

chiz cunyu

1984





ח בת דור
להקת המחול

זמן

בישראל

1984

ספרי מחול חדשים בעברית!

המחול בעם ישראל
מאת צבי פרידהבר

מלאכת עשיית המחולות
מאת דוריס האמפרי
עברית דב הרפז - בעריכת גיורא מנור

- תולדותיהם של מנהגי המחול בקהילות ישראל בתקופות שונות ובישראל
- ספר ראשון מסוגו על ההיסטוריה של המחול היהודי ועל התחדשות הריקוד העממי בישראל
- ספריסוד בתורת הכוריאוגרפיה מאת אחת מחלוצי המחול המודרני
- ספר שהפך מכבר לקלאסיקה, אבל לא איבד מעדכניותו

את הספרים ניתן לרכוש או להזמין בחנות הספרים של מכון וינגייט
מכון וינגייט לחינוך גופני, מיקוד 42902; טלפון 053-92951

תוכן העניינים

5	המחול ביהדות ימי־הביניים והרנסאנס - מאת צבי פרידהבר
11	המחול והווידיאו - מאת רות אשל
15	הוראת המחול כשפת־תנועה - מאת חרמונה לין
21	המסלול למורים לתנועה ולמחול - עם נעמי בהט־רצון משוחח גיורא מנור
25	אפשר או אי־אפשר ללמוד כוריאוגרפיה? - מאת ירון מרגולין
28	קווים אופייניים לתיאטרון המחול הגרמני היום - מאת רוג'ית לנד
30	ריקוד הומאני - מאת מרים בן־ברוך
32	מה על הכוריאוגראף לא לעשות - מאת גיורא מנור
34	צעדים, סגנון ומשמעות במחול העם הישראלי - מאת אליוט כהן
37	הדרך אל נפשו של הרקדן - מאת גיורא מנור
40	PLIE - הכפיפה - מאת אקים וולנסקי, דבורה ברטנוב ומיכה נס (עמ' 31)
42	המינימליזם במוסיקה פלש אל המחול - מאת חנוך רון
46	להקות ובכורות בשנת 1983

לשנתון מצורפת חוברת מיוחדת לכבוד 20 שנות פעילותה של להקת המחול בת־שבע.

המערכת: גיורא מנור (עורך), גילה טולידאנו, נתן מישורי, דוד עדן.

יוצא לאור על־ידי האגודה למחול בישראל (משמר־העמק 19236, טל' 04-993493) ואגודת ידידי הספריה למחול (תל־אביב, רח' ביאליק 26, טל' 03-658106).

נדפס בדפוס "אלף אלף" בע"מ, רמת־גן, רח' אהליאב 3, טלפון: 03-724940, 724931.

סדר עברי: "עט ואות", תל־אביב, רח' אלכסנדר ינאי 14, טלפון: 03-459019.

סדר אנגלי: "תירוש", תל־אביב, רח' אלכסנדר ינאי 7, טלפון: 444959.

על העטיפה: רקדני להקת "קול ודממה", שצולמו על־ידי משה אפרתי; רקדני תמ"ר ב"ויה דולורסה" (כוריאוגרפיה: אמיר קולבן), צלם: בועז לניר.

הוצאתו של השנתון נסתייעה על־ידי האגף לתרבות ולאמנות במשרד החינוך והתרבות.

אמנות לעם

משרד ראשי: רח' תל-חי 3 תל-אביב 64334
טלפונים 281239 280118 03-284780

מופעי רשת הקונצרטים והמחול
של "אמנות לעם"

להקות ומופעי מחול
להקת מחול בת-דור
להקת המחול בתי-שבע
הבלט הישראלי
סדנת המחול הירושלמית
תיאטרון מחול - ענבל
עמנואל ויוספה בריאנט ולהקתם
להקת המחול הקיבוצית
להקת קול ודממה
תמ"ר - תיאטרון מחול רמלה
ערב ספרדי עם סילביה דוראן
אור על חמישה ריקודים - פמלה שרני
סבך - רינה שחם
חלון לעולם המחול - רינה שרת
וורה גולדמן - מחול הודי

תכניות ופעולות מיוחדות
יום מחול
ביקור המנהל האמנותי ביישוב
מפגש עם האומן
סדנאות מחול
פעולות משולבות

תכניות העשרה

בעשור השנים החולף, הפך המחול לחלק בלתי נפרד מהנוף האמנותי. הצורות המגוונות שבריקוד ריתקו קהל צופים רחב בערים הגדולות בישראל, אולם המחול כצורה אמנותית חשובה חייב עדיין לחדור מעבר לגבולות אלה.

באזורים שבהם החינוך למחול פורח, נוהרים צעירים ומבוגרים מגיל חמש ומעלה ליטול חלק בתכניות השונות: שיעור בלט, קבוצות ג'אז וערבי מחולות עם - הפעילויות הפופולריות במסגרות קהילתיות. כיום הגיעה העת לאמני המחול המקצועיים להופיע כדי להשלים ולהעשיר פעילויות אלה.

האין צורה חשובה זו של אמנות - על ערכיה האסתטיים והתרבותיים - זכאית להיות מוצגת באופן שבו תנתן לתלמיד האפשרות להיווכח ולהתנסות במטרות הניצבות לפניו? כיצד זה נוכל למנוע מהתלמיד ליטול חלק באמנות בעלת חשיבות מקצועית וערכים אסתטיים לקהילה שלו? והחשוב מכל, האין הקהילה זכאית להזדמנות של הגברת המודעות לערכי מחול כאמנות במה?

המענה לשאלות אלו הוא ברור, אך המטרה - קשה להשגה. כדי לבנות קהל אשר יוכל להנות מן ההיצע המגוון של אמנות המחול, חייב להעשות חריש איטי ועמוק בשטח.

על כן מקדמת "אמנות לעם" תכניות מחול בשיתופם של אמנים מקצועיים במטרה לקיים סדרות מחול בהתאם לצרכים המסויימים של הקהילה.

הסדרות מעוצבות במבחר של הפקות מחול גדולות וקטנות וכוללות גם מופעים קאמריים, סדנאות, שיעורי הדגמה, פגישות עם אמנים וכו'. כל סדרה בנויה באופן שיש בה כדי להכין את הקהילה להבנה, נסיון והנאה מיריבת מעולם המחול.

בטרם תבחר תכנית המחול המועדפת ביישוב - נעשית בדיקה בתאום עם רשת הקונצרטים והמחול של "אמנות לעם" כדי לברר את הדרישות הטכניות השונות, כגון גודל במה, במת עץ או אבן וכו'.

המחול ביהדות ימי הביניים והרניסאנס

מאת צבי פרידהבר

אחת התופעות המעניינות, המצביעה יותר מכל דבר אחר על השתרשותם של חיי המחול ביהדות אשכנז, ובמיוחד בארצות דוברות גרמנית, היא תופעת רכישתם של בתי מיוחדים עלידי הקהילות, לשם עריכתם של נשפי חתונה, שנקראו בשמות שונים כמו Tanzhaus – בית מחולות; Spielhaus – בית משחק; Brauthaus – בית הכלות; או במקורות פשוט בית חתנות וכיוצא באלה שמות.

לטענתם של שני חוקרי יהדות גרמניה של ימי הביניים, אברהם ברלינר ומשה גידמן⁽⁵⁾ יש לראות בהקמתם של בתי אלה צורך חיוני, מאחר ובבתים פרטיים צר היה המקום ואלה לא יכלו לשמש עוד את בני הקהילה לעריכת טכסי החתונה ולמפגשים חברתיים אחרים, שכללו גם הם את היציאה במחולות⁽⁶⁾. שני החוקרים טוענים, שיש לראות בשם Tanzhaus שם שאול מאותם בתי מחול, שהיו נהוגים אצל הנוצרים⁽⁷⁾. מעניינת גם עובדת מיקומם הדומה של בתי אלה בשני המיגזרים הנוצרי והיהודי. בית המחולות היהודי היה בתוך או בסביבת בית הקהילה, בית המחולות אצל הנוצרים היה ב־Rathaus, ז"א בית העיריה. עדות ראשונה על רכישתו של בית מחול שכזה עלידי אחת הקהילות היא מהעיר אוגסבורג (Augsburg), משנת 1290⁽⁸⁾. אך אין זה בית המחולות הראשון שידוע לנו על קיומו: ידיעות על כך יש בידינו כבר מהמאה ה-12 ועד לסוף המאה ה-17⁽⁹⁾.

על ההווי ששרר בתוך בתי מחולות אלה אפשר ללמוד מדבריו של ר' יהודה החסיד, המספר את המעשה הבא: "ומעשה בחסיד אחד יושב בבית חופה ושמע אחד מן המשוררים במחולות היה מזכיר את ה' בשירו..."⁽¹⁰⁾ הצצה ראשונית זו לתוך הווי בתי המחולות, מצביעה על דבר קיומם של משוררים, שליוו בשירתם את היציאות במחול. על נהגים נוספים בשעת היציאה במחולות ביהדות זו, כגון שעל היוצאים במחול היתה החובה לחגור חגורה מיוחדת ושב לעדיה נמנע היה מהם לצאת בריקודים, אנו שומעים ממעשה שהובא בפני ר' ישראל איסרלין (1390-1460) לבירור כשרותם של נישואים: "...ראובן שכר חגורה משמעון עבור ב' דינרים שיחגור אותו ויתקשט בה בימי החתונה במחולות. וכאשר הלך במחולות החגורה היתה על מתניו, בקשה בתולה אחת שישאלנה שתלך גם היא במחולות ב' או ג' פעמים, והשיב לה באם תרצה להתקדש לו בה, אמסרנה לך ותלך במחולות והשיבה הן ומסרה לה בפני עדים לשם כך..."⁽¹¹⁾

התפתחות חיי המחול ביהדות ימי הביניים היא תופעה, העוברת כחוט השני בכל עדות ישראל ולכל אורך התקופה. גורם חשוב בהתפתחות זו היתה ללא ספק התבססות והתארגנות של הקהילות ויצירתם של חיי חברה מלוכדים במרכזים החדשים, שבעיצובם, ניכרת השפעתה של המסורת ההלכתית מצד אחד והשפעת הסביבה החדשה מצד שני.

אחד המקורות העיקריים לחקר חיי הקהילות ומנהגי המחול שהונהגו בעדות ובקהילות השונות, היא הספרות הרבנית על ענפיה הרבים. בספרות זו הנונו מוצאים את מלחמתה של הרבנות לא במחולות עצמם, כפי שרבנים נוטים לחשוב, אלא בתופעות הלוואי שלהם, שלא תאמו תמיד את רוח מוסר היהדות. אופינית לתופעה זו היא ללא ספק קריאתו של ר' יהודה החסיד (1150-1216) "אז תשמח בתולה במחול לבדם"⁽¹⁾, כלומר, לר' יהודה החסיד אין כל התנגדות לריקודים עצמם, אלא לריקודים מעורבים, שכפי שנראה בהמשך הדברים, שהחלו לתפוס מקום הולך ומתרחב בחיים החברתיים בקהילות רבות ובצורות שונות.

כבר רב האי גאון, אחרון הגאונים הגדולים בבבל (939-1038), נשאל על דבר שתי תופעות מחול שנפוצו בשתי קהילות רחוקות זו מזו, מתוכם נוהל ללמוד על התפתחותם של מנהגי מחול שונים. מספרד נשאל רב האי גאון על דבר המנהג שהונהג שם, לרקוד עם ספריהתורה בשעת ההקפות בשמחת תורה והוא משיב לשואליו, כי גם בבבל ישנם כמה זקנים, המרקדים בשעה זו, כשאומרים קילוסים לתורה, ומאחר והדבר לכבוד התורה הוא מתירו⁽²⁾. זו דוגמא לכך, כיצד עברו מנהגים שונים מקהילה אחת לרעותה. לעומת זאת הוא נשאל מקהילת קאבס (תוניס של ימינו) על תופעות מחול, שקיבלו מהלכים בתוכם טכסי החתונה, כגון ריקודי נשים בפני המסובים בביתם של חתן וכלה, לקול נגינתם של נוצרים וכן על מנהג יציאתן של הנשים בריקוד בשעת תמרוקי הכלה. בתשובתו אוסר רב האי גאון את עצם ריקוד הנשים בפני הגברים⁽³⁾.

על כניסתם של מנהגי מחול, שנהגו לרקוד הגויים לחיי המחול של היהודים, מצביע כבר הרמב"ם (1135-1205), כשבא למצרים ראה כיצד כלה בשעת חופתה, מצנפת או כובע לראשה, לוקחת בידה סייף ויוצאת במחול לפני באי החתונה. הרמב"ם כמובן אוסר מנהג זה, שהוא רואה בו מנהגות הגוים, הנוגדים את מוסר היהדות⁽⁴⁾.

לא נכנס כאן לבעיות ההלכתיות בדבר כשרותם של אותם קידושין, (שאגב בוטלו עלידי הרב), אך נוכל ללמוד מכך על חשיבות אותם אבנטים ששימשו למחול. הגיעו הדברים לידי כך, שסב אחד ציווה על ערש דווי סכום כסף נכבד לנכדתו שטרם נולדה, כדי שזו תוכל בבוא העת, לקנות לעצמה חגורה כזו לשם יציאה במחולות⁽¹²⁾. דבר זה מוכיח את חשיבותם של המחולות ביהדות זו. יתרה מזו, במספר קהילות היו אף בתימחול פרטיים, שהיו משלמים מסים לקופת הקהל ובמוצאי שבתות וחגים היו נאספים בהם בני הנעורים לשם לימוד ריקודים. כפי שידוע, היה הרפרטואר הריקודי של יהדות זו לא מן הדלים, ועל כך יעידו שמות הריקודים שנותרו בידינו. אך מהריקודים עצמם נותרו בידינו תאורים מעטים ביותר⁽¹³⁾.

אחד המקורות המעניינים ביותר, המתאר לפנינו תמונה מאלפת מחיי המחול ביהדות אלזס, אנו מוצאים בכתב-היד "משיבת נפש", מהמאה ה-15. בספר-מוסר זה כותב ר' יוחנן לוריא כדלקמן: "...אבוי ואוי על המנהג הרע במדינות הללו בעת השמחה, שמרקדין ומזמרין ושותין [...] שלוקחין האנשים את הנשים אפילו אשת איש בידם יחפס ומרקדים עמהם..."⁽¹⁴⁾ תמונת-מצב זו מתארת נוהגים שהיו מקובלים לא רק באלזס, אלא ברוב קהילות אשכנז, כפי שהמחבר עצמו מציין בדבריו. מעניינת ביותר היא תפיסתו של אותו רב את השירה והמחולות של הנשים, כפי שהיא באה לידי ביטוי במקום אחר בספר: "...רק הבתולות ראוי להם שיחזרו עצמם על הבריות לקפץ אחריהם", והוא מוסיף: "...ראוי למחות לנשים המשוררות לפני הכלות במעמד (במעמד - צ.פ.) האנשים רק הבתולות שמתרות בזה, כדי לחבב הבחורים כדי שיקפצו אחריהן לשם אישות..."⁽¹⁵⁾

תפיסתו זו של ר' יוחנן לוריא מיוחדת במינה. בעוד הוא אוסר את הריקודים המעורבים ואף את ריקודיהן של הנשים בפני הגברים, הוא מתיר את ריקודן של הבתולות בפני הגברים בטענה, כי זו דרכן של הבתולות לחזר אחר הבחורים לשם נישואין, טענה שלא מצאנו כמותה בשום מקום אחר.

בספרות המוסר והשו"ת של אותם הימים - ובמיוחד זו של סוף המאה ה-17 וראשיתה של המאה ה-18 - משתקף, ללא ספק, גם הווייהחיים של המאות שקדמו לפרסומן. בחיבור בשם "תוכחה מגולה"⁽¹⁶⁾ מצויה ההתראה הבאה: "ואסור לרקד שקוראין טנצין אשת איש עם איש אחר או עם בחור אפילו קרוב שלה מפני מ"ע (מכשול עון). ואיש אסור אפילו עם פנויה יד ליד לא ינקה." ובהמשך: "ועוד יש איסור נוסף לרקד בבית אשפה..."⁽¹⁷⁾

מלבד איסור הריקודים המעורבים יש כאן התראה מפני אלמנט חדש והוא שלא לצאת בריקודים בבית-אושפיזין, כלומר בבתי-מרזח. תופעה זו של בילוי ויציאה במחולות במסבאות, החלה להתפשט ביותר ואנו שומעים על כך בתדירות הולכת וגוברת⁽¹⁸⁾. בקהילת נידרהיים שבאלזס שכרו בני הקהילה לעצמם בית-משתאות למטרת בילוי ויציאה בריקודים. רבה של הקהילה, ר' יוסף שטיינהרט

(1720-1776), מתאר זאת כך: "נאמר לי במסיח לפי תומם, שמנהג הבחורים והנערים שם לשמוח כרגל בעשיית ריקודין ומחולות עם בתולות במעשה הוללות ותכף בערב י"ט היה פקודתו ע"י השמש ב"ד (בית-דין) בקנס עשרה ר"ט חצי לשררה יר"ה (לשלטונות החילוניים, ירום הודם) וחצי לצדקה לבלתי יעשה כן, ושלחו אלי שהם השיגו כבר רשיון מן השררה יר"ה ולא אוכל דבריו יען כי עי"ז (על ידי זה) ימכר בבית אושפיזא שמחוללין שם יין הרבה אשר שייך להשררה מכל מדה ומדה שמוכר דבר קצוב..."⁽¹⁹⁾ (ז.א. שאיסור המנהג היה פוגע במקור הכנסת המסים על מכירת משקאות חריפים).

סיפורו של ר' יוסף שטיינהרט בא בתשובה לשאלה שנשאל על ריקודים מעורבים בימות מועד עלידי רבה של קהילת פלאס, שאף הם הטילו חרם על בני קהילתם בגין אותם ריקודים, מה שמצביע על נפוצותם של אותם מיפגשי-מחול חברתיים בקהילות רבות שבאלזס.

המגוון הרחב של מיפגשים חברתיים, שהריקודים תפסו בהם מקום מרכזי, הצריכו את לימודם של אותם ריקודים. ואכן, תוך כדי העיון בספרות המוסר ותקנות הקהילות של אותם הימים, אנו מגלים את דבר קיומו של בית-הספר לריקודים וכמובן גם של מורים לריקוד. כבר במחציתה השניה של המאה ה-16, אנו שומעים על התראות באנשים, השולחים את ילדיהם לבית-הספר לריקודים⁽²⁰⁾. בתקנות כנגד המותרות של קהילות אה"ו (אלטונה, האמבורג וואנסבק) משנת 1715, ובתקנות הקהילות הללו משנת 1726. אנו קוראים שנאסר על נערים ונערות, משרתים ומשרתות, ללמוד ריקודים בכלל ואצל המורה לריקוד בפרט⁽²¹⁾. כך הוא הדבר גם בתקנות קהילת מץ משנת 1697⁽²²⁾.

במקביל להתפתחות מנהגי-המחול ביהדות אשכנז, התפתחו חיי המחול בין היהודים הספרדיים, במיוחד בתוך הקהילות שהוקמו עלידי מגורשי ספרד ופורטוגל, שהתיישבו בארצות שתחת השלטון העותמני, בצורה דומה. מיפגשי מחול חברתיים בשבת ומועד; הופעתו של "מסדר-המחול", כלומר המורה לריקודים, המנהל מיפגשים אלה לא רק כמדריך הריקודים, אלא גם כאיש, שאצלו ניתן להזמין את בת הזוג לריקוד; ריקודים מעורבים בחתונות והשימוש במנגנים שלא מבני-בית; כל אלה הפכו לתופעה קבועה ברכות מהקהילות הספרדיות⁽²³⁾.

התפתחות חיי המחול ביהדות איטליה בתקופת הריניסאנס היתה בשני אפיקים מקבילים: האחד בתוך חיי-החברה היהודית פנימה והשני בחיי-היציאה בשטח המחול האמנותי. נתיחם כאן כעיקר לחיי המחול הפנימיים של יהודי איטליה, אם כי קשה מאוד, ואולי אף בלתי אפשרי, להפריד בין שני סוגי המחול האלה, מאחר ואמנות המחול חדרה בדרכים שונות גם לחיי הקהילה, כחלק בלתי נפרד ממערכת החינוך, מחגיגות הקהילה וחיי החברה, שלעתים שיתפו עצמם בהם גם שכניהם הנוצרים, בניגוד להוראות המימסדים הדתיים של שני הצדדים.

זה סדר הפרנמאטיקה אשר הכימו אנשי הועד הכללי ממנטובה ישמרו האל שימשך בעד שש שנים
הבאות עלינו לטובה תחלה ביום רח אדר שני התפנוסופן ביום אחרון של חדש שבט התפס:

בחדם חסר ובגזירת נחש ובפירוש דתנו והסכימו שכל מי שיעבור חו' במזר על איזה פרט מפרסיה חקף וסיר יחשב למנדה ולטורם טבלי שיכיר עליו ולא
תהיה התרה לנדויו כי אם בהסכמת ובמעמד כל בני הועד קטן יצו. והשומע ישכון בטח ישא ברכה מאת ה' וצדקה מאת ה' ישעו ובכל אשר יפנה ישיביל:

ואלה המה הדברים אשר מלה במלה נקראו בפניהם והככימו על פי הבאלוטאציוני והרוב בנהוג

השבנו דרכנו תשיבה רגלנו לצאת בעקבי זקינו אמרו כלי נולה עשר לך כללתי חס לבבנו כי ראו אולת יד ואפס עצור ועיוב. הלא עינינו לנח מצב עסקנו
יבוע. ולמה זה הבל נהבל ללבוש בגדי סלבים ולא לנו יאותר ואין אנו יכולים לעלות בסעלות הגאווה ובגודל לבב כי בעתנו גלינו בארצנו ועל מה נשענו
לרבות ברוצאות אשר לא כן אם אפס כסף ונרד פלאים. ומה לנו ועל מה בטרנו להפך עצת אבינו הוקן אשר אכר לבנו לטה התראו וכל שכן לרצאות מה שאין בו
ולא דבר רק הוא כי באמת ואסונה וירל ישראל מאד ננלחה הרפתנו בקהל רב ואין נסתר סנדר עיני כל. ואשר לכן לסען עשה הטוב והיער בעיני אלהים ואדם
ולהשיביל להטיב לבנו קרלט יצו. כי ואה ונאה שפלותא לישראל. הבכנו בכל אשר יתבאר לפנינו בסדר. יהיו נא דברינו ובכשנו לרצון לבנו סלכו של עולם אכיר:

הקרובאטי של האנשים והאנשי'נינו ופתיחות החלוקים לא יהיה עליהם טום פי'נו ח'
הרצועות פלכ'לה, אפילו של בנדי פשתן כלל ועקר:
שהיו חסיתים קנת מן הכחורים עליהם ונדרים לעין, נאסרו מכל מין
סמאינה:

לא תהינה הנשים בין נשואות בין מסודות רשות ללכת חנה ביום בדרכים הפחדכים
ואפילו בלכתן לבית הכנסת בלא ג'נדאלו חרוד. ומסיפנה אחו נאומן ככל ראון
יהיה פכוסה, ולכן לא תוכלנה לחשוב אחו נאומה הרשע וללכללן לחוריהן, וזה יוכן בדרכים
הכל אשר הונבלו בין הד' השערים הגדולים מחנרנו, אך בכל סאר הפכויות והחזרות מוכלנה
לילך בלא ג'נדאלו, וכן הנשים המסרפות והיוסכות בחנויות לא תהינה מחויבות בשוד הולכות
לכרת או יוסכות סמה. לכסית ראסן בג'נדאלו, וכן לכנות הכפרים הותר ליילך בלי ג'נדאלו
כלל ועקר:

היוצאים מן העיר או המעמד ללכת חין מהמנט'ובאנו, הותר להם הכל ביום נאחם
וביום כואם, וכן הנשים ביום נאחם וביום כואם הותר להן הטי'רפה, ובתנאי
סמאינה כלה מנבע כחוד ולא ברחמית מנכעים אחרים:

לא תוכלנה הנשים בלכת חונה ללנות היוגרות, או הכלה לבית הכנסת, או לבית החתן
וכ'ט בכנופיוא אחת להיות כי אם ארבע, פלכ'ד היוגרת או הכלה:
מחול הנקרא פי'סטה סבו מרקדים האנשים עם הנשים נאסר לטולם בכל מקום ובכל יום.
אפי' אחרי'מטלים הפרנמאטיקה הזאת, ואפילו האנשים עם האנשים או נשים עם נשים
לא יוכלו לרקד יחד אם לא יקחו רשות מאת מע' הממונים אשר יהיו מדי סנה בסנה כל ימי
מסך הסממנו זאת:

התן חינון סיטא חטה במנט'ובה או בגלילותיה, מוכל כלתו ללבוט ולקסט פנאה בכל
המלבושים והמכשטים שמדנה כל זמן סממנה עמה בעיר, וסממנה יסכנו רגליה,
נס אם בכיתה יעסו מסמאות מפורסמים, ותכף תיחד סיטע החתן שהעיר תחזור לאיסורה הראסן
והכלות החינויות שמנכאנה לבני העיר הזאת וגלילותיה, תכף אחרי בואנה יתל פליהן תוקף
וחומר הפרנמאטיקה הזאת, ומתנהנה בכל סאר הנשים, והאחרים הבאים לגור ולא להסמקע
בעיר. מסך סלטים יום אחרי ביחם, יהיו פטורים מלמחור ולעשות ככל הכתיב בתורת הפרנמאטיקה
הזאת, אך אחרי מוס סלטים יום הכל' אם יתעכבו יותר יהיו נדונים כבני העיר, ויחייבו לקבל
עליהם חומרי המקום הזה, כל עוד סממנת מעלת הרבנים נר' לא יותן אליהם רשות להמנהג
במחילה, וכל זה יוכן חף אם ילכו ויטובו דעם אחר פעם ולא נסמכה חונה בין פעם לפעם
סלטים יום רבועים, כי אז ישיבו לאחינס הראסן ויחסכו לחנונים במחילה:

קטעים מתוך החלטות ועד קהילת מנטובה, ובהן איסור על מחול ה"פיאסטה".

השפעה רבה על חיי החברה ועל חיי המחול בתוכם נודעה לעובדה, שביהדות זו חברו והתרכזו יחדיו לעתים בקהילה אחת יהודים ממוצא שונה, כגון היהודים המקומיים, "הרומאים" שחיו באיטליה מאז ימי קדם, יחד עם יהודים ממגורשי אשכנז, ספרד ופורטוגל, שלכל אחת מהן היתה מסורת חברתית-ריקודית משלה, שלא על נקלה הסכימו לוותר עליה. אך היתה גם השפעה הדדית למסורות אלה, כפי שנראה בהמשך.

חיי מחול אינטנסיביים ביותר התפתחו בשתיים מקהילות איטליה: ונציה ומנטובה, אך הם לא נעדרו גם בשאר הקהילות. במיוחד הונהגו המחולות בשבתות ובחגיישראל שהיו ימי-הפגרא של בני הקהילות. מקום מיוחד תפסו הריקודים בימות הפורים וכמובן בחתונות. ריקודים אלה בחגים ובעיקר הריקודים המעורבים, שהונהגו בכל אותם מיפגשים, הביאו להתערבותו של המימסד הדתי כנגדם, בלא הצלחה יתרה. עדות לכך יכולים לשמש דבריו של ר' ישעיהו טורני השני, רבה של קהילה שבדרום איטליה, במאות ה'13-14, שבא למסקנה, שאין תועלת באיסורם המוחלט של הריקודים, ובאחד מפסקיו הוא כותב: "אע"פ שאמר אין מספקין ואין מטפחין ואין מרקדין, ואנו רואים היום שרבים פורצין ועוברין בזה, על כזה אמרו חכמים, הנח להם לישראל שיהיו שוגגין ואל יהיו מזידין, הואיל ואי אפשר לבטל ההרגל שלהן." (24)

בפנקס של קהילת פדואה מובאת הסכמת-קהל מהמחצית הראשונה של המאה ה'16, אשר מתוכה ניתן ללמוד רבות על ההווי הריקודי בקהילה זו. וזה לשון התקנה: "אנו מסדרים ומתקנים, ששום אדם מי שיהיה איש או אשה נער או בחור או בתולה לא יעשו פשטי (מסיבות - צ.פ.) לרקד כ"א מן שמונה ימים לחדש אדר הסמוך לפסח (להוציא אדר ראשון בשנה מעוברת) עד אחד ועשרים יום לחדש, ולילי הוויילע שהם לילות קודם יום המולד בן זכר וזה בבית היולדת, ויום השבת לפני השבוע שחל יום חופה להיות בתוכה, ושבת שאחרי החופה וזה בבית הנישואין או מקום אשר יבחרו חתן וכלה ויום השבת אחרי פרסום איזו קנין מחתן וכלה ומלבד ימים אלו הנ"ל לא יעשו שום פשטי לרקד בלי רצון ורשות הפרנסים וכל מי שאינו פורע עול עם בני הק"ק יצ"ו לא יוכל לעשות פשטי לרקד בשום זמן, אם לא יהיה לו רשות מאת הפרנסים שיהיו בימים ההם." (25)

נתוח הסכמה זו לגורמיה מצביע על איסור עריכתם של נשפיר מחול מלבד במועדים ואירועים קבועים בחיי הקהילה, שעליהם לא היה צורך לקבל את הסכמת פרנסי הקהל. התאריכים המעניינים ביותר, שבהם הותרו הריקודים, הם הימים שבין השמיני ליום העשרים ואחד לחדש אדר, שבועיים ימים שבמרכזם חג הפורים. דבר זה מלמד, שחגיגות הפורים, על יצירות האמנות המיוחדות להם, המחולות ונשפיר הריקודים שהתלוו להם, היו כל כך אהובים על בני הקהילות באיטליה ואף על שכניהם הנוצרים, עד כי נמשכו שבועיים ימים (26). כן למדים אנו מלשון תקנה זו, שבלילה לפני עריכת טכס ברית-המילה, נערך נשפיר-מחולות בבית היולדת

וכן נערכו נשפיר-מחולות בשבת שלאחר חתירתו של הסכם האירוסין, השבת שלפני יום החתונה ובשבת שלאחריה. אשר לשבת שלאחר יום החופה למדים אנו, כי הנשפיר יכול היה להערך ב"בית-הנשואין" או בכל מקום אחר, שהחתן והכלה בחרו בו. מעניינת אותנו עובדת קיומו של "בית-הנשואין", כלומר אותו Tanzhaus, שעמדנו עליו ביהדות אשכנז, ואין פליאה בדבר, מאחר ורבים מבני קהילת פדואה ממגורשי אשכנז היו.

אם נוסיף להסכמת-הקהל שדנו בה זה עתה גם את הסעיף הרביעי שבתקנות שהתקינו רבני איטליה באספתם בפדואה בשנת רס"ז (1507), שדנה בענייני מחול, נקבל תמונה מלאה יותר על מקומם של הריקודים בחגיגות הפורים בכלל ועל היתר הריקודים עם הרווקות בפרט. וזה לשון התקנה: "גם גזרנו על האנשים שלא ירקדו עם הנשים הנשואות שום זכר עם נקבה נשואה, מלבד בימי הפורים. אמנם עם הפניות יוכלו לרקד ובתנאי שיהיו הזכרים מלובשים מלבוש אחר למעלה מהזיפון (בגד עליון קצר, שהגיע עד למותניים בערך - צ.פ.), באופן שבית התורפה יהיה מכוסה לפחות, וכל מי שיש בידו למחות ימחה והעובר על זה יעבור על דת יהודית." (27)

אם נשווה את היתר הריקודים עם הפניות כאן עם משנתו של ר' יוחנן לוריא מאלזס, יתברר לנו, שתופעה זו קשה היה לעקרה, ולכן ניסו הרבנים להתריע עליה בלבד ולא להלחם בה עד חורמה, אם כי היו גם בעלי עמדות קיצוניות יותר.

התפתחותם של חיי מחול אינטנסיביים אלה בקהילות השונות הביאה עמה בהכרח את הצורך בלימוד הריקודים. ואכן, אנו שומעים יותר ויותר על לימוד ריקודים ועל המורה לריקודים. לימוד זה לא פסח גם על המיגור הרבני. ר' יהודה אריה ממודינא מספר בספרו האוטוביוגרפי, כי למד בנעוריו לנגן, לשיר ולרקד, ובמשפחתו נמצאו אף מורים לריקודים (28). המקום שתפס המורה לריקודים הלך הלך וגדול. ביטוי לכך אנו מוצאים בתקנותיהן של הקהילות השונות. בפנקס קהילת מנטובה אין לך כמעט הסכמה, שאין בה סעיף הדן בענין המחולות. בפרגמטיקה של שנת 1635 מוצאים אנו את הסעיף האוסר לערוך נשפים וריקודים בלי לקבל רשות לכך מ"הוועד הקטן". לעומת זאת מוצאים אנו באותה תקנה את ההיתר לרקוד את ריקוד ה"מצוודנץ", הנהוג אצל האשכנזים בעת הנישואים, אך בתנאי שהריקוד יירקד עלידי הגברים בינם לבין עצמם והנשים בינן לבין עצמן (29). בתקנה זו אנו רואים למעשה את השפעות הגומלין של מנהגים שונים, ובתוכם מנהגי מחול, שנהוגים היו בין בני הקהילות השונות שהתישבו בעיר אחת. בפרגמטיקות רבות של קהילה זו קיים איסור מוחלט לרקוד את הריקוד הנקרא "פיאסטה", שהיה כנראה ריקוד איטלקי, שנרקד על ידי זוגות מעורבים. האיסור על ריקוד זה חל גם אם ירקדוהו גברים לבין עצמם והנשים לבין עצמן. כדי לרקוד ריקוד זה היו צריכים לקבל אישור מיוחד מאת ממונה-הקהל (30).

ר' משה זכות (1620-1697) נאלץ היה בלחץ הקהל להקל

שייחסו בקהילות אלה לענין המחול.

בהזמנות לחתונות, שנהגו לשלוח ביהדות זו, לא שכחו לפרט את מעלותיה של הכלה, ובתוך כך לציין את ידיעתה במחול. לפנינו קטע מתוך הזמנה כזו מסוף המאה ה-18, שמקורה בעיר אנקונה: "...ואין קץ להילולה. מרת גיודיקקי כהן מאנקונה, היודעת לשון צרפת מלה במלה ותשמח הרואים במחולה..." (ראה תצלום).

סקרנו כאן מעט מזעיר את חיי המחול ביהדות ימֵי הביניים לתפוצתה וכפי שראינו מן המעט שהובא בפנינו, היו אלה חיי מחול תוססים ומגוונים ביותר. רבים הם האירועים שבגינם יצאו יהודים אלה במחולות קודש וחול (שלא הועלו בזה) ונוסף על כך רב עדיין הצפון והנעלם בנושא שלפנינו מן המצוי בידינו היום להשלמת תמונת חיי המחול שביהדות ימֵי הביניים, כביהדות כולה. ■

האיסורים הרבים, שהוטלו על המחולות המעורבים. בפרגמטיקה של שנת 1687 הוא מקל בענין המחולות בשעת החתונה בקובעו: ש"בעת חתונת בחור עם בתולה, רשאים גברים לרקוד ביחד ריקוד אחד, בתנאי שיהיו כפפות על ידיהם." בהמשכה של אותה תקנה הוא אף קובע את מעמדו של המורה לריקודים בקובעו: "לומדי ריקוד רשאים לרקוד ריקודים בכפפות על ידיהם"⁽³¹⁾. קביעתו זו לגבי המורה לריקודים, המתירה לו ריקודים מעורבים ללא הגבלה מצביעה על מעמדו החברתי המיוחד⁽³²⁾. על הווי חיי המחול יעידו תקנות הקהילות בפירנצה, פירארה⁽³³⁾, אנקונה⁽³⁴⁾ ואחרות, מלבד אלה שכבר הזכרנו.

בתקנות כנגד המותרות, שהגבילו מאוד את ערכן המותר של מתנות הנישואין, מוצאים אנו באחת הפרגמטיקות, שבין המתנות שהותר לחתן להחזיר לכלתו כגמול למתנותיה, גם "נעלי ריקוד"⁽³⁵⁾. יש בכך להצביע יותר מכל על הערך



בנישואי רחוק ונעלה: לשם חלואת לילולת: הנחז תפארת חזק כמר פיתחם נבגיד אברהם הבחן יום נח
זניי הבגדה: תצנענה: חן חן לרה: ואין קץ להילולה: הקדה מרת נזדיקקא כהן מאנקונה: היודעת לשון
צרפת מלה במלה: תשמח הרואים במחולה: חתני לים חתה: לפי דגארה קטרה: כנחל תחשה: אבל תמצא קרה יעלה:
אשר על בן דגני כפרתה פתחה: וכאשר חתה מקדם אתנה אל יד כהן לכנחיה:

קטע מהזמנה לחתונה מאנקונה במאה ה-18, ובו שבתים לכלה, ש"תשמח הרואים במחולה"

1. ספר החסידים סי' קס"ח.
2. שערי שמחה לר' יצחק בן יהודה ו' גיאת, סוף הלכות לולב, פירטא תרכ"א; מובא גם בשו"ת מהר"י קולון, שורש ט', לעמברג תקנ"ח; ובספר שערי תשובה סי' שיי"ד בין התשובות המיוחדות לרב נוטראי גאון. ואם כך הדבר, יש להקדים מנהג זה למאה השביעית. רב נוטראי היה בקשר עם קהילת לוסינג שבספרד.
3. מ.ב. ליון, תשובות רב האי גאון לקאבס, גנזי קדם, ספר חמישי, י"ם תרצ"ד, עמ' 33-35.
4. קובץ תשובות הרמב"ם, לפסיא 1859, עמ' 51.
5. A. Berliner, Aus dem Leben der Juden Deutschlands im Mittelalter, Berlin 1900; M. Guedemann, Geschichte des Erziehungswesens und der cultur der Abendlandischer Juden, ² Amsterdam 1966.
6. Berliner pp. 121-122; Guedemann, III p. 138.
7. Op. sit p. 139; op. sit. III. pp. 138-139.
8. ב"צ אופיר, פנקס קהילות גרמניה, באוריה, י"ם תשל"ג, עמ' 584.
9. על קיומם והתפתחותם של חיי המחול סביב בתימחול אלה ראה מאמרי "לזמנו ומקומו של בית-המחולות" Tanzhaus בחיי יהדות אשכנז בימיה הביניים מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי (בדפוס).
10. ספר החסידים, סי' ד'.
11. שו"ת תרומת הדשן, סי' ר"י, ווארשא תרמ"ב.
12. שם, סי' ש"ג.
13. י. שפער, געשיכטע פון יידישער טעאטר קונסט און דראמע, ווארשע 1927, עמ' 69-70; A. Sendrey, The music of the Jews in the Diaspora, N.Y. 1970, pp. 317-328.
14. ר' יוחנן לוריא, משיבת נפש, כתב יד אוקספורד מס' 91 4°, Opp. Add. גויבאוואר 257, מכ"י 16726, חיי שרה, עמ' נ"ב; ב'.
15. שם, בשלח, עמ' פ"א; ב'.
16. "תוכחה מגולה" בתוך "ראשית ביכורים" לר' חנוך העניך בר' יהודה ליב, פרנקפורט א/מ תס"ח.
17. שם, עמ' כ"ט; א'.
18. ראה "אגרת שלמה" לר' שלמה זלמן בר' יהודה ליב סגל מדעסויא, וואנזבעק תצ"ב, כ"ו; א'.
19. שו"ת זכרון יוסף לר' יוסף שטיינהרט, פיורדא תקל"ג, סי' י"ז.
20. שמחת הנפש לר' אלחנן הענלה, קירכהאן, זולצבאך תקנ"א, עמ' כ"ו; א'.
21. M. Grünwald, Luxusverbot der Dreigemeinde (Hamburg — Altona — Wandsbek) aus dem Jahre 1715 Jahrbuch für jüd. Volkskunde, 1923 p. 229 § 18; idem: Die Statuten der Hamburg — Altona Gemeinde von 1726, MZJV, 1899(2), p. 31 § 35.
22. J.R. Marcus, The Jew in the Medieval World, Cincinnati 1938, p. 196.
23. צ. פרידהבר, חיי המחול בקהילות היהודים הספרדיים באספקלריה של תקנות הקהילות וספרות השו"ת, מורשת יהודי ספרד והמזרח, מחקרים, י"ם תשמ"ב עמ' 347-353.
24. ר' ישעיהו השני, פסקי הריא"ו, מסכת ביצה פרק ה', הלכה א' סי"ב, י', בתוך פסקי הרי"ד, י"ם תשל"א.
25. ד' קארפי, פנקס ועד פאדוואה, של"ג-שמ"ג, י"ם תשל"ד, עמ' 97.
26. J. Zoller, Theater und Tanz in dem italienischen Ghetto, Menora, Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft u. Literatur IV, 1926, pp. 596-597.
27. ר. בונפיל, קווים לדמותם החברתית והרוחנית של יהודי איזור וויניציאה בראשית המאה הט"ז, ציון מ"א תשל"ט, עמ' 71.
28. ר' יהודה אריה ממדינא, חיי יהודה (מהדורת א. כהנא) קיוב תרע"ב, עמ' 17, 33, 48.
29. ש. סימנסון, תולדות היהודים בדוכסות מנטובה, ב', ת"א תשכ"ה, עמ' 399.
30. ראה בפרגמטיקה משנת 1650, פורסמה בספרו של ש. סימנסון, כנ"ל עמ' 392; כ"כ ראה הפרגמטיקה משנת 1706 שפורסמה בספרו של J.A. Abrahams, Jewish Life in the Middle Ages, London 1932, p. 329.
31. ובפרגמטיקה משנת 1723 שתצלומה נשלח לי עלידי ד"ר י. ריבקינד ז"ל מאוספר.
32. ראה תמונה מס' 1. על הריקוד עצמו לא הצלחתי עד היום להעלות דבר על מקורו, תוכנו וצורתו.
33. ש. סימנסון, שם, עמ' 393.
34. שם, עמ' 394.
35. שו"ת זרע אמת לר' ישמעאל הכהן, ליורנו תקנ"ה, סי' צ"ח; עחקרה הד"ט, לר' דניאל טירני, וילנא 1835 חלק י"ד, סי' כ"ה, סי"ק ד'; שם, סי' כ"ה סי"ק י"א.
36. שו"ת שמש צדקה, לר' שמשון מורפוגו, ויניציאה 1743, חלק י"ד סי' כ"ה.
37. H. Vogetstein u. P. Rieger, Geschichte der Juden in Rom, II Berlin 1895 p. 302.

מאת רות אשל

הסרטים בעצמו והתוצאה על פי רוב מאד חובבנית ולא מספקת. סרטי הווידיאו מאפשרים אורך זמן צילום רצוף של עד שלוש שעות. הסרט צבעוני, מלווה בקול וגם ניתן לשימוש חוזר. תוך כדי צילום אפשר לראות את הריקוד במוניטור ולבצע תיקונים מידיים. אין צורך להמתין שבועות לפיתוח הסרט כדי לגלות כיצד צולמה העבודה. בדרך כלל, לצורך תיעוד ממוקמת המצלמה במקום קבוע החולש על כל הבמה, ומאותה זווית ראייה היא מצלמת את כל המתרחש והמתגלה בפניה עם התערבות מינימאלית של הצלם. כדי שהמצלמה תוכל לתפוס את כל רוחב הבמה, עליה להיות ממוקמת רחוק, וכתוצאה מכך גודל הרקדנים יוקטן על המסך, והמחול יראה פחות מרשים מאשר במציאות, אך בכל זאת תיעוד עבודת מחול גורם תמיד להרגשת רווחה לכוריאוגרף ולרקדנים. שאלת התיעוד הנכון איננה כה פשוטה. המצלמה קלטה את כל מה שראתה וזה כולל, מלבד הצעדים והמיכנים במרחב, גם את האינטרפרטציה, הסגנון והמנרזמים של כל רקדן.

תארו לכם איזה תיאטרון היה לנו כיום, אם במשך מאות בשנים לא היה קיים טקסט כתוב, ולצורך העלאה מחודשת של מחזה היו השחקנים והבמאים צריכים להעתיק את המופעים הקודמים. אמנם קיימים כיום כתביתנועה, כמו אשכול-וכמן שנוצר בארץ, בנש בלונדון ולאבאן בארה"ב ואלה מתעדים "תנועה נקיה". אך הם נשארו נחלתם של המומחים לכתביתנועה, העושים עבודה מסורה, אך לא הצליחו לחדור אל המוני הרקדנים לשימוש יומיומי. עדיין נשאר הצורך הדחוף בטקסט תנועה נקי, ויזואלי מצולם, תלת-מימדי ונע. ב־1970, באוניברסיטה בפנסילבינה, המדענים Norman Badler ו־Stephan Smoliar החלו לתכנת מחשבים בסימנים של כתב תנועה של לאבאן, שהפעילו על מסך הווידיאו דמות תלת-מימדית המורכבת מרשתות כדוריות, הנקראת Bubbleman. במקביל ערך המדען Calvert נסיונות בקנדה עם דמות גראפית פשוטה בצורת מקל, Stick Figure, שהופעלה בעזרת מנענעים. הנסיון המעניין יותר של Calvert הוא לחבר לגוף הרקדן חיישנים, שימדדו את הזוויות המשתנות בין המפרקים תוך כדי ריקוד וישדרו את התוצאות ישירות למחשב. השלב הבא הוא להגיע לשידור אלחוטי, ללא חוטים כי אם בעזרת רדיו, שלא יפריע לרקדן בתנועתו ושהמחשב יוכל לרשום שורות בזמן אמיתי את הסקיצה של התנועה על המסך. השאיפה היא להגיע למצב, שבו המצלמה תוכל לקלוט את התנועה ולהזין את המחשב במידע בלי הצורך לעבור את שלבי הפקודות של האדם המפעיל דרך הקלידים. במקרה

היצירה האומנותית איננה רק השתקפות של האומן היוצר, כי אם גם של ההתפתחות הטכנולוגית של התקופה בה הוא חי. בעבודתו של הצייר יכולו לידי ביטוי מבחר גוני הצבעים, איכות הנייר, הבדים והמברשות שהיו מוכרים לו ושמותכם יכול היה לבחור את הרצוי והמתאים לצרכיו האומנותיים. המכשירים, המכונות, איכות המשחזות, הפטישים והאיזמלים הם שיכתיבו לפסל כיצד ואיך לחצוב, להעביר או לסתת את האבן, שבה ירצה לעבוד. עוצמת החשמל, סוגי הנורות וציוד הבקרה יקבעו כיצד ואיך ניתן להאיר את המופע. החומרים החדישים על סגולותיהם המיוחדות יפרו את דמיונו של הארכיטקט ואיפשרו לו לתכנן מיכנים, שלא היה ניתן לבנותם בעבר. האומנים יוצרים דרישה עם החומרים, איתם הם עובדים ואלה תוחמים את הגבולות שבתוכם הדמיון והכשרון נאלצים למצוא את ביטויים.

כבר קרה בעבר, שהמצאה טכנולוגית הביאה לתפנית ושינוי כיוון באומנות זו או אחרת, כפי שאירע לציור עם המצאת הצילום.

הוא נאלץ לחפש תכנים חדישים ולא להסתפק עוד בשיקוף ריאליסטי של נופים ודמויות. לפעמים המצאה הטכנולוגית היא כה גדולה, שמדיום חדש נולד, כגון אומנות הקולנוע, או לאחרונה אומנות הווידיאו, Video Art.

מלבד ההשפעה האדירה שיש לווידיאו על האומנויות, הוא משמש כעזר לרפואה, לכלכלה, לבנקאות, לצבא, לאמצעי התקשורת, להוראה, לבידור וכדומה. השימוש הנרחב במכשיר בתחומים חשובים רבים כליך האיץ את תהליך שכלולן. עשרות חברות ענק בעולם מתחרות ביניהן בשיווק דגמים חדישים. הדרישה הרבה הביאה ליצור בקנה מידה המוני, המאפשר בהדרגה את הוזלתו של המכשיר. כבר כיום, בארצות המערב הוא מצוי במרבית הבתים לצד שאר המכשירים הביתיים כמו הרדיו, הסטריאו והטלוויזיה.

