited to the hectic rhythm of life in the second half of the twentieth century. After all, "instant" seems to be the adjective most typical of our times. And dance is a form of instant theatre.

In Israel, dance no longer has to struggle for the right to exist as a legitimate art form. Its development has been phenomenal, but many basic problems are still unsolved. There are many fine artists and several excellent creators of dance. But still, the problems of creativity, the inevitable dependence on a few central creative personalities, the lack of will to experiment and to take artistic risks (among choreographers and dancers alike) are problems which demand attention.

For the first time in its twenty-year history, the Batsheva Dance Company has an Israeli artistic director, Moshe Romano, one of its founding members, who has spent the past seven years as rehearsal director and associate artistic director of the Contemporary Dance Theatre in London. Since its founding in 1963, Batsheva has suffered from an overly quick turnover of artistic directors, who, though several among them were competent artists, came as guests and regarded their stay in Israel primarily as another step

in their career. With all their goodwill, they remained visitors, none staying at the post for more than two or three years. After Batsheva's artistic connection with Martha Graham was severed, and after the company became a publicly-owned and supported one, the problem of artistic policy became even more acute. Artistic directors came and went, keeping the company together without gaining new ground or heading in any specific direction.

When Batsheva lost the financial support of its founder, Batsheva de Rothschild, Kaj Lothman took over and for two years steered the company with a kind but firm hand. After Lothman's contract ran out, negotiations were concluded with Norman Morrice, who had just resigned from his post with the Ballet Rambert. However, before he could take over as the next artistic director of Batsheva, he received an irresistible offer and became head of the Royal Ballet in London instead. So at very short notice another director had to be found. Paul Sanasardo, who had worked in Israel several times, creating works for the Bat-Dor Company was invited to take over. During his tenure most of the new works in the repertory were hand-me-downs, except, perhaps, his penultimate choreography for the company, "Jewish Folk Songs", to music by Shostakovich, which is a minor masterpiece. He managed to attract several good dancers to the company while, alas, losing a few of the promising young male dancers.

It still remains to be seen in what direction the new management of Cohan-Romano will steer the company. In the changeover the two remaining founding members, Rena Gluck and Rahamim Ron left the company which was, perhaps, regrettable but inevitable.

There seems to be a change of atmosphere in the studio, but the real challenge will be to create a new repertory of original, daring works by Israeli choreographers, and to find a sense of purpose and direction in Batsheva's work.

Can there be a 'poor ballet'? Most classical ballets are huge works demanding a large corps de ballet, a full stage machinery, soloists with star quality. For more than 12 years Hillel Markman and Berta Yampolsky have struggled to

Creative Banking

A lot more than just saving your money.

Creativity. The breath of the innovator, the inventor, the choreographer.
The inspired dynamism that helps a dancer glide through the air.
Creativity changes worlds. Produces momentum.
Enhances the quality of life.

We, for our part, have developed creativity with money.
We use it to serve you better.
To provide you with new financial services.
To help you take the right steps.

Creative banking.
Your privilege, and Discount Bank's skill.



ISRAEL DISCOUNT BANK

250 Branches & Offices in Israel and abroad

Total Assets exceed US \$8 billion

Head Office: 27/31 Yehuda Halevi Street, Tel Aviv, Tel. (03)637111

Tourist Center: 16, Mapu Street, Tel Aviv, Tel. (03)247276

New York: 511 Fifth Avenue, Tel. (212)551-8500

Miami Agency: 420 Lincoln Road, Miami, (Fla.) (305)672-8320

Toronto Representative Office: Toronto Dominion Centre (416)363-3437

São Paulo: Ave. São Luiz 50-28 (011)257-7176

CONTENTS

The State of the Art of Dance in Israel — 1980 by Giora Manor	p. 5
It's All a Question of Identity by Joan Cass	p. 8
Modern Dance, Ballet and Folkdance — Giora Manor interviews Jiri Kylian	p. 10
Thoughts on Terpsichore's Lively Feet by David Eden (Moskowitz)	p. 15
Improvisation — Examined and Practised at the American Dance Guild Convention by Judith Brin Ingber	p. 19
Companies and Premieres in 1980.-.	p. 21

Material in Hebrew:

Mia Arbatova

Gurit Kadman by **Ruth Ashkenazy**

A Boy from Tel-Aviv Who Wanted to Dance by **Micha Ness**

The Dancing Man by **Ron Ben-Israel**

Is There Life Outside a Company? by **Ruth Eshel**

The Proper Turn-out by **Assaf Ben-Zeev, M.D.**

Folkdance in the Education Process by **Ruth Ashkenazy**

Valery Panov's "Idiot" by **Nathan Mishori**

ABOUT THE AUTHORS: **Giora Manor** — dance-critic and writer, editor of the cultural page of "Al Hamishmar" daily/**Joan Cass** — dance critic and author/**David Eden (Moskowitz)** dance writer, in charge of activities of the Tel-Aviv Central Music & Dance Library/**Judith Brin Ingber** — choreographer and dance critic/**Ruth Ashkenazy** — director of the Israel Ethnic Dance Project/**Ron Ben-Israel** — dancer and dance writer/**Assaf Ben-Zeev** — dancer and M.D./**Nathan Mishori** — Musicologist and music & dance critic of "Ha'arev" daily/**Micha Ness** — Choreographer and dance teacher/**Ruth Eshel** — dancer and choreographer

EDITOR: **Giora Manor**

Associate Editor: **Gila Toledano**

Published by THE ISRAEL DANCE SOCIETY, Mishmar Haemek, 19236 Israel, tel.: (04) 993 941; Printed by "Aleph-Aleph", Ramat Gan, 3, Ohaliav St., tel.: (03) 724 940; — English Typesetting: Imud Offset Composing Services (03) 281526 Hebrew Typesetting: Et Va'oth (03) 459019

On the cover: **Lea Avraham** in **Inbal's** "Legend in the Sand" (Ch.: **Rina Sharett**), photo: **Yaari Studio/Nira Paz** and **Ohad Nahrin** in **Mirali Sharon's** "Phoenix", photo: **Sophie Ruiz-Pipo**

ISSN 0334-2301

Price (in Israel): 12 Shekel

THE ISRAEL BALLET

הבלט הישראלי



ISRAEL DANCE **1981**

TEL-AVIV

JUNE 1981

BATSHEVA DANCE COMPANY



ISRAEL DANCE 1981