כיום, השימוש הנפוץ בווידיאו עלידי אנשי המחול הוא בעיקר בתחום התיעוד. המכשיר החדש תופש את מקומם של מסרטים 16 מ"מ היקרות, שעמדו רק לרשותם של מוסדות ולהקות ממוסדות ושל מסרטים סופר 8 (עם או בלי קול) היותר זולות והנפוצות. בסופר 8 אורך הסרט הוא בין 3-4 דקות, וכאשר הריקוד ארוך יותר צריך היה לחבר מספר סרטים יחד. האמצעים הכספיים העומדים לרשות הרקדן והכוריאוגרף צנועים בדרך כלל, והוא נאלץ לערוך את

זה, המחשב יתרגם את הצילום לפקודות שהוא מכיר ויצור את הדמות המצולמת ישירות על המסך.

הווידיאו הוא מכשיר עזר בתהליך היצירה בגלל תכונותיו המאפשרות להראות ללא השהייה את ההתרחשות במוניטור. לרקדן-כוריאוגרף העושה אימפרוביזציות כדי לגלות חומר מעניין ישנה בעיה כיצד להיות משוחרר לחלוטין כדי לאפשר הזרמה מרובה ומגוונת ככל האפשר של חומר תנועתי במסגרת הנושא, ובו זמנית להפעיל אי שם במח אותו מנגנון פיקוח והתבוננות על המתרחש. גם אחרי נסיון רב כיצירה קורה, שהתחושה והעין הפנימית המתבוננת מטעות, כי לא תמיד מה שמרגיש הרקדן ככחן וטוב אומנם מתאים להעברה ויוזאלי לקהל. האפשרות לצלם את החזרה ואחריה לשבת מהצד, כאיש זר, ולהשקיף על החומר שצולם, מקדם את תהליך העבודה, משפר את איכותה, וחוסך הרבה תסכולים. הבעיה היותר קשה, איננה בדרך כלל של מציאת חומר תנועתי, אלא ההחלטה מה לברור מתוך החומר הרב וכיצד לערוך אותו. כאשר אתה מצוי כל כך עמוק בתוך עצמך ובחידוד מקסימאלי של רגישויות, נוצר לעיתים ערפל, הגורם לחוסר בהירות ואיבוד התחושה של חשיבותם הפרופורציונאלית של המרכיבים השונים בתוך היצירה. בטחון האומן בעצמו מתערער. מתן עצות של ידיד או חבר בשלב ההתהוות עלולה להרחיק את האומן מהאמת הפנימית שלו ובעיקר כשמדובר בחברים שהם יוצרים בזכות עצמם ולהם אישיות דומיננטית משלהם. לעומת זאת, האפשרות להנתק לזמן קצר מהעבודה ולצפות בה מהצד כבעיניים זרות אך היודעות ומכירות באינטימיות כל פרט, מאפשרת לו לאתר את הבעיות, למצוא פתרונות ולצלול מחדש פנימה למעשה היצירה.

הזמן המוקצב בלהקות מקצועיות לחזרות הוא יקר ובדרך כלל מועט. אין זה הוגן, ואולי אפילו תמים לצפות שהכוריאוגרף יוכל באמת ליצור עבודה חדשה כשהוא צריך להיות מבריק, יצירתי והחלטי, שעה שתאריך הפרמיירה קרב והוא מוקף ברקדנים עייפים. הוא חייב לראות את האלטרנטיבות השונות מבוצעות היטב מספר פעמים לפני שיחליט כיצד להמשיך. כשהרקדנים מרגישים, שהכוריאוגרף איננו יודע מה הוא רוצה ומתחילים הצחקוקים וההתלחשויות מאחורי גבו, הרבה יותר קל לו להתפשר, כפי שבדרך כלל קורה, ובמקום ליצור עבודה חדשה עם אתגר אומנותי, הוא יעמיד ריקוד המורכב מרצף תבניות בדוקות. צילום החזרות בשלמות בווידאו, כולל הטעויות של הרקדנים יוכל לשפר בהרבה את המצב. הכוריאוגרף יוכל לצפות בגמר החזרה עשרות פעמים בעבודה שעשה, להקפא מצבים ולדלות הברקות שנוצרו מתוך טעויות ולבוא לחזרה הבאה יותר מוכן ורגוע.

בעתיד יוכל הכוריאוגרף להעזר במחשב המחובר לווידיאו כשעל המסך תופענה סקיצות של הרקדנים לפי תוכניות או שאלות שבהם יזין את המחשב. למשל, לצורך הכנת קטע, הוא יוכל לבדוק בעזרת מחשבי וידאו מהם כל סוגי ההליכות האפשריות עם רגליים מתוחות ובהמשך להרחיב את המגבלה:

- א. הליכה עם רגליים ישירות עם הטיות גוף שונות
- ב. הליכה עם רגליים ישירות ועבודת כתפיים
- ג. הליכה עם רגליים ישירות ועבודת ראש
- ד. שילובים א+ב; ב+ג; א+ב+ג
- ה. רקדן בודד, שניים, שלושה או יותר
- ו. במקצבים שונים
- ז. כיוונים שונים במרחב
- ח. הילוך לאחור וכדומה

בעזרת בדיקות וחיפושים שיטתיים אלה המילון התנועתי יורחב ובוודאי ימצא ביטוי בעבודות החדשות.

הווידיאו הוא גם אמצעי עזר להוראה. כבר כיום מקובל במרבית המוסדות להשכלה גבוהה, לצלם בשלמות הרצאות חשובות כך שהסטודנטים יוכלו להשלים בספריה הווידיאו שיעור שהחסירו או להאזין לו מחדש. לגבי המחול, קיים גם המימד של שיפור איכות הביצוע ותיקון השגיאות. מוכרת התופעה, שתיקונים והערות של המורה אינם נקלטים תמיד במוחו של התלמיד. אבל, אחרי שהתלמיד יראה את עצמו על המסך הוא לפתע יבין ויתקן. הנתק שבין הקשבה להבנה, בין קליטה וביצוע יתוקן.

המחול הינו אומנות תלת־מימדית, אבל מסך הווידיאו דר מימדי ושטוח. הציירים נאלצו להתמודד עם בעיה ואתגר דומים במשך מאות בשנים כאשר רצו לצייר אנשים, דומם, או נוף תלת־מימדיים על הנייר או הבד השטוחים, נטולי העומק. הם פתרו זאת, בין השאר, על־ידי שימוש באור וצל ובחוקי הפרספקטיבה. בשנים האחרונות ממעט מרס קאנינגהם להופיע עם להקתו לפני הקהל, אלא מתמקד יחד עם הצלם צ'רלס אטלס ביצירת עבודות מחול עבור הווידיאו. בעבודתו Westbeth, שצולמה בסטודיו שלו ושעל שם המקום נקראת העבודה, יצר קאנינגהם במקומות שונים בסטודיו אירועים תנועתיים והמצלמה בחרה מדי פעם מוקד אירועים אחר להראותו לנו. כדי להעניק למסך השטוח עומק, יצרו קאנינגהם ואטלס קטעים, שבהם מתרחשים בר זמנית מספר אירועים שונים אחד מאחורי השני. למשל, פרופיל של רקדן משמש כמסגרת למסך, מאחוריו, נמוך יותר, מבוצע דואט על הברכיים, מאחוריהם עמוק עוד יותר, רביעיית רקדנים בעמידה, וכרקע לכל ההתרחשויות מרקדות צלליות. לעיתים המצלמה תצלם ותקרין ברזומנית אותה התרחשות מלפנים ומהצד, בדומה לציורים של פיקאסו בהם חבר למקשה אחת את הפרופיל, הפנים והמבט מאחור עם התכולה הפנימית של גוף או דומם. יתכן ואומני הווידיאו יגיעו למסקנה, שאינם רוצים לתת את האשליה של גוף תלת־מימדי על המסך, ויראו דווקא בהשטחת הגוף אפשרות מעניינת ואפילו ידגישו זאת בדומה למה שעשה הצייר בראק בצירוריו.

שדה הראייה של עדשת המצלמה הוא של קונוס (חרוט), שקודקודו במצלמה והוא ארוך וצר ומתרחב ככל שהוא מתרחק ממנה. זה מחייב שימוש והבנה שונה של השטח בהשוואה לבמה המרובעת או המלבנית. המושג של מקומות

וקווים חזקים וחלשים על הבמה, המוכרים לנו מבימת התיאטרון יצטרכו להשתנות. בשיעורי יצירה מתרגלים ליצור במגבלות של שטח על-ידי מסגור לצורת מעגל, אליפסה או מלבן וכדומה. הכוריאוגרף היוצר לווידיאו, יצטרך ליצור במגבלת השטח של הקונס שבדואי יביא בעקבותיה לפתרונות חדשים. המצלמה מסוגלת לקלוט את המתרחש ממרחק רב ולאפשר התקדמות תנועתית ומגוונת עד לעדשה, כאשר מידי פעם היא יכולה לבחור בפרט קטן מעניין, לקרב אותו לשם הגדלה ומיד להחזירו למקום שממנו נלקח. לעומת זאת, רוחב השדה אינו גדול והוא הולך ונעשה צר יותר ככל שמתקרבים למצלמה. כך, תנועות גדולות הגומעות שטח והחצות מצד לצד עלולות לצאת מהר משדה הראיה, והמצלמה, כדי לא לאבד אותם, תצטרך להצמד לתנועה ולהתקדם יחד עמה. כאן טמונה אפשרות חדשה, שלא קיימת על במה, והיא של משחק בין שני אלמנטים נעים: הרקדנים והמצלמה. ניתן ליצור ביניהם דרישיון של מקצבים, היוצר משמעות נוספת.

מיקומם של הרקדנים על המסך והמשמעות הנובעת מכך ביחס לחלל העוטף אותם מסביב דורשת תשומת לב מיוחדת: בחלל הבמה, שניתן אולי לתאר כקופסה גדולה, ממלאים הרקדנים בנפח גופם מעט מהחלל העוטף אותם. גדל החלל וגובה הרקדנים קובע, אלא אם כן מכניסים לשימוש אביזרים גדולים ומשתנים. לעומת זאת, המסך קטן והמצלמה יכולה לשנות את מידות הרקדן מנקודה זעירה למימדים ענקיים הממלאים טוטאלית את המסך, למקמו כרצונה, להכניסו ולהוציאו מכל מקום ללא מגבלה. כתוצאה מכך, גוברת הרגישות לחלל החי והמשתנה של הפוזיטיב (הרקדן) והנגטיב (החלל), היוצרים עניין ומתח והדורשים התייחסות מצד הכוריאוגרף והצלם. הפסל היוצר בחומרים צורה סטאטית (להוציא אומנות קינטית) אין לו אותה אפשרות ליצור גיוון התפתחות ושינויים בזמן כמו למחול, דראמה ומוסיקה, ולכן נאלץ למצוא את העניין והגיוון בראייה עמוקה יותר של איכויות החומרים, כמו למשל המבריק לעומת העמום (מאט), אבן ושיער, עץ וברזל, חלק לעומת מחוספס וכדומה. איכויות אלה, שהן מאד עדינות, הלכו לעיתים קרובות לאיבוד על הבמה הגדולה. לכן אנשי המחול לא גילו בהם אותה מידת עניין כמו האומנים הפלאסטיים. לעומת זאת, מצלמת הווידאו יכולה לטייל על גופו של הרקדן ובסקרנות עד כדי חטטנות אינטימית לגלות כל פרט ואיכות ולהציגם לעיני הצופה.

בווידיאו הדמיון יכול לבוא לידי ביטוי טוב יותר מאשר אי פעם ובאמצעים יותר פשוטים. אפשר לשנות את התפאורה ואת צבע הרקע תוך שבריר שניה, לגלוש מעל גגות עיר רדומה או מעל לים וליצור קולאז' מופלא של שילוב רקדנים, חיות ויצורים דימוניים. בדומה לאסמבלאז'ים של אומנים פלאסטיים עכשוויים דוגמת Rauschenberg. תכונות הווידאו מאפשרות לטפל בנושאים פסיכולוגיים במחול ביתר בהירות, כי אפשר, נוסף לכל מה שכבר הוזכר, גם לעוות את התמונה, לחלק את המסך למסכי משנה בגדלים שונים, כשבכל אחד תמונה אחרת, המתקדמת, נעצרת או נעה לאחור.

האפשרויות הן כה רבות, שיקח זמן להבין ולהכיר את המדיום ולהשתמש בו בתבונה ובצימצום. בהיותי בארה"ב, צילמו ברומנית בשלוש מצלמות במחלקה לווידיאו של College of Arts and Crafts ריקוד שלי בשם הגלימה. הסטודנטים היו להוטים להשתמש בכל החידושים האפשריים והתוצאה היתה קשקוש. בהדרגה הגענו למסקנה, שיש לקבוע כללים ומגבלות לכל מצלמה. הוחלט שמצלמה אחת תצלם את העבודה ממקום קבוע ותתפוס אותה בשלמות, כמעט כתייעוד. מצלמה שנייה תטייל בשטח כרצונה, כדי לגלות פרטים וזוויות חדשות על מנת להגדילם. מצלמה שלישית תפלוש לתחום הפנטזיה, תיצור עיוותים ושינויי צבע.

אחר כך ישבנו במעבדה וראינו את שלוש הגירסאות כאשר הראשונה שימשה מסגרת ששמרה על ההמשכיות והמיבנה של הריקוד ובתוכה הושתלו קטעים מהגירסאות האחרות, שנתגלו כמעניינים.

מרבית עבודות המחול לווידיאו שנעשו עד היום לא רצו להיות כבולות למוסיקה מוגמרת ובנויה, כי הסקרנות והרצון לחפש היו חזקים. העדיפו להוסיף מאוחר יותר מוסיקה כליווי. לדעתי, דווקא בגלל פריצת הגבולות הרחבה והסכנה בראית הגימיק כעיקר, ישנה חשיבות שלפחות מרכיב אחד בעבודה יהיה בנוי היטב כבר בשלב מוקדם ויוכל לתת מסגרת למרכיבים האחרים. לכן, רצוי להתמודד ולהעזר במסגרת שמוסיקה טובה מציעה.

לעומת אנשי המחול חשים אומני-הווידאו יותר בטוחים ומנוסים עם המכשיר ואינם מהססים לעשות לו מה שעשה המלחין John Cage לפסנתר. שני אומני וידאו ותיקים Wolf Vostel ו-Nam June Paike, שעבדו יחד עם המלחין Stockhausen חיברו מגנטים ותוספות שונות למכשיר כדי ליצור כוונה עיוותים וצורות חדשות. הטעויות והקלקולים היו מתמיד מקור לא אכזב לרעיונות.

הווידאו שימושי מאד במייצגים, בהם יש שילוב של אומנויות עם דגש על האומנות הפלאסטית. Joan Jonas יצרה התרחשות שברומנית גם צולמה והוקרנה לפני הקהל. נוצר מצב שבו המציאות וההשתקפות שלה על המסך מתערבבים זה בזה. גם בהולנד נעשו עבודות כאלה על-ידי Hans van Manen.

בדיקה חוזרת של עקרונות זמן, מרחב, תנועה וקומפוזיציה יחד עם שימוש בכלים טכנולוגיים ושילוב אומנויות תוך טשטוש הגבולות ביניהן, הביאו משב רוח רענן ואתגרים חדשים לאומנות שצועדת עם הזמן. לעומת זאת, האיך וההיכן להופיע ולהציג כדי להגיע לקהל הרחב, נשארו שמרניים, ללא כל מעוף והעזה. השיטה הקיימת כבר מאות בשנים של מוזיאונים, גלריות, תיאטראות ואולמות איננה מספקת, יקרה מדי, ויוצרת תלות בבעלי האולמות או מנהלי המוזיאונים. הפעילות האומנותית, מחוסרת האמצעים זקוקה לקשר ישיר עם הקהל, ללא מתווכים, ולמשך זמן סביר, כדי

עבור הווידיאו, שישוכפל וימצא את מקומו בספריות ובחנויות. אלה יוכלו להגיע, אם לא היום אז בעוד שבוע או אולי בעוד שנה ויותר ישר אל הקהל, לבתייהם של הצופים לצפיה והשמעה חוזרת כמו ספר או תקליט.

הווידיאו, בזכות תכונותיו המיוחדות והתפרצה הגדולה שלו, עתידים להביא בקרוב לנקודת מפנה במחול.

לתת סיכוי לאומנות להתקבל או להדחות. אולי הגיע הזמן להקדיש מחשבה יצירתית לא רק לתכנים, כי אם גם לדרכים להפצת המוצר האומנותי. יתכן והכספים שהוצאו בעבר לשכירת אולם, תאורה, סדרנים ופלקטים, יש להשקיע בצילום קסטט וידיאו של המחול. להפסיק לחשוב במושגים של במה ושל שניים, שלושה מופעים בעיר הגדולה ושל תוחלת חיים קצרה ועלובה כי אם להתרכז על הפקת מחול



למעלה: הווידיאו מתרגם את התנועה של הרקדנית ל-Stick Figure.

למעלה משמאל: לגופה של הרקדנית מחוברות שורות של נקודות רגישות שבעזרתן מועברת תנועתה אל מרקע הווידיאו.

משמאל: השימוש בעט"המאור, שבעזרתו מוכנסת האינפורמציה למחשב.



הוראת המחול כשפת־תנועה

מאת חרמונה לין

מפעיל את התנועה בפעילות עצבית־שרירית. האתגר שבמשימה מעורר את הרצון להתמודדות חוזרת, וההצלחה בביצוע מלווה בחווייה וסיפוק, המביאים להתנסויות חוזרות ונשנות. כך רוכש המתנסה יכולת תפקודית מסוימת באמצעות התרגול המשכלל ומעשיר את יכולתו הכללית בתנועה.

וכך גם בהוראת שפת־התנועה: כדי להפוך את ההתנסויות הלימודיות לתפקוד משמעותי, נוכל לצאת מתוך התנועות הקשורות בהתמודדות עם משימה ברורה וידועה, ולהופכן בהדרגה – תוך חזרות של חקירה, שכלול, מיון וארגון – לשפה של יכולת־גופנית ומושגים, המצטרפים למערכת הגיונית, שיש בה חוקים ואפשרויות של צרופים שונים.

לשם כך נתרכז בתנועת הגוף ללא מכשירי־עזר ונבסס את הלמידה על פעולות ידועות ומוכרות בתפקודים ובהקשרים חדשים, המזמנים ללומד אתגר, חווייה ותוצאות לימודיות.

ההתנסויות תכוון את הלומד לקראת שליטה מתפתחת בתנועות גופו ביצירת מיכנים צורניים־הבעתיים. השליטה, הנובעת מתרגול חוזר המלווה בהבנה, תאפשר בהדרגה ארגון הגיוני של מרכיבי התנועה ומיונם למושגים המנותקים מהמשימה הראשונית.

כך תתפתח בהדרגה ההפנמה של שפת־התנועה ליכולת גופנית־טכנית והבעתית – המאפשרת לכל פרט ופרט להנות ממהות ההבעה המתחדשת, כיחיד וכחלק מקבוצה, בהתאם לאישיותו ויכולתו.

באמצעות שיעורים אלו יתנסה הלומד, בגופו הוא, תוך תיאום עם עצמו או חבריו, בהבנה מחודשת של מושגים, רגשות ותנועות, תוך צרוף של למידה ומשחק יצירתי. התאמת הדרישה הלימודית לצרכי הילד, תאפשר למורה להתייחס אל הלומד באופן אינטגרטיבי (רגשי, הכרתי, חברתי ותנועתי), להעשירו ולחזקו.

בהוראת המחול בגישה זו תשמש התנועה כאמצעי וכמטרה גם יחד. כאמצעי חינוכי תקשורתי המאפשר פיתוח יכולת גופנית־הבעתית בשלטת כמטרה.

בראשית הדרך תהיה ההבעה בתנועה כוללנית, ספונטאנית ומאד אישית. ובהדרגה תתמקד ההוראה המכוונת במרכיבי

בעבודתי עם תלמידי כיתות ב'–ו', ניסיתי דרכים וגישות שונות, כשמטרה אחת משותפת כולן: לאפשר לכל פרט ופרט לחוות את שמחת־ההבעה והשליטה בתנועה. ולאחר נסיונות רצופים בכשלונות והצלחות, יכולתי לסכם לעצמי בברור, מתי הילדים נתפשים מיד לפעילות ומתי תהיה הלמידה כורח, שיש לקבלו כמוכתב מבחוץ. מתי הלמידה היא משמעותית ומעוררת בילד חווייה, המלווה ברצון לפעול ולהתמודד עם האתגר. מתי ההתנסויות מחנכת ומאפשרת רכישת הרגלי־עבודה־עצמית וקבוצתית, שיש בהם התפתחות. מתי התרגול הגופני הוא תנועה הנחקרת עלידי הילד הלומד, באמצעות התרגול החוזר, עד לשליטה מודעת. מתי ההתנסויות הופכת להיות שלב המקנה ידע מצטבר לקראת שימוש עצמי של כל פרט ופרט, במושגים וביכולת, לשם הבעה ותפקוד.

מנסיונותי, שכללו נקודות־מוצא שונות (טכניקות מחול מקובלות וגישות שונות בהוראה), הגעתי למסקנה ברורה: למידה משמעותית, המאפשרת פעילות גופנית עשירה והניתנת להכוונה ולהתפתחות, מתאפשרת כאשר נקודת־המוצא נובעת מהילד, יכולתו ומגבולותיו.

עליכן בחרתי לבסס את ההתנסויות התנועעיות על חוויות ומושגים הידועים לכל ילד מעולמו הפנימי, מנסיון חייו במשפחה, בביה"ס ובחברה בה הוא חי.

גישה זו מתקשרת היטב לעובדת היות התנועה אמצעי ראשוני להבעה ולהתפתחות (בעיקר בגיל הרך) ומכשיר הכרחי לתפקוד היומיומי של כל פרט, בהתאם לגילו ומטרותיו.

השאלה המרכזית היא: כיצד לצאת מתוך הילד אל למידת שפת־התנועה? כיצד לבחור בנושא תנועתי־משמעותי, המאפשר חווייה ולמידה גם יחד? כיצד לאפשר התנסויות תנועעיות, הכוללות התמודדות חוזרת ונשנית עם פתרון בעיות בתנועה, כך שתפתח את השליטה ביכולת הגופנית תוך הפנמת מושגי התנועה ומרכיביה?

ה"אני" המתנועע מודע לתוצאות פעולתו עוד לפני שהוא יודע מה מניע את גופו. כאשר מוטל עלינו להעביר כוס מלאה במים, אנו פועלים במישנה זהירות וריכוז לשם ביצוע מדויק של המשימה. חשיבות המעשה והרצון למקשו מתבטאים בתהליך תנועתי, והקשר הנוצר בין העין למוח

היסוד של התנועה, לשם פיתוח מתמקד של יכולת המלווה בהבנה וביצירת מושגים. וכל זאת תוך הדגשת הקשר בין החינוך להרגלי למידה ומשמעת עצמית, לבין שכלול השליטה בהבעה בתנועה. גם בשלבים המתקדמים, בהם ההוראה מתמקדת בשכלול הפרטים ומושגת על חוקי שפת התנועה, גם אז חשוב להדגיש את החקירה והגילוי העצמי הראשוני בלמידת החומר החדש. כך יהיה הלומד שותף להפעלתו באופן משמעותי, תוך הבנת שלבי התפתחותו העצמית והאמצעים הדרושים לכך. כך יפתח כל פרט את יכולתו בהבעה היצירתית מבלי להחניק את התפיסה, החשיבה והשיפוט העצמאיים.

בדרך זו לא נוכל לבסס את הלמידה על האסכולות – הקלאסית או המודרנית – המכתיבות תשתית טכנית סגנונית כדיסציפלינה להוראת המחול המקצועי. הטכניקה הרקדנית מקצועית נועדה מלכתחילה לגדל ולפתח רקדן, שיוכל לענות על כל דרישות הביצוע האמנותי של הכוריאוגרף – מטרה שאיננה מתאימה למסגרת הלימודית חינוכית של ביה"ס הכללי.

ואילו המחול היצירתי חינוכי מתרכז בלומד ובאישיותו, ומאפשר לו התנסות תנועתית כוללת. התנסות שיש בה חווייה והתמודדות עם אתגרים במשימות שונות – טכניות והבעתיות – בתנועת הגוף בצרופים שונים, כיחיד ובקבוצה.

שיכלול השליטה ביכולת הגופנית

את ההתנסות הלימודית, המפתחת שליטה והבנה גופנית, נוכל לבסס על התנועה הטבעית, המשרתת כל פרט באופן בלתי מודע, בחיי היומיום. על המושגים המילוליים הקשורים בתפקוד התנועתי ועקרונות התנועה (הפיסיים).

ההתנסות המפתחת יכולת בשפת התנועה תהיה בראשיתו קונקרטית, בהיותה מבוססת על הנחייה תפקודית מפעילה, הידועה כבר ללומד מהתנסויות קודמות, אך בדרישות חדשות.

למשל: תרגילים המיועדים להארכת השרירים.

מקובל להראות לתלמיד סדרת תנועות מסוימות, המיועדות להארכת שריריו ולבסס את ההוראה על תנועת המורה כדגם לחיקוי.

אך אפשר, כידוע, ללכת בדרך שונה, תוך שימוש בהנחייה המפעילה את הלומד באמצעות מושג מילולי מוכר. למשל: "לגהץ". כך ההפעלה תתבסס על העברת פעילות קונקרטית מוכרת אל הגוף המתנועע, בתפיסה עצמית, במסגרת המטרה המוכתבת.

המושגים הקשורים בפעולת הגיהוץ – בעצם ביצוע התהליך ובתוצאה – מתאימים גם לתפקוד הגופני בתפיסה האישית,

ומאפשרים תגובה מיידית, חקירה ושכלול. המושגים המילוליים הנובעים מהגיהוץ יהיו:

תאור מצב האובייקט המתגהץ, לפני תהליך הגיהוץ, בזמן הגיהוץ ובסופו: "מקומט" / "מגוהץ"; "בלי צורה מוגדרת" / "בעל צורה ברורה"; "קצר" / "ארוך".

תאור הפעילות הגופנית: "לקמט" / "לגהץ"; להחליק"; "להאריך". הפרט המתנועע יוכל לפעול בגופו, בהתאם לתפיסתו את משמעות התפקוד. ומכיון שהחוקים הקשורים בהפעלת האובייקט הקונקרטי תואמים את מבני ההגיון הכלליים, הרי שנוכל בדרך זו ליצור מסגרת מכוונת להתנסות תנועתית ספונטאנית וכוללת.

כך יוכל כל פרט לפעול בגופו, מתוך גילוי עצמאי של פתרונות שונים, מבלי להכשל. כל התשובות תהינה נכונות ותאפשרנה פעילות תנועתית מגוונת במסגרת הנושא הנלמד ונחקר.

באמצעות נושא "הגיהוץ" נוכל להתמקד איפוא, בעיצוב הצורני של האובייקט המתגהץ, לפני, בזמן ואחרי הגיהוץ, או במילים אחרות: בעצם התהליך התנועתי הגורם לשינוי של הגוף, בתנועה ובהבעה.

את התהליך הזה אפשר לחלק, למשל, לארבעה שלבים, כאשר בכל שלב "יתגהץ" חלקי גוף מסוים.

המתנסה יתמקד איפוא בנפרד, בעיצוב הצורני (לפני, בזמן ואחרי הגיהוץ). באופן התנועה (כיוון הגיהוץ: מאין ולאן, בכמות הכוח המיועדת להחליק ולא "לקרוע" את האובייקט המתגהץ), בשלבי התהליך (ארבעה שלבים), ובהפרדה של החלק המתגהץ מן האובייקט השלם.

כולם יתנסו במקביל בהפעלת גופם, בהתאם לנושא, ויפתחו שליטה בהבעה ובביצוע, באמצעות תנועת הגוף, באפשרויות שונות. ובהדרגה יגלו את המושגים הניתנים להפרדה מהנושא הקונקרטי והם: התהליך התנועתי, שיש לו התחלה, אמצע וסיום. הפרדת הגוף כשלם לחלקים המתנועעים. כיוון התנועה. איכות התנועה. הכוח המושקע בתנועה. משך הזמן הדרוש לכל שלב בתהליך, או לכל התהליך. מגוון האפשרויות הבלתי מוגבלות למתן תשובות שונות, בהתאם לנושא היוצר מסגרת להתנסות.

כך יפתחו, בהדרגה, שליטה גוברת בתנועת הגוף במרחב, בזמן ובכוח, בצרופים הבעתיים עצמאיים וכך ירכשו גם הרגלי למידה. לאחר התנסויות חוזרות ונשנות ב"גיהוץ" אובייקטים בעלי עיצוב צורני שונה, אפשר לפתח את הנושא במסגרת הקבוצה הקטנה (2-4), כאשר כל פרט מרכיב עם חבריו את האובייקט השלם, "המתגהץ", המשתנה באמצעות התנועה והעיצוב הגופני צורני.

בדרך זו תשתלב ההתנסות, בהתאם לגיל ולידע, עם התפיסה

מפעיל לשפה בעלת הגיון פנימי וחוקים, שפה המאפשרת צרופים פשוטים ומורכבים.

הילד מטבעו מגיב בשמחה על כל הזדמנות המאפשרת לו לנוע במרחב. אם נשלב בהתנסות הנחייה, שיש בה שני מרכיבים מנוגדים כמו "לנוע ולקפוא" לסרוגין, הרי שנאפשר בכך פעילות מכוננת המחריפה את חווית השליטה בתנועה על ידי הדגשת הניגוד בין הקפיאה לתזוזה. ההתנסות במתכונת זו מאפשרת לעסוק בשני המרכיבים היסודיים של התנועה:

(1) "לנוע" – כלומר לפעול בספונטאניות תוך הנעת הגוף בשטף, באפשרויות שונות במרחב, בזמן ובכוח.

(2) "לקפוא" – כלומר, להפסיק כל פעילות תנועתית ובכל זאת להמשיך ולשלוט בגוף בתנועתו המסוימת, מתוך איזון עדין המאפשר חוסר תנועה.

מתכונת זו של "לנוע ולקפוא" לסרוגין, תאפשר ללומד לחקור את יכולתו התנועתית באופן כוללני. כך יתנסה ויכיר ביכולתו לנוע באפשרויות שונות ויפגוש בבעיות ומושגים הקשורים במהות התנועה. וזאת בהתנהגות המאפשרת לכל הכתה לפעול יחד במקביל, מתוך זהירות ובטחון הדדי, האופייניים להתנסות וללמידה בשיעור זה.

כאשר ינוע בשטף, יפעל תחילה מתוך ספונטאניות של תגובה ראשונית, המתמקדת בעצם הדרישה המוכתבת על-ידי המתכונת ושמירת כללי הזהירות. בהדרגה תפתח ההנחייה המכוונת של המורה את יכולתו, להעמיק ולהתמקד בחקירת אפשרויות התנועה, במסגרת הנושא הנלמד. תוך כדי כך יגלה גם את יכולתו לפתח משחק יצירתי המשנה ומגוון את התנועה השוטפת ואת העיצוב הצורני של צורות גופו בקפיאה.

ההתנסות תהפוך להתמודדות עצמית עם אפשרויות ההבעה בתנועה, כאשר ה"אני" המתנסה מעז יותר בחיפוש תשובותיו באמצעות גופו. ואז יש מקום להנחייה המתמקדת בפרוק המתכונת למרכיביה לשם הרחבת הידע והיכולת.

דוגמאות לפיתוח מסתעף של המתכונת "לנוע ולקפוא" (בתפיסה כוללנית-ראשונית):

התמקדות בסימני ההפעלה: סימן-להנעה וסימן-לקפיאה. למשל: מחיאת כף אחת או שתיים. שימוש בכלי-הקשה, או בלווי מוסיקלי. כך תאפשר פעילות משותפת של המתנסים, בהכוונת המורה ושליטתו במתרחש.

התמקדות במבט, כאמצעי לשליטה וזהירות – וכאמצעי לתקשורת.

הצעה לפיתוח נושא ההתמקדות במבט:

א. "לראות כל מה שמסביבי ולא להתנגש". (לנוע ולקפוא בהתאם לסימנים);

המדגישה את היצירתיות כמטרה וכאמצעי ללמידה משמעותית. הצורך למצוא תשובות חדשות לנושא, מאפשר ללומד להשתמש בגופו באפשרויות רבות ומגוונות. בנסיונות הראשוניים נדגיש את הפעילות הגופנית כאמצעי הבעתי בעיצוב הצורני.

אפשר לומר, שבכל שלב ושלב של הלמידה יש תהליך הכולל התמקדויות בכיוון התפתחות הגיוני, מהכלל אל הפרט, וזאת תוך הרחבת הפרט ושכלולו על-ידי שיכוצו בצרופים שונים, בתרגול חוזר ונישנה. אך בניגוד לתרגול הטכני-המקצועי, המיועד לבנית הכלי בהתאם למיומנויות המוכתבות, הרי שבהוראת שפת-התנועה בתפיסה כוללת, המטרה מאחדת את היכולת האינטואיטיבית של התנועה האישית עם חוקי ההנעה הפיסיקאליים של הגוף המתנועע. אצל המתקדמים יש אפשרות לצמצם בהדרגה את השלב הכוללני, להדגיש את ההסתעפות של הנושא התנועתי למרכיביו ולהתמקד באופן מוגדר גם בשכלול השליטה הטכנית של גורם מסוים. למשל: כפיפה והארכה של הרגל, תוך ארגון מבוקר של חלקיה בהתאם למפרקים.

בכל שלבי-הלמידה חשוב להתבסס על שני התהליכים המנוגדים: מהכלל אל הפרט ולהיפך. וזאת, כדי לארגן את התחומים השונים, בביצוע ובהכנה, מבלי לאבד את הספונטאניות והיצירתיות.

שפת-התנועה

הוראת שפת-התנועה – בהתאם לתפיסה אותה הסברתי – מבוססת על עקרונות התנועה של הגוף האנושי כ"מיכנה" (קונסטרוקציה) מתנועע ועל ה"אני" המפעיל ומניע את המיכנה.

גוף-האדם, כמערכת פתוחה, המביעה עצמה לכהרף עין, יוצר צורות ותנועות באמצעות האנרגיה הזורמת, תוך איזונים משתנים, המותנים במיכנה עצמו, בכוח הכובד וביכולת ההפעלה האישית המתפתחת.

במערכת המתפקדת נפגשים כל המרכיבים של התנועה: כוח, מרחב וזמן, בצרופים שונים, המתבטאים בצורות מבניות בעלות איזונים ושטף משתנים. הגוף החי יכול לתקן את תנועתו ולשכלל את יכולתו הגופנית על-ידי התנסויות החוזרות על עצמן ומתפתחות לידע מצטבר. האדם מסוגל להגיב על גירויים שונים ולהגיע לאיזון מחודש ושונה של מרכיבי התנועה וזאת, בהתאם לדרישה התפקודית המוכתבת.

בהוראת שפת-התנועה נתבסס על יכולת זו ונפתחה, תוך כדי התמקדות במרכיבים היוצרים את השליטה בתנועה. בהקנית שפת-התנועה נשאף לכך, שכל פרט יוכל להתבטא בצרופים שונים ואישיים בהתאם לתפישתו העצמית את התפקוד, מבלי שיהיה מוגבל על-ידי מיומנויות מוכתבות. בהדרגה יפתח ויחקור את מרכיבי שפת-התנועה, שיהפכו מאמצעי של גירוי

ב. "ליצור קשר עם הסביבה באמצעות המבט" ("לספור כמה זוגות עיניים פגשתי"...) (עמ' 107)

ג. לנוע תוך יצירת קשר עם חבר, מבלי לגעת זה בזה (הקשר באמצעות המבט). שאלה מנחה: "כיצד אפשר לגוון את התנועה ולנוע באופן שונה?"

ד. לנוע תוך התייחסות משתנה אל החבר: פנים אל פנים, גב אל גב, צד אל צד, להתקרב ולהתרחק, לשנות רמות גובה...

ה. שיחה המסכמת את ההתנסות, תוך התמקדות במטרותיה: כללי ההתנהגות והפעילות הדרושים לשיעור זה – ציון אפשרויות הפיתוח של התנועה בתוך המתכונת הקבועה.

ו. יישום עצמאי מסכם של מה שנלמד: "לנוע ולקפוא" לסרוגין, לפי החלטה עצמית שאיננה קשורה בסימן חיצוני מנחה.

אם נכתוב תהליך תנועתי, במתכונת קבועה, במצב מוצא נתון, ואחרי־כך נדרוש לבצעו בשלושה מצבי־מוצא השונים בבסיסהם, למשל: בעמידה, בישיבה ובשכיבה, נאפשר ללומד למצוא באופן עצמאי את פתרונותיו לפעילות הנדרשת ובכך נאחד את התרגול המשכלל יכולת גופנית עם היצירתיות.

היכולת הגופנית תשתכלל על-ידי השימוש השונה בשרירים, בהתאם למצביהמוצא המשתנים והיכולת הטכנית המתפתחת תעשיר את יכולת הביטוי בשפת התנועה. חקירת אפשרויות הפיתוח, מתוך התמקדות בנושא התנועת, תאחד, איפוא, את הטכניקה של השליטה בתנועה הן מבחינת הביצוע והן מבחינת הגיוון של הצרופים החדשים, המאפשרים ביטוי עשיר בתנועה.

1. לנוע ממצב מסוים למצב שונה (המעבר בין שני מצבים).

3. לבדוק את אותה התנועה בחלקי גוף קבוע, אך במצבי מוצא שונים.

את המתכונת "לנוע ולקפוא", נוכל לפתח למיכנים עצמאיים, תוך התמקדות בפרדת ומסתעפת בכל אחד ממרכיביה המנוגדים – בשטף ובקפיאה.

אל המתכונת הראשונית-כוללנית "לנוע ולקפוא" נובל לצרף גם מתכונת נוספת, המאפשרת יצירת מסגרת לפעילות הגופנית בתנועה היסודית והיא: "תנועה וההילוך החוזר שלה".

ניקה כדוגמא את חקירת אפשרויות התנועה של חלקי-הגוף במצבי-מוצא שונים.

הפעילות המודרכת מורכבת מתנועת חלקי גוף מסוים, למשל

הקבוצות כאמצעי

פיאז'ה רואה את האני "כעין מרכז של כל הפעולות ממש, ומאפיינת אותו האגוצנטריות שלו." (שם; עמ' 83). את האישיות רואה פיאז'ה כ"מוצר חברתי הכפוף לחוקים, המוכתבים מבחוץ" והמותנים בהתפתחות הדרגתית של האני כאישיות בעלת יכולת התאמה המבוססת על חשיבה פורמאלית, כוח רצון ומוסר, המתפתחים ומבשילים בשלב ההתבגרות בגיל 12-15.

בהוראת המחול המדגישה את ההתנסות, המאפשרת לכל פרט לפעול בהתאם ליכולתו, יש מקום לשלב את נושאי הלמידה ואופן ההתנסות עם ההתפתחות הנפשית, ההכרתית והחברתית, בהתאם לאיפיוני הגיל. בדרך זו נדגיש את ההתפתחות של האני והאישיות לכדי יכולת של התאמה וקבלת מרכיבי שפת-התנועה, מתוך שיפוט עצמי המבוסס על הבנה וידע.

לשם כך דרושות פעילויות כאלו, שימריצו את האני להשקיע את כל מאוּדו בתנועה ובחשיבה, מתוך חווייה הממוקדת בעצמו וביכולתו הוא. כך יתמודד המתנסה עם הישגי עצמו, כאשר מרכיבי התהליך-התנועתי הם אבני-הבוחן לשיפוט ולהערכה. כך יגיע המתנסה להגשמת האני האופטימאלי וזאת בניגוד לאסכולות הדורשות את התאמת האני לסגנון מוכתב.

ורק כאשר יבשיל ויתפתח ביכולתו הנפשית והגופנית, רק אז יוכל להתמודד עם קבלת תכנים וסיגנון מוכתבים. תחילה, תוך מחבריו לכתה ובהנחיית המורה ובשלב מאוחר יותר, תוך שימוש בשפת-התנועה, יהיה מסוגל להנות מאתגר חדש בהתמודדותו עם ביצוע משפטי-תנועה מוכתבים, עם התרגול המנחה אותו לשיכלול והישג ועם העשרת הידע באמצעות המחול על כל הסתעפויותיו: ריקודי-עם ועמים, המחול האמנותי, הקלאסי והמודרני.

ושוב נשאלת השאלה: כיצד נפתח בלומד את היכולת להתמודד עם הדרישה הגוברת, הדורשת בקורת-עצמית, דיוק, משמעת-עצמית ותרגול חוזר ומשכלל? וכל זאת תוך מעורבות משמעותית-חווייתית המאפשרת לכל פרט בכתה להתמודד וללמוד.

המתכונת של "מוביל וקבוצת מובילים", למשל, יוצרת מסגרת כוללת לפעילות קבוצתית כזאת, הדורשת מכל פרט לתפקד בשני מצבים והם: כמוביל – עליו להכתיב לקבוצה את רעיונותיו; וכמובל – עליו לנוע בהתאם להנחיית המוביל. בשני המקרים המטרה המשותפת היא: לפעול כקבוצה.

הילד, שחקר תחילה את הנושא הנלמד כיחיד, מגיע לעבודה בקבוצה עם רעיונותיו האישיים, המתבטאים בצרופים תנועתיים. כאשר יתפקד בקבוצה, עליו להתגבר על האגוצנטריות שלו ולראות את האירוע מנקודת מבט חדשה, המתחשבת בשאר הפרטים, למען הצלחת הפעילות הקבוצתית

היד, במצב-מוצא מוגדר, למשל: בעמידה ברגליים צמודות כשהידיים צמודות לגוף, כיצד נפתח את ההתנסות המודרכת על-ידי התפיסה הכללית אל ההתמקדות בפרטים הדורשים תרגול ושללול?

1. ההנחייה: "לאן אפשר להניע את היד?" לאחר התנסות קצרה באפשרויות התנועה של היד בכיוונים שונים אפשר לעבוד כבר במסגרת המתכונת: להניע את היד בכיוון מסוים ולקפוא, להניע חזרה למוצא ולקפוא.

2. לשלב בהתנסות מתכונת נוספת: "להניע חלקי-גוף ימני; חלק שמאלי; ואת שני החלקים יחד." כלומר: ארבעת השלבים הכוללים "תנועה-קפיאה-תנועה חוזרת-קפיאה", יתבצעו בחלק ימני, בחלק שמאלי ובשניהם יחד. (מאפשר תרגול בחלקי-גוף זוגיים זהים או שונים).

3. להוסיף כסיום למתכונת את המעבר למצב-מוצא חדש, כאשר בכל המצבים יופעלו אותם חלקי-גוף. כך תתאפשר פעילות רצופה במצב-מוצא שונים. הערה: המעבר בין המצבים תורגל כבר בשיעורים הקודמים בנפרד ולכן יש אפשרות להשתמש בו מתוך מודעות ושלטיטה.

4. כל התהליך הנ"ל, יתבצע במסגרת של זמן מוגדר. כלומר: לבצע את שלבי התהליך במשפטים בעלי משך זמן זהה. למשל: במשך שמונה ספירות, במשך ארבע ספירות, ולבסוף במשך של שתי ספירות. (מסגרת הזמן מהווה אמצעי נוסף להתמודדות עם פתרונות חדשים, הדורשים לשם ביצוע התהליך הקבוע במשך זמן ארוך או מתקצר. יש בכך שילוב של מספר מרכיבים: דרגת הקושי עולה עם הכתבת הזמן המתקצר ויחד עימה משתנה האתגר. החידוש מעורר חוויות חדשות והרצון להתמודד ולהצליח מביא לתרגול חוזר ומשכלל תוך העמקה נוספת בנושא הנלמד. למרות הקושי אין חשש מכשלון היות והלמידה מתפתחת בשלבים הדרגתיים).

לפי פיאז'ה, התפיסה האינטואיטיבית הכוללת, המאפיינת את הגיל הרך בחשיבה ובהבנה, היא גם שלב המאפיין את ראשיתו של כל שלב בשלבי ההתפתחות השונים.

"כל אימת שיש לנו ענין במיבנה כלשהו בפסיכולוגיה של האינטליגנציה, אפשר לגלות את התהוותו, החל במיבנים אחרים, אלמנטאריים יותר, שאינם בבחינת התחלות מוחלטות, אלא נגזרים על-ידי התהוות מוקדמת ממיבנים אלמנטאריים אף יותר, וכך הלאה עד אין סוף." ("שש מסות על ההתפתחות הנפשית", ז'. פיאז'ה, ספרית-פועלים, 1980, ע' 171).

וכך גם בהוראת המחול או שפת-התנועה, מתוך גישה המאפשרת לכל פרט, בכל גיל, התנסות מתוך מעורבות מלאה.

ובהערכה) ושומרים על עצמיותם. למשל: בפעולות של חיקוי, שיקוף או הובלת שורה.

בשלב מתקדם יותר נאפשר לקבוצה לסכם את רעיונות הפרטים לכלל תוצאה משותפת, כשלכל אחד יש בה ייצוג. למשל: לצרף, בזה אחר זה, את תנועת המובילים המתחלפים ביניהם, ולבצעם ברצף (מתאים לקבוצות קטנות).

בשלב המתקדם, בו יבשילו הפרטים לקראת יכולת של פתיחות וקבלה, אפשר יהיה להגיע לתוצאה תנופתית, המתאפשרת אך ורק בזכות הקבוצה, כשלם המורכב ממספר פרטים. למשל: לעצב מיכנה אחד, המורכב משלושה פרטים. על הפרטים המרכיבים את השלם לפעול מתוך תיאום מירבי, לשם שליטה במיכנה המשותף, באיזון הדדי, בכל התחומים.

בשלב זה נפגשים כל המרכיבים הכוללים את ההבעה לתקשורת בין-אישית באמצעות שפת-התנועה. וככל שהידע, המשמעת העצמית והיכולת גדלים, כך גדלות גם אפשרויות המשחק היצירתי המשותף, בצרופים שונים, פשוטים ומורכבים, המאחדים את היחיד עם הקבוצה תוך התמודדות, הבעה וחוויה.

סכום

בהוראת המחול במסגרת הכתה הלימודית בביה"ס, אני יוצאת מהילד אל המחול. כלומר, הידע, הגישה ואופן הלמידה יהיו התנסות כזו המאפשרת מעורבות מירבית לכל פרט והמתבטאת באמצעות הגוף בשפת-התנועה.

השיעור יכלול התנסות הקושרת בין התחומים: הכרתי, ריגושי וחברתי – עם התנועתי והמוסיקאלי. שפת-התנועה, בתפיסה הכוללת, תתפתח בהדרגה מהתנועה הקונקרטית, בהתאם לגיל וליכולת, תוך משחק-גומלין בין כל מרכיבי הידע והאישיות.

היכולת לשחק במרכיבים השונים, בצרופים רבים, מקבלת כתוצאה של התנסויות מגוונות המאפשרות חזרה ושיכלול תוך התמקדויות שונות, כיוון של חשיבה המלווה פעילות תנועתית יוצרת, ומאפשרת תפיסת מידע מחדש בעשיית צרופים אישיים.

תפיסה זו מאחדת בתוכה את כל המרכיבים של המחול: הידע, הידוע והידיעה; או: היצירה, היוצר והיצירתיות. ■

המשותפת. יש והפרט הוא בעל יכולת גבוהה והתהליך התנועתי שהכין כמוביל הוא מרשים אך קשה לביצוע. על הקבוצה למצוא דרך המאפשרת ביצוע משותף, תוך התמודדות עם הקושי שנוצר ומתוך שיתוף פעולה. ועל המוביל להתאים את עבודתו לקבוצה. וכאשר יתפקד כמוביל, עליו לקבל את הכתבת המוביל החדש, כמיטב יכולתו, למען הביצוע המשותף המדגיש את ההישג והיכולת של קבוצתו.

המורה ינחה את הקבוצה למציאת פתרון כזה, שיאפשר פעולה קבוצתית מלוכדת וזאת בהתאם להבנת הקבוצה ובמסגרת הנושא הנדרש. כלומר: המורה ינחה את הילומדים לקראת התמודדות עצמית עם הבעיה באמצעות ההתייחסות העניינית למטרה ולנושא.

רצוי לסיים התנסות כזאת בשיחה, כאשר השאלה המנחה של המורה מאפשרת לפרטים לנתח את האירוע לאחר מעשה, על כל שלביו ותוצאותיו, וזאת, כדי להבין את הסיבות והמניעים להצלחה או לכישלון והוצאת המסקנות בהתאם. כך יוכל להשתמש בנסיונו העצמי לשם שיפוט והערכה של עבודות חבריו, וכך יהיה מוכן להעמיד גם את עצמו, בהדרגה, בפני השיפוט החיצוני של חבריו והסקת מסקנות שיביאו לתיקון ענייני, לשיכלול והתקדמות.

המטרה הקבוצתית המשותפת תעזור לו להתמודד עם עצמו בהבנת הבעיות המשותפות לו ולחבריו; וכך תתפתח בו היכולת לשיפוט ענייני ולא סובייקטיבי. כך גם יוכל לקלוט רעיונות חדשים, כאשר חבריו מתייחסים אליו באותו אופן ומקבלים את רעיונותיו כאתגר להעשרה, מתוך ענין וחוויה חדשה.

כאן המקום לציין את הקשר בין היכולת לשמוע ולקבל ביקורת לבין השלב ההתפתחותי של הלומד. בשלבי הלמידה הראשונים, אצל ילדים ומתחילים בכל הגילים, רצוי להימנע מהתיקון האישי ולהסתפק בהכוונה הקבוצתית. וזאת כדי לא לבלום את המעורבות והרגשת החופש של הלומד בחיפושיו אחרי התשובות ושיכלול יכולתו האישית. כפי שאמר זאת ג.ס. ברונר: תלמיד המרשה לעצמו להסתכן ולטעות בהעלאת השערות, הוא זה שיפתח עצמאות בלמידה, כי התיקון העצמי הוא המלמד. ובמילים אחרות: הכישלון – או שהוא קיצו של התהליך התנועתי-היצירתי או שהוא נקודת זינוק לגילוי חדש. (אתגרים בחינוך, צבי לביא; ספרית-פועלים, 1979, ע' 144; 181).

בשלבים הראשונים, הקבוצה תאפשר חילוף של רעיונות, כאשר כל הפרטים נותנים ומקבלים מתוך שוויון (כדרישה

המסלול למורים לתנועה ולמחול

במכללה לחינוך, סמינר הקבוצים בתל-אביב

עם נעמי בהט-רצון משוחח גיורא מגור

בסיס ומפגש לטכניקות שונות ומוכרות. אנו קוראים למקצוע זה "מתנועה למחול" ואותו מלמדת תרצה שפנאוף (שבצד היותה בוגרת המכון למדה ורקדה אצל מיטב המורים למחול וממשיכה כל הזמן לעסוק בתנועה יסודית).

תרצה ביססה במשך השנים, תוך שיתוף פעולה עם מורים נוספים שלנו, את השיטה מנקודת המוצא של הידע האנטומי-פיסיוולוגי עד לתהליכי תנועה שונים, ביניהם המוכרים יותר מתחום הבלט הקלאסי והמודרני וצורפים המתאפשרים מן התנועה היסודית ועד לתהליכי תנועה הדורשים טכניקה משוכללת של מחול. טכניקה זו מאפשרת להתנועע בשפת תנועה של מחול מודרני – מורחב ופתוח לכל אפשרות יצירתית שהרוקד מעוניין בה.

הכל פתוח והרשות נתונה – בתנאי שתדע את יכולתך התנועתית ותפתח את כישוריך באופן מתמיד תוך מודעות לכלל אפשרויות התנועה של הגוף האנושי.

ג.מ.: ידוע לי כי אתם מקדישים זמן רבי-יחסית – לבתיספור אחרים למחול – ליצירה, לקומפוזיציה ולכוריאוגרפיה. כיצד נעשים הדברים במסגרת מערכת הלימודים שתמיד לחוצה בזמן.

ג.ב.ר.: את היצירה אנו רואים משני כיוונים מרכזיים: האחד, גישה יוצרת לכל שיעור בתנועה, זאת אומרת איך לעבוד על בעיות טכניות מוכרות לא באופן מכאני-חיצוני אלא כל פעם מנקודת ראות אחרת, לפי הצרכים המשתנים ותוך חיפוש דרכים שונות לעבודה עליהם. זה אומר "גישה יוצרת" מבחינת החשיכה התנועתית, הבעיות המתודיות של ההוראה ומבנה השיעור. אסור לנו לשכוח, שהמחול הוא ביטוי אישי ויכולת אישית, אך גם אמצעי תקשורת-יחברתי ראשון במעלה. זה מוביל אותנו לכיוון השני והוא הקומפוזיציה, שהיא מקצוע חשוב אצלנו, הנלמד לאורך כל שנות הלימוד, בהדרגת צופיה נהרין ובהדרגת, כשעבודת התלמידים נעשית בזמן השיעורים ובעיקר מחוץ לשיעור, כשבישיעור מלמדים, מתייחסים ושואלים שאלות ומגיבים.

ג.מ.: איך מתקשרים מקצועות הבלט הקלאסי והבלט המודרני – שגם הוא כבר קלאסיקה – כמו זה של גראהם, שגם אותם לומדים תלמידים?

ג.ב.ר.: שאלה טובה... "האבות המייסדים" חשבו כי עם

גיורא מגור: לקוראי השנתון הוותיקים מוכר שמך בהקשר למחקר המחול האתני בישראל וזאת מתוך מאמרייך אשר הופיעו מדי פעם בכתב העת שלנו ובפרסומים אחרים.

הפעם בקשתי לשוחח איתך על המכון לתנועה וביתר פרוט: על המסלול למורים לתנועה ולמחול שאת עומדת בראשו. אצלי קשור המכון – עוד מלפני שנות דור עם פריצת דרך לחיפושים חדשניים ורציניים בשדה התנועה והמחול בארץ – ואני מתכוון ליוצרי ומייסדיו, ובראשם יהודית בינטר ולוטה קריסטלר. היום נדמה לי, חשוב מאד שדור הצעירים אשר לא ידע את יוסף ידע משהו על כיווני עבודה אלה שהיו אז חלוציים ומהפכניים ולמרבה הפלא נשארו גם כיום אנטי מימסדיים במהותם...

נעמי בהט-רצון: אכן, יש צדק רב בדבריך ואינני יודעת אם "לצערי" או "לשמחתי"... דרך העבודה של המכון בסמינר הקבוצים היה בה, ויש בה גם כיום, חיפוש מתמיד ופתיחות כלפי צרכים ואפשרויות חדשות. אבל על ראשון, ראשון...

ההשקפה הבסיסית, שהטרידה את מייסדי המכון – אנשי חינוך ואנשי תנועה ומחול כאחד, היתה למצוא דרכים לשכלול היכולת התנועתית המבוססים על צרכי הפרט, האדם – כיצור אינדיבידואלי וכיצור חברתי כאחד. וכאילו סתירה יש כאן – דבר זה נעשה תוך התבססות על מדעי גוף-האדם: האנטומיה, הפסיכולוגיה, הפיסיולוגיה השימושית, הביומכניקה ומדעי החינוך.

ג.מ.: ברשותך, נסי להיות יותר ספציפית. במה מיוחדת העבודה שלכם מבית ספר רגיל למורים למחול... אני יודע שלומדים אצלכם בלט קלאסי וגם תנועה יסודית...

ג.ב.ר.: נכון, הטכניקה התנועתית מבוססת אצלנו על קשת רחבה של מקצועות. הראשוני בהם: תנועה יסודית, שיש בה הרבה מן המשותף לשיטת פלדנקרייז עם פיתוחים מיוחדים בשימוש במרחב, בשטף התנועה ובשימוש באנרגיה ובגורם התקשורתי, שהתנועה מהווה בין אדם לחברו. מקצוע זה מדגיש את יכולתו האישית של כל פרט מתנועע, את הזמן האישי שלו ומודעותו לתנועה ויחסינותו ולשכלל את הרגליו התנועתיים באופן מתמיד ודינאמי. על בסיס התנועה היסודית, אותה מלמדים מספר מורים בעלי נסיון ומוניטין, ביניהם יהודה ליבנה, הגר ארד ולידם מורים צעירים, בוגרים שלנו, יצרנו במסלול למחול שיטה טכנית, שהיא עבורנו

כי כשהוקם המסלול למחול לפני שש שנים פנו אלינו לפתוח אותו בשיתוף עם מוסד אחר בתנאי שילמדו בו הרבה תלמידים, הוזכר המונח: מאות תלמידים... אנו חשבנו אז שחשוב ורצוי יותר שיהיו בישראל מעט מורים טובים מאשר הרבה מורים בינוניים למחול. עמדנו זאת התקבלה, וכך קיימים במכון שלנו שני מסלולים: האחד לחינוך גופני והשני לתנועה ולמחול, כשבראשון נפתחות כל שנה שתי כתות ובשני כתה אחת. אוביקטיבית, מספר הלומדים איננו קטן! במכון כולו לימודים כיום כ־300 תלמידים מן המגזן (בשני המסלולים) ועוד כמספר הזה במערכת ההשתלמויות שאנו מקיימים. זאת אומרת כ־600 תלמידים בסך הכל.

ג.מ.: מי הבאים להשתלם ובאילו נושאים?

ג.ב.ר.: ההשתלמויות מאורגנות לפי נושאים שונים בתחום החינוך הגופני, תנועה ומחול. הן מיועדות למורים העוסקים בכך ובעלי נסיון בעבודה. גם כאן, מספר הפונים הרב מחייב ברוב ההשתלמויות ראיון אישי ובחינת הכרות מעשית בכדי למצוא את המתאימים ביותר לכל מקצוע. הנושאים הם: כתבתנועה בשיטת אשכול-יוכמן (קורס המתקיים בכמה רמות ומשך הלימודים בו מספר שנים - לפי רמת המשתתף); תנועה לילדים חריגים במסגרת החינוך המיוחד; קורס בכוריאוגרפיה, השתלמות למורים לתנועה ולמחול; תנועה במגמה בריאותית ועוד. קיימת אצלנו גם מכינה למסלול למחול, עבור המועמדים הרוצים להתקבל וקוקים לחינוך בשטח הבלט הקלאסי והמודרני. המכינה מיועדת בראש ובראשונה לחברי קבוצים, אשר במקום מושבם קשה להם לרכז לימודים בצורה הולמת שתאפשר להם לימודים במסגרת המסלול לתנועה ולמחול.

ג.מ.: נושאים שונים שמקובלים כיום כאופייניים למחול הפוסט-מודרני היו מקובלים במכון לתנועה עוד מימי "המייסדים" כפי שקראת להם.

ג.ב.ר.: אני אסירת תודה, שאתה שם את הדברים במקומם. גם אני צריכה להזכיר זאת לעצמי מדי פעם. כשהייתי תלמידתם של יהודית בינטר ולוטה קריסטלר - לפני 25 שנה בערך - עבדנו בתנועה ויצרנו במחול בעזרת "אביזרים קטנים" כמו מקלות, כדורים, יריעות פלסטיק וכיסאות וכד'. כיום עבודה יוצרת מסוג זה היא אחד הנושאים החשובים ביצירה בתנועה בצד נושאים רבים אחרים וכשאנו רואים כיום כוריאוגרפיות, המבוססות על גישה דומה או עבודות מסוג עבודתה של רינה שיינפלד, זה רק טבעי בעינינו שתלמידים שלנו השתלבו בקבוצה זו ושכל אחד, בהתאם לאפשרויותיו ואישיותו, ימצא את דרכו.

ג.מ.: למרות המטרה המוצהרת שלכם להכשיר מורים לתנועה ולמחול, אני מכיר מספר רקדנים שיצאו מבית האולפנא של המכון בסמינר הקבוצים, או במסגרת המסלול למחול או במסגרת הסדנאות לכוריאוגרפיה.

ג.ב.ר.: נכון, מצויים כיום בוגרים שלנו במספר להקות בארץ

ההתנסות האישית הנכונה, יבוא גם השכלול הטכני - בהתאם ליכולתו וצרכיו של כל תלמיד. מסתבר שעם הקמת המסלול למחול במכון צריך היה לתת חיזוק מסויים ולהכניס מקצועות אלה. זאת עשינו אך ורק עלידי מורים שהם מצד אחד מומחים בעלי נסיון בתחומם וגם בעלי ידע במקצועות גוף-האדם ופתוחים לתנועה היסודית והגישה היוצרת. לדוגמה: דינה שמואלי - המלמדת אצלנו בלט קלאסי ורודה מנס, המלמדת מודרני - לקחו (ולוקחות מדי פעם) שיעורים בתנועה יסודית ושיטת פלדנקרייז אצלנו ומדי פעם השתתפו בשיעורים של מורים אחרים, כדי להבין על גופן את הקשרים והבסיס המשותף לכל הנעשה אצלנו בעבודה מעשית וכל הצדדים נהנו משיתוף פעולה זה.

ג.מ.: נוכחתי בביקורי במכון כי זו עובדה מקובלת אצלכם שמורה משתתף - וברציפות - בשיעורים של מורה אחר יחד עם סטודנטים שהם בעצם תלמידיו. האם אין בכך קושי מסויים?

ג.ב.ר.: קושי - אהוב ורצוי, היה אולי בהתחלה, כיום דבר זה מקובל ונעשה ספונטנית לפי הרצון והצורך - תוך תיאום הדדי. חשוב שייאמר, כי עבודת הצוות אצלנו מאד הדוקה ובנויה כך, שאנו מדי תקופה - ולא ארוכה מדי - מקיימים דיונים מקצועיים שונים של הצוות ומבררים לעצמנו שאלות מקצועיות שיכול להעלות כל מורה ומורה מחבר העובדים. לולא הצוות המהימן והנאמן שהמשותף לכולם היא "מחלת האהבה לתנועה", לא יכולנו לעבוד כפי שאנו עובדים.

ג.מ.: ראיתי בסטיסטיקה שפירסמה המכללה, שאתם מקבלים למסלול לתנועה ולמחול אחד מתוך 6-7 מועמדים וגם זאת אחרי סגירת ההרשמה באופן שרירותי - כיצד אתם מסבירה את הנהירה הקיימת בשנים האחרונות.

ג.ב.ר.: יש לכך וודאי סיבות רבות ושונות, שלחלק מהן לא נוכל להכנס במסגרת זו. ברור שהדבר מפתיע גם אותנו ובעיקר כשידוע, שתנאי המיבנים אצלנו הם חלוציים יחסית למוסדות מפארים, המשופעים באולמות ושרותים, שלכמוהם אנו עדיין מצפים... מה שחשוב לאמר הוא, כי בשנים האחרונות, המבקשים ללמוד אצלנו יודעים יותר טוב ויותר במדויק מה הם רוצים ללמוד ולמה הם רוצים לייעד את עצמם כמורים לתנועה ולמחול. רבים באים כי שיטות העבודה והגישה לשכלול היכולת התנועתית מושכים אותם. רבים מאד רוצים לעסוק יותר ביצירה ובכוריאוגרפיה דבר שיחסית (גם אם אף פעם לא מספיק) נעשה אצלנו הרבה. יחסיציבור זה הצד החלש שלנו ואין אני מצדיקה זאת, להיפך. מעשית, מתפרסמת מודעה - כנדרש פורמלית - עלידי המכללה על מועדי ההרשמה. אך הסטודנטים שלנו בדרך כלל באים הרבה לפני המודעה - וזאת לאורך כל השנה - כי אצלנו תלמיד מביא תלמיד וכך הלאה בתנועה מתמדת. הבעיה שלנו לנתב ולעצור כי כידוע מספר המקומות מוגבל. בשל המגבלות הפיסיות שאנו כפופים להן ובשנים האחרונות הקפא משרד החינוך - מסיבות תקציביות - את מספר היכולים להתקבל. אבל לא אדייק אם לא אזכיר את העובדה,

ומתחילים להתפרס גם בחו"ל. כיום נמצאים כוגרים שלנו בבתישבע ובתישבע 2, בלהקת קול ודממה ובעתודה שלה, וכפי שכבר ציינתי בקבוצתה של רינה שיינפלד ועוד.

ג.מ.: האם לדעתך חל שיפור בנושא השתתפותם של גברים בלימוד תנועה ומחול?

ג.ב.ד.: חל שיפור, גם אם לא דווקא מבחינה כמותית. מספרית פונים אלינו לראיון אישי בין 4-6 גברים מדי שנה. בשלוש השנים האחרונות התקבלו שני גברים מדי שנה וזה כמובן נראה אחרת לגמרי כשמשתתפים גברים בעבודה. היות ובמסלול לחינוך גופני יש מעל 50% גברים, ממצלים תלמידיו עובדה זו ומשתתפים בעבודות בקומפוזיציה בחורים מן המסלול לחינוך גופני. לשמחתנו מורים-גברים יש אצלנו גם למקצועות המעשיים, כמו יהודה ליבנה ויעקב לריתן. על המקצועות העיוניים אין צורך לדבר.

ג.מ.: נדמה לי, שהמגמה החינוכית-יצירתית שלכם ברורה. האם יש המייחד את המכון מעצם היותו קיים בישראל או שאפשר להקים בדיוק דבר כזה – בכל מקום שהוא בעולם?

ג.ב.ד.: מדגישים את היותנו "אנשי ישראל" (גם אם היו כאלה שבאו מחו"ל במיוחד להתקבל ללימודים אצלנו) – כלומר הלימודים אצלנו מתעתדים להיות מורים בארץ הזאת. כך למשל המקצוע "מחול ממסורות עממיות בישראל" או במילים אחרות, פחות מדעיות, מחול עדות-ישראל, נלמד בראש ובראשונה על יסוד של הסתכלות אנאליתית במסורות העממיות ותפקודן החברתי. מה מקומו של אירוע – הכולל מחול – במסגרת משפחתית וקהלית? מה מביא הילד איתו לבית הספר? וכמובן אנו יוצרים מסגרות סדנאיות עם אנשים הבקאים ונושאים מבית מסורות אלה, המאפשרים לתלמידים התנסות במסורות של עדות ישראל, וגם במסורות לא-יהודיות, כגון ערביות, דרוזיות וצ'רקסיות. מקצוע זה, כמו מקצוע תולדות המחול משלבים עבודה עיונית ועבודת-שדה מעשית.

ג.מ.: כיצד תוכלו להבטיח, שתלמיד המסיים את המסלול לתנועה ולמחול אכן יעבוד על פי ההשקפה שאתם מאמינים בה ומחנכים אליה?

ג.ב.ד.: לך אני לא צריכה לספר שהוראה, וודאי לא חינוך, אינם חברת-ביטוח. התלמיד המתחיל – למרות המוטיבציה הגבוהה מאד, האופינית לרוב התלמידים – עומד לא פעם בבוך ומבולבל, ואינו מוצא את דרכו, והרי הוא מגשש בין הכיוונים. המגמה שלנו לתת בסיס רחב, שבמסגרתו כל אחד ימצא לו את הכיוון המתאים לו. בלי ספק זה מביך בתחילת הדרך, ואילו המורים לא היו רואים את הבסיס המאחד ולא היו מכירים את המייחד כל מקצוע ומקצוע, לא ניתן היה להעביר ראייה כוללת זו לתלמידים.

ג.מ.: אני שואל את עצמי ואותך, מדוע זה לקח זמן כה רב להחליט לפתוח מסלול למורים לתנועה ולמחול כי כיום זה נראה כה מובן ולפחות לפי הידוע לי, בקבוצים מורים רבים

עובדים בשיטות המבוססות על גישה דומה כבר שנים רבות.

ג.ב.ד.: אולי דרכי שלי בלימודים תדגים את הבעיה. לפני שהייתי מורה לתנועה ולמחול – וזה היה כידוע לך לפני זמן רב, חיפשתי מקום ללמוד בו ולא מצאתי את מבוקשי במקום אחד. ולכן למדתי הוראת מוסיקה במוסד מסודר ועד ללימודים אקדמאיים בחו"ל, אבל את לימודי התנועה והמחול נאלצתי לקבץ ממקומות שונים: למדתי תנועה (במכון של סמינר הקבוצים שהיה אז בצפון תל-אביב), אצל יהודית בינטר ולוטה קריסטלר, אשר פתחו בפני עולם חדש. המשכתי ולמדתי אצל מורותי הוותיקות: ירדנה כהן בחיפה וגרטרוד קראוס בתל-אביב. מורות גדולות אלה יצרו אצלי תשתית, עליה יכולתי לבנות גישה אישית משלי לחינוך לתנועה וליצירה במחול. בהמשך, בגיל מאוחר יחסית, למדתי בלט קלאסי ומחול מודרני, ושיטות שונות בתנועה כמו כתב התנועה אשכול-יוכמן, יוגה, פלדנקרייז ושיטת אלכסנדר. כיום, תלמיד שלנו מקבל בסיס רחב ובמידת האפשר מאוזן, בכדי שלא ישרר סגור בפניו חלק חיוני זה או אחר של עולם התנועה והמחול. גם אם לכל אדם צרכים משלו ולכן לאחד התוכנית מתאימה יותר ולשני פחות, נדמה לי שיש כאן לפחות מתן יסודות חשובים של המקצוע. אשר לשאלתך, במקרה זה (כמו בהרבה מקרים דומים), המשוגעים-לדבר נתנו תשובה לצורך שהגיע מן השדה.

במשך שנים אנשים חיפשו מקום ללמוד בו, כאשר לא ראו כמטרתם הרכוזה לרקוד דווקא בלהקות כגון בת-דור, בת-שבע או הבאלט הישראלי, זאת אומרת לא לימוד מחול מנקודת ראות של מחול קלאסי או מודרני-קלאסי בלבד. אם כל הכבוד, חשוב היה להם לקבל הכשרה בסיסית לתנועה, ועל בסיס זה לבנות את ההמשך. היו מקומות לימוד מתאימים בחוץ לארץ, אך כאן לא היתה אכסניה שתאפשר לימוד בדרך זו. הדרישה באה מן השטח – ובעיקר מן הקבוצים. וכך בעבר הגיעו רבים כמוני וכמו תרצה שפנאוף ואחרים למכון, למדו תנועה וגם קצת מחול ולאחר מכן חיפשו מסגרת להתמחות בתחומים ספציפיים של המחול. או בדרך הפוכה כפי שקיים גם היום, למדו באקדמיה או בבית-ספר אחר (בארץ או בחו"ל) ואחר כך השתלבו במסגרת ההשתלמויות של המכון. מעשית, התאפשרה פתיחת המסלול כתוצאה מיוזמות שונות שחברו יחדיו ובעיקר של סמינר הקבוצים שהוא מאז ומתמיד מקום המודע לחיפוש ועשייה חדשנית בשטחים שונים, הן בחינוך בכלל והן בחינוך לאמנות.

הדבר שעמד לעינינו היה קודם כל המטרה החינוכית שבמחול; המגמה להקנות את התנועה היסודית ולא דווקא ליצור בית חרושת לרקדנים; זאת אומרת הכשרת מורים לתנועה ולמחול שמטרתם הבסיסית היא החינוך לתנועה והעיסוק בתנועה הטבעית ביותר.

ג.מ.: לסיכום, איך היית מנסחת את המסר המרכזי שלכם לאנשי המחול?

ב.נ.י.ר.: כשאנו אומרים מחול, אנו מתכוונים לאישיות הכוללת, לאדם וליכולתו להתנועע, להתבטא בתנועה וליצור קשר על-ידי תנועה. כוונתנו לתת לצעיר ידע, על מנת לגשת אל עצמו כאדם מתנועע, ידע על מנת לעבוד על עצמו; ולאחר מכן לעבוד בקבוצות ולמצוא את דרכו המיוחדת. אפשר לאמר, כי שכלול התנועה הוא האמצעי ולא המטרה.

ברור שלא ניתן להפריד כאן בין גוף ונפש: אדם מתנועע - אישיותו כולה מתנועעת. הנסיון להפריד בין המישורים הוא דבר בלתי אפשרי. לכן ברגע שאנחנו עוסקים בתנועה יסודית וודאי שאנחנו מדברים ביצירה באמצעות התנועה, בעבודה יוצרת בתנועה.



קבוצת תלמידים במגמה למורים לתנועה ומחול בסמינר הקיבוצים.

צילם: בועז לניר

אפשר או אי אפשר ללמוד כוריאוגרפיה?

מאת ירון מרגולין

בכל השנים בהן אני עוסק בכוריאוגרפיה, אני מגסה להגדיר מה היא "תורת הכוריאוגרפיה". אבל באמת הבעיה איננה ההגדרה אלא השאלה האם קיימת בכלל תורה כזו לכשעצמה.

כאשר היה עלי להרצות בענייני כוריאוגרפיה לפני תלמידים בישראל ובמכסיקו, או להשיב על שאלות של עיתונאים בשעת ראיונות, היה עלי להיכנס למבוא ארוך בטרם יכולתי להגיע אל מהות העניין. מה זאת כוריאוגרפיה? מה הם מרכיביה? מה הוא רעיון כוריאוגרפי? מה מוסיפה תורת הכוריאוגרפיה על הקיים במערכות חוקים אחרות? למה לא ליצור באופן חופשי, ללא חיפוש אחרי חוקיות? למה לא לסמוך על כישרון הביטוי לבדו? ואיך מתבטא כישרון הביטוי האישי בתוך תורה כוריאוגרפית?

בשיחות עם ידידים ועם יוצרים בתחום המחול, הדיון היה, על פי רוב, סוער מאוד. בין הבודדים, אתם יכולתי לשוחח על מיכנים של יצירה היו מוזיקאים, פסלים, ציירים, סופרים, ואנשימדע. אתם השיחה היתה גינוחה ועסקה בבעיות של זמן, איכות, חומר, רצף תנועתי, תנועת-גרעין, המתפתחת באופנים שונים ותנועה המוגבלת על-ידי גורם אחר: תנועה המוגבלת על-ידי תנועה אחרת, הנלוות אליה; תנועה כפונקציה של זמנים שונים, חללים שונים, תפיסות עולם שונות; שימוש בטכניקות עבודה שונות להעשרת התנועה ואיכותה; קומפוזיציות חדשות בחומר תנועתי נתון ועוד.

האנשים בתוך עולם המחול אתם אני יכול לדון בלבטים כאלו, מספרם עדיין מצומצם. בדרך כלל השיחה מתפתחת סביב השאלה איזו מוזיקה עומדת לשמש אותך, מה אתה רוצה "להגיד" או להביע; מה הרעיון העומד אחרי מה שאתה רוצה לעשות.

"אני רוצה ליצור ריקוד הבנוי מארבעה יסודות, היונקים השראה מארבעה סמלים שונים. לריקוד יהיו ארבעה פרקים. כל פרק ייצג אלמנט אחד. פרק חמישי יהווה סיכום בו כל האלמנטים באים לידי ביטוי. החומר התנועתי יהיה שזור ביצירה וישמור על רצף תנועתי והקשר תנועתי כדי שלא יוצרו ארבעה ריקודים שונים, מצויים זה ליד זה במקריות. ארבעה אלמנטים אלו אני רוצה להמשיך ולפתח במיגבלות ובאופנים שונים, כדי ליצור ריקוד חדש ואחר, על אף השימוש החוזר באותם אלמנטים יסודיים." כמה מהקוראים היו באים לראות ערב, שזו התוכנית שלו?

הספקתי לדון בנושא זה בחצי כדור-הארץ ועם מספר אנשים גדול מתרבויות ורקע שונים. בין אלו, שלא יכולתי לדון אתם על בעיות כוריאוגרפיות, במונחים הנראים לי כנכונים ובסיסיים, היתה הסכמה לדון בעובדה שתורת הכוריאוגרפיה איננה קיימת, מן הסיבה שאי אפשר ללמוד או ללמד אותה, כי אי אפשר להגדירה בחוקים! ניתן ללמוד: מוזיקה, ציור, פיסול, פילוסופיה, ספרות, ארכיטקטורה, פסיכולוגיה ואפילו מחול! מי שיש לו הכשרון לכוריאוגרפיה, יבין במה מדובר בעקבות לימודים אלו. הרי זה שמבין אמנות אחת, פתוחה לפניו ההבנה לאמנות האחרת. ומלבד זאת, הרי אין בנמצא אמן, אשר לא ילמד וישלים ידיעותיו בתחומים שונים באמנות שלו.

התחומים בהם חייב לשלוט אמן-הכוריאוגרפיה רבים, מורכבים ורבי-גוונים עד כדי כך, שאי אפשר לדמיין מערכת לימודים לתורת הכוריאוגרפיה.

תנועת האדם מתבצעת על-ידי גוף-האדם. אם לא יבין הכוריאוגרף, כיצד מתבצעת פעולה כזו, או אילו פעולות יכול רקדן לבצע, אילו תנועות יכול רקדן לפתח לשם ביצוען בעתיד, איך יוכל לבחור בחומר התנועתי הנכון עבור האדם שצריך לבצע אותו? או איך יוכל לחפש איכויות תנועה חדשות? לשם כך מוכרח הכוריאוגרף ללמוד ביאולוגיה, אנטומיה, ביאומכניקה או כירופרקטיקה, פיזיותרפיה או ביאונרגיה. אולי אפילו תזונה.

תנועת האדם מתבצעת בחלל בו הוא נמצא. איך יוכל הכוריאוגרף להשתמש בגוף האדם כאובייקט הנמצא בחלל, היוצר חלל, הממצא בתוכו חלל עוטף חלל, ולא ילמד פיסיקה (בעיות תנועה, שיווי משקל, בעיות כובד ומשיכת כדור-הארץ)? את אומנות הפיסול, הקדרות, את שילובם של חומרים שונים, כדי ליצור מחול עם עצמים שונים משמע ארכיטקטורה? התנועה קיימת בזמן מסוים ולה מיקצב מסויים. איך יתכן לחשוב שהכוריאוגרף יוכל להשתלט על מיקצבים ואירגון זמנים שונים של התנועה בחלל אם לא ילמד מוזיקה?

האדם המתנועע, הרקדן, לובש דבר מה. אם כן, מה הוא לובש? איך יוכל הכוריאוגרף לתכנן מחול, כשאינו מכיר את תכונות הבד הנלבש על-ידי הרקדן. הוא מוכרח ללמוד אופנה, טקסטיל. גם רצוי שיתמצא בבעיות תאורה, אם ברצונו לחשוף את עבודתו באולם. על כוריאוגרף עצמאי

לשלוט בבעיות אדמיניסטרציה אמנותית או לפחות להיות בוגר קורס ביחסי אנוש או תקשורת, וכדאי גם שיתמצא בפוליטיקה. כדאי שיהיה בעל תואר במחשבים, בחינוך או סטטיסטיקה. סתם תואר מהנדס גם הוא יעזור...

אבל לא הייתי שולח תלמיד, הרוצה ללמוד כוריאוגרפיה ללמוד מוזיקה, כדי שייבן מה היא אמנות המתייחסת למימד הזמן או למבנה של צלילים. אחר-כך ילמד את מלאכת הכתיבה ויבין, שאפשר לכתוב מוזיקה בעזרת שלושה צלילים בלבד וצורפיהם ושינויים מזעריים בהם, אך מאוד מסובך לעשות זאת עם שלוש מילים.

משפט שיש לו נושא, משפט טפל, קטע תאורי או פיסקה ניתוחית, אינם יכולים ללמד דבר על קומפוזיציה בציור או על משמעותם של צבעים. יסוד התנועה בציור אינו יכול אפילו לעורר שאלות בונות בתחילת דרכו של כוריאוגרף. אז מה ידע הכוריאוגרף המסכן אחרי חמש שנות לימוד? שיש תורות חוקים העוזרות להתבטא בכל אחד מתחומי התבטאות האדם, מלבד בתנועה?!

כאשר לומד אדם דבר מה, אין הוא לומד את הדבר עצמו, אלא את מרכיביו, את הסעיפים והפרקים המבהירים את הדבר. בכל תורה, סעיף או פרק נמצא גרעין, ממנו מסתעף העניין. מה הגרעין ממנו מורכבת תורת הכוריאוגרפיה? במה היא עוסקת? מה עומד במרכזה של תורת הכוריאוגרפיה?

אנחנו, הצופים בתנועות הרקדן? המוזיקה כיוצרת האווירה או את מסגרת הזמן? התפאורה והתלבושות? הרעיון או הסיפור, אותו אנחנו רוצים להעביר? התאורה על הרקדנים? גופו ונפשו של האדם המגיעים להרמוניה? שלמות הביצוע הטכני? יכולת ההזדהות עם תפקידים מופשטים (ללא מילים)? האדם? התנועה? האדם והתנועה?

והאדם הלא זה אנחנו? פסיכולוגיה, סוציולוגיה, מיסטיקה, ביאולוגיה, אנטרופולוגיה, היסטוריה וארכיאולוגיה הם רק חלק מן החומר שנחקר וגובש בסעיפים, פרקים, ספרים... תורות, כדי להבין מה זה אדם. מה שברור לחלוטין, הדבר המורכב הזה, האדם, זו! לתזוזות אלו קוראים תנועות, וזה מה שאנו מנסים לדון בו: האדם הזה.

לא רק הסרבול והמורכבות של ה"מה" זה אדם. אלא גם "מה" זה עושה. הוא זו. היש אדם שלא זו? אפשר לומר שאדם אשר לא נמצא בתנועה אינו אדם. או על כל פנים לא אדם חי. ויש לזכור, כי האדם עושה עוד דברים חוץ מלזוז, ויש הבדל בין תזוזותיו ומתי תזוזה היא תנועת ריקוד או סתם איזה "תזוזי כבר את ה... שלך"? יש הבדל בין תזוזותיו השונות ואפשר למיין. תורת הכוריאוגרפיה ביסודה - האדם הזה.

האדם, התנועה... האדם המתנועע, תנועתו של האדם... במה עוסקת תורת הכוריאוגרפיה: האם האדם משמש חומר

גלם יסודי בו משתמש יוצר לשם יצירתו? או האם תנועתו משמשת חומר גלם בסיסי ליצירה?

אלה הרואים את תורת הכוריאוגרפיה מנקודת המבט של "האדם המתנועע" יכולים לפתח חששות והסתייגויות מלעסוק בהגדרות של אובייקט כל כך מורכב ולנוכח התורות והמדעים המנסים למצוא תשובות לשאלות קיומו ומהותו של האדם. רתיעה זו מובנת מנקודת הראות האינטלקטואלית, על אחת כמה וכמה מצידה הריגשי. אלו לא יוכלו לקבל את עצם קיומה של תורת הכוריאוגרפיה.

ואילו הרואים את תורת הכוריאוגרפיה כמלאכה העוסקת בתנועות האדם, יכולים לראותה גם כתורה של חיבור תנועות, יכולים להתבונן בתנועה כיסוד מרכזי, לחקור אותו בניגוחות, לעסוק בהרכבה ופרוקם של מיבניות תנועות, בצורה אובייקטיבית, אנאליטית (תנועה, חלל, זמן).

בין מקבלי תורת הכוריאוגרפיה ומתנגדיה, אפשר להבחין בארבע גישות:

1. האדם כמרכז היצירה - התייחסות סובייקטיבית ורצון לביטוי עצמי, ריגשי, ורעיוני. התנועה במקרה זה מגויסת על מנת לבטא את תחושותיו ורגשותיו של היוצר (איזורה דונקאן, ירדנה כהן, גרטרוד קראוס).

2. התנועה כמרכז היצירה - היבט אובייקטיבי, אנליטי על תנועת האדם בחלל. עין של מדען־חוקר תמדוד את הכמויות המדויקות של התנועות, את עוצמת התכווצות השרירים, השפעות גורמים שונים על התנועה, פעולת המערכת הפיזיולוגית, הביאומכנית, כחומר גלם ליצירה שקולה. פרטיטורה תנועתית, מחושבת ומאוזנת היטב תחשף עליידי רקדן או רקדנים מיומנים ביותר. (יד המורמת בגובה עשרים מעלות חזיתית בזמן של שניה אחת הינה ואריאציה על רגל העושה זאת) (נועה אשכול, עמוס חץ).

3. סינתזה בין עולמו הפנימי, הפילוסופי, הריגשי של היוצר ותנועת האדם, כאשר האחד מזין השני, מייצגים את גישת "האדם המתנועע" כמרכז היצירה הכוריאוגרפית, המסר, התפקידים, הפרקים ברורים היטב ביצירה כזו, וגם התנועות המייצגות אותם (אננה סוקולוב, מרתה גראהם, פלורה קושמן, רינה שינפלד, רוני אשל, שרה לריתנאי).

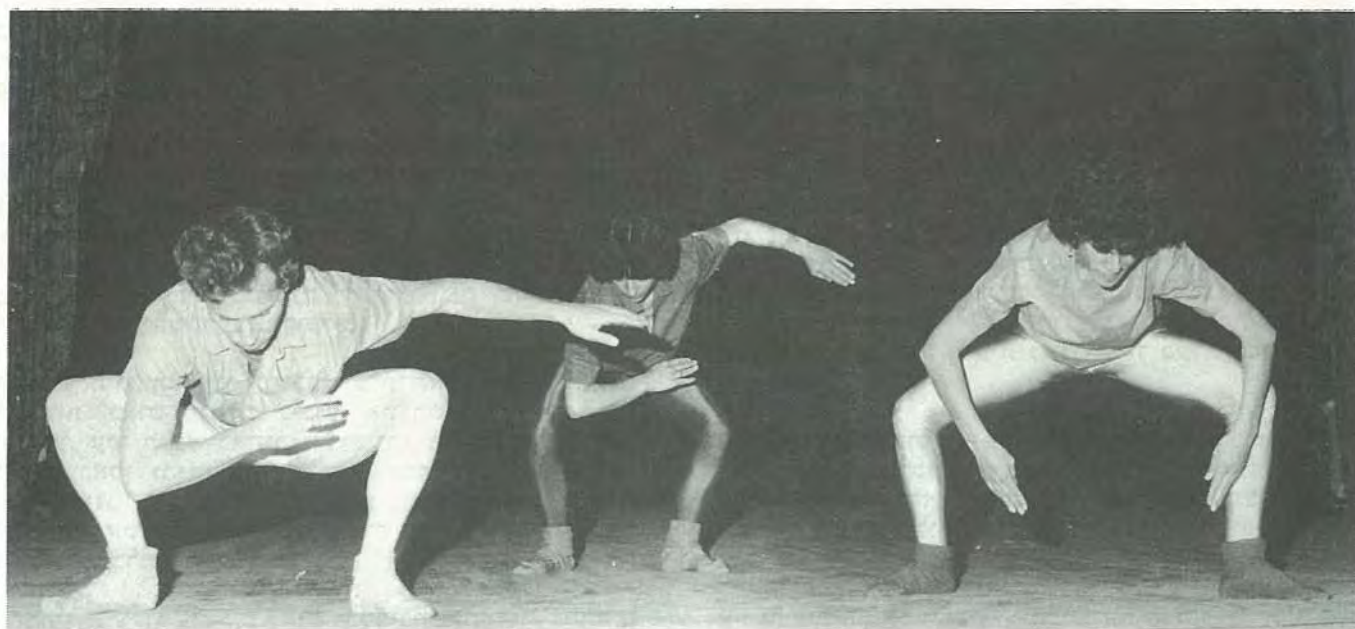
4. קומפוזיציה (מבנה) תנועתית, המתפתחת בחוקיות סיגנונית ובאיוון לאורך כל היצירה, כמוטיבציה העיקרית בבניית היצירה בגישה הכוריאוגרפית ל"תנועת האדם".

ניצול החומר האסוציאטיבי, שמייצג אדם מתנועע, כדי להגניב גם רעיונות כלליים לפרטיטורה התנועתית. (סיגנון: הגבלת האמן את עצמו למספר אלמנטים מצומצם מכלל האלמנטים העומדים לרשותו). מרס קאנינגהם, ג'ורג'

כוריאוגרפים ויצירות כוריאוגרפיות בעזרת ארבע גישות יסוד אלה של תורת הכוריאוגרפיה, אך עדיין פתוחה השאלה הקיימת או לא קיימת תורת חיבור התנועות, תורת הכוריאוגרפיה? האפשר או אי אפשר ללמוד כוריאוגרפיה.

בלנשין, טווילה ט'ארפ, ירי קיליאן, קיי טאקאיי, זאבה כוהן, יכולים לשמש דוגמאות לגישה זו, המשמשת את כתב השורות האלה עצמו בעבודתו הכוריאוגרפית.

בוודאי עוד יהיו ויכוחים סוערים בעניין. אפשר לבחון



"לרבקה" - כוריאוגרפיה: ירון מרגולין

קווים אופייניים בתיאטרון המחול הגרמני היום

מאת רונית לנד

לו התנבא מישהו בשנות השבעים המוקדמות על התפתחות המחול העכשווי בגרמניה המערבית בכיוון של באלטים דראמטיים, ארוכים ומיגעיים, היה מעלה חיוך על שפתינו.

נוף המחול המופשט, הקצר והמתומצת, ששלט בכיפה לפני מספר שנים, לא טמן בחובו את ניצני הבאלטים, בני שלוש וארבע השעות, העמוסים בתפאורה, בתלבושות ומעל לכל, במשמעויות תיאטרליות, אותם אנו רואים היום בגרמניה. הצורות הניאוקלאסיות המהוקצעות נראו כשולטות בכיפה באופן שלא יאפשר שינוי כה משמעותי, ובזמן כה קצר.

אולם במשך העשור האחרון חדרו אל שדההמחול יוצרים חשובים ושיחזרו בדרך משלהם את התפיסה הבימתית הגרמנית, את המאסיביות הוואגנרית ואת ההתייחסות הטוטאלית אל מרכיבי הבמה האחרים כמו המוסיקה, התפאורה והתלבושות, הבאים לשרת את המחול הדראמטי. פינה באוש, ריינהילד הופמן וסוזנה לינקה. אלה שלושת השמות העולים ומוזכרים בכל הזדמנות, בה נדון המחול בגרמניה העכשווית. הן מכונות "שלושת הנשים מן הפולקוואנג", בית-הספר הידוע בעיר אסן, שבו קבלו את חינוכן הראשוני ובו התפתחה תחילת תפיסתן האסתטית.

תפיסתן זו משרתת את התכנים בהן עוסקות באוש, הופמן ולינקה. אלה הם תכנים אנושיים, חברתיים, המסמנים חזרה ברורה אל המחול הדראמטי האקספרסיוניסטי. לו היינו מורגלים לפני ה"בום" הגדול של המחול הפוסט-מודרני האמריקני, שהתעקב לעסוק בתנועה לשמה, בצורניות הגופנית והמרחבית ובניסיון להרחיב את שפת המחול ולהוציאה מן ההקשרים המקובלים.

שלושת היוצרות אינן יושבות בבתי-האופרה של הערים הגדולות. באוש מנהלת, כידוע, את תיאטרון המחול של וופרטל, עיר קטנה באיזור התעשייתי של גרמניה. לינקה יושבת באסן ומנהלת את להקת המחול של בית הספר "פולקוואנג" והופמן פועלת בברמן, עיר נמל צפונית וקרה ובונה שם אט אט וביסודיות והתמדה מדהימים את תיאטרון המחול של ברמן.

"המחולות שלנו עוסקים באדם ובסביבתו המיידית, במתחים האנושיים שבינינו ובהתנהגותו ויכולת תיפקודו של היחיד בחברת כפייטית," אומרת הופמן. העבודות שלה מצטיינות בקצב ארוך ומייגע לעיתים, קצב המתרחק מן הדינאמיות

הריקודית המוכרת לנו כמערב. הוא קרוב יותר לקצב האופראי, לקצב הבימתי של וואגנר, בו ממלאת כל התרחשות פרקי זמן ארוכים ומפורטים, המעניקים לה צביון כבד משקל, רצינות ואפרוריות מעיקה.

שפתה של הופמן סיפורית וברורה. באמצעות מחוות גופניות, הלקוחות משפת הגוף של האדם ברחוב, יוצרת הופמן מערכת דימויים קלה לזיהוי. פעולות פשוטות מסמלות את קיומנו היום-יומי, אך מרמזות גם על חלומות, דחפים ותשוקות של האדם כפרט. "היומיומיות הופכת בעבודתי לפולחן," אומרת הופמן. אגב, השימוש בתנועה יומיומית הלקוחה מן הרחוב, הוא אחת הלגיטימציות המשמעותיות ביותר שנתן המחול הפוסט-מודרני האמריקני המופשט למחול הגרמני החדש.

מוכרים לנו אותם גילויים כוריאוגרפיים של יוצרים מזרמים שונים, המעידים כי הגירויים הראשונים לעבודה נלקחו מן האיש בבית-הקפה. אצל הופמן מקבל גילוי זה משמעות דרמאטית. יצירתה מתחילה, לעיתים קרובות, מן הקשר התנועתי, השקט והחפז, שנוצר בינה לבין האיש בבית-הקפה. באותו איש, על תנועותיו ודרך התנהגותו הלא-מילולית, עושה הופמן שימוש מייד. הוא הופך לשלד ולרעיון מרכזי של עבודה חדשה. השאר נעשה בסטודיו בשיתוף עם הרקדנים. הופמן עובדת בדרך המעוגנת היטב בתפיסת עולמו של לאבאן. בבית-הספר של פולקוואנג למדה בעיקר אצל קורט יוס. עבודתו של יוס התפתחה מתוך דרכו של לאבאן. יוס לא לימד שפה תנועתית מדויקת, אלא שאף לפתח ולהקנות לתלמידיו הבנה רחבה יותר של משמעות התנועה, בעיקר הבנה דינמית ומרחבית. הופמן מבססת את יצירותיה על דימויים חזותיים. השפה התנועתית המתפתחת בעבודתה בעזרת דימויים אלה אישית מאוד ותמיד בעלת מסרים חזק ריקודיים.

נוף תיאטרון המחול הגרמני החדש נשלט באופן ברור על-ידי נשים יוצרות. במרכזי תרבות בערים הגרמניות צומחות מספר להקות שוליים לא מסובסדות, המנוהלות רובן על-ידי כוריאוגרפיות בעלות קו ושפה מרתקים ומקוריים.

להקות אלה, בגלל צביון הקל והנייד, מעיזות לפרוץ יותר את גבולות המחול המקובל, ואפילו את המוסכמות ההולכות ומתהוות במחול העכשווי הממוסד. המסרים של להקות אלה הם רדיקאליים יותר, מצטיינים בהעזה רבה יותר ומזכירים במקצת בצביון ובמערכת הדימויים המתפתחת בעבודתן,

קשים ומאיכויות גופניות שניתן בפירוש לכנותן "גרמניות".

בירגיטה טרומלר, היושבת במינכן, בחרה לעצמה בעבודתה דרך ביטוי שונה במקצת, המושפעת יותר מן הנוף הנירי יורקי העכשווי, מאשר מהיוצרים עליהם דובר קודם לכן.

תיאטרון המחול של טרומלר עוסק בעיקר במפגש שבין התנועה והאמנות החזותית, על צדדיה השונים. טרומלר מפגישה את יצירתה הכוריאוגראפית עם חללים וסביבות חדשים ועם חומרי-גלם פלסטיים, הנותנים לעבודתה צביון חדש ומעוררים את דמיונה התנועתי לכיוונים חדשים.

גם כעבודתה מצטייר הקו הדרמאטי הגרמני, אך במוצהר היא מנסה להפגיש את עבודתה דווקא עם אמנויות שאינן מבין אמנויות הבמה, ועם הבעיות האסתטיות שמעוררים מפגשים אלה.

.. TANZPROJEKT MÜNCHEN שנוסד ב-1975, הוא תיאטרון המחול המעניין ביותר בדרומה של גרמניה. בלהקה זו, כבלהקות נוספות בעלות צביון דומה, מודגשת חשיבותו של הרקדן וחבר הלהקה בתהליך היצירה עצמו וביצירת האופיון האמנותי של הלהקה. תהליך היצירה הוא, במקרים רבים, קולקטיבי, ואנשי הלהקה הם הרקדנים, הכוריאוגראפים, המוסיקאים ואפילו המעצבים החזותיים של עבודתם. ■

את הקולנע הגרמני החדש. גם את להקות השוליים מאפיין סגנון עבודה, המפגיש את התיאטרון והמחול. היצירה הכוריאוגראפית נבנית על שפה תנועתית, חומרים חזותיים ואמצעי-עזר, הלקוחים מן היום-יום ובכך מחזקים את המסר העוסק, בדרך כלל, בנעשה סביבנו.

מרבית היוצרים הצעירים והעצמאיים, הם תלמידיהם, במישרין או בעקיפין, של אבות המחול הגרמני החדש כפינה באוש, הופמן והנס קרסניק. באמצעותם נסללה הדרך לטיפול בבעיות חדשות ולמפגש עם קהלים חדשים. לאחר שנסללה דרך זו, ממשיך הדור החדש בקו דומה אך גועז עוד יותר, ונראה שתהליך היצירה כיום יוצר תמונה דומה מאד לנוף המחול אשר היה קיים בגרמניה של שנות העשרים.

החשוב והמעניין מבין תיאטרוני המחול העצמאיים בגרמניה הוא, ללא ספק, תיאטרון המחול "פולקוואנג", המנוהל על-ידי סוזנה לינקה. לינקה, גם היא מאנשי המפתח של בית הספר ובת-דורו של באוש והופמן, הפכה את קבוצת המחול באסן ללהקת מחול בעלת צביון דראמטי מאד, העוסק במפג במפגש המקורי שבין המחול לתיאטרון. גם הוא מעוגן היטב במסורת של יוס ובמסורת הבימתית הגרמנית. סוזנה לינקה היא היום מן היוצרות החשובות ביותר הפועלות בגרמניה. בערבי הסולו שלה, שהם חלק מן הרפרטואר של תיאטרון המחול שלה, מצטיירת דמות של כוריאוגראף ורקדן בעל שיעור קומה ושפה תנועתית הבנויה מדימויים דרמאטיים



"הסטודיו למחול" אסן - "באמבטיות". כוריאוגראפיה - סוזנה לינקה

הוויכוח "אמנות לשם אמנות" או "אמנות למען מסר" הוא, אולי, בן גילה של האומנות עצמה ואפשר לומר בן גילה של האנושות. היו תקופות בהן התמקד החיפוש בדרכים צורניות חדשות והיו תקופות בהן ביקשו אמנים לבטא את רחשי לבם למתרחש סביבם. נדמה שניתן לקבוע, שבתקופה שלנו משמשות שתי דרכים אלה בערכוביה נוראה.

"שום אמן אינו סובל את המציאות" אומר ניטשה, אך "שום אמן אינו יכול לוותר על המציאות" – מוסיף עליו אלבר קאמי. אם במודע ואם שלא במודע, מציאות זמנו של האמן מוצאת את ביטוייה בעבודתו. יש המעלים מעליה וקובעים לגביה עמדה מוסרית-ערכית, ויש הפועלים בתוכה, או המופעלים על ידיה ללא רצון או יכולת (ואולי שניהם) למתוח עליה בקורת ערכית.

יש הרבה בלבול ואובדן-דרך בתרבות המערבית של המאה העשרים. התפתחות טכנולוגית מסחררת בצד צרכנות-מותרות רועשת; ירידת ערך האדם וחיייו כפרט בתוך ג'ונגל עירוני מנוכר ואלים הם פניה המבוהקים של תקופתנו.

כמובן שמאפיינים אלה הם גם הבולטים באסכולות האמנותיות השונות שצמחו מתוכם. בהן שהעלו את האספקט ההומאני והוקיעו את התופעות בחריפות כמו, למשל, האקספרסיוניזם הגרמני שלאחר מלחמת העולם הראשונה שהוליד – בין השאר – את ציוריהם של קטה קולורע ואוטו דיקס, את שיטת המחול המודרני של מרי ויגמן וקורט יוס (ואת הריקוד "השולחן הירוק") וכמובן את מחזותיו של ברטולד ברכט.

בשנות ה-60 מגיע מאמריקה זרם ה"פופ־ארט", שהוא דווקא דוגמא כיצד אמן מסתבך בתוך המציאות שלו מבלי יכולת או רצון "להעריך" אותה מוסרית וערכית. נקניקית הפרנקפורטר הענק של אנדי וארהול וסדרת קופסאות שימורי המרקים שלו יכולים להתפרש באותה קלות הן כבקורת על והן כסגידה לתרבות הצריכה והשפע הבזבזנית של אמריקה באותה תקופה.

לעומתו, האבסורד האקזיסטנציאליסטי של סרטור וקאמי – הן בספרות והן בתיאטרון – מצליחים לגעת בכמה מהנקודות הכואבות ביותר בחיי האדם החדש: חוסר המשמעות, מות האל (או האמונה) ומשבר אמן עמוק בכל מה שנהוג היה לכנותו הציוריליזציה המערבית וערכי המוסר שלה. (אפילו

הגיהנום שב"דלתיים סגורות" כבר אינו גיהנום דתי אלא "האדם האחר").

בתחום המחול יש בעשרות השנים האחרונות פריחה חסרת תקדים, אך גם הרבה מהבלבול ואובדן הדרך, שמאפיין אמנויות אחרות. הלהקות הקלאסיות הגדולות ממשיכות להציג את הבאלטים הקלאסיים המסורתיים לקהל המנויים וממעטות בהעלאת עבודות, שיש בהן התייחסות להיום (עם מספר יוצאות מן הכלל כמו, למשל, הבאלט הלאומי של הולנד וה"ניריוק סיטי באלט" של בלנצ'ין). גם ברוב הלהקות המודרניות המבוססות מוצאים הרבה ברק וירטואוזי, אפקטים חיצוניים ומעט תוכן. אך המאכזב ואובדן הדרך ביותר הוא התחום הניסויי, שניכר בריצת אמוק אחר חידושי צורה, שבירת מוסכמות לשמה והתעסקות אוטיסטית כמעט בתהליך העבודה ונתוחו, ללא נסיון מספיק להגיע לאיזושהי אמירה עם מעורבות, שיש עמה מחויבות או התייחסות כלשהי למצוקה הקיומית של האדם בשלהי המאה ה-20. אם יש אמנות אשר צריכה לקחת על עצמה משימה זו, הריהי אמנות הריקוד. הריקוד הוא כולו בני-אדם. אין הכוריאוגרף יכול להתמכר לחומר ולצורה לשם צורה כצייר או כפסל, אין הוא יוצר בחומר דומם אלא ב"חומר" של בשר-דם, ולכן אין הוא יכול – ויתר על כן, הוא אינו רשאי – להתעלם מהאספקט האנושי של אמנותו.

מרס קנינגהם מנסה עלידי שיטת ההימור המקרי לנטרל את מעורבותו של הכוריאוגרף ותכנים נילווים לתנועה הנקיה, ומעביר עלידי כך את הריקוד לתחום המופשט. אולם יחד עם זאת יש במחולות של קנינגהם התייחסות של רקדן לרקדן, ורקדן לרקדנית, ומתפתחות מערכות-קשרים ו/או התנכריות, שיש בהן חום אנושי רב בצד השתקפות של ניכור וזרות.

לעומתו מרקידה רקדנית המינימאליזם, לוסינדה צ'ילדס, במשך יותר משעה קבוצה של רקדנים ורקדניות מבלי שהם מחליפים מבט ומבלי ליצור התקשרות כלשהי ביניהם – ותהיה זו מופשטת ככל שתהיה. בכך לא רק שהיא חושפת את עצמה כאדם שטחי, שאין לו כל אמירה, אלא שהיא גם הופכת שותפה (במודע או שלא במודע) לדהומניזציה השלטת בתרבות המאה הזאת. כאשר חוטא בכך אמן מתחום האמנות הפלסטית אפשר, אולי, להתייחס לכך בסלחנות, אך כאשר אדם שעובד עם עצמו – עם גופו (האנושי) – ועם גופותיהם של אחרים (אך עדיין בני-אדם), מצליח להתעלם מאנושיותם בצורה כה בוטה, זה לא רק אמנות גרועה אלא גם מסוכנת.

לוסינדה צ'יילדס אינה תופעה חריגה, אלא תוצר אחד בלבד של אסכולה שלמה, שאולי כבר נמצאת בשלבי דעיכה (וכי איך יתכן אחרת...), אך הדיהמאפייניה ממשיכים להתקיים ולהשפיע על רקדנים וכוריאוגרפים המעדיפים לשקוע לתוך צורניות בלתי מחייבת מלווה על-פירוב בסיסמאות בומבסטיות ובאיצטלה של "חדש" ו"אואנגרד" כמסשפתיים לקהל האינטלקטואלי או, בעיקר, לפסבדואינטלקטואלי. אין ספק, שקשה הרבה יותר לצפות בריקודים כמו "חלומות" ו"חדרים" של אנה סוקולוב או בעבודותיה של פנינה באוש, מאשר בהופעת מחול "מינימאלי". סוקולוב ובאוש אינן מקלות על הקהל, אלא חושפות אותו ללא רחמים למיכלול רגשות ומצבים אנושיים קשים מנשוא בחיי יום-יום ולכן פוגעים ומביכים עוד הרבה יותר בהיותם מוצגים על הבימה.

המצוקה הקיומית שלנו, של כל אחד ואחד מאתנו, אינה דבר שקל לחיות עמו, ומי שרוצה להביאה לבימה, חייב בראש ובראשונה להתמודד איתה בעצמו. בודאי שהרבה יותר קל ובלתי מחייב לברוח ממנה אל מיפלט הברק הוירטואוזי לשמו, או אל המרחץ אחר חידושים צורניים שונים. דברים

פליה

מאת מיכה נס

אהבתי לראות סוסימרוץ לפני הזינוק, את דריכות שריריהם, את מבטם הישר קדימה. מה הם מרגישים עכשיו? ואני עושה את הפליה הניצחית בפוזיציות הקבועות ויודע עד כמה מכאנית הפעולה הזאת וכמה תוכן אפשר להכניס לפליה פשוט, להגיע למקסימום, וקצת יותר, ולדעת איך לא להזיק לעצמך, לשמור על הגב, לגדול עם התנועה, לצמוח למעלה, לחוש את הקשר של כף הרגל לריצפה, הגשר שיהיה גבוה, והברכיים פתוחות לצדדים.

הברכיים הינן סיפור בפני עצמו, יש להכניס את הכח הדרוש בעוצמה וברוך הנכון והמדויק כי הברך היא פרק מאוד פרמיטיבי התלוי בארבע רצועות, שיכולות לאכזב בקלות אם, מזיפים במתיחתם. כאשר אני חושב על שרירי-התאומים, אני מוכרח להיזכר ברודולף גוריבי, ההולך על חוֹף-הים בתל-אביב בפברואר 1960 והוא רק זה עתה ברח מברית-המועצות. צורת שיש היתה לרגליים האלה, הם ממש נראו מפוסלות. גיד אכילס, לו הסטוריה מיוחדת והוא ממש נקודת תורפה בפליה, אותו יש לכוון כמו את מיתר הכינור לפני הקונצרט. כבוד המורה, דרוך כולו, נותן את הקצב, מקיש במקל המסורתי. כמובן שזה ארבעה רבעים וכי אפשר אחרת בפליה? אתה משתדל למלא את כל המרווחים של התיבה בכיפוף איטי, אלסטי ואחר כך חוזר ומותח הכל למעלה,

מסוג זה אינם דורשים שום מעורבות ריגשית מביכה או כל אמירה שיש עימה אחריות, ולכן הם קוסמים וקלים לכאורה; אך ההולכים בדרך זו שוכחים, שהצורה החיצונית אין בה כדי להעניק סיפוק לאורך זמן, ושהחדש היום מתישן מחר וכך יש לרוץ הלאה בחיפוש אחר סיפוק נוסף, חידוש חדשני יותר מן החדש, והמצוקה הקיומית הולכת ומעמיקה, הולכת ומשתלטת עלינו. כל זאת, בעוד שאם יהיה לנו האומץ להתמודד עם אותה מצוקה קיומית וליצור מתוכה, יתכן ויש לנו תקוה, כבני-אדם וכאמנים. אולי נמצא מתוכה דרכים להתגבר על ניכור ולמצוא מעבר לאלומות ומבעד לריקנות את מה שעושה את האדם לנזר הבריאה, את חוסנו ויופיו של האדם היוצר, שממנו נוכל לינוק כוח.

אמנות הרודפת אחר החיצוני נדונה לניווט ולגוויעה. אמנות שמחפשת דרכים להתמודד עם האדם על כל מורכבותו – היא אמנות שלעולם לא יחסרו לה חומר וגרויים ליצירה חדשה והיא אמנות אמיתית. כאמור, אין כאמנות הריקוד אמנות אנושית. בין אם נרצה בכך ובין אם לאו, האדם הוא הוירטואוז והרקדן הוא אדם. ■

משתמש בכל התווים כולם ואפילו להתייחס לספירות הלא מודגשות שבין הדגשים.

היד המלווה את התנועה, היא השירה של הפליה, המלוויה, כאילו לא חשובה, אבל היא משמעותית. גרטרוד קראוס היתה אומרת "שיר השרירים", וזה מתאים לתנועת היד בפליה. לנעול את הברך לפני שיוורדים, ולצמוח מלמעלה, זו ירידה לצורך עליה. האגן, החלק הכבד הזה שממנו נוצרים החיים, תמיד בורח אחורה, צריך לשמור עליו שירד מאונך.

לכל מורה שיטה משלו לתאר את האחוריים. שמות כמו פופר, תוסיק, אחוריים, תמיד מילים עדינות של מורים לבאלט. אני דווקא אוהב את השם תחת, יש בו משהו בסיסי, מאסיבי. יש הדורשים לכווץ את השרירים, ויש המבקשים לשחרר אותם ולכל אחד הסיבות שלו, הסבריו ופרושו למה מבחינה אנטומית, מדעית, או אמנותית, נכון לעשות אך ורק כך. ואנו הרקדנים נקרעים בין האמיתות השונות של האסכולות.

פליה זו ההתחלה, הבראשית של הריקוד, מכאן יוצא הכל, הקפיצות, האדג'יו, הפירוטות. אין זה כיפוף של הברכיים, כמו שמספר מורים מנסים להסביר זאת למתחילים. זה הבסיס של עולם הריקוד, שממנו צומחות למעשה כל האגדות. ■

מה על הכוריאוגראף לא לעשות

מאת גיורא מנור

בניגוד למדע או לכישול, אין מרשמים ליצירה האמנותית. תיאורטית אפשר ללמוד מהנסיון – של עצמך ושל אחרים – אבל רק לאחר מעשה, אחרי שנדפקת, כמו שאומרים, אמנם, כמאמר האנגלים, "הנסיון הוא ספר שכל אחד כותב, אבל איש אינו קורא..." ובכל זאת הפקת לקחים היא אולי הפונקציה החיובית היחידה כמעט של בקורת האמנות.

קשה הרבה יותר לנסח את מצוות ה"עשה!" מאשר את דברות ה"אל תעשה!". וזו הסיבה שרשימה זאת מצטמצמת בתיאור טעויות ורגיאות, וזאת מבלי שתהיה שוללנית במתכוון.

פחות הוא יותר

באופן פאראדוקסאלי, עודף דמיון מסוכן לא פחות מחוסר דמיון. יוצר מחולות שניחן בהמצאות תנועתיות רבות, שהוא שולף אותן מן השרוול, ללא מאמץ, עלול להקלע למצב, שיצירתו תהיה חסרת צורה ומבנה. תנועה רודפת תנועה, ומבלי שמוטיב כלשהו יחזור כמה פעמים תוך שינוי, כווריאציה או כמוטיב־מוביל (Leitmotiv), הוא יעלם מעיני הצופה והתרצאה היא אמורפית, ללא מבנה. וללא מבנה אין יצירה אמנותית. השפע שאי אפשר להבחין בתוכו בצורה המחזיקה אותו, בשיטה כלשהי המאגדת אותו, משעמם, וככל שיהיה עשיר יותר בהמצאות, כן יהיה משעמם יותר. זהו שפע מדומה, עודף דמיון השמור לבעליו לרעתו.

ועכשיו נעשה זאת לשמאל!

"אם אינך יודע מה לעשות, אל תעשה כלום!" – הוא עוד פתגם ישן, ונכון. הנה, זה עתה בנית רצף־תנועה כלשהו, המוצא חן בעיניך, הבנוי היטב, ואתה עומד לפני הרקדנים המצפים, שתגיד להם מה הלאה. אבל ברגע זה שום רעיון אינו עולה בדעתך. כדי לא לעמוד מול צפייתם ככלי ריק, אתה אומר: "ומה שעשינו זה עתה לימין, תעשו עכשיו לשמאל!" פתרון גאוני בפשטותו. אבל מסוכן ביותר. כי, כפי שאמר המשורר היהודי־פולני השנון יולאן טובים, "הסימטריה היא האסתטיקה של האידיויטים." מוטב ללכת הכיתה ולחשוב על פתרון כלשהו, שאינו רק היפוך כיוון התנועה.

הכוריאוגראף אינו אלהים, ואיש אינו מצפה ממנו שיהיה

קרן־השפע של רעיונות. ורק טיפש אמיתי חושש לומר שאינו יודע משהו, מחשש שייחשב לטיפש. כאריזמה היא דבר חשוב, אבל אינה ניתנת להפקה מלאכותית.

מחול קבוצתי אינו שכפול של סולו

כדי לא לעמוד במצב המביך הנ"ל, כוריאוגראפים מצפוניים מכינים את החומר ליצירתם, כשהם לבדם בסטודיו או בבית, מול הראי. ומה שהם יוצרים תוך נסיונותיהם הוא, על־פי רוב, סולו התואם את גופם שלהם. ואז, משהם ניצבים מול קבוצת רקדנים המצפה למוצא פיהם, הם מעבירים את הסולו שיצרו על עצמם לרקדנים. הם משכפלים את הסולו. ומזה לא נוצר מחול קבוצתי, שמרכיביו שונים מאלה של סולו. נחוץ אקורד, נחוץ מרכיבים ניגודיים או משלימים ברזומנית, שעה שבסולו האקורד הוא בבחינת "Arpeggio", בו הצלילים מופיעים זה אחר זה ולא ברזומנית.

תנועת האמיבות

האמיבה היא ייצור חד־תאי חביב, ומשאתה מתבונן בו מבעד למיקרוסקופ, הוא נע מבלי הרף, משנה את צורתו לעיניך, ואינו שוקט לרגע. אבל כרקדנית היא משעממת, כי תנועתה אין לה כיוון ואין בה משטר או מבנה. היא תנועה לשמה. מחשש לשיעמום, חוששים כוריאוגראפים רבים מרגע של תנוחה, ממיעוט התנועה. נדמה להם, שאם יזיזו את רקדניהם על פני הכימה, כל העת ובכל מחיר, זה יהיה מענין יותר. אבל נודניק נייד אינו מעניין יותר מנודניק נייח! נחוץ אומץ לב, כדי להניח לרקדנים שלא להתנועע, כשלא נחוץ. לתנועתה המתמדת של האמיבה אין משמעות – צורנית או סמלית – ולכן אינה שייכת לעולם האמנות.

התנועה המידבקת

ואריאציה נפוצה לתנועת־האמיבות היא התנועה המידבקת. כוונתי לכך, שאחד הרקדנים מתחיל לבצע איזה ערבסקה יפה או מתגרד בראשו (תלוי אם מדובר בבאלט או במחול פוסט־מודרני...), מבצע אחר מחרה מחזיק אחריו, ומתחיל בפגור זמן בתנועה זוהה, וכך הלאה עד שכל הקבוצה מגיעה לאוניסונו של ערבסקות או גירוד־פדחת.

סוג זה של תנועה שחיידקיה עוברים מאיש לאיש כמחלה מידבקת נפוץ ביותר, ובא להסתיר שלכוריאוגרף אין בעצם מה להגיד.

תנועת המיקימאוז

המוזיקה היא בעלת כוח השפעה אדיר. היות ורוב המחולות מלווים מוזיקה, זו לעיתים קרובות נעשית דומיננטית ומושלת בכיפה. צליליה כביכול מכריחים את היוצר ללכת בד בבד עימה. לכל צליל – תנועתו שלו. היו שאפילו יצרו מתלות זו תיאוריה של אינטרפרטאציה תנועתית של המוזיקה, כגון רות סנט דניס. שיטה זו, בה לכל צליל תנועה מקבילה, היא המונחת ביסוד רוב סרטי ההנפשה מסוג המיקימאוז. בסו – מכה, גליסנדר – החלקה וכו'. שעה שהתנועה היא עבד נרצע למוזיקה, אחת משתייהן מיותרת. אמנם המלחין הוא עוזר נאמן לכוריאוגרף בכך שהוא מכין לו תשתית מבנית מעוצבת היטב, אבל רק הניגוד בין שני מרכיבי המחול הללו מוסיף לריקוד תבלין וחריפות. השיעבוד המוחלט, היחס של 1:1 למוזיקה, אינו מעיד על מוזיקאליות של היוצר. עבד ואדון אינם שותפים. שותפות תתכן רק בין פרטנרים שוויערך.

המחול נגמר לפני שנגמרה המוזיקה

התנועה היא שפה מיידית ומהירה ביותר. וזו אחת הסיבות לכך, שיש חזרות רבות כל כך בכל מחול. לעיתים קרובות נגמר הרעיון התנועתי לפני שהמוזיקה שנבחרה ללוותו מסתיימת. על-פי רוב ממשין אז הכוריאוגרף במשהו שכבר אינו כלול בתוכניתו המקורית או פשוט חוזר על מה שכבר יצר, כדי לא להפסיק לפני שהמלחין מגיע לנקודה הסופית. נחוץ במקרה זה אומץ לב. הברירה היא או לחפש מוזיקה אחרת או להמתין למוזיקה שתסתיים ללא תנועה. וזה אינו בהכרח גרוע. אחד הסיכומים הנפלאים ביותר שאני זוכר הוא זה שיצר ייזי קיליאן ל"סימפונית התהלים" שלו למוזיקה של סטראבינסקי. הרקדנים צועדים אל המחשך שבעומק הבימה ואילו המוזיקה ממריאה בצורה נשגבה, כשהבימה

מתרוקנת למעשה. קיליאן סיפר לי, שחשש מאוד מהרעיון שלו להשאיר את הבימה ריקה ולתת לצלילים לדבר לבדם. אבל תגובת הקהל היתה נכונה, הוא חיכה עם מחיאות הכפיים, עצור נשימה, עד לסיום המוזיקה.

רעיון אחד איננו השראה

לפתע צץ רעיון מבריק במוחך. דימוי חזק, ברור ומלא תנופה ממלא את ליבו של הכוריאוגרף שמחה. המלאך הממונה על ההשראה זה עתה נשק למצחו, הללויה! והוא נוטל את הרעיון הבודד שלו ומתחיל ליצור ממנו מחול.

תופעה זו מוכרת היטב מהשירה. השורה הראשונה או שתיים הן הברקה של ממש, ואחריה אתה חש במאמץ המלאכותי להמשיך ולבנות שיר שלם, כי ההצגה מוכרחה, כידוע, להמשיך (למה, בעצם?). אם אין לרשותך לפחות שלושה רעיונות, אין לך חומר לבנות ממנו יצירה אמנותית ראויה לשמה. תיאורטית שניים אולי מספיקים, כי גם משניים אפשר לבנות את התבנית הבסיסית ביותר, א-ב-א, אבל במציאות אין זה מספיק.

הדבר דומה למי שכותב שק על מלוא הסכום המצוי בחשבונו בבנק. יתכן ואפשר להצליח בכך פעם או פעמיים, אבל מוטב שיהיה לזכותך סכום גדול מזה שאתה עומד להוציא. אם אתה משקיע את כל מה שעומד לרשותך, אתה מסתכן בחזרה על עצמך, בחטא ה"ועכשיו לשמאלו", בכך שהמחול שלך ייגמר לפני שתסתיים המוזיקה וכל יתר הפגעים שמניתי לעיל.

או, וגם זה שכיח, נוצר מחול שהתחלתו מהממת ויש לו אף סיום מרשים – אבל בין ההתחלה לסיום משתרעת שממה.

ברור, שאיני קולומבוס ולא גיליתי את אמריקה בכל הנאמר כאן. בסופו של דבר, לא מדובר אלא בשני היסודות העושים את האמנות לאמנות: המבנה והניגודים. זו אמת ישנה, שאולי כדאי לזכרה מדי פעם. ■

צעדים, סגנון ומשמעות במחול העם הישראלי

מאת אליזבת כהן

במחקרה המצויין של גורית קדמן משנת 1968, היא מציינת, שרוב המחולות החדשים שלנו קשורים כל אחד למנגינה ושיר מסוימים. על פי רוב עם הנעימה ולאור דווקא עם מילות השיר. אף על פי כן, יותר ריקודים ניכרת בהם "כוונה", משאתה נוטה לחשוב והם קשורים לטקסטים של השירים ומילותיהם. יהיה זה רק מועיל, אם נתייחס כאן למחולות בעלי "כוונה" ונמשיך את מחקרו של פרד ברק בתיאור מקורותיהם של אחדים מהם.

כבר אצל גורית קדמן מצויה דוגמא אחת, "אל גינת אגוז", שבו יוצרים הרוקדים ביד שמאל שלהם צורת אגוז. בדקה גלבוה" רבקה שטורמן התכוונה לתאר את הקרב על הגלבוה, מול קיבוץ עין-חרוד, במלחמת העצמאות. בתחילת הריקוד אנו נעים קדימה, ומביטים לפנים. בחלק השני אנו מתקדמים ונסוגים לחילופין. לבסוף מגיע הנצחון בקרב והסיום הוא של שמחה.

תנועה לפנים ולאחור מצויה אמנם בצורה שונה לגמרי, גם ב"שם הרי גולן". בחלקו השני של מחול זה השתמש יונתן גבאי ב"rond de jambe" עם הרמת הברך, כדי לסמל טיפוס בהרים, וצעד זה נעשה בקומה זקופה. ובחלקו הראשון של המחול "וויבן עוזיהו", הניתורים מבוצעים בצורה "כבדה", מאסיבית, כדי לסמל את ביצוריו של המלך עוזיהו.

וביחס ל"כן יאבדו" מציינת גורית קדמן, שהמחול שלה בא לסמל את מאבקם של שני מחנות, "מחניים" התנכ"י, בצורת שורות "המתקיפות" זו את זו. ריקוד זה נוצר עם שובה של גורית מארה"ב לאחר קום המדינה והיא יצרה את "כן יאבדו" עבור שתי שורות של לוחמים, שרקדו לפני בד"ר קע בצבעי זהוב ואדום של שקיעת שמש.

חלקו השני של מחול "דבקה השלום" מתאר שורות של חיילים השבים הביתה במצב רוח עליון שעה שהחלק השלישי (הירידה הנמוכה המלווה את קריאת ה"היי!") מציינת פגישה עם חברים, אולי כזו, שאפשר לראות לא אחת בטרמפיאדות.

במחול הרגיש והנפלא של רבקה שטורמן "על כל אלה", היא הכניסה, בין היתר, סיבוב איטי בן ארבע ספריות, שמשמעותו "כל הדברים שסביב לנו" ובחלקו השלישי של המחול צעד חזק מציין את "אל תעקור נטוע".

ב"ארץ-ארץ", שחיברו ש. בכר ויעקב לוי (על סף ביתו של

רובנו, חובבי מחולות-העם, רוקדים להנאתנו. אנחנו אוהבים את התנועה, את המוזיקה, את האנשים. אבל אנו גם נהנים מכך, שאנו רוקדים היטב ומחפשים במחול משמעות או "כוונות".

בלי ספק, כדי לבצע מחול כלשהו היטב צריך לדייק בביצוע הצעדים שלו. ברשימה טובה שלו, שהתפרסמה ב"Dancemagazine" (דצמבר 1957) קובע פרד ברק, שאם החיפוש אחרי הדיוק בביצוע ייהפך למשהו כפייתי, הדבר עלול לפגוע בתענוג שבמחול. הבה נצא מתוך ההנחות שברשימתו של פרד ברק, וננסה לציין כמה דרכים להרבות את התענוג שבריקוד מחולות-העם, ולעשותם בעלי משמעות.

אין לזלזל בצעדים. אני מסכים עם ברק, ש"כוודאי יש ללמד כל מחול בדיוק בצורה, בה נוצר". אולם דרישה זו לדיוק מובנת מאליה. מוטב לצאת מהנחה זו ולא להפוך אותה למטרה בפני עצמה. עלינו לזכור, שמכשולים רבים נערמים בדרך אל הוראת כל מחול בצורה "אותנטית", (כפי שכתב גארי פוקס ב"הורה" מס' 28) ושלמרות המאמצים אנו עלולים ללמד גם "שגיאות". מורים רבים, שהתרכזו בנקודה זאת נוכחו מאוחר יותר, שכמעט כל מחול שלימדו, הצריך תיקונים. במקרה אחר הכוריאוגרפית, שנוכחה שעה שמישהו לימד את המחול שלה, לא יכולה היתה לשאת את האופן הנוקדני, המדויק, בו לימדו את יצירתה, למרות המאמץ להיות נאמן למקור. הדיוק הכרחי, אבל אין לעשותו לנקודה המרכזית.

מה, אם כן, יש להדגיש?

תשובה חלקית לשאלה זו מצויה במאמרו של פרד ברק ב"הורה" (חוברת מס' 28; 31), בו הוא מתאר את נסיבות לידתם של מחולות אחדים. אולי אין לכל מחול סיפור מיוחד, אבל אין להניח שמישהו למד מחול זה או אחר כשהשתמש בתקליט, שהתוודות שלו הודבקה בטעות וכך נתבלבלו המנגינה והצעדים של המחול באחרים, או שיוצרים אחרים ממציאים את ריקודיהם אפילו לצלילי פזמוני-הפרסומת ברדיו. למרות כל זאת, לרבים מהריקודים סיפור-חיים מרתק וכדאי לדעת מהו.

נודעת גם חשיבות בידעה מה היתה כוונתו של היוצר, כאשר בחר בצעדים אלה ולא באחרים.

יענקלע בקרית ביאליק) הכוריאוגרפים מסיימים את המחול עליידי הצדעה לשמאל ולימין ומין קידה של הבעת תודה לאל.

הבה נפנה עתה אל מחולות הזוגות של אליהו גמליאל, יוצר נוסף, ששם לבו לתמלילי השירים, עליהם בנויים הריקודים שלו. בתחילת "איילת אהבים", משום שהיחסים בין הבחור לבחורה עדיין מאופקים ומשום שהיא עצובה, הרוקדים מחזיקים את ידיהם מאחורי גבם. הבחורה מספרת על אהובה, שעזבה והבטיח לשוב. לאט לאט נוצר קשר עם בן זוגה למחול, והוא מקרבה אליו והיא אותו, עד שהם יוצאים במחול יחדיו. זהו מחול של ניהומים.

ב"שני שושנים" הפרחים מסומלים עליידי כפות ידי הרוקדים, המוחזקים בצורת גביע, כשהידיים מוצלבות. ב"הכל בגלל האהבה" הגבר כותב מכתב לאהובתו, ובו נאמר, שלו היה ציפור היה עף אליה, אך הוא רק חייל, ולכן רק שולח מכתב. חלקו השני של המחול יש בו סיכוב בן שלושה צעדים לצדדים, קטע המעלה בדמיון את הכנותיה של ציפור לפני שהיא ממריאה. לבסוף, ב"הגששים", שבחלקו הראשון מצוי תיאור תנועת של הבת הסנובית, המהלכת לה עם אפה למעלה, ידיה מאחורי גבה, מתעלמת מכל סביבתה. הגבר מחקה אותה ולועג לה.

רמז משעשע אחר מצוי ב"בית חלומותי" משל יונתן גבאי: הנערה מסבירה לאהובה את בית-חלומותיה ושהיא תרשה רק לגבר אחד לדור בתוכו. התגרות זו נרמזת שעה שהזוג נפרד בארבעה צעדיריצה, הגוו נוטה במקצת קדימה והם מביטים זה בזו מתחת לזרועותיהם המורמות לצדדים.

בשמונה הספירות הראשונות של "שחרחרת" מאת יעקב לוי זרועה השמאלית של הנערה נחה על יד ימינו של הבחור. שעה שהזוג נע קדימה, הוא משלב את זרועו בזרועה, כמזמין אותה להצטרף אליו. תנועות יד עדינות מאוד אפשר למצוא גם בריקודיו של סעדיה עמישי, בייחוד ב"מי לי ייתן" הפופולארי. גם כאן יש תמיד "כוונה" ברורה במחול.

ריקודים אחדים משתמשים במחוות דתיות, כגון הרמת הזרועות, למשל בחלק האמצעי של "רוני ושימחי" או בתנועות הידיים ב"צדיק כתמר". הסיכוב המסיים את "דרור ייקרא", המבוצע בחצי מעגל אופקי, כאילו מדובר בהחזקת נרות באצבעות. בחלק האמצעי אנו מוצאים את הצעד הנמרץ הבא: כפיפה רחבה וחזקה לימין, ואחר כך ניתור גבוה וקריעה עמוקה בגוף זקוף, המבטאים עבור אליהו את השאיפה לחופש והתעלות, והנפילה חזרה ארצה, בצורה מכובדת.

דוגמאות למחול המדבר על אחווה, תקווה והתעצמות נמצא ב"הפולנר" ו"קומה אחא". הראשון, שנוצר בערך בשנת 1946 בכנס שהתקיים בעין-חרוד בו נפגשו ניצולי אנית המפילים סטרומה, שהוטבעה בים השחור, מבטא נאמנה את רוח הניצחון ומסתיים בקריאות "היי! היי!", שעה שהיד הימנית מונפת אל-על. בחלקו השלישי של "קומה אחא",

שנוצר בהשראת ימי "חומה ומגדל", הרוקדים מרכיבים במרכז המעגל, ההולך אחר כך ומתרחב. "אנו מרכיבים ומתעצמים, ומכאן מתרחבים וגדלים. אלה הרעיונות שעלו בדעתי שעה שיצרתי את המחול." נזכרת רבקה שטורמן. ודוגמא חדשה יותר לריקוד המנסה לבטא יחד ולהזכיר את ימי החלוציות הוא "באה מנוחה", (ידיים על הכתפיים, מבטים רחבים לצדדים, מלווים בנטיית הצידה).

ריקודים אחרים, שאינם קשורים ישירות לתמליל, כוללים צעדים מהמורשת של מחול העדות בישראל. המחול הראשון שבו מצויים צעדים תימניים הוא "דודי לי", שנוצר אחרי שרבקה שטורמן ראתה את מחולותיהם של עולייתמין בשנת 1949 ("שורשים", ע' 18). בפזמון החוזר של מחול זה נמצא תנועה המזכירה תפילה, עם כפיפה קלה לאחור והידיים מובאות אל הפנים, כשהכפות כלפי חוץ, כמו בתפילה. וב"מזרי ישראל" שלום חרמון השתמש בשני צעדים, שראה באחד הכנסים סמוך להקמתה של מדינת ישראל, צעד הצ'רקסיה והצעד, בו נהגו הדרוזים "להתחמם" לפני שיצאו במחולות. מושיקו הסביר ("שורשים" ע' 51) כיצד אימץ לעצמו את הנוהג הערבי להכניס בית-חור בין כל בית ובית של השיר, על מנת לאפשר לרוקדים לנוח ב"דבקה כגען" שלו.

אלה רק דוגמאות אחדות לצעדים בעלי "כוונה", והרשימה כמובן חלקית בלבד. אם אנו יודעים את תולדותיו של מחול זה או אחר, הוא חדל להיות "סתם עוד ריקוד". ואם נדע את הכוונה שמאחורי כל צעד – וברור שלא כל צעד יש אחוריו "כוונה" – לא נרקוד אותו בדרך בה ביצענו אותו לפני כן. בקיצור, ההבנה תגרום לריקוד לצמוח בתוכנו, להיות ייחודי וכל ביצוע חוזר שלו יהיה מהנה.

לבני יוצרים כרעיה ספיבאק, משה אסקאיו או מושיקו, הריקודים שלהם נועדו לשמם או לשם יצירת אווירה בלבד ואין בהם יסוד עלילתי, סיפורי. מחול כזה הוא "ידיד נפש" של יונתן גבאי, שהוא, פשוט, ואלס. "מה נאוה", מחול הבכורה של רעיה, נוצר כמחול ישראלי, המבוסס על המסורת התימנית. היא שמחה שהמחול והמוזיקה המלווה, שנכתבה עליידי בעלה, יוסי, נראו בעיני שרה לוי-תנאי כתימניים אותנטיים, למרות שהיא ויוסי שניהם ממוצא אשכנזי. מאוחר יותר היא חיברה את המחול הפופולארי שלה "ניגוני של יוסי" (הריקוד נוצר לפני שנכתבה המוזיקה והמלים באו רק לבסוף) ואת "אלה חמדה לבי" ו"צ'יריבים" בהשראת המסורת האשכנזית, ולאור דווקא החסידית. המשותף לכולם הוא, שכל משתתף רוקד בחילופים עם "הבא בתור" שמצוי במרחק שני מקומות ממנו ושהצעדים הם באמת רק פסיעות או ניתוריפסיעה.

משה אסקאיו אינו מספר כל סיפור ב"דבקה עוד" המסוגנן שלו. אין זה מחול-מלחמה ואין מנופפים בו בחרבות בחלקו השלישי. ואילו ב"הושט יד לשלום" של רעיה היא השתמשה בהדיפת הזרוע לפניכם כמחווה של דחיית המלחמה ואסקאיו שם לבו למילות "לילה, לילה" והעניק לריקוד שלו תחושה

ניגוד אפשר לגלות גם בצעד עצמו. מחול־האהבים "ליבכתיני" יהיה שטוח, אם צעדי הוואלס שלו לא יברצו כהלכה: הראשון כלפי מטה ואילו השני והשלישי כלפי מעלה. הניגוד עשוי להיות טמון באינטנסיביות החלוקה הריתמית. "ציון תמתי" יהיה שטוח אם הפראזה השניה של החלק הראשון והשני לא יהיו מודגשות לעומת הפראזות הפותחות חלקים אלה.

שיקול אחר הוא הדאגה להתפתחות הדרגתית, כגון בחלקו השני של "וייבן עזיהו". או שינוי כיוון ההתקדמות, כמו ב"דודי לי" ובריקודים של זאב חבצלת, הדבקות ומחולות רבים אחרים. עוד פן חשוב היא תשומת הלב הראויה להפסקות ואתנחתות במחול ובמוזיקה שלו ול"נשימות", הקודמות לתנועות עצמן. אך כאן אנו נכנסים לתחום נכבד אחר, של הרגש, ומה שהרקדנית מליסה היידן כינתה "לרקוד בצורה מוזיקאלית", וזה כבר שייך לדיון אחר. ■

עלינו עוד לגעת בבעיות הסגנון. רקדנים מאומנים מסוגלים לפקח על תנועות שריריהם וללא מאמץ מיוחד הם יכולים לבצע כל תנועה נדרשת בדייקנות. לגבי האחרים תדרש סבלנות, השקעת מאמץ וזמן באימונים ובייחוד בפיתוח היכולת לראות ולהתבונן. ויש צדדים במחול שיגבירו את הנאתנו מהריקוד וישמרו על ייחודו של כל מחול ומחול. אספקט כזה הוא הדיוק בצעד שבו יש להרים את הכרך באמת עם כרך מורמת! ומרכיב נוסף הוא הניגוד: חלקו הראשון של "כן יאבדו" מבוצע, כשהרקדנים סמוכים זה לזה ואילו חלקו השני פתוח, רחב יותר, שמח יותר וחופשי. בדומה לכך, ב"באר בשדה", החלק השני רחב, השלישי מקובץ. או ב"ויניקהו", שחלקו הראשון אנכי ואילו חלקו השני אופקי ומתפשט על פני שטח רחב יותר.

מקורות

2. "שורשים" הוא חיבור מאת יהודית ברין־אינגבר, שיצא לאור עלידי Dance Perspective (מס' 95), ניריורק, 1974.

3. ספריו של פרד ברק בנושאי המחול היהודי והישראלי יצאו לאור עלידי מחלקת הנוער של ההסתדרות הציונית של ארה"ב ומכון מחול־העם הישראלי בנייריורק.

1. "הורה" הוא כתבי־עת העוסק במחול ישראלי עממי, היוצא לאור בעיתים מזומנות עלידי מחלקת הנוער של ההסתדרות הציונית בארה"ב והמכון שלה למחול העם הישראלי בנייריורק.

א ר ט י ס

הסנה וארועים בע"מ

רח' בן־יהודה 17, ת"א 63842, טל' (03)650605, טלקס 32244

ARTIS LTD.

17, BEN-YEHUDA ST., TEL-AVIV 63842, TELEX 32244, TEL.: (03)650605

הדרך אל נפשו של הרקדן

מאת גיורא מנור

תנועה ותנועה בגוף הבובה מצריך פעולה נפרדת מצד המפעיל. כל תנועה – הוא המשיך – יש לה מרכזיכוד משלה, ויספיק לשלוט בנקודת כובד זו שבתוך גוף הבובה. האברים, בהיותם מטוטלות, עוקבים בתנועתם בצורה מכאנית אחרי תנועתו של מרכז הכובד, מאליהן. והוא הוסיף, שתנועה זו פשוטה ביותר, כי שעה שמרכז הכובד מונע בקו ישר, אברי הגוף נעים בעקלתונים, ואפילו כשמניעים את הבובה בתנועה מקרית, חלקיה כבר מקבלים מין תנועה קיצבית, המזכירה מחול.

הערה זו הבהירה לי במקצת את התענוג, שהוא מוצא בתיאטרון הבובות. אבל עדיין לא ניחשתי את המסקנות מרחיקות הלכת שהוא עומד להסיק מכך.

שאלתי, האם הוא סבור, שהמפעיל, השולט בבובות, בעצמו רקדן או שיש לו מושג כלשהו על היופי שבריקוד.

תשובתו היתה, שגם כאשר מלאכה מסוימת פשוטה מצידה המכאני, אין זה אומר, שאפשר לבצעה ללא רגש כלשהו.

הקו בו נע מרכז הכובד, עשוי להיות פשוט ביותר וכפי שהוא סבור, ברוב המקרים קו ישר. וגם כאשר אינו כזה, הוא עלפי רוב בצורת אליפסה פשוטה למדי. וזו הצורה הטבעית של תנועת כל אבריה הגוף החיצוניים והגפיים שלו, (בגלל מבנה המפרקים), ועל כן לא נדרש מהמפעיל מאמץ מיוחד לבצעה.

אבל קור תנועה זה הוא, מצד שני, גם משהו מיסודי מאוד. כי אין הוא אלא קור התנועה של נפש הרקדן; והוא מסופק אם ניתן לגלותו אלא עלידי כך, שהמפעיל הופך את עצמו למרכז הכובד של הבובה, במלים אחרות שהוא רוקד.

ענתי, שהפעלת הבובות נראתה לי תמיד כמשהו חסר נשמה, בדומה לסיבוב הידית עלידי המנגן בתיבת נגינה.

“בשום פנים ואופן,” – הוא ענה. “תנועות ידי המפעיל מתיחסות לתנועת הבובה המחוברת אליהן בצורה בלתי ישירה, כמו, נאמר, התיחסות המספרים אל הלוגאריטמים שלהם או המשיק אל העקומה.” נראה לו, שבכל זאת יש אפשרות להעביר את תנועת הבובות בצורה מכאנית לחלוטין, בעזרת ידי, כפי שתיארתי זאת ועלידי כך לבטל כל פעולה רוחנית בהפעלתן.

לכאורה, מה למסה “על אודות תיאטרון הבובות” מאת המחזאי הגרמני הרומנטי היינריך פון קלייסט (1777–1811) לאמנות המחול? ממילא קשה עד מאוד להגדיר במילים את מהות התנועה בכלל ואמנות המחול בפרט. והנה, דווקא ברשימה זו, שראתה אור ב“עיתון הערב הברלינאי” שקלייסט היה עורכו, מצוי ארצו בלום של תובנה וחכמת המחול, ומפליא ממש איך משורר ומחזאי זה, שעד כמה שידוע לי מעולם לא עסק במחול, היה מסוגל לגלות את האמיתות העמוקות של אמנות התנועה ולנסחן בצורה כה בהירה. המאמר ראה אור ב־12.1810–12.

להלן תרגומה המתומצת של הרשימה על תיאטרון הבובות, המדברת בעד עצמה, בצירוף מספר הערות מסבירות.

על אודות תיאטרון הבובות

שעה ששהיתי בשנת 1801 בעיר מ., פגשתי באחד הערכים את הרקדן הראשי של להקת האופרה המקומית, אמן שזכה לאהדתו היוצאת מן הכלל של הקהל.

אמרתי לו, שהתפלאתי לראותו כמה פעמים בין צופי תיאטרון בובות, שנהג להציג את הצגותיו בכיכר העיר, ולשעשע את ההמון הפשוט בבורלסקות דראמאטיות עם זימרה ומחול. הוא טען, שהפנטומימה של הבובות הללו גורמת לו הנאה רבה, ורמז שרקדן המבקש לשכלל את אמנותו יוכל ללמוד הרבה מהמארינטות הללו.

מהאופן בו נאמרו דבריו הבינתי, שאלה אינם סתם רעיונות שעלו בדעתו באותו רגע. על כן ישבתי לצידו כדי לברר, מה הביא אותו להביע דיעה כל כך יוצאת דופן. הוא שאלני, אם לא מצאתי חן רב בתנועות המחול של הבובות, בייחוד בזעירות שבהן. לא יכולתי להכחיש, שאכן מצאתי אותן מליאות חן. למשל קבוצה של ארבעה איכרים, שביצעו את מחול ה־RONDE (מחול עממי מעגלי) בצורה כה נלבבת, שאפילו צייר מעולה לא יכול היה לתארו באופן מוצלח יותר. שאלתי אותו, מהי מהות המנגנון המכאני, המניע אותו בצורה כזו? כי הלא ללא אלפי חוטים קשורים לאצבעות המפעיל אין אפשרות לשלוט בתנועתן כפי שדורש זאת מקצב הריקוד.

תשובתו היתה, שאין אני צריך לתאר לעצמי, שכל אבר וכל

הבעתי את התפעלותי מתשומת הלב שהוא מקדיש למשחק זה, שהומצא כדי לשעשע את ההמון, כאילו היתה זו אמנות יפה. לא בלבד שהוא סבור שהיא עשויה להתפתח לצורה נעלה יותר, אלא שאפשרות כזאת מעסיקה אותו.

הוא חייך ואמר, שאילו בנה עבורו מישהו בובה לפי דרישותיו, היה הוא מסוגל לבצע בעזרתה מחול שאף רקדן, והוא עצמו בכלל זה, ומבלי להוציא את וסטריס (אוגוסט וסטריס, 1760-1842, גדול רקדני התקופה, נצר משפחת רקדנים מפורסמת), אין ביכולתו לבצע כמותו. [...]

מהן, שאלתי, דרישותיך מבונה הבובות, שיספקו אותך?

"שום דבר יוצא דופן," - ענה, "פרופורציות נכונות, כושר תנועה רב - אבל כל זה בדרגה גבוהה; ובייחוד התאמת נקודות הכובד לסדרן הטבעי."

מה, אם כך, יתרונה של בובה כזו על פני רקדנים חיים - הקשיתי.

"יתרון? ראשית כל יתרון שלילי, ידידי, כי הבובה לעולם אינה מצטעצעת. כי ההצטעצעות מופיעה ברגע שהנפש - הכוח החיוני - מצויה במקום שונה ממרכז הכובד. היות שבשליטתו של המפעיל מצוי רק מרכז הכובד האמיתי, כי הוא יכול להשפיע עליו רק באמצעות חוט או חוט מתכת, ואין הוא יכול להשפיע על יתר האברים אלא דרכו, והם אינם אלא מה שנועדו להיות, גושי חומר מת, מטוטלות ממש, הנכנעים חוקי הכובד, תכונה מצויינת, שתחפש לשווא אצל מרבית רקדנינו."

"התבונן, בבקשה, ברקדנית פ.1." - הוא המשיך - "כשהיא מגלמת את דפנה, הבורחת מפני אפולו ומסתובבת כדי להביט בו. נפשה יושבת לה אי שם בין חוליות עמוד השדרה שלה. היא מתכופפת, כאילו ביקשה להשכר, כמו אחת הדמויות האגדיות מבית מדרשו של ברגיני (ג'וראני לורנצו ברגיני, 1589-1680, פסל איטלקי ידוע). או ראה את ב. הצעיר, כשהוא ניצב בתפקיד פאריס בין שלוש האלילות ומגיש לונס את התפוח! נפשו תקועה לו אישם - מראה מעורר פלצות! - במרפקו!" [...]

"נוסף לכך," - הוסיף ואמר - "לבובות היתרון, שאין הן נכנעות לכוח המשיכה. למשקל, אותו כוח המנוגד יותר מכל לעצם המחול, אין שליטה בהן. וזאת משום שהכוח המניף אותן כלפי מעלה חזק בהרבה מזה, הכובל אותן אל הקרקע. מה לא היתה ג. החביבה שלנו, מוכנה לתת תמורת הפחתה של 30 קילו ממשקלה או, לחליפין, לו כוח השווה לזה היה עוזר לה בשעת ביצוע ENTRECHAT או הפירואטים שלה. הבובות זקוקות לקרקע רק כדי להחליק על פניה, כמו הפיות, כדי להחיות מחדש את תנופת הגפיים עלידי מגע ריגעי איתן. ואילו אנו זקוקים לריצפה כדי לנוח עליה ממאמץ המחול. ורגע תנוחה זה עצמו אינו כלל בגדר ריקוד, וכל מה שניתן לעשות בו, הוא להעלים אותו ככל האפשר."

עניתי, שעל אף הזריזות בה הוא מציג את הפאראדוקסים שלו, לא יוכל לטעון, שבובה מכאנית מסוגלת לאצילות החן, של גוף אדם חי.

כנראה, אמר ונטל קמצוץ טבק, לא עיינתי בפרק ג' בספר בראשית... [...]

עניתי, שאני יודע היטב איזה איסדר עלולה המודעות העצמית להכניס באצילות החן של האדם. הנה ברנש צעיר ממכרי איבד ממש לעיני, בשל הערה, את תמימותו ולא היה מסוגל לשוב עוד לגן-העדן האבוד. אבל איזו מסקנה תוכל להוציא מכך? - הוספתי.

הוא שאל, מהו המקרה, בו דיברתי.

לפני כשלוש שנים התרחצתי בחברת צעיר ממכרי, שמבנה גופו היה ממש מושלם. הוא היה אז כבן 16 ורק ממרחקים חש כבר בהערצת הנשים ובגאווה שזו עוררה בו. במקרה ראינו, אותו החבר ואני, זמן קצר לפני המקרה שאותו עמדתי לתאר העתק של הפסל היווני הידוע של הנער, השולף קוץ מכף רגלו. משהרים את רגלו לאחד השרפרפים, כדי לנגבה, לאחר הרחצה, והעיף מבט במראה גדולה שהיתה תלויה ממול, נזכר באותו פסל. הוא חייך וסיפר לי מה עלה בדעתו. אם כדי לבדוק את בטחונו העצמי או לשפוך מעט צוננים על גאוותנותו, צחקתי ואמרתי לו, שהוא רואה, כנראה, רוחות רפאים. הוא הסמיק והרים שנית את רגלו באותה תנועה, כדי להראות לי למה התכוון. אבל הנסיון, כפי שאפשר לשער, נכשל. מופתע הרים את רגלו בפעם שלישית ורביעית, אבל לא היה מסוגל לחזור על התנועה מליאת החן. ככל שהתמיד בנסיונותיו, נוסף לתנועה יסוד קומי, עד שרק בקושי התאפקתי שלא לפרוץ בצחוק.

מאותו יום חל שינוי בנער. הוא הרבה לעמוד ולהתבונן בעצמו בראי ובזה אחר זה בעלמו כל קסמי חינו. איזה כוח לא-נראה ובלתי מוסבר ירד כמין רשת-ברזל על תנועותיו ומנע את משחקן החופשי. מקץ שנה לא נותר מכל חינו דבר. [...]

"בהזדמנות זו עלי לספר לך סיפור אחר, שמיד תבין מהי שייכותו לכאן." - ענה בן-שיחי בחביבות. "כמסעי ברוסיה נמצאתי באחוזתו של אציל, שבניו הרבו להתאמן בסייף. בייחוד הבכור, שזה עתה חזר מלימודיו באוניברסיטה, הצטיין בכך. בוקר אחד, בהיותו בחדרו, הציע לי סייף. נטלתי את הנשק ויצאנו לקרב. תוך זמן קצר נצחתי, ואולי גם מתוך רצון לבלבל אותו, גרמתי לסייף שבידו להתעופף לפינת החדר. חצי בצחוק וקצת נפגע הודה בתבוסתו. אבל, הוסיף, כל אחד מוצא לו לבסוף את היריב העולה עליו ביכולתו, ואם אסכים, יראה לי מתחרה שיביס אותי. אחי צחקו וקראו לי לבוא עימם לחצר, אל מכלאה, בה עמד, כבול בשלשלת לעמוד עץ, דוב מאולף."

משקרבותי, עמד הדוב על רגליו האחוריות לפני עמודו והרים

המודעת משתלטת בעולם החי, פוחת חן האצילות ואילו משהתודעה מחשיכה, זוהר ממנה שנית החן. לכן הוא מופיע בצורתו הטהורה ביותר מגוף האדם המשולל מודעות עצמית לחלוטין או שהוא בעל המודעות המושלמת, במלים אחרות, בבובה המכאנית או באל."

"אם כן," - אמרתי מהורהר - "עלינו לשוב אל גן־העדן בשער אחורי שאולי נותר עדיין פתוח, לאכול שנית מעץ־הדעת, על מנת לשוב אל התום."

"בלי ספק," - ענה - וזה יהיה הפרק המסיים בתולדות העולם."

את ידו האחת למעלה, מעשה סייף מוכן לקרב. 'נסה לדקור אותו בסייף!' - עודד אותי בעל־האחוזה. אחרי שהתאוששתי מתדהמתי, התקפתי אותו בסייף, אבל הדוב היטה את כלי הנשק בתנועה זעירה הצידה. ניסיתי לבלבל אותו עליידי הטיה, אבל הוא כלל לא הגיבה על כך. חזרתי ותקפתי אותו שוב בדקירה, שהיתה פוגעת בחזהו של כל מסתייף אנושי, אבל הדוב בלם את הדקירה בתנועה קצרה. למרות שזיעה כיסתה אותי, הייתי בעצמי במצבו של בנו של בעל־האחוזה, שעה שגלחם איתי לפני כן. האם אתה מאמין לי?" "בלי ספק!" - קראתי בצהלה.

"ידידי הטוב, אם כך אתה סוגל להבין אותי. ככל שהמחשבה



מאת אקים וולינסקי

לפני כששים שנה הופיע במוסקבה ספר מופלא על הבאלט הקלאסי, בשם הפיוטי "ספר הצהלות". המחבר, אקים וולינסקי (1863-1926), מבקר והוגה דיעות רוסי, נודע בימיו כמעורר בכל האמנויות היפות וכמעמיק בתפיסתן והצגתן. בשעתו קנה לו שם במונוגרפיה על גדולי הספרות (דוסטויבסקי) והאמנות (ליאונרדו). אך גולת הכותרת של יצירתו היתה הספר הנזכר, שירתה הילה לבאלט, שכמותו לא שרו לפניו ולא לאחריו.

וולינסקי שייך לאותם מפרשי האמנות, שלא בלבד יורדים לעומקה אלא גם, הודות לפירושיהם, מצעידים אותה קדימה. הוא היה האחד, שנתן לתרגילי הבאלט הסבר פילוסופי בלתי-מקובל, שידע להעניק להם משמעות רוחנית מובהקת.

ומפליא הדבר: אקים וולינסקי לא היה רקדן, ולחשיפת שורשיו של הבאלט הגיע אך ורק הודות לשיבתו המתמדת באולם האימונים של הרקדנים ובהתבוננות מדי יום ביומו בעבודתם. בעצמו עמד בראש מוסד פדגוגי למחול ואת ספרו, אסופת הרצאות שנשא בבית-הספר הזה, חיבר, לדבריו הואיל וספריה העיון הידועים של המקצוע – של נובר, בלאסיס

"ספר הצהלות" של וולינסקי

לדיוקן הנשי קו צמחי מסויים, אופייני. האשה נוטה למיני הרכנות, כיפופים והתכופויות של הגוף. הנה היא מנענעת בראשה, כשבת-צחוק מקדמת פניו של מאן-דהוא. הנה היא מרכינה את הראש, תוך עייפות-של-עדנה. רגע היא רוטטת בחן ברבורי של צוארה הגמיש, ורגע – זוהרת, כשאור מרצד בעיניה, שכאילו אף הן משתחוות לפניך, ולאו דווקא חודרות לתוכך. גוף האשה, כגבעול של פרח, אף הוא תמיד נע, מתפתל-מתקפל, מתכופף, ואילו המותן מגיבה ברגישות צייתנית לכל משבירוח. וכל יתר אברי גופה, אף הם נוטלים חלק בגילויים צמחיים-מעודנים. האשה תמיד מתגלה כצמח רך, גמיש, אשר תדיר רועד-רוטט מעל פני האדמה. תכונות אלה של האשה ניתן לראות ביתר הבלטה בריקוד הקלאסי.

או צ'קטי – לא סיפקו אותו. שכן רצה לרדת אל השורשים, להצביע על הנבטים, ואמנם גילה נסתרות. מיסטיקן ואקסטטיקן היה; ויחד עם זאת הצליח בספרו לשוות לאמנות הבאלט גם יסוד מדעי.

היתה לי הזכות – לפני מבחן ההתקבלות כתלמידה ב"בולשוי" – להיבחן עלידו אישית, ולא אשכח את המעמד. בת שמונה הייתי והובאתי לפניו עלידי נחום צמח ואבי, כי אכן היה מידידי "הבימה". הספר – "ספר הצהלות" – מלווה אותי תמיד, יקר לי לא רק כספר יסוד בנושאו הספציפי, אלא גם כמדריך בתורת היופי.

פרק אחד מתוך הספר, הפרק על האלוואציה, בתרגומו של אחי המנוח שלמה ברטונוב, הופיע בשעתו ב"דפים לריקוד" שיצאו בעריכתי (סדרה ראשונה, חוברת שניה, פסח תש"ל). את הפרק על הכפיפה, המתפרסם כאן, תירגמה ידידתי ריטה גולדברג.

דבורה ברטונוב

הרקדנית מבצעת בכל תנוחות-היסוד כפיפה (Plie בלע"ז). וכפיפה זו מהווה את כל מהותו הצמחית של גופה. היא מתבטאת בכיפוף גולש, בכפיפת הברכיים, בקצב המתאים.

מתיחת הרגליים מתוך הכיפוף מכונה בצרפתית "רלווה" (Releve). על הכפיפה וה"רלווה", כדברי הכוריאוגרפים הוותיקים, מבוססים כל הריקודים הקלאסיים. אי-אפשר לשהות זמן רב במצב של כפיפה, ויש מיד לעבור לקו ישר מאונך, מושט, כדי שיתקבל רושם קלאסי טהור. שהייה ממושכת בברכיים כפופות, משווה לריקוד נימה קומית. אנו נוהגים לייחס כפיפה ממושכת כזו לריקודיהם של סאטירים ופאונים ולכל החברותא הרעשנית של האל דיאונסוס. אך

ניתן לומר, בקיצור, ש"הבאלון" – כמוהו ככפיפה הרגילה, שחוזרים עליה באוויר. על האמן לחיות באוויר, לדעת לשהות בגובה למשך שניות ממושכות.

ישנן גם רקדניות טובות ללא כל כפיפה וללא "באלון". אך יופיו האמיתי של הריקוד, מבחינה אמנותית, קשור קשר בל ינותק בטכניקה וברוח הכפיפה. בריקוד מתחולל לפנינו ללא הרף משחק המבוסס על הכפיפה וה"רלווה", על כיפופים ומעופים מאונכים, על הריאליות הצמחית ועל יסוד ההתרוממות הרוחנית, ועל הופעתם – לסירוגין – של שני כוחות-איתנים, בהם מתגלית כל האסטטיות של הבאלט. הלומדים מאמצים לעצמם ללא משים את שני הכוחות האלה. כאן היסוד והשורש לכל: של היופי הצמחי, מזה, ושל מקצבי הגבורה הסוערת, הבולטים בצורה מרשימה במיוחד בביצוע הגברי, מזה. וזו משמעות המשפט שלעיל: "הכפיפה וה'רלווה' הם הם הנרשאים את כל הבאלט". הבאלט בנוי על הגמישות הנשית ועל החתירה הגברית, ויהי מה, ואנכיות ומאליו מובן, שהשאיפה לאנכיות בגמר כל כפיפה מכוננת לאו דווקא אל הגברים, אלא חלה גם על הנשים.

לפני כל כפיפה מבצעים כפיפה. ללא המנגנון המתניע של הקפיצים, ודאי היה זה קשה ביותר, ונטול כל עוצמה, ולעיתים אף בלתי-אפשרי, לבצע מעוף. קפיץ זה, כידוע לנו, פועל באופן שווה בגוף הגבר ובגוף האשה, הגם שלא בעוצמה שווה. הרקדן מעופף כאילו מתוך הפקעת הקפיצית שבו, וממשיך לרטט בחלל האוויר. אך גם בגמר הקפיצה דרושה כפיפה מסיימת, שאם לא כן, סיום הקפיצה לא יהיה רך – הוא ישאר ללא ליחה, יבש ואכזרי. האדם חוזר לצורה הצמחית, שממנה יצא אל הקפיצה ההרואית. אבל הוא בכל זאת חוזר אל האדמה, ובהגיעו לתוך-תוכה, הופך לחלק מהצמחיה רבת-הצורות, הניצחית. לאשה זה קל ומקובל במיוחד, ואם כי הדבר פחות אופייני לגבר, הוא בכל זאת אפשרי ובגדר ההשגה, אם גם בגבולות שציינו לעיל.

ועל פני האדמה מתחילה תרועת-ההישג של הגבר והאשה גם יחד – ושוב, בצורות האופייניות לכל אחד מהם, בנפרד: היא מתמוגגת ומתמזגת בנדנודיה, כיפופיה, התכופפותיה וקידותיה, בבת-צחוק גנדרנית ובהשפלת המבט, ואילו הוא – מפגין פה את עצם רוחו ומזגו, בהתנשאותו אל-על, ובהפכו את הכפיפה הלחלוחית, המימית והרדודה לאבן מוצקת.

אמני הפיסול היוונים ידעו גם ידעו את יופיה של הכפיפה הגמישה. באחת ההגדרות של ה"אריניות", אלימות-הנקמה, מוזכרים בפירוט יתר כל הקווים, בהם הכתוב מדבר ואותם תארנו לעיל. אלות נקמניות אלה, אשר תמיד רודפות, זקוקות לתנועות מהירות, נישגות הודות לכיפוף-הרגליים הקפיצי. הן נישאות מעל פני האדמה בתנועה רכה, גולשת, שניכר בה יופיו המפחיד של הפנתר, תוך חתירה מדהימה אל המטרה. ■

הכפיפה היא יסוד הכרחי ביותר של הכוריאוגרפיה הקלאסית. באין לרקדן או לרקדנית כושר הכפיפה, הרי כל ביצוע ריקודי שלהם יהיה יבש, זוויתי ובלתי-גמיש. הכפיפה יפה במיוחד אצל האשה; לגבר אין כושר כיפוף-גב כזה וכושר סיבוב-הרגליים כלפי חוץ (Turn-Out) משום שמיתרי המפשעת שלו יותר חזקים ונוקשים. לכן הכפיפה הגברית איננה מצטיינת בגמישות יתירה. היא עושה רושם של קפיץ יותר מאשר של פרח פסיכי, צייתני, ברגע התכופפותו. אך דווקא כקפיץ, הכפיפה אצל הגבר רוויה מאגרי כת אדירים, המתבטאים בריקוד האווירי, ב"באלון" (Ballon).

ה"באלון" הגברי לא זו בלבד שהוא יותר גדול, יותר מורגש, אלא אף יותר ממושך מאשר זה של האשה. הכפיפה מרככת, מעדנת את ריקודו של הגבר על הרצפה, אך עם זאת היא גם מעניקה לו תעופה בטוחה בחלל האוויר, כאילו בכנפיים פרושות.

אצל האשה כל הגוף כולו, מהמותן ועד כף-הרגל, רך, משום שריריה הגמישים. לכן הכפיפה אצלה מתפשטת אל כל הפרקים, זורמת בהם, ממש כשמן. אין הוא לגביה קרש-קפיצה, ואף לא קפיץ המרים אותה ל"באלון", אלא מטרה כשלעצמה, ערך לעצמו; זו הדינאמיקה הפנימית הפועמת בה ללא הרף, אלה הם חייה עלי אדמות, גם באותם רגעים נדירים כשהיא שווה באוויר.

הכפיפה מתחלקת לשני סוגים: כפיפה למחצה (Demi-Plie), ללא ניתוק העקבים מהרצפה; וכפיפה שלמה, כשהעקבים מתנתקים מהרצפה, והרגליים על חצי-הבהונות. מן הראוי לציין שרק בעמידה השניה – בכפיפה-למחצה והן בכפיפה השלמה – העקבים נשארים על הרצפה, תוך נגיעה בה ללא כל רטט. את הפרט הזה מן הראוי להבין. לפי החלוקה החדשה של העמידות שצייתני כאפשרית, הרי העמידה השניה הנה העמידה המסיימת.

בבואנו ללמד רקדניות מתחילות את הטכניקה של הכפיפה, יהיה זה טבעי ומתקבל על הדעת, שנסיים את התרגילים בעמידה אשר כבר מעצם טבעה מסוגלת לשאת את כל כובד הגוף, ללא כל רטט בלתי-מכוון של כף-הרגל. וחשוב ביותר הוא ללמד ילדים – בכפיפה שלמה או כפיפה למחצה – לכופף את הברכיים בקו הבהונות, במקביל עמהן, תוך שמירה דייקנית על סיבובן כלפי חוץ.

הכפיפה יכולה להיות איטית כשגם ה"רלווה" איטי. אך בכפיפה איטית ניתן לישר במהירות את הברכיים. כן אפשר גם לבצע במהירות כפיפה ולישר באיטיות את הרגליים. אלה הן הצורות השונות של כפיפה בסגנון הקלאסי.

כפי שכבר ציינת, ה"באלון" הגברי תלוי בחוזק הקפיצי של הכפיפה. ובכך גם מוסברת חשיבות הכפיפה לגבי ההתרוממות. ה"באלון" היא הוויית האמן באוויר. אך הווייה זו תלויה דווקא בכפיפה. באופן זה, בדברנו בשפה הטכנית של הבאלט,

המינימליזם במוסיקה פלש אל המחול

מאת חנוך רון

תולדות הסגנונות המוסיקאליים הם רצף של שרשרת ריאקציות. כל סגנון בא כנגד הסגנון שהופיע לפניו. כך היה, כאשר הופיעו בולז, בריו וחבריהם כנגד האסכולה מבית מדרשו של ארנולד שנברג. כך היה, כאשר הופיעו קייג', קאגל וחבריהם על בימת ההיסטוריה המוסיקאלית כנגד הפורמאליזם של המוסיקה ששלטה בדור המלחינים שלפניהם. קריאת התגר שלהם יצאה מתוך מתכונת אתסטיית חדשה: המולטימדיה.

המולטימדיה, שגרעיניה הראשונים נזרעו עלידי עבודתם המשותפת של קייג', מרס קאנינגהאם וראושנברג, ואחר-כך קיבלו צביון מגובש יותר אצל מאוריציו קאגל וחבריו – שבקה חיים לכל חי. משך החיים שלה היה קצר ביותר, בקושי כחמש-עשרה שנה. ועל חורבות המולטימדיה עלה וצמח הזרם האחרון בין הסגנונות המוסיקאליים והוא המינימאליזם המוסיקאלי. עם הופעתו נתקע המסמר האחרון בארון המתים של המולטימדיה.

כדי להבין את התופעה הקרויה "המינימליזם במוסיקה" יש להבין תחילה כנגד מי וכנגד מה הוא הופיע. מה שמאפיין מבחינת האתסטיקה במולטימדיה הוא השימוש במרכיבים מוסיקאליים רבים, במקצבים, קולות, כלים, קריאת טכסטים, ביטויי-גוף ותנועה קולניים, שימוש בכלי נגינה מסורתיים לצד כלים אלקטרוניים, ובכלי נגינה אמנותיים לצד כלי נגינה עממיים. וכל הריבוי הזה מופיע בו זמנית. וכל המוסיף לא רק שאינו גורע, אלא אפילו – מבורך. ואין הכוונה כאן רק לריבוי מבחינה כמותית, אלא גם ריבוי של איכויות.

מה שמאפיין לעומת זאת את המינימליזם, הוא היפוכה של מגמה זו, החיסכון או התימצות בשימוש במרכיבים המוסיקאליים, כאנטי-זה לריבוי שבאתסטיקה של המולטימדיה.

אחת התרומות המוסיקאליות-אסתטיות הבולטות של המולטימדיה היא העמדת ערך המקריות בראש הסולם האמנותי-ערכי של היצירה המוסיקאלית. תרומתו האישית של ג'ון קייג' היתה הצעת הבסיסים "המזרח-רחוקים" למוסיקה המערבית. כחסידי הוין-בודהיזם הוא משתמש ב"קוביה" למשחקי הסתברות מוסיקאליים. הקוביה – alea בלטינית – ומכאן השם הכולל לסגנון זה של המוסיקה ("מוסיקה אלאטורית") שיש בו אלמנטים של הסתברויות, מקריות מאולתרת וגובה לא מדויק של הצליל.

"הכל הולך עם הכל" – כתב הפילוסוף פאיראבנד בספרו "נגד השיטה". זוהי למעשה גם תמציתה של היצירה בתקופת "פוסט-היררכיזם" במוסיקה של שנות החמישים והשישים. סימן ההיכר הבולט של מוסיקה חדישה זו היה ההינתקות במודע של המוסיקה מכל ייחוס-אבות. זוהי מוסיקה (בולז, שטוקהאוזן, קאגל, פנדרצקי, בריו, קסנאקיס, ליגטי ואחרים) של שינוי. משהו הסתיים, ובאותה שעה נולד משהו אחר.

"הכל הולך עם הכל" היתה הזעקה הפראית, שמעולם לא נזעקה בקול רם, בשנות החמישים והשישים. ובאו שנות השבעים וראשית שנות השמונים, והציבו תמרור "עצור" למגמה זו. אותה פראות צוהלת של יוצרים, שנראים משוחררים מעכבות של מסורות, מעכבות של עבר, של היצמדות לסטראוטיפים אסתטיים-מוסיקאליים, מפנה עתה את הבמה. האמנם הסיסמא "הכל הולך עם הכל" הפכה כבר לקלישאה באנאלית, שאין לה עוד שימוש היום?

על הבמה ניצבים ארבעה רקדנים יפאניים, חברי להקת "סאנקייג'וקו". כמו פסלים חיים הם נעים כאילו אל תוך עצמם. והם מביאים עולם עשיר של הבעות מופנמות, עולם שמקורו בחשיבה של המזרח הרחוק. וברקע – מוסיקה מ"עולם אחר" – מנגינת רחוב סקוטית המבוצעת בחמת-חלילים. ונעימת העם הזו חוזרת ונישנית, והיא מופיעה בשלישית וברביעית. ומחזוריותה של מנגינת-העם שבה עולה, וגואה, ואינה נותנת מנוח. מין "אוסטינטו" מוסיקאלי שאין לו סוף. מזרח ומערב נפגשים על הבמה.

האם זה הביטוי של ערוב יסודות תרבות המזרח הרחוק עם התרבות המערבית? האם לפנינו מהדורה מחודשת של "הכל הולך עם הכל"?

במקום אחר ניצבת שוב להקת מחול יפאנית. והפעם נשי "אריאדונה". ובאחת התמונות של העבודה "זראטוסטרא" הן נעות בפראות מדהימה וברקע נשמע שיר תמים לכאורה: "Cry Baby, Cry!", בפי מחברו – איש ה"פינק פלויד" – רוג'ר ווטרס. וקשה לחשוב על ניגוד גדול יותר. מאשר הביטוי הוויזואלי שבחלל הבמה לבין הביטוי המוסיקאלי הנשמע לאוזן. האם שוב אנו עדים לתופעה של "הכל הולך עם הכל"?

מגמה זו, שרווחה בשנות החמישים והשישים הולכת וגוועת היום. למעשה היא עברה מן העולם לפני שנים אחדות.

"אנחנו חותרים לקראת מטרות מודעות" - אומר קייג' -
"אבל נידונים להפקיר את חיינו לקפריזה של המקרה".
וגישה זו לא נשארה בלעדית למולטימדיה, אלא פשטה בכל
יצירה מוסיקאלית בסגנון אלאטורי.

כנגד רעיון זה של המקריות קם זרם המינימליזם במוסיקה.
המינימליסטים העיזו לערער לראשונה את הכנין היציב של
תקופת "פוסט-הירושמה" בכך שפגעו בקודש הקודשים שלו.
חסל סדר המגמה של "הכל הולך עם הכל". עודף האמצעים
ורביי איכויות מוסיקאליות פינו את מקומם לריכוז
ולצימצום. המקריות, מקור גאוותם של רבים וטובים מתבטלת
במחייד, ובמקומה מופיע הסדר הקפדני ביותר. ומופיע ארגון
צורני של היצירה בו כל צליל ותו נקבעים ביצירה ואין
כלל לעלות על הדעת שינוי מקרי של מיקומם. בפרטיטורה
הכל קבוע מראש, כמו שהיה פעם, בעבר.

אם המוסיקה האלאטורית היתה בשנות החמישים מעין
"הסדר החדש של האנטיסדר" בא המינימליזם וביטל את כל
העיסוק שב"אנטיסדר" וחזר אל המוסיקה המוסיקאלית,
דהיינו, אל הטיפול בסטרקטורות מלודיות, רתמיות, מבניות
וצורניות, בדרך שטיפלו במוסיקה בשנים עברו, כלומר הכל
נקבע בידי המלחין.

המינימליזם במוסיקה מופיע במקביל לזרם המינימליזם
שהופיע באמנות הפלסטית. שני מלחינים אמריקאיים,
צעירים יחסית - סטיב רייך ופיליפ גלאס - הם המייצגים
המובהקים היום של הזרם החדש הזה. רייך וגלאס לא בהכרח
היו הראשונים והבלעדיים, אולם הם שהביאו זרם זה לידי
גיבוש צורני על רמה אמנותית אולי מן הגבוהות שביצירה
העכשווית.

הסגנון המוסיקאלי החדש נוטה ללכת לכיוון הגרעין.
הקליפות מתקלפות מאלהן ואין כל התייחסות אל מה שקרוי
תיזמור או אל חומר תמאטי. מה שנשאר הוא רק חומר
מוסיקאלי מתומצת מאד, כמעט חד-פעמי. והמבנה שלו
מושתת על אלמנט אחד והוא החזרה, אפילו החזרה המתמדת.
ואין לך דבר מנוגד יותר למקריות מאשר החזרה העקשנית
על תבניות מוסיקאליות.

אחד הראשונים בכתיבה זו היה דווקא המלחין ההונגרי
גרגי ליגטי. דווקא ליגטי, השייך למעמד הגדול שחבריו הם
בריו, שטוקהאוזן, בולו, קאגל, קסנאקס, פנדרצקי, הוא
שהביא לעולם את הניצנים הראשונים שבעקבותיהם צמח
המינימליזם. ליגטי הוא נקודת הקשר הטבעית בין עולם
ה"פוסט-הירושמה" של אתמול לבין המינימליזם של היום.

יצירתו "קונטינוואוס" לצ'מבלו סולו בישרה את הכיוון
החדש. ביצירה זו עומדת המוסיקה על שני כיוונייסוד:
הצימצום בחומר המוסיקאלי, והחזרה המתמדת על חומר זה.
מהרגע שהניח הנגן את ידיו על הצ'מבלו אין הוא מרים אותן
אלא בסוף היצירה. למעשה יש בכל היצירה הדגשה אחת
בלבד - באקורד הראשון, ומאז הכל מהווה זרימה אחת גדולה.

"אינני חושב ש'קונטינוואוס' הופיעה אצלי יש מאין" - אמר
ליגטי בראיון שנתן בישראל בשנת 1984 - "הסטיות
במוסיקה כבר עניינה אותי קודם לכן והופיעה ביצירות
קודמות אצלי ובמיוחד ב'לוקס אטרנה'. סטיות כביכול זה
הוא אחד מסימני הדרך החדשים של המינימליזם."

לתחביר של הסגנון החדש יש חוקיות חדשה. קיימת בו
ריאקציה ברורה נגד רעיון "הדממה" של ג'ון קייג'.
יצירותיהם של פיליפ גלאס וסטיב רייך מדגישות זרימה
אחידה וחוזרת על תבניות מלודיות והרמוניות, המובאות
בנשימה אחת ללא כל הפסקה. כך זה ב"קטעי זכוכית"
וכך זה באופרה הארוכה "איינשטיין על החוף" של גלאס
ובכל יתר עבודותיו. כך זה ב"מוסיקה ל-18 כלים", ב"מוסיקה
לכלי עץ", או אפילו ב"תהילים" - של סטיב רייך. זה נכון
כמובן גם לגבי יצירותי האחרות.

מי שמאזין לראשונה למוסיקה של זרם זה, נדמה לו כאילו
הוא מאזין לחזרה אחת קבועה, או למה שקרוי בלשון המוסיקה
"אוסטינטו" הולך ונמשך. אך האזנה מרוכזת מגלה מיד שעם
האוסטינטו הזה מתגלים שינויים קטנטנים, המופיעים כמו
זליפה של דקירות מתוך האוסטינטו.

יש הרואים באוסטינטו האין-סופי לכאורה, את הערך
האסתטי הבלעדי של זרם זה, ואין טעות גדולה מזו. ראשית,
משום שיש בכל זאת קונטרפונקט חבוי באוסטינטו. ואלה הם
השינויים הריתמיים הקטנים, היוצאים מתוך התבנית
הקבועה. לעיתים אלה הם שינויים של צליל אחד או אפילו
קול אחד, מעין שינוי מלודי מזערי, אך בכל זאת קיים. ויש
גם שינויים של מהירויות, או "הכפלות" של החומר
המוסיקאלי במיכשור אלקטרוני. וכל השינויים האלה,
הסך-הכל שלהם, יוצרים למעשה את מה שאנו קוראים בלשון
ספרותית הזרימה של המוסיקה.

אצל קייג' הרעיון הוא מסר היצירה. אצל רייך, גלאס
וחבריהם - האוסטינטו עם השינויים הדקים - הוא המסר.

למוסיקה של רייך וגלאס אין שיאים דרמטיים. החזרה
הארוכה יוצרת תחושה של סטאטיות. כאן לא קיים המימד
הליניארי של התפתחות הדראמה מבית מדרשו של אריסטו.
מכיוון שיש רק נושא אחד, ולא קיים הנושא המנוגד לו,
אין כל אפשרות של התפתחות דרמאטית. עבורנו - אנשי
תרבות המערב - נשמעים הדברים כסטאטיים.

יש עוד ערך אסתטי ראשוני במעלה בזרם המינימליזם.
המוסיקה של רייך וגלאס מחזירה אותנו אל מגרש המשחקים
של המוסיקה הטונאלית, זו תבנית המתחים ההרמוניים,
שהופקה בשעתו עלידי ארנולד שנברג ותלמידיו, החוזרת
אלינו שנית. אלא שהפעם בנוף שונה. התבניות ההרמוניות
של האוסטינטו מדגישות את הבאנאליות של הקדנצה
ההרמונית. כ זה במיוחד ב"איינשטיין על החוף". באנאליות
זו רומזת שאין כוונה לחזור אל הכתיבה הרומנטית מהמאה
התשע-עשרה. שיבה אל הטונאליות. כן, שיבה אל משהו

אנו עומדים היום בפני תופעה מעניינת: מצד אחד, המוסיקה החדשה פונה לעבר הטונאליות המסורתית, אך מצד שני היא משתחררת מתלותה בגישה האריסטוטאלית, המערבית, ובכך היא מתקרבת יותר אל המוסיקה של המזרח הרחוק.

רייך וגלאס יוצרים בעזרת החזרה המתמדת שלהם מעין תחושה של פולחניות חזקה מאד. אפשר אפילו למצוא קו מקשר בין יצירתו של גלאס לבין הבארוק המאוחר, נוסח הגדל דווקא (ולא באך!) ומלחינים אחרים בני תקופתו. החגיגות שבהצגת הטכסט ב"איינשטיין על החוף" של גלאס וב"תהילים" של רייך והמוסיקה המתלווה אליה, היא שיוצרת אסוציאציה זו.

המינימליזם במוסיקה לא נשאר תחום במגרש-המשחקים של המוסיקה האמנותית. הוא השפיע והגיע גם לאזור הקרוי "הפופ המתקדם" של אותם יוצרים צעירים, שהלכו כבדת דרך ארוכה בפופ והגיעו כמעט עד לנקודת התפר שבין הפופ המתקדם לבין המוסיקה האמנותית. אחד היוצרים החשובים של סגנון זה הוא מייק אולדפילד. והוא לא לבד.

לאחרונה פלש המינימליזם אל בימת המחול. יותר ויותר יוצרים שונים ברחבי העולם משתמשים במוסיקה מבית מדרשם של רייך וגלאס. נראה כאילו אנו ניצבים לפני גל של אופנה חדשה. וזה הזמן לנתח את מרכיבי התופעה והסיבות למשיכתם הגדולה של כוריאוגרפים רבים אל המוסיקה המינימליסטית.

כבכל תופעה אמנותית, אין לחפש בה סיבה אחת או שתיים. הסיבות והתהליכים מורכבים ביותר. המוסיקה הנכתבת בסגנון החדש נתפסת בצורה מיידית עלידי החושים דווקא. זוהי בראש ובראשונה מוסיקה חושית במיוחד. "האוסטינטו האינסופי" מכה עליך כמו בהלם. וברגע הראשון אתה אינך יכול להגיב. זה יוצר תחושה של עקשנות דראמטית.

והחזרה הכמעט אינסופית, בתוספת תחושת החגיגות והריטואליות, פועלת על סף הגרוי החושי הנמוך ביותר. זה כמו טיפול בהלם. ואתה - כקהל - אם אתה רוצה אם לא, בסוף עם המוסיקה והופך ל"מעורב" בתוך היצירה עצמה. תחושת המחזוריות, הנותנת לך הרגשת שלימות, כמו של מעגל נסגר, מונעת ממך להפעיל, לפחות בהאזנה ראשונה, את חוש הביקורת הראציונלי.

וזה בדיוק מה שמחפשים הכוריאוגרפים בעבודותיהם החדשות. עם המוסיקה המינימליסטית לא רק ש"תופסים" את הקהל בקלות אלא הוא נעשה ל"מעורב" בעבודה עצמה, וזה כמובן מחניף לכל כוריאוגרף.

מרכיב חשוב אחר, הקורץ לכל כוריאוגרף היום הוא העדרם של שיאים דרמטיים ביצירה המוסיקאלית. כלומר - אינך חייב ללכת לפי קרהתפתחות המוסיקה ואינך חייב לתאום את

דרך התפתחותה מהאכספוזיציה ועד לשיא. זרימה סטטית זו של המוסיקה איננה מסוגלת לגנוב עוד את ההצגה מהכוריאוגרף, כמו אצל סטראוינסקי מצד אחד או אצל באך מצד שני. להיפך, סטטיות זו מאפשרת ליוצר המחול לבנות את קווי היצירה - את הפיתוח והשיא בעבודתו - מבלי להיות כפוף לשום חוק סמנטי-מוסיקאלי. וזו תופעה שכמעט ולא היתה כמותה בתולדות היחס שבין המוסיקה למחול בעבר הקרוב והרחוק.

סגנון המינימליזם מאפשר לכוריאוגרף יצירת מחול שתהיה לו נשימה עצמאית משלו, לצד הנשימה העצמאית של המוסיקה. לא עוד מחול הנובע מהמוסיקה אלא מחול על-יד מוסיקה. שני קווים מקבילים, שנקודות המיפגש ביניהם - אם יש כאלה - תהיינה מקריות.

עד כאן הכל טוב ויפה. הסגנון החדש במוסיקה כאילו מאפשר ליוצרים הגדולים במחול להתגלות מחדש. אבל בעת ובעונה אחת הוא גם שעתם הגדולה של הכוריאוגרפים השרלטנים. כי אם הקונטרפונקט בין המוסיקה הזורמת בסטטיות ובין היצירה הריקודית מאפשר חיבורים שתמיד כאילו "יצלצלו" וגם ייראו יפה על הבמה - הרי מותר לעשות הכל. והיו דברים מעולם, ושרלטנים היו תמיד. אלא שהפעם מלאכתם קלה יותר. דווקא בסגנון המוסיקאלי החדש צריכה להיות רגישות מקצועית מיוחדת, שתדע למצוא את נקודות החיבור המתאימות שבין המוסיקה למחול.

התלהבות זו ממצב חדש כזה של מחול-לצד-מוסיקה ולא מחול-לפי-מוסיקה, גירתה לא רק את היוצרים המערביים. המינימליזם במהדורותו הקיצונית ביותר - חזרה תמידית ועקשנית אינסוף פעמים - מופיעה למשל בעבודתם המעולה של אנשי "סאנקייג'וקו" בקטע בו מושמעת ברקע מגנינת עם סקוטית המבוצעת בחמת-חלילים. או נשי "אריאדונה", הנעות לצלילי השיר הלירי והקטן של רוג'ר ווטס.

אלה שתי דוגמאות אופייניות למגמת הסגנון היפני החדש במחול, המחפש את הקשר עם עולם תרבות המערב, והוא מוצא לו את ביטויו בשימוש במוסיקה המערבית, וכמובן באוסטינטו המינימליסטי ובדרך של מחול-לצד-מוסיקה. ויש מקום לבוא ולבדוק מבחינה מקצועית מי משתי הדוגמאות טובה יותר, בעלת רבדים מורכבים ביותר, מי גולש לכיוון השרלטניות, מי חיצוני או מעמיק יותר. תשובות על שאלות אלה אפשר גם אפשר לתת לאחר שמנתחים את קווי היצירה המוסיקאלית והריקודית כאחד.

ובמקביל היוצרים המערביים, גם הם עומדים, אמנם בהיפוך, עם הפנים אל המזרח הרחוק. ואם הם מחפשים את תחושת הסטטיות הזורמת של תרבות המזרח הרחוק, לא ייפלא שהם ימהרו לפנות לסגנון החדש במוסיקה, המאפשר להם את נקודת החיבור שבין מזרח למערב.

מבין הדוגמאות הרבות של הכוריאוגרפים המערביים ההולכים בדרך זו אולי כדאי לציין דוגמה אחת שבכוחה

אוסטינטו המתמשך כאילו דוחקת את מקומו של קו הקונטרפונקט המוסיקאלי - הקו הנגדי, הקיים במוסיקה המערבית החל מסוף ימי הביניים - הרי עתה אפשר להרכיב לו את הקונטרפונקט החסר. והקונטרפונקט הוא קו המחול. הביטוי בתנועה ובחלל הוא שמהווה את נקודת הכובד והמוסיקה איננה מהווה תחרות לקו הזה.

השיבה של הסגנון החדש אל התבניות הטונאליות הקלה על הכוריאוגרפים והרקדנים להתמודד ביתר הצלחה עם המוסיקה. אין כמו הסדר הקבוע של פסוקים מוסיקאליים סדורים להעניק תחושת בטחון אצל הרקדן. המינימליזם לא רק שהחזיר את תחושת הטונאליות אלא החזיר גם את התבניות החוזרות של המיקצב. המשקל ("המטרות") של המיקצב יכול להתחלף בתדירות (כמו ב"מוסיקה לכלי עץ" או ב"תהילים" של רייך), אבל יתרונו בכך, שהוא מופיע במחזוריות קבועה וכך נוח יותר לבנות את יצירת המחול.

נראה שסגנון המינימליזם נקלט היטב עלידי הרקדנים, הכוריאוגרפים והקהל כאחד. לא ייפלא, איפוא, אם בעתיד הקרוב יגבר זרם המוסיקה המינימליסטית, שיפלוש אל הלהקות כולן. הגשר שבין עולם המחול לעולם המוסיקה נפתח לרווחה. הגשר בין המערב למזרח במוסיקה ובמחול כבר פתוח מזמן.

להאיר לא מעט - דווקא מהכיוון של הכוריאוגרף הנודע ג'רום רובינס, שבגיל 65 יוצר יצירה חדשה לפי המוסיקה של פיליפ גלאס ("קטעי זכוכית", תרגום אולי לא כל כך מוצלח, כי בשם האנגלי חבוי משחקי-מילים שאיננו אפשרי בעברית - "Glass Pieces", זכוכית, שהיא גם שמו של המחזן).

עבודתו זו של רובינס (עם ה"נירירורק סיטי באלט") בנויה משלושה חלקים ארוכים, בהם נראה כאילו רובינס מתרגם לשפה ויזואלית את רעיון החזרה האין-סופי שבמוסיקה של גלאס. בחלק השני - בונה רובינס דואט ארוך המבטא חזרות הולכות ונישנות של המלודיה של גלאס, ובו בזמן, כל הלהקה נותנת ברקע ביטוי לחזרות הריתמיות דווקא. ולמחול זה אין תוכן דראמטי ספציפי. יש פרשנים ומבקרים הרואים כאן נוף אורבני, או ליריקה כנגד אלימות שברקע. כך או כך, רובינס הוא רק דוגמא אחת, אבל מייצגת, של משיכה מיוחדת של יוצרים, ואפילו ותיקים מאד, אל המוסיקה המינימליסטית. (בימים אלה כותב פיליפ גלאס אופרה חדשה שנושאה השליט אחנאטון - מי שהכניס את המונוטאיזם לדת במצרים העתיקה. יצירה זו תבוצע ביצוע בכורה עולמי בשטוטגרט עוד בשנה זו, וגלאס כבר הזמין את רובינס להעלות את הבכורה האמריקאית שלה.

ואולי אחת הסיבות כבדות המשקל ללהיטות של הכוריאוגרפים אחר המינימליזם במוסיקה נעוצה בשרשי הסגנון עצמו. אם ציינו קודם כי החזרה האין-סופית של



המלחין פיליפ גלאס



המלחין סטיב רייך

להקות ובכורות ב־1983

באורים:

כ': כוריאוגרפיה
מ': מוסיקה
תפ': תפאורה
תל': תלבושות
תא': תאורה

הבאלט הישראלי

ככר המדינה - ה' באייר 2, תל־אביב 62093;
טל' 03-266610

הנהלה אמנותית: ברטה ימפולסקי, הלל מרקמן

מנהל כללי: הלל מרקמן

רקדנים: ג'רמי אלן, ליסה אוליבר, לואיס אלן, אינגריד באלליס, שרית בקר, נדין ברוק, עמי דסקל, ארז דרור, סוראיה וודרוף, מארשה זוסמן, רונית זלטיק, יצחק טפיארו, נעמה ידלין, וונדי לאקינג, ג'ולי ליון, מארשל ליון, דינה לסקה, סוזן סלימי, ג'ין סניג, מלי פייגנבלט, גארי פיינגולד, ענת ציקורניק, אורנה קוגל, קס קמנת, פיל קלייד, אליסון רוזן, דלית שחם, לואיס מילנר, הני שפרד

בכורות ב־1983

"מנדלסון קונצ'רטו" -

כ': ברטה ימפולסקי, מ': פליקס מנדלסון;
תל': ביל וילקינסון; תא': חני ורדי

"אופוס ו" -

כ': ברטה ימפולסקי, מ': אנטון וובר; תל': יוסי בן־ארי; תא': חני ורדי

"קופסאת החלומות"

כ' וליברט: ארז דרור; מ': רוסינו בעיבוד רספיגי; תל': יוסי בן־ארי; תא': זוהר שפירא; מסכות ואביזרים: יהודית גרינשפן

★

להקת מחול בת־דור

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

מנהלת אמנותית: ז'נט אורדמן

מנהל כללי: ברי סברסקי

מפיקה: בת־שבע דה רוטשילד

עוזר למנהלת אמנותית: קנת מייסון

מנהלי חזרות: אורה דרור, דוד שור, אילנה סופרון

באלט־מאסטרס: קנת מייסון, דוד שור, רוזלין סובל־קסל

כותבת מחול: אילנה סופרון

רקדנים: ז'נט אורדמן, רדה שאטה (אורח), יגאל ברדיצ'בסקי, מרים פסקלסקי, לאה ליכטנשטיין, פיליפ קלייד, גרציאלה קוזאק, סם מק'מנוס, חנה אלקס, פטריסיה אהרוני, לימור אקסלרוד, איימי אדלשטיין, מור עדן, אליזבת ג'יביאט, מורלה לאור, ציפורה לוינבוים, קרן ואן־דס, אני בנדר־שור, אלון אבידן, יונתן אבני, אסף בך־זאב, רון בך ישראל, משה גולדברג, פייר אנדרי מורארד, פז שגיא, ג'ורג' תומפסון, רפי סעדי, רודי שאפסמה

סיורים בחו"ל: זאיר, קניה - מאי 1983;
ארה"ב - ספטמבר־אוקטובר 1983

בכורות ב־1983

"מחוף לחוף" -

כ': דומי רייטר־סופר; מ': מנדלסון; תל': לאה לדמן; תא': קווין מקאליסטר

"ירמיהו" -

כ': רודי גריפין; מ': ליאונרד ברנשטיין;
תל': דורין פרנקפורט

"יום יבוא" -

כ': מתיו דיימונד; מ': איגור סטרוינסקי;
תל': עודד גרא; תא': אד גרינברג

"מדיאה" -

כ': ג'ון באטלר; מ': סמואל ברבר; תל': לאה לדמן; תא': דני רדלר

★

להקת מחול בת־שבע

רח' אחד־העם 90, תל־אביב 65207; טל' 03-625749;
אולם החזרות - תיאטרון "אהל־שם", רח' בלפור 30, תל־אביב 65212

טל' 03-296240

יועץ אמנותי: רוברט כהן

מנהל אמנותי בפועל: דוד דביר

מנהלת חזרות: סיקי קול

מורה הלהקה - ג'יי אוגן

מנהל כללי: ויליאם סטרום

רקדנים: ג'יי אוגן, חיים און, ריצ'רד אורבך, דורית אושר, שולה בוטני, שי גוטסמן, איריס גיל־להד, נתן גרדה, דוד דביר, עפרה דודאי, אליס דורכנה, נירה טריפון, ארז לוי, דניאלה סלביק, פיליפ סלוטורי, סירו סוטארינו, איריס פרנקל, אמיר קולבך, גרציאלה קוזק, שלי שיר, רטו שליינגר, יוסי תמים

בת־שבע 2

מנהלת אמנותית: נירה פז

רקדנים: מיכל אדלר, חני בך־טוב, אורנית בריח, מיקי בש, יצחק גליל, אילנה גרוסמן, מריקה דה־יונג, נועה דר, ליוה יפטמן

סיורים בחו"ל: ארה"ב - החוף המזרחי וניר־יורק, דצמבר 1983

בכורות ב־1983

"סתיו" -

כ': יגאל פרי; מ': גוסטב מאהלר; תל': יגאל פרי; תא': משה פריד

"אשמורת שלישית" -

כ': נעמי אלסקובסקי; מ': בן־ציון אורגד;
תל': דוד דביר; תא': בן־ציון מוניץ

"משחקים טרויאניים" -

כ': רוברט נורת; העמדה: משה רומנו, פול דגלס סמית; מ': ברזילאית מסורתית; תא': צרט, קורליה סגל

"חפחץ" -

כ': ארוד נהריק; מ': בריאן אינו; תל': איריס טאומן; תא': משה פריד

"אנחה" -

כ': ג'ין הילסאגה; מ': וון ויליאמס; תל': ג'ין הילסאגה; תא': משה פריד
"הוויז" –
 כ': איבן פלריוסלב; מ': ג'ורג' קראמב;
 תל': איבן פלריוסלב; תא': קורליה סגל
"קרקס הפנטומימה של לוטה גוסלר" –
 כ': לוטה גוסלר; תל': לוטה גוסלר; תא': קורליה סגל; פסנתרנית: לובה מטוסובה
"תפילת כל פה" –
 כ': רוברט כהן; מ': אנדריי פאנופניק; תל': משה שטרנפלד; מסכות: יהודית גרינשפן;
 תא': צ'נולט ספנס

"בולרו" –
 כ': גאל פרי; מ': מוריס ראוויל; תל': גאל פרי; תא': משה פריד
"מגעיס" –
 כ': חיים און; מ': קולאז'; תל': סמדר נויברגר;
 תא': רות ציגן; עיצוב במה: סמדר נויברגר, חיים און
"האבודים" –
 כ': פול בלוס; מ': ג. ליגטי; תל': ג'ניפר בר לב; תא': ג'ודי קופרמן
"כף רגל לי...וראש" –
 כ': תמר בךעמי; מ': עופר שלחין; תל': יעל גני
"ספק חלוס" –
 כ': אליס דורכהן; מ': ליגטי, שוסטקוביץ;
 תל': דוד דביר; תפ': אליס דורכהן; תא': ניסן גלברד
"השמים האלה, האדמה הזאת" –
 כ': אליס דורכהן; מ': בוסקוביץ; עיצוב במה ותל': אליס דורכהן; תא': ניסן גלברד
"ריקוד" –
 כ': איריס פרנקל; תא': חוה פיינר; תל': אורה סטריקובסקי
"צער הלילה" –
 כ': סיקי קול; מ': שם טוב לוי; מילים: דליה רביקוביץ; שירה: אסתר עופרים; תא': סיקי קול; תל': דוד דביר
"קר לי בקפה עם שלכת" –
 כ': יוסי תמים; מ': קולאז'; תא': ניסן גלברד; תפ' ותל': יעל פרדס



להקת מחול מירל'ה שרון

רח' אוגרית 30, תל-ברוך 69016; טל' 03-482946
 כוריאוגרפית ומנהלת אמנותית: מירל'ה שרון
מנהלת חזרות: ריסה שטיינברג
רקדנים: ריסה שטיינברג, כיל קרטי, דוד

רפפורט, מיכאל קראוס, שולמית זלצמן, דבורה אשר, יונתן בורסטון, יעל פראן
ספורים בחו"ל: ארה"ב וקנדה, אוקטובר 1983
בכורות ב'1983
"תהילות" –
 כ': מירל'ה שרון; מ': סטיב רייך; תל': איריס טאומן; תא': בך ציון מוניץ



להקת המחול הקיבוצית

קיבוץ געתון, מעלה הגלין 25130; טל' 04-923009 (אולפן), רח' קפלן 5, תל-אביב 64734; טל' 03-254556, 03-264922 (משרד)
מנהלת אמנותית: יהודית ארנון
עוזר למנהל האמנותי: מייק לוי
מנהל כללי: ירוחם כהן
מנהלי חזרות: אפרת לבני, זכרי דגן
מורי הלהקה: חנקה פארן, מיכל חסון
מנהלת הצגה: יעל רוטמן
הגברת קול: יוסף אלעזרי
מזכירת הלהקה: אביגיל שטראוס
רקדנים: זכרי דגן, מייק לוי, שלמה זגה, ארי פסטמן, רמי באר, בועז כהן, אפרת ליבני, עינת לבנה, סיון כהן, אסתי גירון, ענת אסולין, אסנת ליבני
ספורים בחו"ל: פריז – מרכז פומפידו, מרץ 1983; ניריורק – אוקטובר 1983

בכורות ב'1983

"סונטינה" –
 כ': רמי באר; מ': פאול בך-חיים; תל': רמי באר; תא': קן טבצ'ניק
"על במותיך חלל" –
 כ': ויקטוריה גרין; מ': בלה ברטוק; תל': אלי דורכהן; תא': יעל רוטמן
"נופים" (פרויקט משותף) –
 כ': יהודית ארנון, יעקב שריר, רמי באר; מ': רייך, הובנס (קולאז'); תפ': משה הדרי; תל': אלי דורכהן; תא': יעל רוטמן
"סוף החשכה" –
 כ': ג'ין הילסאגה; מ': בטהובן; תל': ברטה קוורץ; תא': בך ציון מוניץ



תיאטרון מחול ענבל

רח' יחיאלי 6, נוה צדק, תל-אביב-יפו 65149; טל' 03-653711, 03-652758
מנהלת אמנותית: שרה לוריתנאי
מנהלת חזרות ולהקה: עירית הרצוג
מנהל אדמיניסטרטיבי: חיים טרגר
רקדנים: מלכה חג'בי, אילנה כהן, שרה זארב, רחלי סלע, רונית לוי, כוכבה ערבה, חפציבה אברהם, ציון נוראל, מרדכי אברהמוב, שלמה אשר, צבי בךחמו, יעקב בראב, נתנאל נעם

בכורות ב'1983

"על גדות הזמז" –
 כ': לאה אברהם, מ': מוניר בשיר; תל': חנה רזונבאום; תא': בך ציון מוניץ
"הזעקה" –
 כ': שלמה חזי; מ': זהר לוי; תל': לידיה פינקוסגני
"דקלים ותמרים" –
 כ': שרה לוריתנאי; מ': עובדיה טוביה; תל' ותפ': משה בךשאל



משה אפרתי – "קול ודממה"

רח' ישראל ב"ק 41, תל-אביב 67019; טל' 03-251608
כוריאוגראף ומנהל אמנותי: משה אפרתי
מנהל אדמיניסטרטיבי: יוסף כספי
ניהול חזרות וניהול הצגה: רבקה אשכנזי
מורי הלהקה: גבי בר, אסתר נדלר
רקדנים: אמנון דמתי, אסתי נדלר, אביטל חן, גבי בר, יוסף מויאל, מאיר שער, מיקי גרוס, נעמה בירן, ניקולא גאי, עופר רוס, שובל בן זאב, מוראל חומה
רקדנים מתלמידים: אורלי ציון, אפרת חשין, הגר אשל, עדי ברעם, תמר כץ
ספורים בחו"ל: קנדה ושבידה, מאייוני 1983

בכורות ב'1983

שתי יצירות בתהליך עבודה
 הדגמת שיטת העבודה של הלהקה



סדנת המחול הירושלמית

מרכז שאלתיאל, תלפיות מזרח; טל' 02-717877

יועצת אמנותית: פלורה קושמאן

מורי הלהקה: פלורה קושמאן, אלכסנדר ליפשיץ, מיכל חסון

רקדנים: דפנה איינבינדר, גל אלפרט, ג'ודי בוברוב, ניר בךגל, מיאמי הרץ-ירמר, יוהנה גייגר, דינה ויינשטיין, מיכל ישראלי, שושי לוי, אווי ליפשיץ, עליה מגן, איה רימון-לוי

בכורות ב'1983

"קוים דקים"

כ': אווי ליפשיץ; מ': עופר ליפשיץ

"דואט"

כ': מיאמי הרץ-ירמר

"שאלה ללא מענה"

כ': גליה מגן; מ': ברטוק

"שיעור לדוגמא"

כ': הלהקה

★

תיאטרון מחול רינה שיינפלד

רח' הרב פרידמן 13, תל-אביב 62303; טל' 03-446745

מנהלת אמנותית: רינה שיינפלד.

רקדנים: רינה שיינפלד, אריאלה לגמן, בטי שכטר, דליה הרמתי, טל הלוי, דיתה תור, רנה בדש, מירב זמרי, אורנית רוזנבלום, נעמי בלוס, מרגלית פרי, דוב כרמי, אילן לשם, ארנה בגום, סגל שפרלינג, תמר בורר, תמר פיינגבלאט, עדנה כץ, רויטל פריזלר, אבי קיזור, עדנה דה בה, טל כרמי

סירורים בחו"ל: הולנד – אוקטובר 1983;

ארה"ב – נובמבר 1983

בכורות ב'1983

"פיסול על הקיר"

עיצוב: רינה שיינפלד; ביצוע: סדנת המחול;

מ': לורי אנדרסון

"משני"

כ': רינה שיינפלד; מ': מנחם צור; תא':

רודריק ואן גלדר

"מקלות לבנים"

כ': רינה שיינפלד; מ': סטיב רייך; תא':

רודריק ואן גלדר

★

תיאטרון מחול רמלה (תמ"ר)

הלהקה נוסדה בשנת 1982, היכל התרבות, שד' ריצמן, רמלה 72415; טל' 054-232542;

משרד בת-לאביב, טל' 03-286741

מורה הלהקה: צבי גוטהיינר

מנכ"ל: אבי יפרח

רקדנים: אמיר קולבן, גליה פבין, מאיר גרמנוביץ' קנופפר, צבי גוטהיינר, עופרה דודאי, אווי ליפשיץ

בכורות ב'1983

"פרח"

כ': צבי גוטהיינר; מ': ר. שטראוס; תא':

ג'ודי קופרמן

"אסא מתלקזנה" (סיפור כמו בדיה) –

כ': אמיר קולבן ועופרה דודאי; מ': מרסל

חליפה ואחמד מסרי

"שירים ללא מלים"

כ': צבי גוטהיינר; מ': פ. מנדלסון; תל':

כריסטינה ג'אניני; תא': ג'ודי קופרמן

"סינדרלה"

כ': אמיר קולבן; מ': אורף, פרברמן, קראמב;

תא': ג'ודי קופרמן

"זה יותר נוח"

כ': ז'נט סטונר; תא': ג'ודי קופרמן

"מפגשים עם הים"

כ': אמיר קולבן עם הרקדנים

"זמן לבן"

כ': צבי גוטהיינר

"הר פצוע"

כ': מאיר גרמנוביץ' קנופפר

"ויה דולורוסה"

כ': אמיר קולבן; מ': מרסל חליפה ואחמד

מסרי

"עוד יום חלף"

כ': עופרה דודאי; מ': מרסל חליפה; תל':

ע. דודאי; תא': ג'ודי קופרמן

"סטיגמה"

כ': צבי גוטהיינר; מ': ב. בריטן; תא': ג'ודי

קופרמן

★

אירועים אחרים

סאליאן פרידלנד (עם יוסי תמים) הופיעה בתוכנית משלה, במסגרת פסטיבאל עכו ובתל-אביב ביצירותיה "בובות" (למוזיקה של לורי אנדרסון), בדואט של תמים "קר לי בקפה עם שלכת" וריקודי הסולו "חוט מתכת", "פארודיה של פלאסטיק", ו"מחווה לפיאף".

מרים בךברוך ביצעה ערב מחולות סולו משלה, "מחול וקרס של אשה אחת", שכלל "באלאדה לקרן רחוב", "ציפור אחרונה", "בשתיקה", "אדמת בור", "קושיה נושנה: קדיש" ואת חמש התמונות של "קרס של אשה אחת".

עמנואל ויסופה בריאנט הכינו תוכנית עם כמה רקדניות מאזור מנשה (בו הם מלמדים),

שכללה את המחולות "אביב", "טבעות", "מקיש על דלתות השמיים", "איך לאן לברוח" ו"השאיפה ללימות" – כולם פרי יצירתם.

פמלה שרני הוסיפה להופיע בערב משלה, בין היתר במוזיאון תל-אביב.

בפסטיבאל עכו לתיאטרון אחר תפס המחול מקום נכבד, בצורת מופעים ומייצגים. להקת תמ"ר ביצעה את יצירותיה "ויה דולורוסה" על חומות העיר ואת פרוייקט שפת הים שלה על החוף; **אליס וואלי דורכמן** את המייצג שלהם "אשה צלובה" על דשא חצר המצודה; **סאליאן פרידלנד**, **פמלה שרני**, **אסתי פומרנץ** ואמנון רביב, **רות אשל**, **מירי בך ברוך** וכן הלהקות של **אילנה כליף** (סדנת מחול נהריה) ולהקות אחרות נטלו חלק בפסטיבאל.

גם **במפגש האמנויות בתל-חי** 1983 בלט תחום המחול. עמי ברקמן הציג את עבודתו החדשה "קוביה וגליל", "תמ"ר" הופיעו בשלושה מחולות, פרי עבודתם של מאיר גרמנוביץ' קנופפר, אמיר קולבן וצבי גוטהיינר, **עדינה בראון** הופיעה במייצג שלה וכן הציגה סדנת להקת המחול הקיבוצית את עבודתה של **רונית לנד** "מסע – עבודה – מסע".

הספריה למחול ומנהלה **דוד עדן** יזמו ואיגרו שתי סדרות של סרטי מחול, האחד שנושאו המחול הפוסט-מודרני היה מלווה בהרצאות של המבקרת **מרסיה סגל** והשני, היה מוקדש למחול במזרח אסיה. שתי הסדרות התקיימו בשיתוף הסינמטקים. **דוד עדן** סיים את עבודתו כמנהל הספריה, אך ממשיך לשתף פעולה במסגרתה.

רינה שחם הופיעה עם להקתה בתוכנית שכותרתה "סבך", בה נטלו חלק הרקדנים סונייה פומרנץ, אלכסו סוורדלוב, עמיאל מללה וארז לוי.

חנינה צוקרמן הכינה מחזה בתנועה על נושא "פאוסט" על פי מקורות ספרותיים עתיקים.

★

להקות אורחות

בין הלהקות האורחות שפקדו את ישראל היו הבאלט של סן-פראנסיסקו, להקתו של אלווין איילי, להקת פילובולוס, שחזרה ארצה מקץ 10 שנים לביקורה הראשון, ולהקת התיאטרון הלאומי של זאיר.

כחלוצת מחול בוטו חיפני המודרני הופיעה בארץ להקת **סנקאי ג'וקו**.



“משי” “Silk”
(ר. שיינפלד) (R. Schenfeld)

תיאטרון מחול
רנה שיינפלד

RINA SCHENFELD
DANCE THEATRE



צלים: י. אגור Photo: J. Agor



"פיסול על קיר"
"Wall Sculpture"

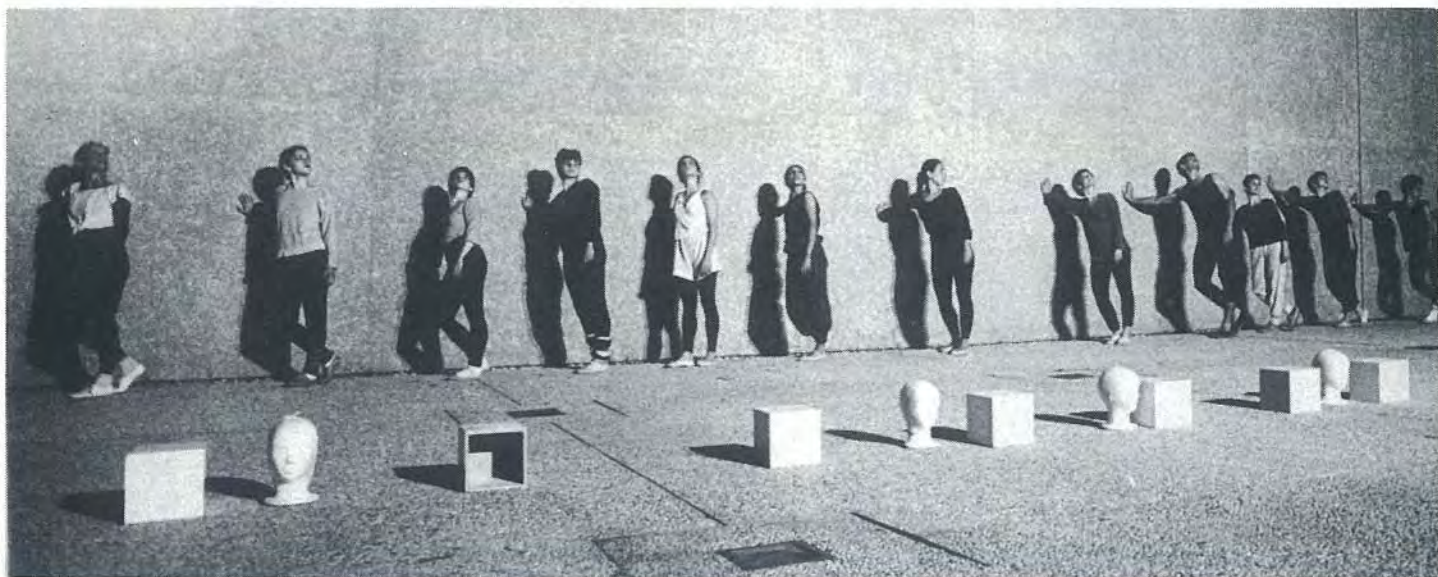
תיאטרון מחול
רנה שיינפלד

RINA SCHENFELD
DANCE THEATRE

"מקלות"
(ר. שיינפלד)
צלם: י. אגור

"Sticks"
(R. Schenfeld)
Photo: J. Agor





"White Time"
(Z. Gotheiner)

"זמן לבן"
(צ. גוטהיינר)

TAMAR תמר

Photo: B. Lanir

צלם: ב. לניר





"Meeting with the Sea"
(A. Kolben)

"מפגשים עם ים"
(א. קולבן)

TAMAR תמ"ר



"Wounded Mountain"
(M. Germanovitch-Knopfer)

"הר פצוע"

(מ. גרמנוביץ'-קונפפר)

Photo: B. Lanir

צלם: ב. לניר





"Via Dolorosa"
(A. Kolben)

TAMAR

Photo: B. Lanir



"ויה דולורוסה"
(א. קולבן)

תמ"ר

צלם: ב. לניר



"Another Day Passed"
(O. Doudai)

"עוד יום חלף"
(ע. דודאי)

Photo: T. Chassid

צלם: ט. חסיד



"Stigma"
(Z. Gotheiner)

"סטיגמה"
(צ. גוטהיינר)

TAMAR

תמר





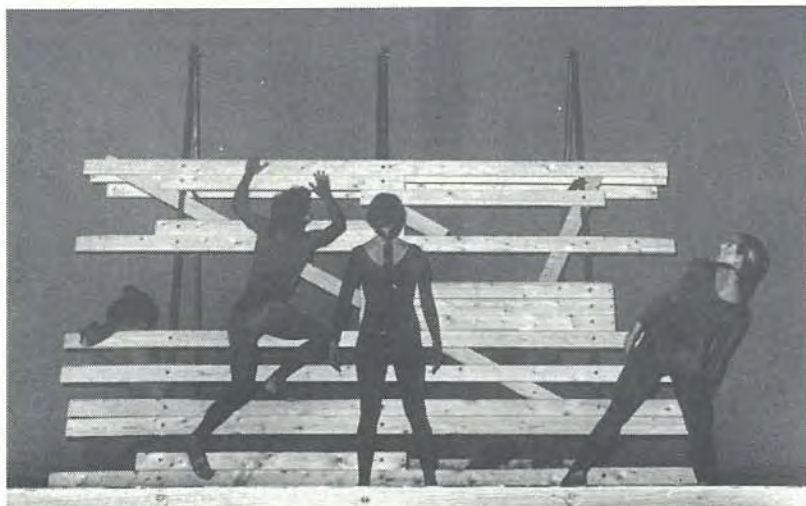
"Dolls"
(R. Eshel)

"בובות"
(ר. אשל)

RUTH ESHEL

רות אשל





"קווים דקים"
(א. ליפשיץ)

"קח 3"
(פ. קושמאן)

"Thin Lines"
(E. Lifshitz)

"Take 3"
(F. Cushman)

סדנת המחול הירושלמית

JERUSALEM DANCE WORKSHOP

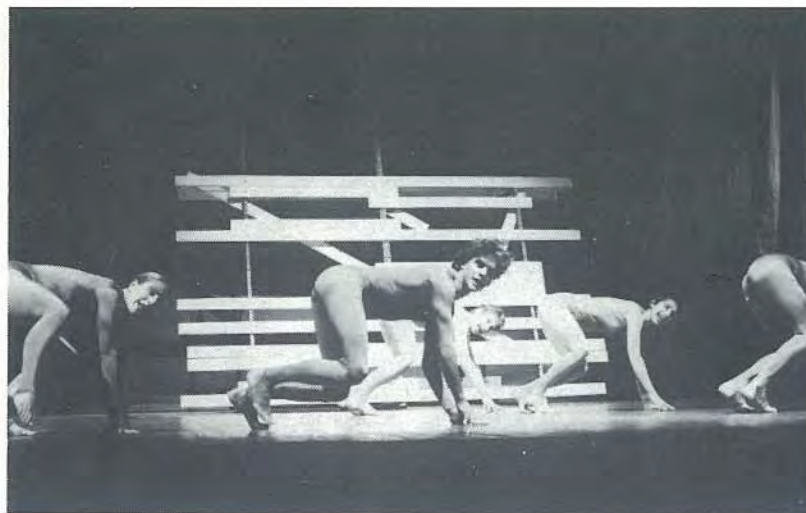


Photo: B. Rimon

צלם: ב. רימון

"Crucified Woman"
(A. and E. Dor-Cohen)

"אשה צלובה"
(אלי ואליס דור־כהן)







"Common Prayer"
(R. Cohan)

"תפילת כל פה"
(ר. כוהן)

BATSHEVA בת־שבע

Photo: R. Fuchs

צלם: ר. פוקס

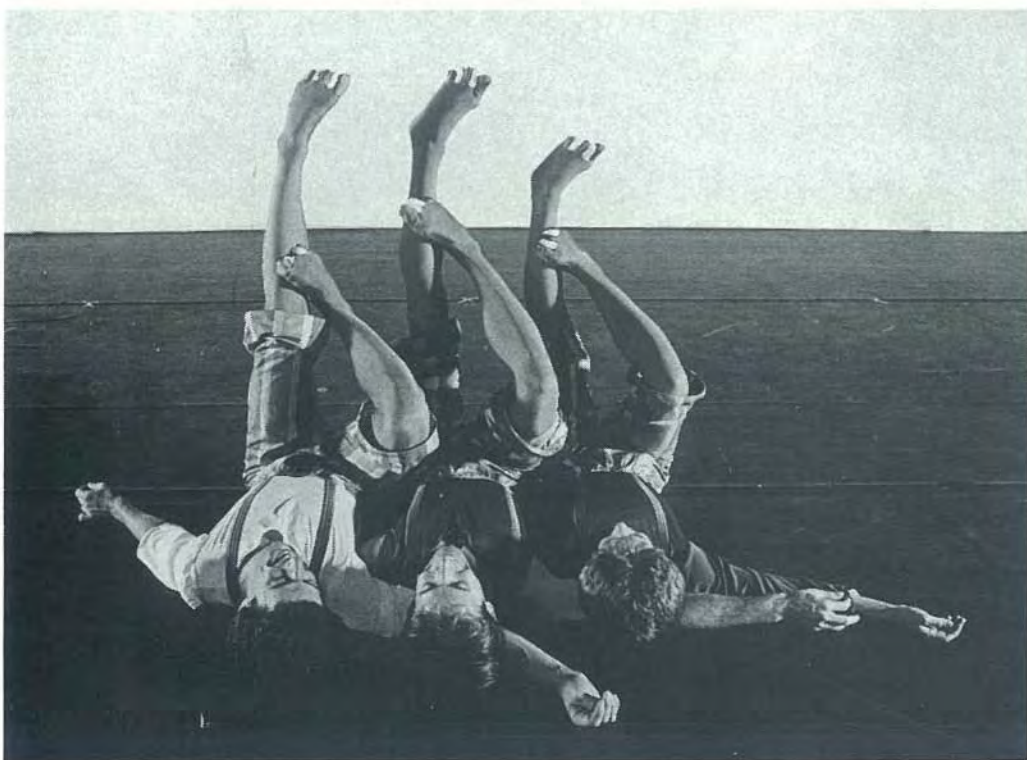




"קרקס הפנטומימה"
(ל. גוסלאר)

"Pantomime Circus"
(L. Goslar)

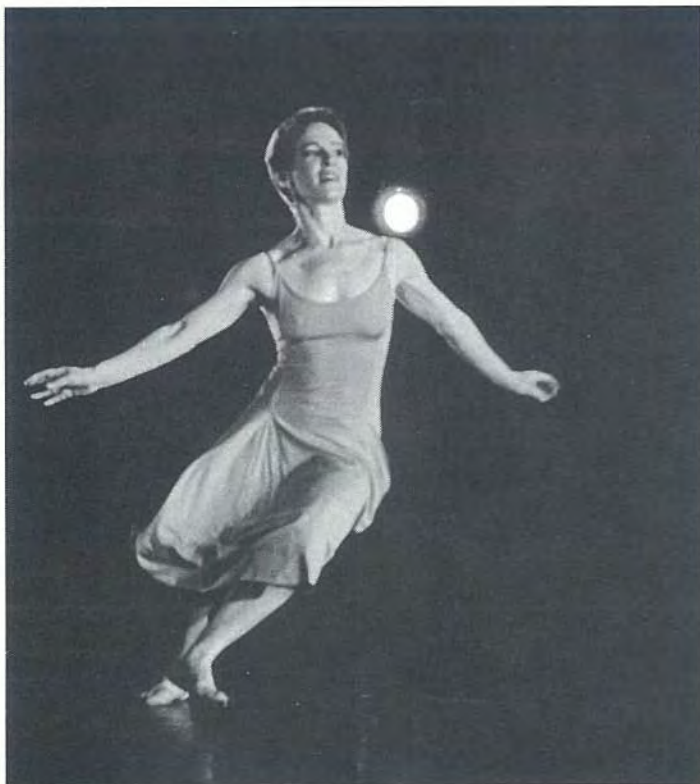
BATSHEVA בת־שבע



"כף רגל לי וראש"
(ת. בן־עמי)

"My Sole. . . and Head"
(T. Ben-Ami)

צלם: מ. רוזנצוויג
Photo: M. Rosenzweig



"Esplanade"
(P. Taylor)

"אספלאנד"
(פ. טיילור)

BATSHEVA

בת-שבע

Photo: Y. Ruvin

צלם: י. רובין





"Bolero"
(Y. Perry)

"בולרו"
(י. פרי)

Photo: R. Fuchs

צלם: ר. פוקס

BATSHEVA

בת-שבע



"ספק חלום"
(א. דור-כהן)

"A Dream in Doubt"
(A. Dor-Cohen)

Photo: Y. Rubin

צלם: י. רובין



"Jungle"
(Rina Shacham)

"סבך"
(ר. שחם)

Photo: Z. Menashe

צלם: צ. מנשה





"Jungle"
(Rina Shacham)

"סבך"
(ר. שחם)

Photo: I. Rabinovitch

צלם: י. רבינוביץ'



"Mendelssohn Concerto"
(B. Yampolsky)

Photo: Y. Rubin

ISRAEL BALLET

"Concerto Barocco"
(G. Balanchine)



"מנדלסון רונצ'רטו"
(ב. ימפולסקי)

צלם: י. רובין

הבאלט הישראלי

"קונצ'רטו בארוקו"
(ג. באלאנצ'ין)





"Opus 1"
(B. Yampolsky)

"אופוס 1"
(ב. ימפולסקי)

ISRAEL BALLET

הבאלט הישראלי



"קופסת החלומות"
(א. דרור)

"The Dream Box"
(E. Dror)

הבאלט הישראלי

ISRAEL
BALLET





"The Dream Box"
(E. Dror)

Photo: Y. Rubin

ISRAEL BALLET

הבאלט הישראלי

"קופסת החלומות"
(א. דרור)

צלם: י. רובין





יוספה ועמנואל בריאנט
JOSEPHA & EMMANUEL BRIANT

Photo: R. Segal

צלם: ר. סגל





קרקס ומחול של אשה אחת
(מרים בן ברוך)

ONE-WOMAN CIRCUS AND DANCE
(Miriam Ben-Baruch)

Photo: M. Ben-Baruch

צלם: מ. בן ברוך

להקת מירלה שרון

MIRALE SHARON DANCE COMPANY

"Tehillot"
(M. Sharon)

"תהילות"
(מ. שרון)

Photo: Y. Rubin

צלם: י. רובין





"Phoenix"
(M. Sharon)

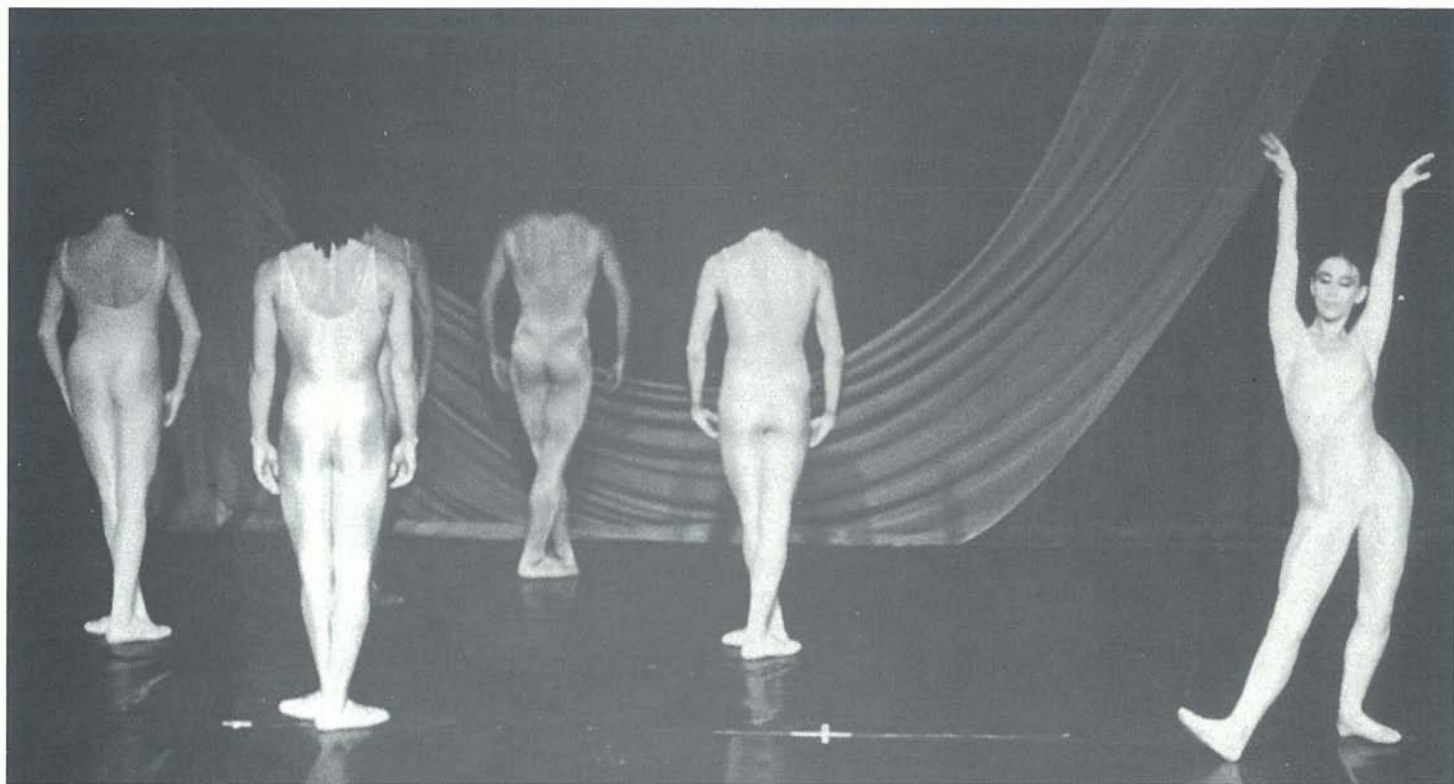
"פניקס"
(מ. שרון)

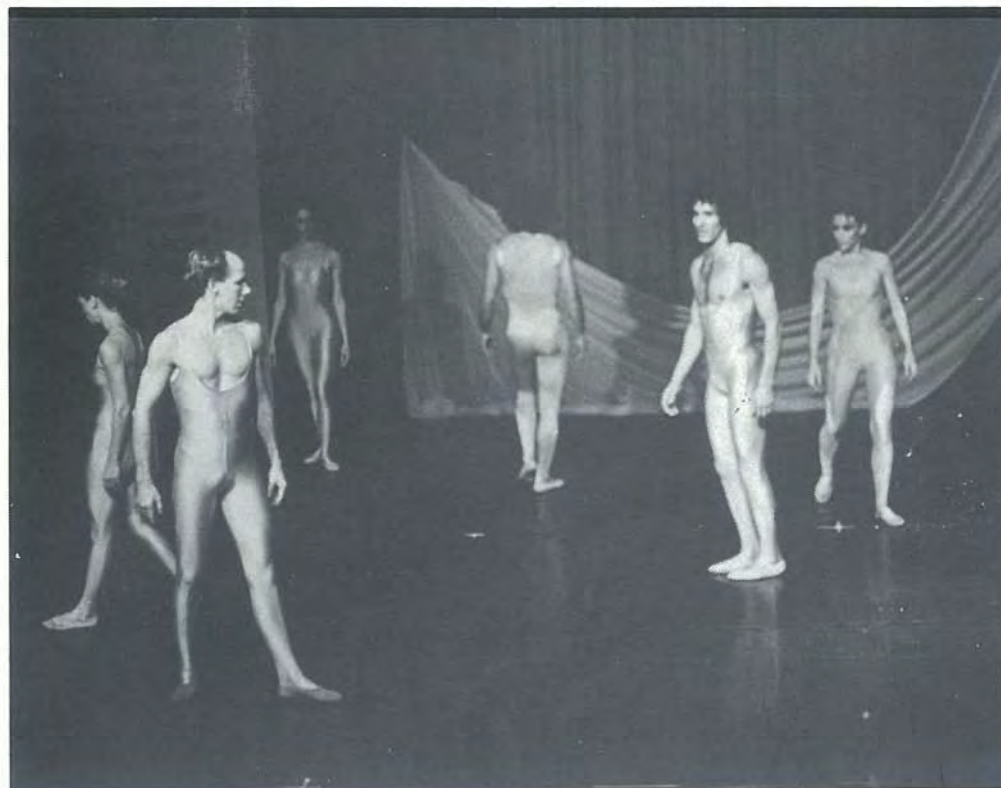
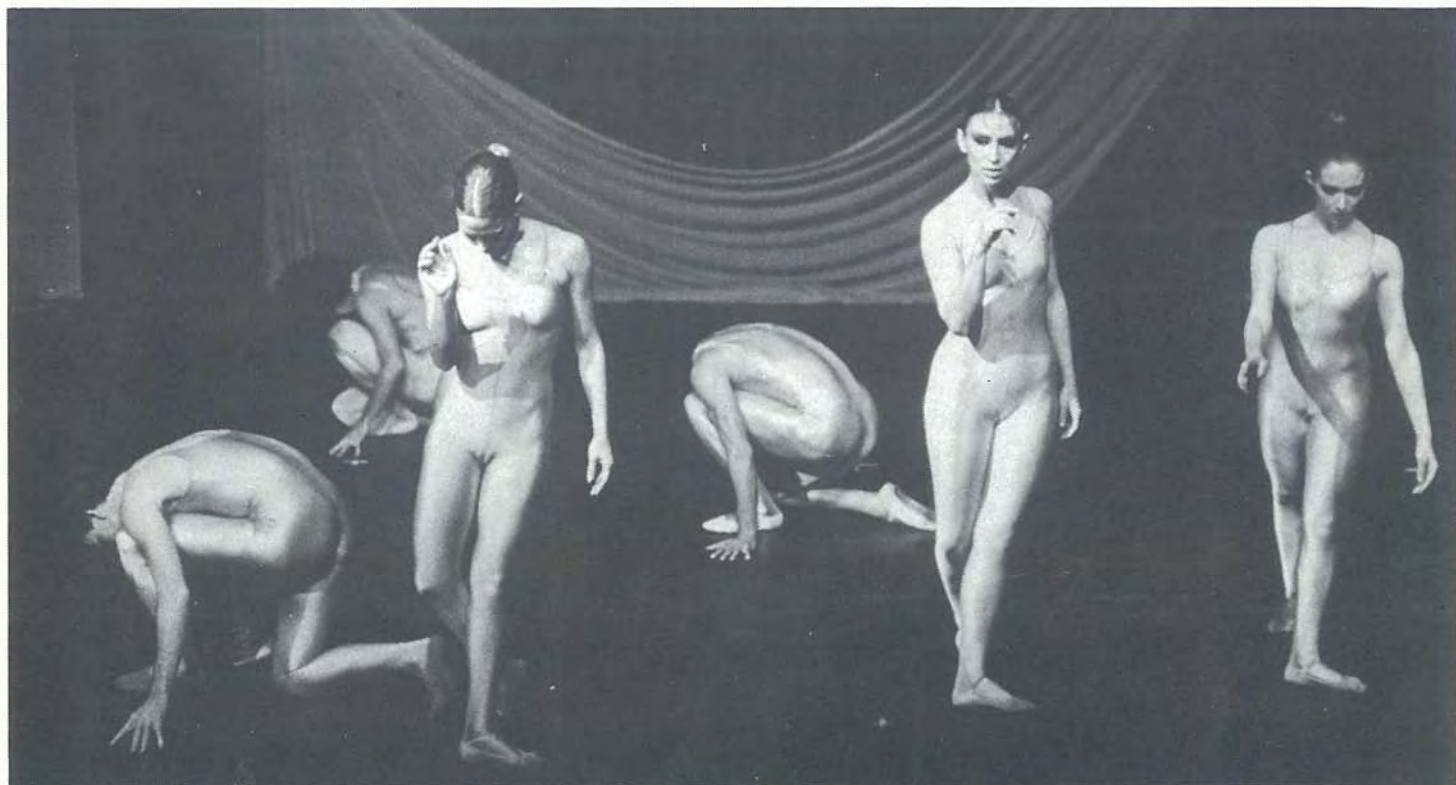
להקת מירלה שרון

MIRALE SHARON DANCE COMPANY

Photo: Y. Rubin

צלם: י. רובין





"הדגמה"
(מ. אפרתי)

Lecture-demonstration
(M. Efrati)

קול ודממה
KOL-DEMAMA

Photo: Y. Rubin

צלם: י. רובין





"Implosion" "עד אבדן חושים"
(M. Diamond) (מ. דיאמונד)

BAT-DOR בת דור

"Jeremiah" "ירמיהו"
(R. Griffin) (ר. גריפין)

צלם: מולה הרמתי
Photo: Mula-Haramati





"Medea"
(J. Butler)

"מדיאה"
(ג'. באטלר)

BAT-DOR

בת־דור



צלם: מולה־הרמתי

Photo: Mula-Haramati

"יום יבוא"
(ד. רייטר־סופר)

"A Day Will Come"
(D. Reiter-Soffer)

BAT-DOR בת־דור

צלם: מולה־הרמתי

Photo: Mula-Haramati





סאליאן פרידלאנד

SALLY-ANN FRIEDLAND

Photo: Sh. Friedman

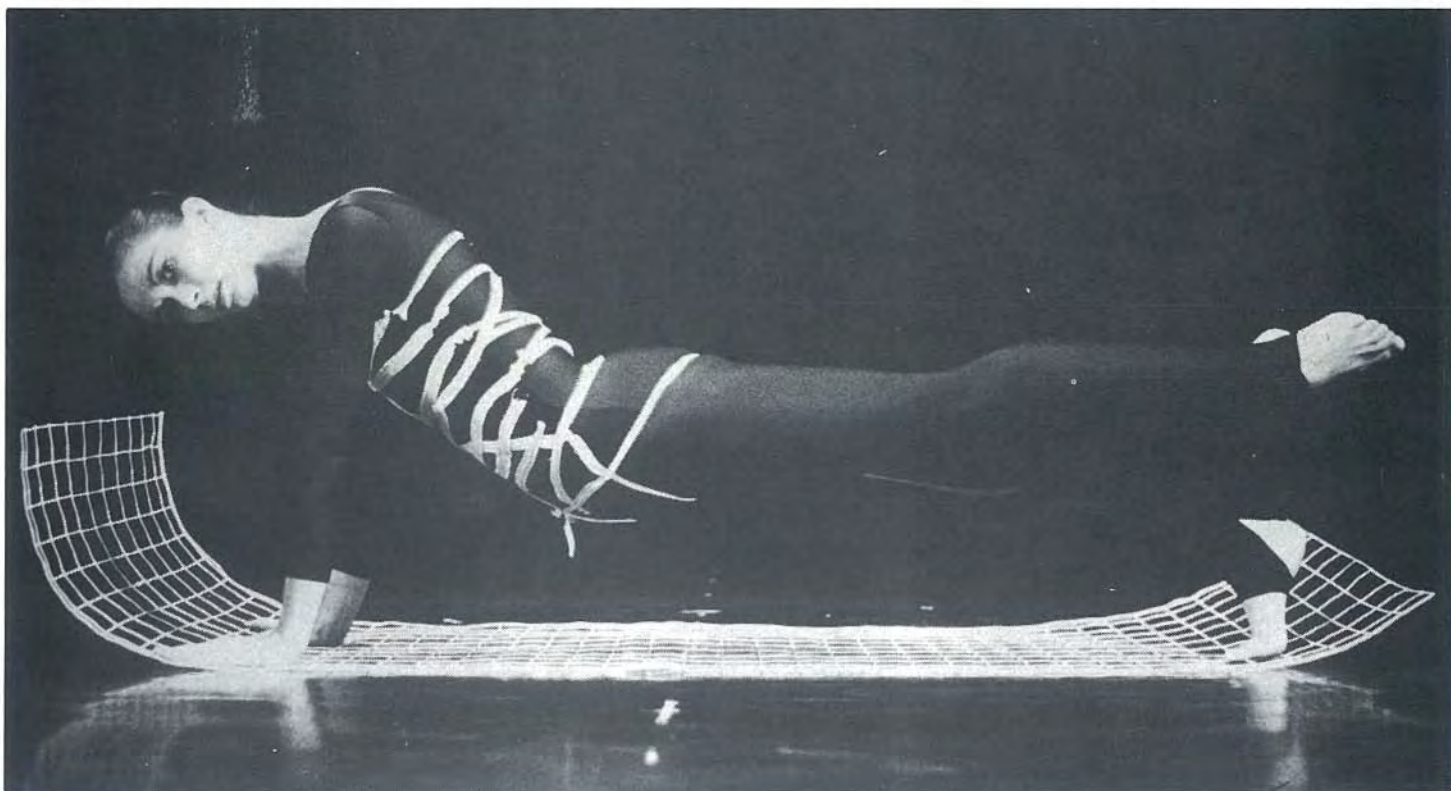
צלם: ש. פרידמן





סאלי-אן פרידלאנד
SALLY-ANN FRIEDLAND

צלם: ש. פרידמן
Photo: Sh. Friedman



"Palms and Dates"
(S. Levi-Tanai)

"דקלים ותמרים"
(ש. לוי-תנאי)

INBAL DANCE THEATRE

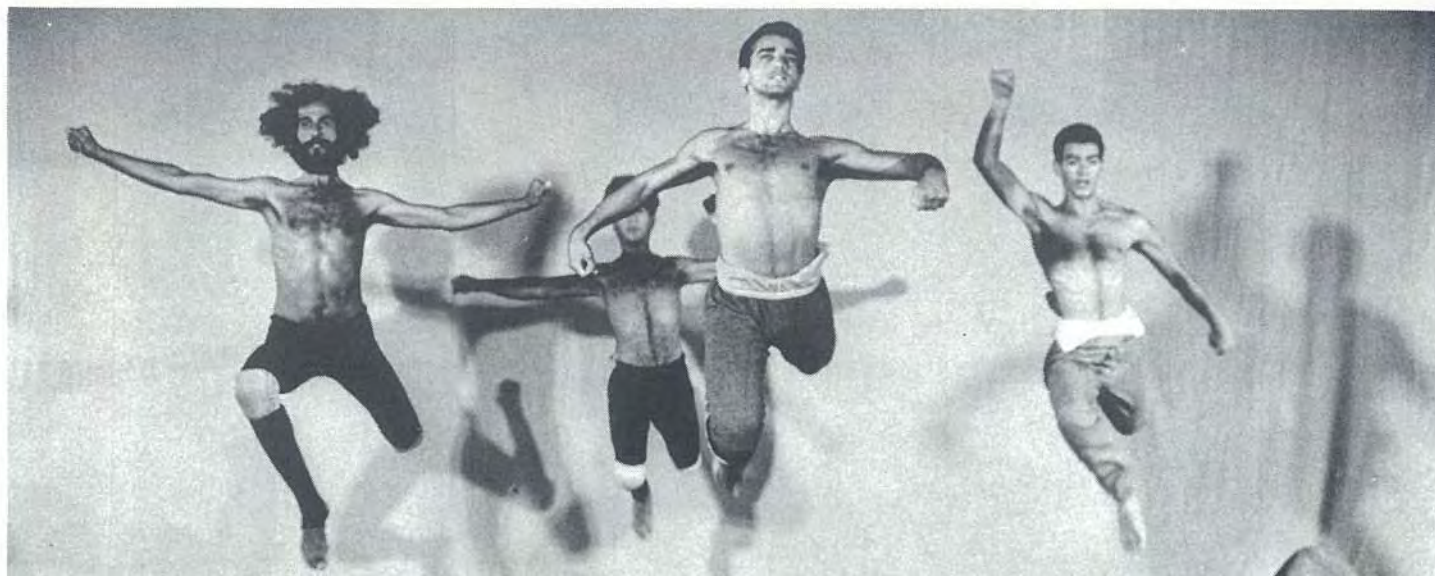
תיאטרון מחול ענבל

Photo: J. Agor

צלם: י. אגור







"An Outcry"
(S. Haziz)

"הזעקה"
(ש. חזיז)

INBAL

ענבל

Photo: J. Agor

צלם: י. אגור



"On the Edge of Time"
(L. Avraham)

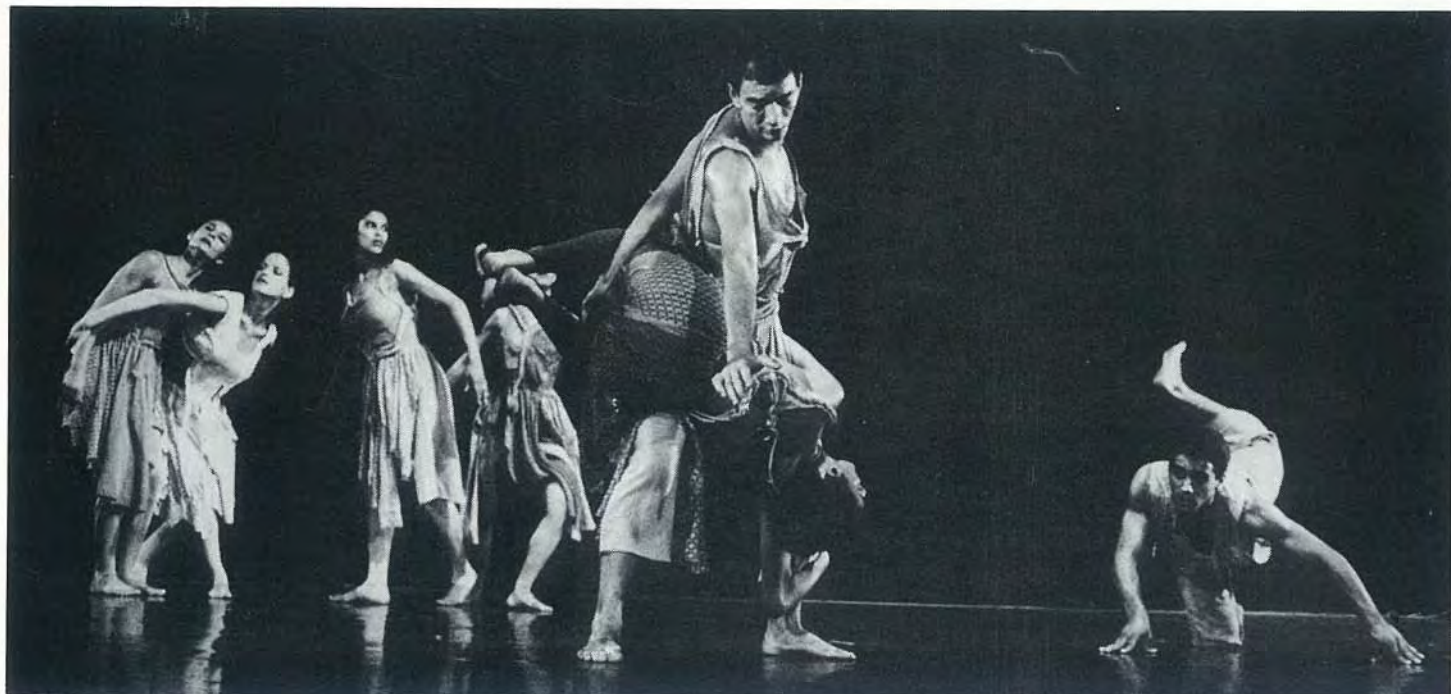
"על גדות הזמן"
(ל. אברהם)

INBAL

ענבל

Photo: J. Agor

צלם: י. אגור



"Sonatina"
(R. Be'er)

"סונטינה"
(ר. באר)

להקת המחול הקיבוצית

KIBBUTZ
DANCE COMPANY

צלם: א. לנגוצקי Photo: A. Langotski





"על במותיך חלל"
(ו. גרין)

"How Are the Mighty Fallen"
(V. Green)

להקת המחול הקיבוצית

KIBBUTZ
DANCE COMPANY

צלם: א. לנגוצקי

Photo: A. Langotski





"נופים"
(י. ארנון, ר. באר, י. שריר)

"Landscapes"
(Y. Arnon, R. Be'er,
Y. Sharir)

להקת המחול
הקיבוצית

KIBBUTZ
DANCE COMPANY

צלם: א. אגור
Photo: A. Agor





"סף החשיכה"
(ג'. היל-סאגאן)

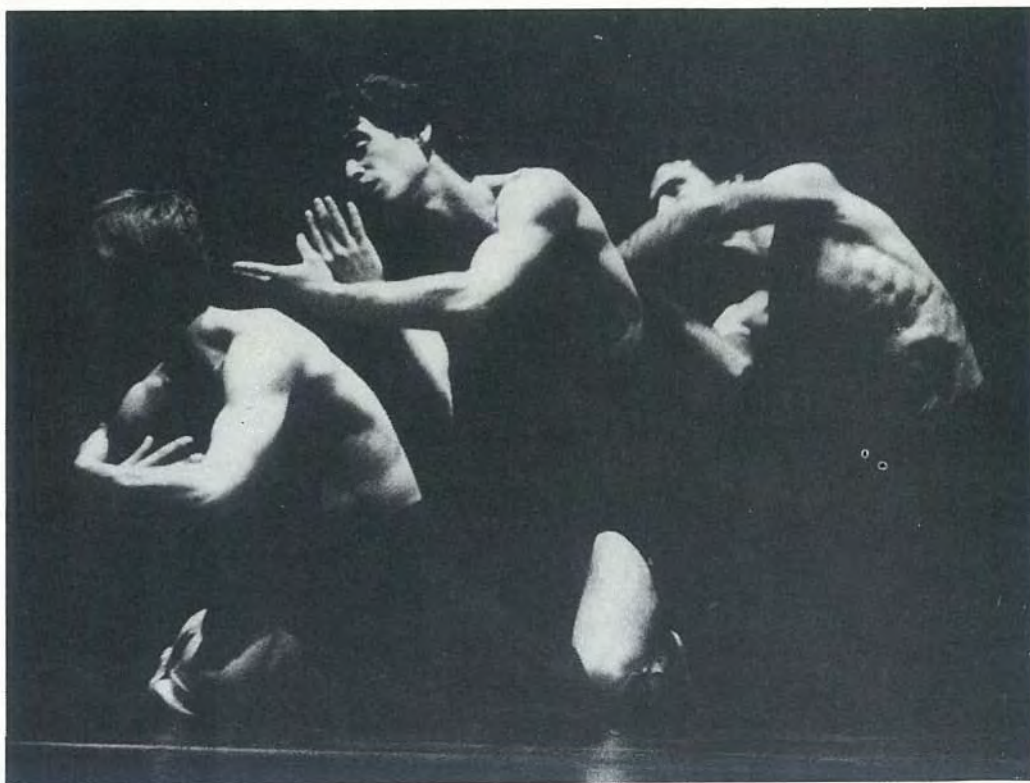
"Age of Darkness"
(G. Hill-Sagan)

להקת המחול הקיבוצית

KIBBUTZ
DANCE COMPANY

Photo: J. Agor

צלם: י. אגור





"הקוביה והגליל"
(ע. ברקמן)

"Cube and Cylinder"
(A. Berkman)

קבוצת הקוקונר
KOKONAR GROUP



isradance

בוטיק בלט (ישראל)

BALLET BOUTIQUE (ISRAEL)

תל-אביב: אבן גבירול 45, טל' 03-216466.

ירושלים: רח' בן יהודה 2, טל' 02-231415.

חיפה: רח' דרך הים 3, טל' 04-81937.



להקת כרמון

מנהל אמנותי - יונתן כרמון
מנהל מוסיקלי - יצחק גרציאני
עיצוב תלבושות - לידיה פינקוס גני

טל': 03-233734, 02-812215





תמ"ר תיאטרון מחול רמלה

היכל התרבות ע"ש אלפרד טאובמן ומקס מ. פישר, רמלה 72415,

שדרות ויצמן; טלפון 054-32542

משרד - 03-286741



TAMAR – RAMLA DANCE THEATRE, THE ALFRED TAUBMAN & MAX M. FISHER COMMUNITY CENTER – RAMLA 72415,
SDEROT WEIZMANN, TEL. 054 32542

OFFICE – 03-286741

בית הספר לבלט ולמחול מודרני, בניהול תיאטרון המחול רמלה, יפעל החל מחדש ספטמבר 1983.

הספריה המרכזית למוסיקה ומחול

CENTRAL LIBRARY FOR MUSIC AND DANCE

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

- הספריה מפיצה 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.

- הספריה למחול, שנוסדה בשנת 1975, אוצרת בתוכה כאלף ספרים, סרטים, סרטיווידיאו וברשותה מקרנת סרטים ב-16 מ"מ ומכונת הקרנה לוידיואטייפים.
- הקטלוג שלה מכיל ספרים, כתבי-עת, שקופיות, סרטים וסרטיווידיאו.
- בספריה ארכיון המכיל כרזות של מופעי מחול, פלקטים, קטעי-עיתונות, תכניות של מופעים ומזכרות.
- 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

OPENING HOURS:

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

הספריה פתוחה לקהל:

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

צפייה בוידאו וייעוץ:

יום א' — 15:00 — 18:00
יום ד' — 15:00 — 18:00
יום ו' — 9:00 — 12:45

אולפן למחול "חומה ומגדל"

בקעת בית-שאן 10800 טל' 065-88343

מנהל: שאול גלעד

מזכירה: רעיה מירון

שיעורי בלט קלאסי, מחול מודרני, יצירה, ג'אז
השתלמויות למחנכים, קורס בקר וערב למבוגרים
מפגשי תנועה לילדים והוריהם

צוות המורים: עדה ארני, איריס גל, אורה גלמן, שאול גלעד,
יפה הירש, אביבה טל, חיותה עזיגד, דניס פרי

רינה שחם

רקדנית, כוריאוגרפית, מורה למחול

RINA SHAHAM

DANCER, CHOREOGRAPHER,
DANCE TEACHER

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

מיר' בן ברוך

רקדנית
וכוריאוגרפית



מופעי יחיד
כוריאוגרפיה
סדנאות
והוראה

טל. 051-30602 , 03-249032

סטודיו למחול נעמי אלסקובסקי

כיתות לכל הגילים

תל-אביב. רח' שלמה המלך 100 טל: 03-757233

להקת מחול בת-שבע



1964 - 1984

רפרטואר להקת מחול "בת-שבע"

(שם היצירה; כוריאוגרפיה;
מוסיקה מאת)
* יצירות שנוצרו עבור להקת
בת-שבע.

1964

* בנות הגן - דונלד מק'קויל;
ארנסט בלוך
המעבר - רוברט כוהן; יוג'ין
לסטר
הרודיאו - מארתה גראהם;
פאול הינדמית
* מחוללים - רוברט כוהן; קארלוס
סורינאך
* לונה פארק - רוברט כוהן;
יוג'ין לסטר
דרך הלימוד - מארתה גראהם;
חלים אל-דאב
לתוך המבוך - מארתה גראהם;
ג'יאן קארלו מנוטי

1965

שעשועי דמיון - אתל וינטר;
פול בולס
נוקטורן - דונלד מק'קויל;
לואיס ט. הרדין (מונצוג)
* בת יפתח - רינה שינפלד; מרדכי
סתר
* אוהל המראות - רוברט כוהן;
נועם שריף
שעשועי מלאכים - מארתה
גראהם; נורמן דלו ז'וי
הגן אחוז המלחמה - מארתה
גראהם; קארלוס סורינאך
* אדם וחוה - אשרה אלקיים;
היטור וילה לובוס
סארגאסו - גלן טטלי; ארנסט
קרנק
* הציידים האגדיים - גלן טטלי;
עדן פרטוש

1966

* נשים באוהל - רינה גלוק; מרדכי
סתר
* האירוסין - נורמן מוריס; פאול
בן-חיים
* פנים ומסכה - שמעון בראון;
ג'ורג' ראסל
* דוד וגלית - אשרה אלקיים;
איגור סטרוינסקי
* תהילים - גלן טטלי; עדן פרטוש
נבכי הלב - מארתה גראהם;
סמואל בארבר
* צו הרשות - אחוז בן-דוד; דניאל
שליט



שעשועי-מלאכים; מ. גראהם צלם: מולה-הרמתי

Diversions of Angels (M. GRAHAM). PHOTO: MULA-HARAMATI



הגן אחוז המלחמה; מ. גראהם צלם: מולה-הרמתי

Embattled Garden (M. GRAHAM). PHOTO: MULA-HARAMATI



הגן אחוז המלחמה; מ. גראהם צלם: מולח'הרמתי
Embattled Garden (M. GRAHAM).

1967

* פרה עיוורת - רינה שינפלד;
אליוט קארטר
על כנפי החופים - פרל לאנג;
אנטוניו ויולדי
לשונות אש - פרל לאנג; סרג'יו
נטרא
שאלה ללא מענה - ז'אנט אורדמן;
צ'ארלס אייבס
מעשה קונדסות - ז'אנט אורדמן;
לוצ'יאנו בריו
המופע - לינדה הודס; בילי
פיירי, באדי ג'והנסון
* בבואות - רינה גלוק; נועם שריף

1968

* 1-2-3 - נורמן מוריס; בן ציון
אורגד
* חזרה - נורמן מוריס; פאבלו
מונקאיו, סיל רוואלטאס
תפוס את הזוהר הלוחט - טאלי
ביטי; צ'ארלס מינגוס, דיזי
גילספי, מ. דייוויס, ב. אוונס
תחנות ומפגשים - טאלי ביטי;
דיוק אלינגטון
צאצאים - דיק קאצ; קארלוס
שאוויז

1969

באין מנוח, באין מחסה - סופי
מאסלו; רוברט סטארר
תמונות מהעיר - סופי מאסלו;
מוסיקה יהודית מסורתית
* קלעים - רינה שינפלד; נועם שריף
* לפתח חטאת רובץ - משה אפרתי;
נועם שריף
תנועות - ג'רום רובינס;
הגולים - חוזה לימון; ארנולד
שוינברג
לה מלינצ'י - חוזה לימון; נורמן
לוי
* קונצ'רטו בארוק מס' 5 - נורמן
ווקר; אנטוניו ויולדי

1970

* עין דור - משה אפרתי; צבי אבני
* לעת צפיה - רינה גלוק; גארי
ברתיני
* קונצ'רטו לכלי הקשה - נורמן
מוריס; ליאונרדו סאלזדו

1971

* תמורה - מירלה שרון; טושירו
מאירצומי
* קולות ממרחקים - בריאן מקדונלד;
טורו מאקמיטה
פסיעות ביחד ולחוד - משה
אפרתי; קארלוס סורינאן
חימום - לינדה רבין
קאפריצ'וס - הרברט רוס; בלה
ברטוק
* הכרם של מרתה - בריאן מקדונלד;
נורמן דלרג'ווי
* עמיים, עמייער - ג'ון קרנקו;
רות בן צבי, דב זלצר, א.ו. שטרנברג
קונצ'רטו לעץ ההובנה - ג'ון
קרנקו; איגור סטרוינסקי

1972

- * הבט בעצמך - לינדה הודס; אוריה היפ
- * שלושה מתוך אחד - לינדה רבין; ג'ורג' ליגנטי, ג.פ. הנדל
- * לנכח הירח המלא - ג'והן באטלר; צבי אבני
- * אפידורות ליריות - מירלה שרון; צבי אבני
- * סטרופה אנטיסטרופה - גלן טטלי; סילבאנו בוסוטי
- * לאחר הגרוש - ג'והן באטלר; לי הויבי
- * שעשועים בתוך גלגל המזלות - ויליאם לוטר; ג'ורג' קווינסקי

1973

- * פינות - רינה שינפלד
- * מדבריות - אנה סוקולוב; אדגר ווארוז
- * לזכר מס' 52436 - אנה סוקולוב; תדיאוש בירד
- * כיפת הרקיע - טאלי ביטי; סנטאנה
- * שיר - אנה סוקולוב; צ'ארלס אייבס

1974

- * תא - רוברט כוהן; רונלד ללויד
- * מסע אל שום מקום - אשרה אלקיים; לוצ'יאנו בריו
- * פלחן האביב - רוני סגל; איגור סטרוינסקי
- * אלגיות - רינה שינפלד; י.ס. באך
- * טלטלה - מירלה שרון; ק. פנדרצקי, ב. צימרמן
- * החלום - מארתה גראהם; מרדכי סתר
- * נסיך האפלה - ג'והן באטלר; ארנולד שיינברג
- * לקוי חמה - רוברט כוהן; יוג'ין לסטר

1975

- * משחקים שאנו משחקים - רינה גלוק; פאול הינדמית
- * מסע - נורמן מוריס; פרנסיס פולנק
- * בערת האדמה - ג'ין הילסאגאן; גוסטאב מאהלר
- * לקוי מאורות - אשרה אלקיים; קולאז' מוסיקלי
- * מונודרמה - מירלה שרון; מרק קופיטמן
- * השלחן הירוק - קורט יוס; פ.א. כהן





הרודיאד; מ. גראהם צלם: מולה-הרמתי

Herodiad (M. GRAHAM). PHOTO: MULA-HARAMATI

1976

* רכבי-אש - ג'ין היל-סאגאן; קלאוס הובר
* עד שקמתי - משה אפרתי; נועם שריף
* דפי אלבום - דונלד מק'קיל;
"ג'לי רול" מורטון
* פואמה של התעלות - אנה סוקולוב;
אלכסנדר סקריאבין
* הדים משמים זרועי כוכבים -
כריסטופר ברוס; ג'ורג' קראם

1977

* קולות - כריסטופר ברוס; זולטאן קודאי
* וריאציה גדולה - יעקב שחר;
קרלהיינץ שטוקהאוזן
* פנטסיה - רחמים רון; ג'ואן פרנקס-ויליאמס
* אשר אליו נכספתי - יאיר ורדי;
אלברטו חינאסטרס
* ג'יקאלי - ג'ין היל-סאגאן; מוריס ראול;
יאן סיבליוס
* הדיבוק - רינה ירושלמי; משה זורמן
קשת סביב שכמי - דונלד מק'קיל;
מסורתית
מנוחת אחרי-הצהריים של הפאון -
ג'רום רובינס; קלוד דביסי
* הר הבשמים - דונלד מק'קיל;
לואיס ט. הרדין
חדרים - אנה סוקולוב; קניון הופקינס

1978

צעד אחר צעד עם היידן - פול סאנאסרדו; יוסף היידן
תפילה אבודה - פול סאנאסרדו;
תומאס אלבינוני
הרהורים על במה פתוחה - פול סאנאסרדו; צבי אבני
קשר - נורברט ואסק; טירינסק
מימיקה ספרדית - ואלרי פאנוב;
איזק אלבניז
קרקס המחולות של סטרוינסקי -
פול סאנאסרדו ורקדני ההלקה;
איגור סטרוינסקי

1979

3 לפנות בוקר - דאגלס נילסן;
טאנג'רין דרים
שעה בצהריים - מתיו דיאמונד;
דון יורק
זכרונות עם - דבורה ברטונוב;
יוסף טל

1980

קשרים - סיקי קול; פיטר באומר
דמויות - רינה גלוק; עדן פרטוש
קנטיגס - פולין קובר; ג'ורג' קראם
רפסודיה - דויד האץ' וולקר;
ג'ורג' גרשוין
שירים - פול סאנאסרדו; דמטרי
שוסטקוביץ
בשניים - רחמים רון; משה לוסטיג
צייד המלאכים - רוברט כהן;
ברונו מדרנה
נימפאות - רוברט כהן; קלוד
דביסי
מסך אחרון - יגאל פרי; לוצ'יאנו
בריו
האספן - ג'אנין שארה; איבו מאלץ

1981

כאבן המתגלגלת - נעמי
אלסקובסקי; סמפרון
וקריסטודולידיס
יער - רוברט כהן; בריאן הדג'סון
עדות - פול בלוס; דמטרי
שוסטקוביץ
פה דה'פפסי - אוהד נהרין; שלמה
גרוניק
רדיוס - עלמה פרנקפורט; פנדרצקי
ביננים - אוהד נהרין; ליאונרד
ברנשטיין, גיורא פידמן
משחקי חיים - איבן פלרווסלב;
אבדריי היידן
הרוינאומי - אוהד נהרין; מיצ'יו
מייאגי
צלליות של בלוז - ג'ון קליין;
מרק איזק
ספור עתיק - לאה אברהם;
צפיון חותם
צעדי ענק - יעקב שריר; ג'ון
קולטראן
בגלגולי הסווינג - אוהד נהרין;
גלן מילר
שיר שבת - דארל גריי; מסורתית
חלום בנוף פראי - דארל גריי;
איגור סטרוינסקי
משהו משותף - אוהד נהרין;
אוהד נהרין
חמסה - סיקי קול; אימפרוביזציה
ז'אן-פierre ראמפל
אנשים שדים - יאיר ורדי; אסטור
פיאצולה



מרתה גראהאם עם להקת בת-שבע בשנת 1974, אחרי בכורת "החלום" צלם: י. אגור

Martha Graham with the Batsheva Dance Company at the premiere of A DREAM in 1974. PHOTO: J. AGOR



הגולים; ח. לימון צלם: מולה-הרמתי

The Exiles (J. LIMON). PHOTO: MULA-HARAMATI

הציידים האגדיים; ג. טטלי צלם: י. אגור

The Mythical Hunters (G. TETLEY). PHOTO: J. AGOR





נורמן מוריס בשעת חזרה צלם: י. אגור

Norman Morrice rehearsing the company. PHOTO: J. AGOR



1-2-3 (N. MORRICE). PHOTO: MULA-HARAMATI

1-2-3; נ. מוריס צלם: מולה הרמתי



מונודרמה; מ. שרון צלם: מולה הרמתי

Monodrama (M. SHARON). PHOTO: MULA-HARAMATI

1982

הקץ לתום - אליס דור־כהן;
שוש רייזמן
ספור כמו בדיה - עפרה דודאי,
אמיר קולבן; אחמד מסרי
שירה - פרל לאנג; אלן הובהנס
רשמים - איבן פלריוסלב; ריצ'רד
פרבר
פולצ'ינלה - מארי לואיס; איגור
סטרוינסקי
החתונה - אנה סוקולוב; איגור
סטרוינסקי
יומן - רוברט כוהן; סרג'יו נטרא
סחף - סיקי קול; טנג'רין דרים

1983

משחקים טרויאנים - רוברט נורת;
ברזילאית מסורתית בטוקדו
סתיו - יגאל פרי; גוסטאב מאהלר
אשמורת שלישית - נעמי
אלסקובסקי; בן־ציון אורגד
חפלה - אוהד נהרין; בריאן אינו
אנחה - ג'ין היל־סאגאן; וון
ויליאמס
עויות - איבן פלר ווסלב; ג'ורג'
קרמב
קר לי בקפה עם שלכת - יוסי תמים;
בילי הולדיי
צער הלילה - סיקי קול; שם־טוב לוי
ריקוד - איריס פרנקל
ספק חלום - אליס דור־כהן; ליגטי,
שוסטקוביץ
השמים האלה, האדמה הזאת -
אליס דור־כהן; אוריה בוסקוביץ
כף רגל לי... וראש - תמר בן־עמי;
עופר שלחין
האבודים - פול בלוס; ג'ורג' ליגטי
מגעים - חיים און; דויד וחבריו,
אורגון
קרקס הפנטומימה - לוטה גוסלר
תפילת כל פה - רוברט כוהן;
אנדו'י פאנופניק
בולרו - יגאל פרי; מוריס ראוויל

1984

אספלנד - פול טיילור; י.ס. באך
הרפתקאות - אסקאפיד - אלון
איילי; מקס רואץ'

1982

- * **The End of Innocence** — Alice Dor-Cohen; Shosh Reisman
- * **Issa Mytilkizby (A Story like a Tale)** — Ofra Doudai, Amir Kolben; Ahmad Masrie
- * **Shira** — Pearl Lang; Alan Hovaness
- * **Impressions** — Ivan Feller-Vaslev; Richard Farber
- * **Pulcinella** — Murray Louis; Igor Stravinsky
- * **Les Noces** — Anna Sokolow; Igor Stravinsky
- * **Diary** — Robert Cohan; Sergiu Natra
- * **Turmoil** — Siki Kol; Tangerine Dream

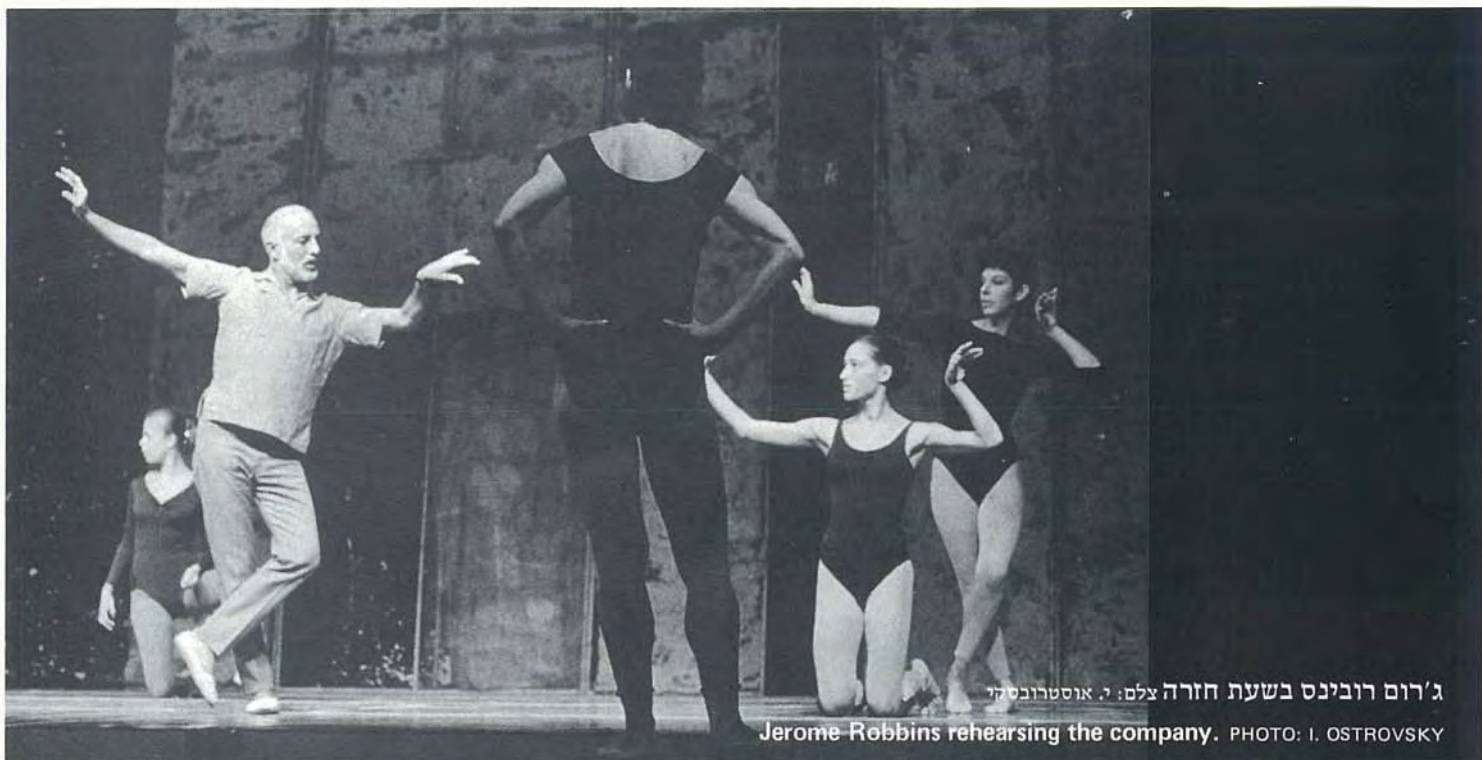
1983

- * **Troy Game** — Robert North; Traditional Brazilian Batucada
- * **Autumn** — Igal Perry; Gustav Mahler
- * **Vigil in Jerusalem** — Noami Alexkovsky; Ben-Zion Orgad
- * **Inostress** — Ohad Naharin; Brian Ino
- * **Sigh** — Gene Hill Sagan; Vaughn=Williams
- * **Grimaces** — Ivan Feller-Vaslav; George Crumb
- * **In the Cafe—the Cold of Fall** — Yossi Tmim; Billy Holiday, Toro Zakamutcho
- * **Night Grief** — Siki Kol; Shem-Tov Levy
- * **Dance** — Iris Frenkel; (No Music)
- * **A Dream in Doubt** — Alice Dor-Cohen; Ligeti, Shostakovitch
- * **This Sky, This Land** — Alice Dor-Cohen; Uriah Boskovitch
- * **My Sole... And Head** — Tamar Ben-Ami; Ofer Shlachin
- * **The Lost** — Paul Bloom; Gyorgy Ligeti
- * **Touches** — Haim Ohn; David & Friends, Oregon
- * **Clowns & Other Fools** — Lotte Goslar;
- * **Common Prayer** — Robert Cohan; Andrzej Panufnik
- * **Bolero** — Igal Perry; Maurice Ravel

1984

- * **Esplanade** — Paul Taylor; J.S. Bach
- * **Escapades** — Alvin Ailey; Max Roach





תנועות; ג' רובינס צלם: מולח-הרמתי

Moves (J. ROBBINS). PHOTO: MULA-HARAMATI

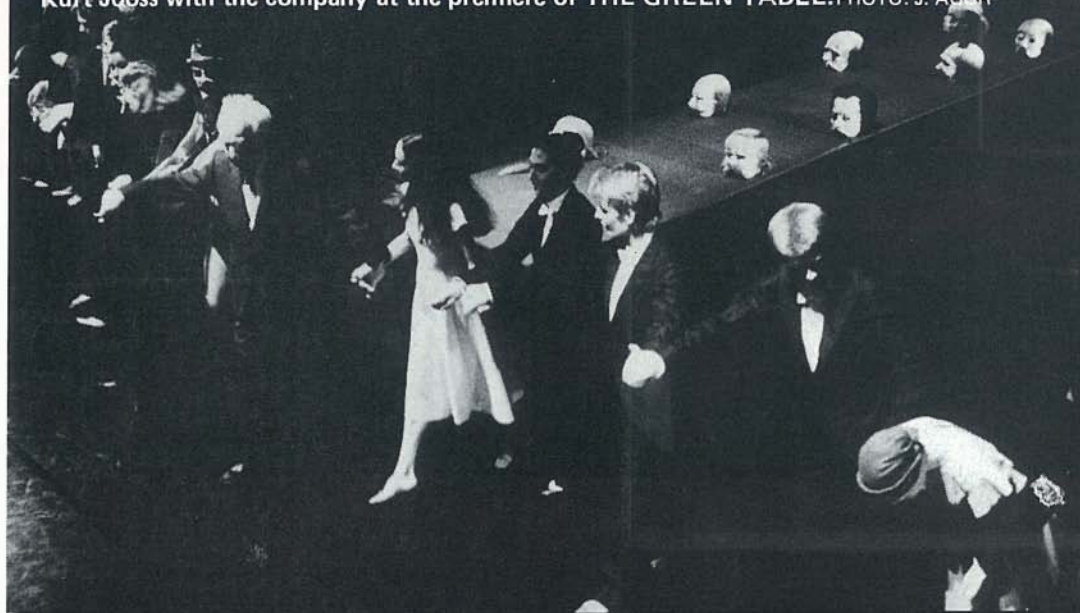




השולחן הירוק; ק. יוס צלם: י. אגור
The Green Table (K. JOOSS). PHOTO: J. AGOR

קורט יוס עם הלהקה אחרי הבכורה של "השולחן הירוק" צלם: י. אגור

Kurt Jooss with the company at the premiere of THE GREEN TABLE. PHOTO: J. AGOR



1980

- * **Ties** — Siki Kol; Peter Baumer
- * **Images** — Rena Gluck; Oedon Partos
- * **Cantigas** — Pauline Koner; George Crumb
- * **Rhapsody** — David Hatch Walker; George Gershwin
- * **Songs** — Paul Sanasardo; Dmitri Shostakovitch
- * **Between Two** — Rahamim Ron; Moshe Lustig
- * **Hunter of Angels** — Robert Cohan; Bruno Maderna
- * **Nymphs** — Robert Cohan; Claude Debussy
- * **The Last Curtain** — Igal Perry; Luciano Berio
- * **The Collector** — Janine Charrat; Ivo Malec

1981

- * **Like a Rolling Rock** — Naomi Aleskovski; Semprun, Christodoulides
- * **Forest** — Robert Cohan; Brian Hodgson
- * **Testimony** — Paul Bloom; Dmitri Shostakovitch
- * **Pas de Pepsi** — Ohad Naharin; Shlomo Grunich
- * **Radius** — Alma Frankfurt; Penderecki
- * **Passages** — Ohad Naharin; Leonard Bernstein, Giora Feidman
- * **Living Games** — Ivan Feller-Vaslev; Andre Haidou
- * **Haru No Umi** — Ohad Naharin; Michio Miyagi
- * **Shadows of Blues** — Joan Klein; Mark Isaacs
- * **An Ancient Tale** — Lea Avraham; Tzifion Hotam
- * **Giant Steps** — Yaacov Sharir; John Coltrane
- * **Threads from a String of Swing** — Daryl Gray; Glen Miller
- * **Sabbath Song** — Daryl Gray; Traditional
- * **Dream in a Wild Landscape** — Daryl Gray; Igor Stravinsky
- * **In Common** — Ohad Naharin; Ohad Naharin
- * **Hamsa** — Siki Kol; Jean-Pierre Rampal
- * **Devil People** — Yair Vardi; Astor Piazzola



קשת סביב שכמי; ד. מקייל צלם: ד. אגור

Rainbow Round My Shoulder (D. McKAYLE). PHOTO: J. AGOR

דונלד מקייל בשעת חזרה צלם: ב. ארטון

Donald McKayle rehearsing the company. PHOTO: B. AARTUN





עמיים, עמייער; ג'. קרנקו צלם: מולה-הרמתי

Song of my People-Forest People-Sea (J. CRANKO). PHOTO: MULA-HARAMATI

1977

- * **Voices** — Christopher Bruce;
Zoltan Kodaly
- * **The Great Variation** — Yaacov
Sharir; Karlheinz Stockhausen
- * **Fantasia** — Rahamim Ron;
John Frank Williams
- * **As I Wish** — Yair Vardi;
Alberto Ginastera
- * **The Garden of Kali** — Gene Hill
Sagan; Maurice Ravel,
Jean Sibelius
- * **The Dybbuk** — Rina Yerushalmi;
Moshe Zorman
- Rainbow Round My Shoulder** —
Donald McKayle; Traditional
- The Afternoon of a Faun** —
Jerome Robbins; Claude Debussy
- * **Mountain of Spices** — Donald
McKayle; Louis T. Hardin
Moondog)
- Rooms** — Anna Sokolow;
Kenyon Hopkins

1978

- * **Step by Step with Haydn** —
Paul Sanasardo; Joseph Haydn
- Abandoned Player** — Paul
Sanasardo; Thommaso Albinoni
- * **Meditations on an Open Stage** —
Paul Sanasardo; Zvi Avni
- Belong** — Norbert Visak; Syrinx
- * **Spanish Mime** — Valery Panov;
Isaac Albeniz
- Through the City Streets (the
Lady & the Hooligan)** — Valery
Panov; Dmitri Shostokovich
- * **Liszt delirium** — Paul Sanasardo;
Franz Liszt
- Dreams** — Anna Sokolow;
J.S. Bach, Anton Webern,
Teo Macero
- * **Scenes From the Music of Charles
Ives** — Anna Sokolow; Charles Ives

1979

- Wilderness, Swamps & Forest** —
Ze'eva Cohen; George Crumb,
Classical Music of Iran,
Environmental Sounds
- Metaphors** — Rina Shaham;
K. Pniederecki, Tadeus Baird,
J.S. Bach
- * **Daughters of Shilo** — Rahamim
Ron; Claude Debussy
- Portraits for Two** — Ze'eva Cohen;
Chick Corea
- * **Stravinsky Dance Circus** — Paul
Sanasardo & Members of the
Company; Igor Stravinsky
- * **3 A.M.** — Douglas Nielson;
Tangerine Dream
- * **Lunch** — Matthew Diamond;
Don York
- Recollections of a People** —
Deborah Bertoff; Josef Tal

אנה סוקולוב וקאי לוטמן עם הרקדנים בסטודיו צלם: י. אגור

Anna Sokolow and Kaj Lothman with the dancers in the studio. PHOTO: J. AGOR



בערת האדמה; ג'. היל-סאגאן צלם: י. אגור

Burning Ground (G. HILL-SAGAN). PHOTO: J. AGOR





חדרים; א. סוקולוב צלם: י. אגור

Rooms (A. SOKOLOV). PHOTO: J. AGOR

1973

- * **Corners** — Rina Schenfeld;
- Deserts** — Anna Sokolow;
- Edgar Varese
- "**In Memory of No. 52436** —
- Anna Sokolow; Tadeus Baird
- * **Dome of Heaven** — Talley
- Beatty; Santana
- Poem** — Anna Sokolow; Charles
- Ives

1974

- Cell** — Robert Cohan;
- Ronald Lloyd
- * **Journey to Nowhere** — Oshra
- Elkayam; Luciano Berio, Pierre
- Henri
- * **Rite of Spring** — Ronnie Segal;
- Igor Stravinsky
- * **Elegies** — Rina Schenfeld;
- J.S. Bach
- * **Taltela** — Mirali Sharon;
- K. Penderecki, B.A. Zimmerman
- * **The Dream** — Martha Graham;
- Mordechai Seter
- * **Puppets of Death** — John Butler;
- Arnold Schoenberg
- Eclipse** — Robert Cohan;
- Eugene Lester

1975

- * **Games We Play** — Rena Gluck;
- Paul Hindemith
- * **Trek** — Norman Morrice;
- Francis Poulenc
- * **The Burning Ground** — Gene
- Hill Sagan; Gustav Mahler
- * **Apocalypse** — Oshra Elkayam-
- Ronen; Musical Collage
- * **Monodrama** — Mirali Sharon;
- Mark Kopytman
- The Green Table** — Kurt Jooses;
- F.A. Cohen

1976

- * **Fiery Chariot** — Gene Hill Sagan;
- Klaus Huber
- * **Until That I Arose** — Moshe
- Efrati; Noam Sheriff
- * **Album Leaves** — Donald McKayle;
- Ferdinand "Jelly Roll" Morton
- * **Poems of Ecstasy** — Anna Sokolow;
- Alexander Scriabin
- * **Echoes of A Night Sky** —
- Christopher Bruce; George Crum

תא; ר. כוהן צלם: י. אגור
Cell (R. COHAN). PHOTO: J. AGOR



ערבה, ביצות ויער; ז. כהן צלם; י. אגור

Wilderness, Swamps and Forest (Z. COHEN). PHOTO: J. AGOR



1969

Neither Rest Nor Harbor —
Sophie Maslow; Robert Starer
The Village I Knew — Sophie
Maslow; Jewish Traditional

***Curtains** — Rina Schenfeld;
Noam Sheriff

***Sin Lieth at the Door** —
Moshe Efrati; Noam Sheriff
Moves — Jerome Robbins;
The Exiles — Jose Limon;
Arnold Schoenberg
La Malinche — Jose Limon;
Norman Lloyd

***Baroque Concerto No. 5** —
Norman Walker; Antonio Vivaldi

1970

***Ein Dor** — Moshe Efrati; Zvi Avni

***Time for Waiting** — Rena Gluck;
Gary Bertini

***Percussion Concerto** — Norman
Morrice; Leonardo Salzedo

1971

***Transitions** — Mirali Sharon;
Toshiro Mayuzumi

***Voices From a Far Place** —
Brian MacDonald; Toru Takemita

***Pace & Step Together** — Moshe
Efrati; Carlos Surinach

Warm Up — Linda Rabin;
Caprichos — Herbert Ross;
Bela Bartok

***Martha's Vineyard** — Brian
MacDonald; Norman Dello-Joio

***Song of My People** — John
Cranko; Ruth Ben Zvi, Dov Zelzer
Ebony Concerto — John Cranko;
Igor Stravinsky

1972

***Look at Yourself** — Linda Hodes;
Uria Heep

***Three Out of Me** — Linda Rabin;
Gyorgy Ligeti, C.F. Handel

***Moon Full** — John Butler; Zvi Avni

***Lyric Episodes** — Mirali Sharon;
Zvi Avni

***Strophe Anti-Strophe** — Glen
Tetley; Sylvano Bussotti

After Eden — John Butler;
Lee Holby

***Divertissements in The Play-
ground of The Zodiac** —

1966

- * **Women in a Tent** — Rena Gluck; Mordechai Seter
- * **The Betrothal** — Norman Morrice; Paul Ben Haim
- * **Side Show** — Norman Morrice; Paul Hindemith
- * **Sport** — Shimon Braun; George Russel
- * **David & Goliath** — Oshra Elkayam; Igor Stravinsky
- * **Psalms** — Glen Tetley; Odedon Partos;
- Cave of the Heart** — Martha Graham; Samuel Barber
- * **By Order of Creon** — Ehud Ben-David; Daniel Shalit

1967

- * **Blind Man's Buff** — Rina Schenfeld; Eliot Carter
- Shore Bourne** — Pearl Lang; Antonio Vivaldi
- The Unanswered Question** — Jeanette Ordman; Charles Ives
- Run the Rig** — Jeanette Ordman; Luciano Berio
- * **Voices of Fire** — Pearl Lang; Sergio Natra
- * **The Act** — Linda Hodes; Billy Page, Buddy Johnson
- * **Reflections** — Rena Gluck; Noam Sheriff

1968

- * **1-2-3** — Norman Morrice; Ben-Zion Orgad
- Rehearsal** — Norman Morrice; P. Moncayo, S. Revueltas
- Come & Get the Beauty of it**
- While it's Hot** — Talley Beatty; Charles Mingus, Dizzy Gillespie, M. Davis, B. Evans
- The Road of the Phoebe - Snow**
- Talley Beatty; Duke Ellington
- Snow** —
- The Brood** — Dick Kuch; Pierre Henry
- To Know No Shadow** — Dick Kuch; Carlos Chavez



צעד אחר צעד עם היידן; פ. סאנסארדו צלם: מולה הרמתי

Step by Step with Haydn (P. SANSARDO). PHOTO: MULA-HARAMATI

בינניים - א. נהרין צלם: י. רובין

(O. NAHARIN). PHOTO: Y. RUBIN



קשרים; ס. קול

Ties(S. KOL). PHOTO: Y. RUBIN



BATSHEVA REPERTOIRE

Title of work; choreographer;
 music by

* Dances created for Batsheva
 Dance Company

1964

- * **Daughters of the Garden** — Donald McKayle; Ernest Bloch
- The Pass** — Robert Cohan; Eugene Lester
- Herodiade** — Martha Graham; Paul Hindemith
- * **Celebrants** — Robert Cohan; Carlos Surinach
- * **Luna Park** — Robert Cohan; Eugene Lester
- The Learning Process** — Martha Graham; Halim El-Dabh
- Errand Into the Maze** — Martha Graham; Gian Carlo Menotti
- Fun and Fancy** — Ethel Winter; Paul Bowles

1965

- Saraband/Dark Meadow** — Martha Graham; Carlos Chavez
- Nocturno** — Donald McKayle; Louis T. Hardin (Moondog)
- * **Jephta's Daughter** — Rina Schenfeld; Mordechai Seter
- * **Tent of Visions** — Robert Cohan; Noam Sheriff
- Dviersion of Angels** — Martha Graham; Norman Dello-Joio
- Embattled Garden** — Martha Graham; Carlos Surinach
- * **Adam & Eve** — Oshra Elkayam-Ronen; Hejtor Villa-Lobos
- Sargasso** — Glen Tetley; Ernest Krenek
- * **The Mythical Hunters** — Glen Tetley; Oedoen Partos



משחקים טרויאנים; ר. נורת צלם: י. רובין
Troy Games (R. NORTH). PHOTO: Y. RUBIN



אספלנד; פ. טיילור צלם: י. רובין
Esplanade (P. TAYLOR). PHOTO: Y. RUBIN



Twenty years in the life of a dance company is a long time. Generations of young dancers join and others, who have already established their reputation, leave to pursue their own path. Nevertheless, in an inexplicable way, in this constant flux, somehow the quintessential spirit of the company remains intact.

Batsheva, which now celebrates its 20th birthday, excelled since the company's foundation by Batsheva de Rothschild in 1964, in radiant stage-presence and scintillating exuberance of its dancers. Perhaps this liveliness represented a reflection of the lively but unruly spirit of Israeli dancers, who are able to raise an enthusiastic response from their audience even without recourse to technical virtuosity.

In the programme-notes to the company's first performance de Rothschild writes about the company, that she founded it "because there was a need for it. As per chance this need met with a constellation of circumstances making possible the establishment of a professional repertory company [...] There were in Israel choreographers searching for dancers, dancers waiting for choreographers, there was a growing public demand [...] for professionalism, there was my long acquaintance with Martha Graham . . ."

And it was Graham who became the company's godmother, as it took its first steps on stage.

After twenty years of creation, Batsheva still holds a center-stage position in the dance-world of Israel. The company tours abroad extensively, has been applauded, awarded prizes and citations – and of course criticised as well.

The company is now twenty years old, but doesn't possess a home or a school of its own, needs which we hope will be solved in the near future. The difficulties in maintaining a dance-company in Israel in 1984 are just as great as they were when Batsheva first appeared before the public in December 1964.

In these twenty years modern dance changed a great deal. Batsheva is celebrating its 20th birthday not as the end of a glorious epoch, but rather as a new beginning, facing a period of challenges and of further development. The art of dance is eternally young and dynamic, but the future is unthinkable without the past. Thanks to this past and all those who participated in shaping it, by sweat and dedication, in times of despair as well as in moments of elation and inspiration, Batsheva will continue to create and dance.

bat sheva

DANCE COMPANY

עשרים שנה בחיי להקת-מחול אינן דבר של מה בכך. דורות מתחלפים בה, רקדנים ותיקים ובעלי-מוניטין פונים לדרכיהם הנפרדות ודורות צעירים, מוכשרים, תופסים את מקומם. אבל, בדרך שאינה מוסברת על-ידי ההגיון הפשוט, נשמרת תוך הזרם המתמיד של מצטרפים ועוזבים איזו רוח מיוחדת, שאולי אפשר לכנותה נשמתה של הלהקה.

"בת-שבע", שהשנה מלאו עשרים שנים לקיומה, הצטיינה מאז ייסודה על-ידי בת-שבע דה רוטשילד, בנוכחות בימתית המעוררת התרגשות. אולי היתה זו בבואת המיוחד שברקדנים הישראליים, המצליחים להלהיב בתנועתם אפילו כשאינם טכנאים מעולים. ברק-המחול שלהם אינו בוורטואוזיות, אלא בחיוניותם.

בתוכניה הראשונה כותבת דה רוטשילד, בין היתר, על כך שהלהקה הוקמה "משום שהיה בה צורך. ואירע, שבמקרה זה נזדמנו יחד הצורך וצירוף נסיבות שאיפשר להקים להקת רפרטואר מקצועית (...) היו בישראל כוריאוגרפים המחפשים אחר רקדנים; רקדנים המצפים לכוריאוגרפים, היתה דרישה גוברת והולכת (...) למקצוענות. והיתה הכרתי הממושכת עם מרתה גראהם..."

ומרתה גראהם היא שעמדה ליד עריסתה של להקת "בת-שבע".

מקץ עשרים שנה מוסיפה הלהקה לעמוד במרכז המחול המודרני בישראל. היא סיירה רבות בעולם, זכתה לשבחים, לפרסים וציונים-לשבח, בביתה ובניכר, וכמובן גם לבקורת נוקבת.

היא כבר בת עשרים וטרם נמצא לה בית קבוע ובית-ספר משלה. קשיי הקיום של להקת מחול בישראל של שנת 1984 אינם קלים מאלה שהיו, כאשר הופיעה לראשונה, בדצמבר שנת 1964, באולם תיאטרון "הבימה" בתל-אביב.

עשרים שנה הם פרק נכבד בתולדות המחול המודרני. להקת "בת-שבע" חוגגת את יום הולדתה לא כציון לסיימה של תקופה, אל כראשיתו של המשך, כשפניה אל הישגים נוספים, אל התחדשות מתמדת. כי אמנות המחול היא לעולם צעירה ודינאמית, בבחינת הבטחה לעתיד. והעתיד אינו אפשרי ללא העבר. הודות לו ולכל אלה שעיצבו אותו, בעבודה קשה ורגעי-משבר, או בהתרוממות רוח ולקול תשואות, תוסיף "בת-שבע" ליצור ולרקוד.

האקדמיה המלכותית למחול – לונדון / הסניף הישראלי



הסניף הישראלי מקיים קורסים והשחלמויות למורי הבאלט ו-מארגן את הבחינות השנכיות של התלמידים בנוכחות בוכנים מהמרכז בלונדון.

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

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

אורדמן ג'נט (בת-דור) ת"א, אבן גבירול 30, 03-263175	וולדבאום פיליס רעננה, הרצל 72'	גרונסקי איוון כפר שמריהו, החורש 40, 052-72371
ארנון ליאיזה חיפה, רמת-רמז, זלמן שניאור 15, 04-225578	זמיר-לשם מירי רמת-השרון, 03-751735	פולברג אנה ירושלים
איזיקוביץ דליה בתים, 03-581107	חסון פלמה בתים, סמטת מצדה 3	פרי רינה גבעתיים, כצלסון 127, 03-474652
בן-ברוך מרים תל-אביב, 03-231454	חכמי צירילין ליאורה הרצליה פתוח, האצ"ל 31, 052-72430	פרס גילופה רמת-גן, 03-394653
בן-צור ליאורה בת דור תל-אביב	טליתמן רחל ת"א, ריינס 11, 03-223137	סובול רוז אולפן בת-דור ת"א
בר-מאיר לנה נתניה, אולפן בת-דור ת"א	יופה חנה ירושלים, טשרניחובסקי 48	צליוק עידית חיפה, 04-246441
בינג הידקר ליאורה חיפה, טשרניחובסקי 17, 04-535214	יוחאי שרה נתניה, אוסישקין 32 ב', 053-31672	קושט זיגלמן דליה בת-דור ת"א, אבן גבירול 30, 03-263175
גולדווין אליזבת קברץ גניגר	יעקובי ג'ורג'ינה תל-אביב, 03-234050	קאופמן מרים פתח-תקוה, הפרטיזנים 9, 03-924011
גרסמן גאנין מושבת כפר נטר, 053-99918	לוי שילה תל-אביב	קפון פנינה חיפה, ביל"ץ 10, 04-670798
גליאור גילה בתים, החרמון 17, 03-843247	לוי אסנת בארשבע, (שער הנגב), 057-78563	רוטשילד מריאן רמת השרון, 03-226755
גרזון נועה ירושלים, גוואטמלה 19, קרית יובל, 02-414572	לגמן אריאלה חיפה, אחוזה, הירקון 46, 04-82178	רותם אריאלה חיפה, 04-247447
גולן רחל חיפה, אחוזה, שד' אבא חושי 12א', 04-251307	לב רונית רמת-גן, רמת חן	רייף מרים חיפה, פבזר 30, 04-66989
גפני דניס עפולה, קרן היסוד ב/10	מרקיש אירנה נוה מונסון, 03-753687	שאנן מיכל נהריה, 04-923842
הבוטן נתניה, 053-37885	נידלמן פטרישה ירושלים, רמות, יבנון 2, דירה 29, 02-861379	שיר שלי רעננה
	שפירא דניאלה בת-דור באר שבע, חביבה רייך 8/15	

האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין

THE JERUSALEM RUBIN ACADEMY OF MUSIC AND DANCE

בית-הספר למחול ותנועה



יְרוּשָׁלַיִם רח' פרץ סמולנסקין 7, טל' 635271 מיקוד 92 101 Code JERUSALEM, 7 Peretz Smolenskin, Tel. 635271

קבוצות התלמידים מחולקות לפי רמות, תלמידי ביה"ס מופיעים ברציפות באירועים אומנותיים בירושלים ומחוצה לה, וזאת בהצלחה רבה.

רבים מבוגרי בית-הספר התיכון שלנו ממשיכים את לימודיהם לאחר שרותם בצבא, בחוג למחול ותנועה באקדמיה.

האקדמיה – החוג למחול ולתנועה

המחלקה למחול באקדמיה נוסדה בשנת 1961 ונקראה מחלקה להכשרת רקדנים ומורים למחול. למבצע זה נרתמו מטובי האומנים והמורים בארץ, להזכיר את: גרטרוד קראוס ז"ל, ויבדלו לחיים ארוכים פרופ' נועה אשכול, ד"ר מ. פלדנקרייז, הרקדנית אלזה דובלון, מר הנריק נוימן, ומורים אורחים כגברות: דבורה ברטוב, מיה ארבוטה, ירדנה כהן. הכוריאוגרפית אנה סוקולוב ואחרים.

בראשית אושרה תכנית הלימודים ע"י משרד החינוך והתרבות והיתה תכנית תלת-שנתית. לבוגרים הוענקה "תעודת גמר" אקדמית ותעודת מוסמך להוראה מטעם משרד החינוך והתרבות.

עם הכרת המועצה להשכלה גבוהה בחוג למחול ולתנועה בשנת 1976 (זאת לאחר בדיקה קפדנית ומעקב רציני) הוסבה התכנית ל-4 שנות לימוד. תכנית הלימודים אינה נופלת, ואולי ההיפך הנכון, עולה בתוכנה על תוכניות לימודים במוסדות דומים ברחבי העולם. החוג למחול ולתנועה כולל שתי מגמות: מגמת מחול ומגמת תנועה.

התלמידים מתפצלים למגמות (תנועה או מחול) לאחר שתי שנות לימוד ראשונות, כאשר בשנים אלה כוללת התכנית את כל סגנונות המחול הדרושים לרקדנים בכלל ולמורים בפרט. בשנה השלישית בוחר התלמיד בסגנון עבודה הקרוב לליבו וממשיך להתמחות באחת משתי המגמות.

החוג לתנועה מעניק את התעודות הבאות: תעודת גמר אקדמיה, תואר B.M., תעודת הוראה, בעתיד – תעודת אומן. מספר התלמידים בחוג למחול ולתנועה 115.

הלימודים לקראת תעודת הוראה

תעודת הוראה מוענקת לתלמידים המוצבים להסתכלויות והתנסות בעבודה מעשית בבתי ספר, זאת נוסף לתכנית הלימודים המלאה במגמה בה בחרו 95% מהתלמידים בשתי המגמות מעוניינים בתעודת הוראה בנוסף לתואר B.M. יש לקוות כי יבוא היום ולימודי המחול יכללו כמקצוע מן המניין.

לימודי המחול באקדמיה למוסיקה ולמחול החלו בשנות החמישים המוקדמות וזאת ביוזמת פרופ' חסיה לוי אגרון.

היום כולל בית הספר למחול את המוסדות הבאים: כיתות המחול בקונסרבטוריון, המגמה למחול בביה"ס התיכון, החוג למחול ולתנועה באקדמיה. במסגרת "הקונסרבטוריון הירושלמי החדש והאקדמיה למוסיקה" בהנהלתה של הגב' יוכבד דוסטובסקי-קופרניק, אשר נתנה ידה ליסוד המחלקה, תוך זמן קצר הגיע מספר התלמידים בכיתות המחול לכ-200, בגילאים 6-20.

הקונסרבטוריון

מטרת הלימודים בקונסרבטוריון להכשיר תלמידים מהגיל הרך לקראת המשך לימודים במגמה למחול בבית הספר התיכון שליד האקדמיה, ובחוג למחול ותנועה באקדמיה.

מתן אפשרות לתלמידים מרחבי ירושלים, לקבל חינוך ריקודי אמנותי בצורה מסודרת, ועל-פי תכנית לימודים מוגדרת. הלימודים בקונסרבטוריון מתקיימים בשעות אחה"צ. מספר התלמידים במחלקה למחול בקונסרבטוריון כ-200.

חלוקת הגילים כדלקמן:

44	גן + כיתה א'	ביה"ס יסודי
25	כיתה ב'	ביה"ס יסודי
42	כיתה ג' ד'	ביה"ס יסודי
32	כיתה ה' ו'	ביה"ס יסודי
23	כיתה ז' ח'	ביה"ס יסודי
25	כיתה ט' יב'	ביה"ס תיכון

אחוז גבוה מתלמידי הקונסרבטוריון מתקבל להמשך לימודים בחטיבת הביניים ובבית-הספר התיכון שליד האקדמיה. בשנת 1983/4 נתקבלו לחטיבת הביניים במגמת המחול 35% מתלמידי הקונסרבטוריון.

המגמה למחול בבית הספר התיכון

לימודי המחול בביה"ס התיכון החלו בשנת 1970 וזאת בזכותו של מר משה הילמן, מנהל בית-הספר אז, אשר נתן ידו בהכנה ואהבה להצעה לקיים מגמה למחול אשר תכשיר את תלמידיה להמשך לימודים בחוג למחול ותנועה באקדמיה. יש לציין שבזכות המגמה למחול בתיכון, כלל משרד החינוך והתרבות את המחול במכלול מקצועות בחינות הבגרות.

תכנית הלימודים בביה"ס התיכון כוללת את הסגנונות הבאים: בלט קלאסי, מחול מודרני, שיטת ד"ר מ. פלדנקרייז, אימפרוביזציה ותולדות המחול.



אולפן אזורי למחול מנשה

בהנהלת: עדה לויט
מזכירה: קלר איבקור

מחול מודרני • באלט קלאסי • אמנות היצירה
סדנא למחול • ג'אז • חוג למחנכים
מוסיקה למחול • תראפיה דרך תנועה ומחול
תולדות המחול

צוות המורים:
יוספה בריאנט; עמנואל בריאנט;
ויקטוריה גרין; מרים ורובל;
מרים ירמור; עדנה דובר;
ליאורה אקסלרוד; מיכל זקס;
איריס טננבאום; עדה לויט.



MENASHE
DANCE CENTER

Director: Ada Levitt
Telephone: 063-78696

בתכנית הלימודים הכללית בבתי הספר, ועל כן תהיה תעודת
הוראה הכרחית.

פעילויות מחוץ לתכנית הלימוד

כבר ב-1967 נוסדה "להקת ירושלים למחול בן זמנו",
בראשותה של הגב' חסיה לויאגרון. כל רקדניה היו תוצר
המחלקה למחול באקדמיה. הלהקה הופיעה שנים רבות
ברחבי הארץ ובאירופה, וזכתה להכרה כלהקה מקצועית.
להקה זו הייתה היחידה שהופיעה בפני הצבא במוצאי
בעיתות מלחמה.

מזה שנים רבות מופיעה להקת "דור דור וריקודו" (להקה ליד
האקדמיה), שרקדניה בוגרי ותלמידי האקדמיה, להקה זו
מופיעה לאורך השנה בשני מופעים בשבוע, וזוכה להדים
אוהדים ביותר, בתכניות חינוכיות מוסברות ע"י פרופ' חסיה
לויאגרון ברחבי הארץ.

האקדמיה מקיימת סדנת רפרטואר, העובדת בשקידה ובמרץ
רב (התוצאות תיראנה בקרוב). באקדמיה מכשירים רקדנים
וכוריאוגרפים הנקלטים ללהקות המקצועיות הקיימות
בארץ ובחו"ל ואין ספק שהעבודה בסדנא תורמת לקידומו
ובסיונו המקצועי של הרקדן. מספר אומני מחול חניכי
מוסדנו רכשו מוניטין בנוף המחול בארץ ובחו"ל.

בוגרנו בהוראה

בכל אחד משלושת המוסדות בבית הספר למחול שלנו
מכהנות כמורות מבוגרות האקדמיה, כמו במוסדות אחרים,
כגון במכון ווינגייט, סמינר הקיבוצים והאוניברסיטאות
ועוד ועוד. עד היום סיימו את לימודם באקדמיה כ-145
בוגרים.

קורסי קיץ

מאז 1959 מקיימת האקדמיה בשיתוף עם המועצה הציבורית
לתרבות ולאומנות "קורס קיץ ארצי למחול".

הקורס הראשון זכה להדרכתה של האומנית הדגולה מרתה
גרהם. מאז כהנו כמורים בקורסי הקיץ אומנים בעלי-שם
מרחבי העולם ומהארץ, וביניהם: מרתה היל, מרט קנינגהם,
אנה סוקולוב, ג'ין דדלי, נטשה קלפובסקה, וולטר ניקס,
ועוד.

קורס הקיץ באקדמיה קנה לעצמו מוניטין בינלאומי. בממוצע
משתתפים בו מדי שנה כ-120-150 רקדנים ותלמידים
מתקדמים מרחבי הארץ ומחו"ל. (רבים מגיעים אלינו
מארה"ב ומאירופה).

השנה יתקיים קורס הקיץ החל מה-8 ביולי 1984 וימשך
שבועיים וחצי. בקורס יכללו המקצועות הבאים: בלט קלאסי,
מחול מודרני, כוריאוגרפיה, ריקודי אופי, ג'אז ועוד.
בקורס ידריכו אומנים ידועי שם מחו"ל ומהארץ על-פי
המסורת באקדמיה.

האולפן למחול

מנהל אמנותי: קיי לוטמאן

הדרכה מקצועית	באלט קלאסי
למורים לריקוד	פולקלור בינלאומי
הדרכה מקצועית	ריקוד ספרדי
לילדים ונוער	ריקוד מודרני
קורסים לילדים,	ג'אז
נוער ומבוגרים	

ההרשמה במשרד האולפן למחול,
בית רוטשילד, חיפה 34632,
שד' הנשיא 142; טלפון: 04-83655

THE STUDIO FOR DANCE

Artistic Director: Kaj Lothman

CLASSICAL BALLET	EDUCATION OF DANCE
INTERNATIONAL FOLKLORE	TEACHERS AND PROFESSIONAL DANCERS
SPANISH DANCE	COURSES FOR CHILDREN
MODERN DANCE	TEENAGERS AND
J A Z Z	ADULTS

Enrolment at the office of the Studio for Dance,
Rothschild Cultural Center, Haifa 34632, Hanassi Ave. 142;
tel.: 04-83655



עיריית תל-אביב-יפו
מינהל החינוך, הנוער והתרבות

המרכז למחול מרכז ביכורי-העיתים

רח' הפטמן 6
טל' 219510 - 219457



המרכז למחול הוקם ב-1978 ופועל במרכז "ביכורי העיתים".
מטרות המרכז למחול הינן: מתן אפשרויות שוות לכל צעיר
וצעירה בת-אייפו ללמוד מחול אומנותי ברמה הגבוהה ביותר
ובמחיר סביר. כמרכז אנו מעודדים הרחבת אופקים בתחומי
המחול השונים.

הפעילות הינה במספר מישורים:

- ★ שיעורים פרונטליים - לפיתוח הגוף, המשמעת והאסתטיקה.
- ★ פעילות העשרה - לפיתוח האישיות והרחבת האופקים (שיעורים לדוגמא, האזנה מוזיקלית וכו').
- ★ סדנאות - עידוד כשרונות צעירים, הרואים את עתידם המקצועי בשדה המחול.

תחומי הלימוד הנם: בלט קלאסי, מחול מודרני, ג'אז, מחול יצירתי ומחול ספרדי.

צוות המורים:

- מחול קלאסי: מנהלת המגמה: דורינה לאור
מורה בכירה: כריסטינה וייס
- מחול מודרני: מנהלת המגמה: רודה מנס
מורים בכירים: אמירה קדם, אבי קייזר
- מחול ג'אז: מנהלת המגמה ומורה ראשית:
מארי ז'וז'ה היכפרי
- מחול יצירתי: אבי לפידות
- מחול ספרדי: סילביה דוראן
- מרכזת המחול בבית דני: עופרה חנון
- מנהל המרכז: ישראל ליבנה

ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ-ישראל

הועד הפועל המרכז לתרבות ולחינוך

המחלקה לתרבות ולאמנות

תל-אביב, רח' ארלוזורוב 93

טלפונים: המדור לריקודי-עם 03-431897

המפעל לריקודי-עדות 03-431493/4

המדור לריקודי-עם

המפעל לריקודי-עדות

המפעל הוקם בשנת 1971 על-ידי גורית קדמן ופועל היום כגוף משותף לגופים הבאים:
★ המחלקה לתרבות ולאמנות, המרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות הכללית.
★ האגף לתרבות ולאמנויות במשרד החינוך והתרבות.
★ המרכז לשילוב מורשת עדות המזרח במשרד החינוך והתרבות.

המדור לריקודי עם הוקם בשנות ה-50 ופועל במסגרת המחלקה לתרבות ולאמנות שבמרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות.
המדור לריקודי עם מהווה כתובת ראשית להפעלת ריקודי העם בארץ.

מגמות:

- ★ הפצה שיטתית של הריקוד העממי ברחבי הארץ.
- ★ הכשרת מדריכים לריקודי עם והכשרת המשך.
- ★ הפעלה חברתית של רוקדים באמצעות חוגים והרקדות.
- ★ עידוד הקמת להקות ייצוגיות במרכזי תרבות ובמועדונים.
- ★ הכשרת מדריכי להקות מחול.
- ★ ייזום והפקה של אירועים בתחום המחול ופסטיבלים.
- ★ הוצאה לאור של חומר הדרכה ופרסומים מחקריים.

מגמות:

- ★ טיפוח פולקלור העדות והמיעוטים בישראל.
- ★ תיעוד, שימור וחקר הפולקלור האתני.
- ★ סיוע לקבוצות פולקלור להתגבש.
- ★ סיוע ללהקות ריקודים להופיע על הבמה.
- ★ ייעוץ בתחום המוסיקה האתנית והתרבות החומרית.
- ★ הכשרת מדריכים לעבודה עם להקות פולקלור.
- ★ החדרת הריקוד האתני בקרב מדריכים לריקודי-עם.
- ★ יזום והפקת אירועים בתחום הפולקלור.
- ★ סיוע לחגיגות עממיות ועדתיות.

מבנה:

למדור לריקודי עם ועדה מרכזית שחבריה הם: תרצה הודס, יוסי אבוהב, עוזי אדורם, רן אלדמע, גיל אלדמע, תמר אליגור, ישראל אריאלי, רותי אשכנזי, יואב אשריאל, בתיה באיאר, צבי בראולפן, יונתן גבאי, איילה גורן, חוה דגן, ברכה דודאי, רפי הלפט, צבי הילמן, נחום היימן, שלום חרמון, יזרעאלה כהנא, יונתן כרמון, שלמה ממון, רעיה ספיבק, צבי פרידהבר, רותי פרדס, אמנון שילה, ד"ר דן רונן ויגאל בן-דן.
המדור מפעיל גם ועדת אולפנים, ועדת השתלמויות ועדת אירועים.

מבנה:

למפעל לריקודי-עדות הנהלה בראשותו של יגאל בן-דן. חבריה: צבי גיל, תרצה הודס, גדי וקס, ד"ר דן רונן ושלוש חרמון.
ועדה מקצועית בראשותה של נעמי בהט ומועצה ציבורית בראשותו של אלי מויאל.

פעולות:

המדור מפעיל אולפנים דו-שנתיים להכשרת מדריכים בערים הגדולות, מקיים השתלמויות תקופתיות המקנות דירוג מקצועי, מפעיל סדנאות ליוצרים ולמדריכים בכירים, סמינר דו-שנתי לכוריאוגרפיה, מסייע ללהקות מחול ייצוגיות ומפיק אירועים ארציים כגון: חג המחולות בצמח: "לילה על הכינרת", פסטיבל כרמיאל לריקודי עם, בפסטיבל ישראל - אירועי מחול בפסטיבל ישראל ובפסטיבל כינרת ובכנס להקות חובבים באמנות הבמה, במפגני "הפועל" באחד במאי, בכנסים של רשת "עמל", נעמ"ת, ובאירועים חגיגיים מקומיים.

המדור מוציא לאור חומר הדרכה מקצועי עבור תלמידי האולפנים ומשתלמים, ומסייע בפרסומים מחקרניים.

פעולות:

המפעל מקיים ימי עיון, סדנאות, כנסים אזוריים, ערבי פולקלור ועדות וחגיגות פולקלור. מכשיר מדריכים באולפנים, מעניק סיוע לרכישת תלבושות, מפעיל אנשי קשר ומשתתף באירועי פולקלור ועדות כגון המימונה, הסהרנה, פסטיבל בארץ ובחו"ל, מפעיל ארכיון המורכב מספרים, סרטים, שיקופיות ותעודות, יזום ומפרסם פרסומים מחקרניים ומקיים שיתוף פעולה עם מוסדות מחקר, מוזיאונים והתאחדויות עולים.

THE HAIFA BALLET

**ARTISTIC DIRECTORS: ILANA & ADAM
PASTERNAK**

**BALLET COMPANY AND
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;
Aerobic Dance; Courses for Children.



באלט חיפה

מנהלים אמנותיים: אילנה ואדם פסטרנק

להקת מחול ומכון ללימודי מחול
המרכז לתרבות ע"ש אבא חושי
רח' אבא הלל סילבר 71, חיפה 32694
טלפון: 04-227850

בלט קלאסי, מודרני, ג'ז, ריקודי-אופי;
מחול ארובי;
כיתות לגיל הרך.



צלם: אריק בלטינשטר

"אגדת קוקית השעון" -

כ': אילנה ואדם פסטרנק; מ': לפי תקליט R.C.A.
תפ': אמיליה קירזנר



אולפן איזורי למחול עמק הירדן



בהנהלת הדה אורן

קומפוזיציה ואימפרוביזציה
הכוונה ליצירה
רפרטואר

לווי בפסנתר
מניה רוט
גיטה רבינוביץ
לווי בתוף
מיכה בר מאיר

לומדים: בלט קלאסי
מחול מודרני

חבר המורים:

בלט קלאסי - איואן ואסלב
אראלה רותם
פאול בלום
אביבה טל

מחול מודרני - הדה אורן
אן ארונוב
פאול בלום
עדה אורני

אימפרוביזציה וקומפוזיציה - הדה אורן
אן ארונוב

הכוונה ליצירה - עדה אורני
רפרטואר - פאול בלום, איואן ואסלב, הדה אורן



הכתובת: הדה אורן, אשדות יעקב איחוד 15155
מועצה אזורית עמק הירדן, טל' 067-51838

קבוצת תיאטרון תנועה

DANCE THEATRE

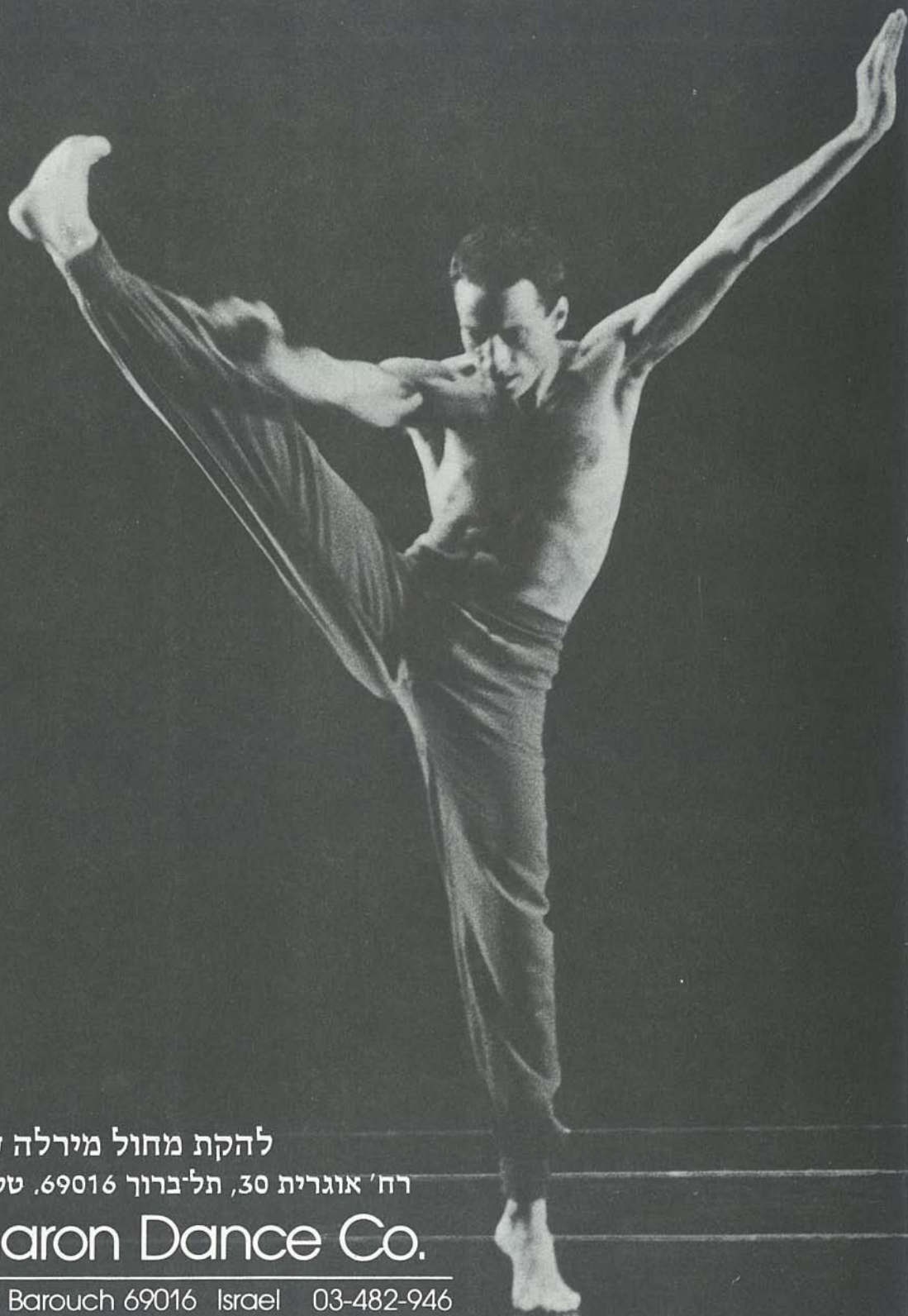
תמו-נע



סטודיו בהנהלת נאוה צוקרמן

רח' בניהודה 238 תל-אביב 63501, טלפון 03-449878

- קורסים במחול יצירתי -
- סדנת תיאטרון תנועה -



להקת מחול מירלה שרון

רח' אוגרית 30, תל-ברוך 69016, טלפון 03-482-946

Mirali Sharon Dance Co.

30 Ogrit Street Tel Barouch 69016 Israel 03-482-946

אמנות המחול



מרכז לבלט קלאסי
בהנהלת שרה יוחאי

נתניה 42300, רח' הנוטע 6
טלפון: 053-92041, 053-31672

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

בלט קלאסי

★

ג'אז

★

מודרני

★

התעמלות
לנשים

★

ריתמיקה

★

ריקודי אופי

★

CLASSICAL BALLET

*

JAZZ

*

MODERN DANCE

*

GYMNASTICS FOR WOMEN

*

RYTHMICS

*

CHARACTER DANCE

*



DANCE ARTS
DIRECTRESS: SARA YOHAI

Tel.: 053-31672

Address: Hanotea Street No. 6 Natania
Tel.: 053-31672, 053-92041

R.A.D. EXAMINATIONS
GRADES – MAJOR

רות אשל

ותיאטרון תנועה, פסול וצליל

הוד הכרמל, ת.ד. 820, חיפה 34987 טלפון 04-246093



RUTH ESHEL
Theater of Movement-Sculpture and Sound

P.O. Box 820, Hod Hacarmel
Haifa 34987. Tel.: 04-246093

KOL DEMAMA

קול ודממה – להקת מחול

Tel-Aviv 66184, 23, Derech Petach-Tikva, Tel. 03-251608

תל-אביב 66184, דרך פתח-תקוה 23, טל' 03-251608

הדגמה

ההדגמה מראה ומסבירה את שיטת עבודת הלהקה. שיטה זו הביאה לידי אינטגרציה בין רקדנים חרשים ושומעים בתחום אמנות המחול, ונלמדת באוניברסיטת לוס-אנג'לס.

כיתת-עתודה של רקדנים טרום מקצועיים
כיתת-עתודה של נערים חרשים



האגודה למען תיאטרון-מחול "אפרתי"
בתיספר לבלט

אשדוד
מתנ"ס ד'
רובע ד'
אשדוד
טל: 055-42721

קיראון
מרכז קהילתי ע"ש הרי סטיל
רח' צ.ה.ל 106
קרית-אוננו
טל: 752472

ניהול: משה אפרתי, גבי בר
מזכירה ראשית: דליה דודקביץ

אולפן למחול "מטה אשר"

בהנהלת: יהודית ארנון

רכז חינוך איזורי: ישראל נוי (שד"ש)
קבוץ געתון ד.ב. מעלה הגליל 25130
טלפון: 04-923990

צוות המורים:

בלט קלאסי:

חנקה פארן, מיכל חסון

מחול מודרני:

יהודית ארנון, מיכל חסון, כרמית
דיימנט, מרתה מנדלסון

תנועה / הכרה גופנית:

יהודית ארנון, יעל כנעני, שפרה
ארצי, מרגנית לוינסון

כתב תנועה:

(אשכול-זכמן) יעל כנעני

ג'אז:

יחיאל דוד

קומפוזיציה / יצירה:

ד"ר רונית לנד, יהודית ארנון,
ויקטוריה גרין, יעל רוטמן, שפרה
ארצי

תולדות המחול:

ד"ר רונית לנד

אנטומיה:

רוברט אדלר

אמנות:

יעקב חפץ



במסגרת האולפן פועלת סדנת מחול במשך כל ימות השבוע
כהכנה לריקוד מקצועי. מתקבלים תלמידים לסדנת המחול
לשנת לימודים מלאה לאחר לימוד קודם במחול. ההרשמה
לשנה הקרובה תסתיים ביוני. מנהלת הסדנה: מיכל חסון.

השנה נפתחה שלוחה של האולפן במעלות, מיועדת לגילאים
הצעירים. לומדים בשלוחה בנות ממעלות ומעלות תרשיחא.
מזכירות האולפן: עליזה אלקון, אורנה אפרתי.

המכללה האזורית תל-חי



ע"ש ג. ו.מ. רודמן

עירית קרית שמונה

טל. 41477 - 067-40969

המועצה האזורית הגליל העליון

מכון לאמנויות

המחלקה למחול

מורות: חנא קפלן, אריאלה פלד, רותי עטריה,

שרון רוטנברג

ימים: א', ג', ד', ה'.

טלפונים: 067-40969, 49696, 41477

מקצועות: מחול יצירתי

מוסיקה

מחול מודרני

ג'אז

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 בנרשאי 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 חולכים וגדלים בשני כיווני 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 מועד בחו"ל.

במסגרת תמיכתה במוסדות מחול תומכת הקרן בלהקת המחול בתשבע מאז שהפכה להקה זו לגוף צבורי. כן מסייעת הקרן ללהקות אחרות ולארלפנים 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 וכוריאוגרפים 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.



מאבסאן
DANCE THEATRE

עלמכ
תיאטרון כורזל

דר' רונית לנד

סדנת כוריאוגרפיה למקצועיים
תולדות המחול המודרני

מפגשי תנועה ויצירה לילדים ונוער

רח' אמסטרדם 2, תל-אביב 62486, טל' 03-236998

סאלי-אן פרידלנד

מופעי יחיד

מורה

כוריאוגרפית

תל-אביב, רח' דב הוז 19, טל' 03-222174

SALLY-ANNE FRIEDLAND

SOLO EVENING PERFORMANCES

TEACHER

CHOREOGRAPHER

TEL-AVIV, DOV HOZ ST. 19, TEL. 03-222174

רינה גלוק

סטודיו למחול

אפקה, רח' שמיר 3

טל' 03-411076

RENA GLUCK

DANCE STUDIO

AFEKA, 3, SHAMIR ST.

03-411076

חלון לעולם המחול

כריאוגרפיה: רנה שרת

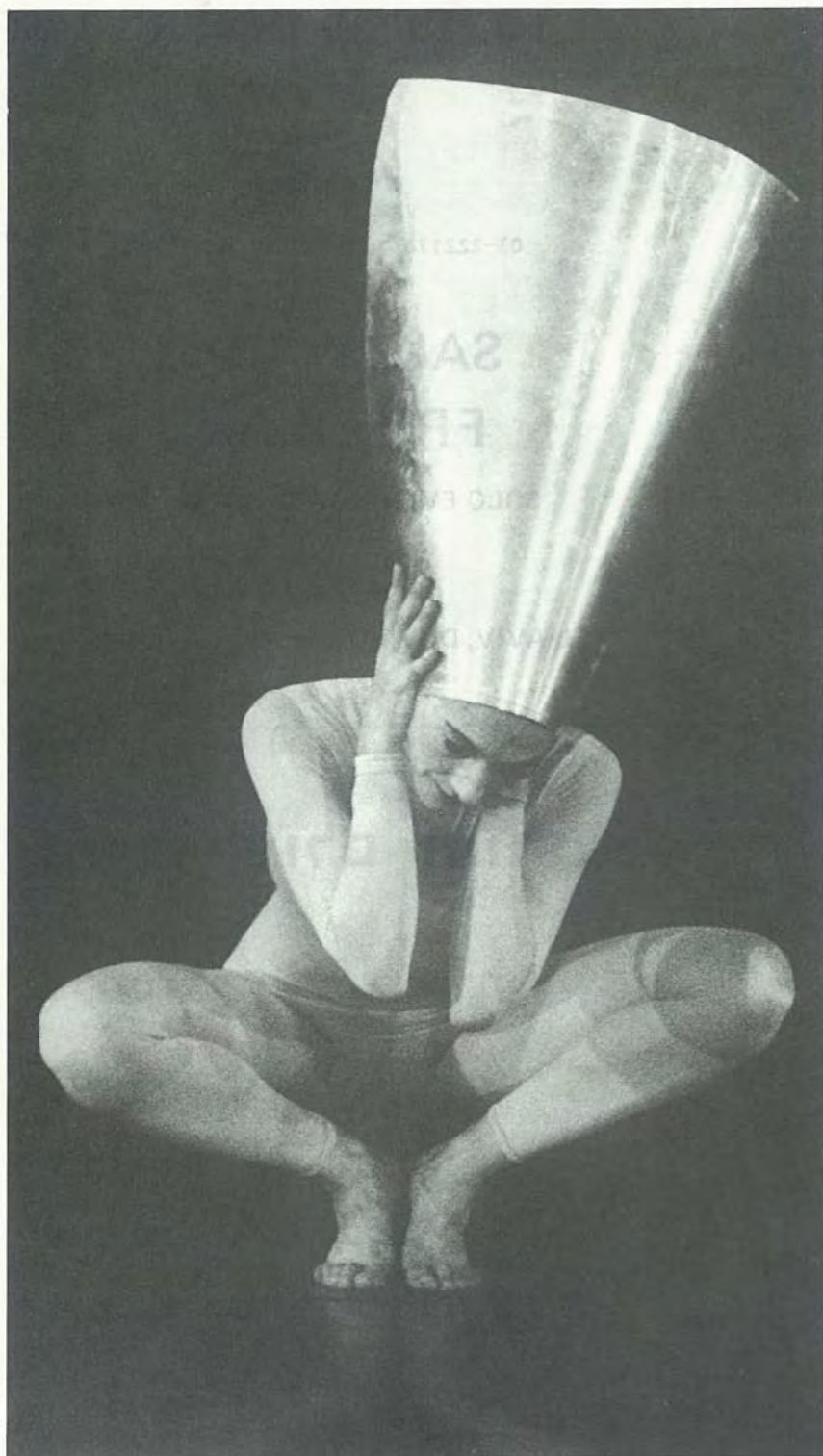
● צורה ויצירה

● רז וקסם במחול

● היום טיול בארץ

מופעים המיועדים לתלמידים
ונוער.

תל-אביב, שד' בן-גוריון 30, טל' 03-249944



תיאטרון מחול רינה שינפלד

THE RINA SCHENFELD DANCE THEATRE

המודעה נתרמה באדיבות "חוט השני",
בגדי ונעלי ריקוד



בית הספר
לאמנות הבמה
והקולנוע
"בית צבי"
רמת גן

המגמה לתיאטרון

- ★ הכשרת שחקנים מקצועיים.
- ★ המקצועות הנלמדים: משחק, תנועה, ריקוד, סייף, פנטומימה, היגוי, פיתוח קול, לשון, מוסיקה, תולדות התיאטרון, ספרות, העלאת מחזות.
- ★ משך הלימודים: שלוש שנים.
- ★ מהמועמדים נדרשת השכלה תיכונית להוציא מקרים מיוחדים.
- ★ הלימודים מתקיימים בכל יום. בימים א'-ה' יום לימודים ארוך וביום ו' חצי יום.
- ★ על המועמד לעמוד בבחינות הכניסה.

המגמה לקולנוע

- ★ המקצועות הנלמדים: צילום והסרטה, בימוי, עריכה, תסריטאות, צליל, מוסיקה, הפקה, טלוויזיה, תולדות הקולנוע, ניתוח ובקורת.
- ★ משך הלימודים: שנתיים.
- ★ המועמדים חייבים להיות בעלי השכלה תיכונית.
- ★ על המועמד לעמוד בבחינות הכניסה.
- ★ הלימודים בבית הספר מתקיימים בכל יום. בימים א'-ה' יום לימודים ארוך, וביום ו' חצי יום.

לצורך ההרשמה נא לפנות בכתב או טלפונית לפי הכתובת:
"בית הספר לאמנות הבמה והקולנוע" רחוב שועלי שמשון 2,
רמת גן. טל' 782679, 702615 בין השעות 08.00-14.00.

חוט השני

בגדי ונעלי ריקוד

CAPEZIO • TENDANCE
PREMIERE • DANCEWEAR



תל אביב, אבן גבירול 30,
טל' 261319

להקת המחול הקיבוצית
KIBBUTZ DANCE COMPANY



design • lowenthal-migdale

ARTISTIC DIRECTOR: JEHUDIT ARNON

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון

קרן תל-אביב לספרות ולאמנות ע"ש יהושע רבינוביץ

רח' אידלסון 29, תל-אביב 65241
טל' 03-657030, 03-650920

ובמיוחד מצד אלה שמסיבות שונות נמנע מהם ליהנות מערכי תרבות ואמנות: (3) תמיכה במימוש פרויקטים מוגדרים בתחומי התרבות בעיר, שלא 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 ודבריהסבר שרה לריתנאי; צוות-מחול בתכנית "קסם ורו במחול" - כוריאוגרפיה ודבריהסבר 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 הוונכיות האקוסטיות שניבנו ע"י הקרן בפארקים ובגנים עירוניים באזורי 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-טיפוח בעיר

Choreographer Hassia 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.

29, IDELSON ST., TEL-AVIV 65241
TEL.: 03-657030, 03-650920



אשרה אלקיים תיאטרון תנועה
רח' אוסישקין 1 רמת השרון 47210, טלפון 03-485399

מיוצג עלידי "מזנק", רח' שטריקר 42 ת"א, טל' 03-450111

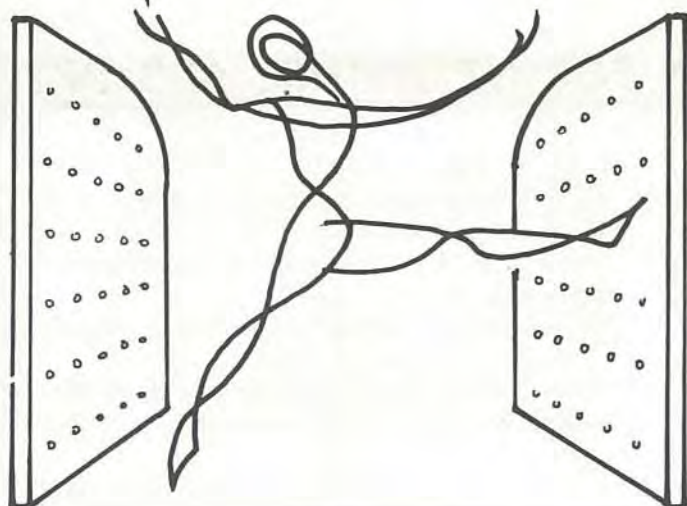
OSHRA ELKAYAM MOTION THEATRE

1 Ussishkin St., Ramat Hasharon 47210, Tel.: 03-485399

Represented by "Miznak", 42, Shtriker St., Tel Aviv, Tel.: 03-450111

אולפן אנורי למחול

שער הנגב



מנהלת אומנותית: אוסנת לוי
מנהלת אדמיניסטרטיבית: ענת קוטלר

כיתות לימוד:
לילדים ובוגרים בשיטת
האקדמיה המכלותית למחול - לונדון.
מחול מודרני - סדנא.
מגמה לבגרות במחול (של משרד החינוך)
בשיתוף עם ביה"ס התיכון שער הנגב.

כתובת: בית חינוך משותף שער הנגב
ד.ב. חוף אשקלון, טל' 4-98201



להקת מחול

בת שבע
Batsheva

להקת המחול "בת-שבע"
המנהל הכללי: ויליאם סטרום

הנהלה וסטודיו: שד' ההשכלה 9 תל-אביב
טל': 337795/6

BAT SHEVA DANCE COMPANY
General Director: William Strom

Studio and Office:
Tel Aviv, 9 Sderot Hahaskala
Tel.: 337795/6

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 והספרייה הראשית של המועצה הבריטית בישראל נמצאים ברח' הירקון 140 תל-אביב. כ"כ קיימת ספרייה 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, מדעיהטבע והחברה, ספרות וכו'. כ"כ מכילות הספריות חמר רב בתחום האמנויות, כולל מחול. כל תושב, ללא הגבלה, יכול להיות מנוי בספרייה.

מנויים לספריית הסרטים חייבים להשתייך למוסד. (אין השאלת סרטים לאנשים פרטיים). הספרייה 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'.

מכללה למחול ספרדי

פכמנקו

בהנהלת דליה לאו

החלה ההרשמה

שעורים למתחילים, למתקדחים, לחקצועים
ושעורים פרטיים

הרצליה רח' גלגלי הפלדה פ (בית דלתה)

פרטים והרשמה טל: 052-59927-70246



דלילה לאו

THE ISRAEL BALLET

הבלט הישראלי



אולפני נס מחול בהנהלת מיכה נס

ירושלים, רח' יפו 97, מרכז כלל, קומה E 343
טלפון: 02-241979 / 02-233732

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.

סמינר הקיבוצים

המכון לתנועה וחינוך גופני

תל-אביב, דרך חיפה, רח' בני אפרים 1
טל' 03-424221

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. נוסף לכך לימוד קשת רחבה של מקצועות עיוניים יוצר 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 מתקיימות במכון השתלמויות למורים למחול אשר סיימו את לימודיהם והמבקשים להרחיב את ידיעותיהם ולשכלל את יכולתם האישית. למסיימים מוענק גמול-השתלמות על ידי משרד החינוך.



בברכה,



"צוותא" תל אביב
אבן גבירול 30

רינה שינפלד בית-ספר למחול

רח' הרב פרידמן 14,
תל-אביב 62303
טלפון: 03-446745

RINA SCHENFELD DANCE SCHOOL

14, Harav Friedman
Tel-Aviv 62303
Tel.: 03-446745

שיעורים לילדים, נוער ומקצוענים, באלט קלאסי, מחול
מורני ויצירה

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

★ שיעורים מיוחדים לילדים.
★ שיעורים 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



Rina Shaham has premiered her dance-with-poetry program "Jungle" which she performed together with dancers Sonja Rupitz, Ellen-Sue Swerdlow, Amiel Malaleh and Erez Levy.

Haninah Zuckerman staged a movement-play based on the legend of Doctor Faustus.



VISITING COMPANIES

Among the dance-companies from abroad which performed in Israel in 1983 were the San Francisco Ballet, the Alvin Ailey company, Pilobus, which returned after 10 years which passed since their first tour in the country, as well as the National Dance Theatre of Zaire.

The first Buto-dance troupe from Japan to visit Israel, Sankai Juku, generated great interest.



המרכז
למחול ספרדי
בחסות
גדול ומדני ספרד
אנטוניו
בהנהלת
סילביה דוראן
לשטנדר ומדנית ראשית בבלט המחלכתי של ספרד
בהמלצת משרד החינוך

ההרשמה לכל הגילים:
ביום ג' בשעות 13.00 - 11.00
20.30 - 19.30

המרכז למחול ספרדי רח' בן-יהודה 53 ת"א
טל' (03)233805, (03)783716

Rehearsal Director and Stage Manager:
Rivka Ashkenazi

Company Teachers: Gabi Barr, Esther Nadler

Dancers: Amnon Damti, Esther Nadler, Avital Chen, Gabi Barr, Josef Moyal, Meir Sha'ar, Miki Gross, Na'ama Biran, Nocalas Guy, Ofer Rom, Shoval Ben-Ze'ev, Michael Choma **Apprentices:** Orli Zion, Efrat Chashin, Hagar Eshel, Adi Bar-Am, Tamar Katz

TOURS ABROAD

Canada, Sweden — May-June 1983

PREMIERES IN 1983

Two new works in progress
Lecture/demonstration of the company's work-method



MIRALI SHARON DANCE COMPANY

30 Ugarit St., Tel Baruch 69016, Tel.: 03-482946

Choreographer and Artistic Director: Mirali Sharon

Rehearsal Director: Risa Steinberg

Dancers: Risa Steinberg, Bill Cratty, David Rapoport, Michael Kraus, Shulamit Saltzman, Deborah Ascher, Jonathan Burston, Yael Faran

PREMIERES IN 1983

"Tehilot"

Ch.: Mirali Sharon; m.: Steve Reich;
c.: Iris Tauman; l.: Ben-Zion Munitz

TOURS ABROAD:

U.S.A. and Canada, October 1983



RAMLAH DANCE THEATRE (TAMAR)

The company was founded in 1982
Cultural Community Center, Ramlah 72415
Weizmann Blvd.; Tel.: 054-232542; Tel Aviv
Office, Tel.: 03-286741

Company Teacher: Zvi Gotheiner

General Manager: Avi Yiprah

Dancers: Amir Kolben, Galia Pavin,

Meir Germanovitch-Knopfer, Zvi Gotheiner,
Ofra Doudai, Evi Livschitz

PREMIERES IN 1983

"Flower"

Ch.: Zvi Gotheiner; m.: R. Strauss,
l.: Judy Kupferman

"A Story Like a Tale"

Ch.: Amir Kolben, Ofra Doudai,
m.: Marcel Chalifa, Achmed Masri

"Songs Without Words"

Ch.: Zvi Gotheiner; m.: F. Mendelssohn;
c.: Christina Gianinni, l.: Judy Kupferman

"Cinderella"

Ch.: Amir Kolben; m.: Orff, Farberman,
Crumb, l.: Judy Kupferman

"It's Easier This Way"

Ch.: Jeannette Stoner; l.: Judy Kupferman

"Sea Project"

Ch.: Amir Kolben and the dancers

"White Time"

Ch.: Zvi Gotheiner

"Wounded Mountain"

Ch.: Meir Germanovitch-Knopfer

"Via Dolorosa"

Ch.: Amir Kolben; m.: Marcel Chalifa,
Achmad Masri

"Another Day is Over"

Ch.: Ofra Doudai; m.: Marcel Chalifa;
l.: Judy Kupferman; c.: O. Doudai

"Stigma"

Ch.: Zvi Gotheiner; m.: B. Britten;
l.: Judy Kupferman



RINA SCHENFELD DANCE THEATRE

Tel Aviv 62303; 13 Harav Friedman St.;
Tel.: 03-496745

Artistic Director: Rina Schenfeld

Dancers: Rina Schenfeld, Ariela Legman,
Betty Schechter, Dalia Haramati, Tal Halevi,
Dita Tor, Rina Badash, Meira Zimri,
Ornit Rosenblum, Naomi Bloch,
Margalit Perri, Dov Carmi, Ilan Leshem,
Orna Bagum, Sigal Sperling, Tamar Borer,
Tamar Feigenblatt, Edna Katz,
Revital Friesler, Avi Kaiser, Edna de Be,
Tal Carmi

TOURS ABROAD

October 1983 — Holland
November 1983 — U.S.A.

PREMIERES IN 1983

"Sculpture on a Wall"

Design: Rina Schenfeld; performed by the
dance workshop; m.: Laurie Anderson

"Silk"

Ch.: Rina Schenfeld; m.: Menachem Zur;
l.: Roderich van Gelder

"White Sticks"

Ch.: Rina Schenfeld, m.: Steve Reich;
f.: Roderich van Gelder



OTHER EVENTS

Sally-Ann Friedland (with Yossi

Tmim) performed a program of her own
works in Tel Aviv as well as in Acco.

Miriam Ben-Baruch premiered an evening of
her solos which included her program for
children **"One Woman Dance & Circus"**.

Immanuel and Yosefa Briant prepared a
series of dances for themselves and for
several of their students at the Menashe
Regional Dance Studio, where they teach.

At the **Acco Festival of Other Theatre** dance
was prominent. Among those taking part
were **Sally-Ann Friedland, Pamela Sharni,**
Esti Pommerantz and Amnon Raviv, Ruth
Eshel, Miriam Ben-Baruch as well as **Ilana**
Kaliph's studio from Naharia and **TAMAR**
dance theatre.

Alice and Eli Dor-Cohen showed their
performance **"Crucified Woman"**.

At the **Tel-Hai '83** meeting of the arts
several dance events took place.

Ami Berkman's group premiered their new
piece **"Cube and Cylinder"**; **TAMAR**
prepared for the meeting three new works,
Amir Kolben's "Via Dolorosa", Zvi
Gotheiner's "White Space" and a dance by
Meir Germanovitch-Kopfer. The Ga'aton
Studio performed **Ronit Land's** new work
with the students.

The **Dance Library** in Tel Aviv and its
director, **David Eden** organized two series of
dance-films, one about Post-Modern Dance,
which was introduced by critic **Marcia**
Seagal, the other about dance in South-East
Asia, at the Cinematheks in Tel Aviv,
Jerusalem and the Haifa Museum. Eden has
resigned his post as director of the library,
but will continue to participate in its
activities.

"Dance"

Ch.: Iris Frenkel; c.: Ora Strikovsky;
l.: Hava Finer

"A Dream in Doubt"

Ch.: Alice Dor-Cohen; m.: Ligeti,
Shostakovitch; c.: David Dvir;
l.: Nisan Gelbard

"This Sky, This Land"

Ch.: Alice Dor-Cohen;
m.: Michelle Alexander, Uriah Boskovitch;
c.: Elie Dor-Cohen; l.: Nisan Gelbard

"My Sole... And Head"

Ch.: Tamar Ben-Ami; m.: Ofer Shalchin;
c.: Yael Gany; l.: Yael Gany

"The Lost"

Ch.: Paul Bloom; m.: Gyorgy Ligeti;
c.: Jennifer Bar-Lev; l.: Yany Gany

"Touches"

Ch.: Haim Ohn; m.: Collage;
c.: Semadar Neuberger; l.: Ruth Tsigan



INBAL DANCE THEATER

6 Yehieli St., Neve Tzedek, Tel Aviv 65149;
Tel.: 03-653711, 03-652758

Artistic Director: Sara Levi-Tanai

Company and Rehearsal Director: Irit Hertzog

General Manager: Chaim Trager

Dancers: Malca Hadgbi, Ilana Cohen,
Sara Zareb, Recheli Sela, Ronit Levi,
Cohava Arava, Heftziba Avraham,
Zion Nurel, Mordechai Abrahamov,
Shlomo Asher, Tzvi Ben-Hemo,
Netanel Noam, Jaakov Bar-Av

PREMIERES IN 1983

"On the Edge of Time"

Ch.: Lea Avraham; m.: Munir Bashir;
c.: Hani Rozenbaum; l.: Ben-Tzion Munitz

"An Outcry"

Ch.: Shlomo Haziz, m.: Zohar Levi,
c.: Lydia Pincus-Gani

"Palms and Dates"

Ch.: Sara Levi-Tanai; m.: Ovadia Tuvia;
c.: Moshe Ben-Shaul



ISRAEL BALLET

Kikar Hamedina, 2 Hey Be'eyar, Tel Aviv
62093, Tel.: 03-266610

Artistic Directors: Berta Yampolsky,
Hillel Markman

General Manager: Hillel Markman

Dancers: Jeremy Allen, Louise Alleyne,
Ingrid Balalis, Sarit Baker, Nadine Brook,
Philip Clyde, Ami Daskal, Erez Dror,
Gary Feingold, Molly Feigenblatt,
Cas Kemna, Orna Kugel, Deena Laska,
Julie Levine, Marshall Levin,
Wendy Lucking, Louise Milner, Lisa Oliver,
Allison Rosen, Suzzane Salimi, Jane Sanig,
Helen Shepherd, Dalitte Shacham,
Marcia Sussman, Isaac Tapiero,
Soraya Woodruff, Na'ama Yadlin,
anat Zikornik, Ronit Zlatin

PREMIERES IN 1983

"Mendelssohn Concerto"

Ch.: Berta Yampolsky; m.: Felix
Mendelssohn; c. and d.: Bill Wilkinson;
l.: Hanny Vardi

"Opus I"

Ch.: Berta Yampolsky; m.: Anton Webern;
c. and d.: Yossi Ben-Ari; l.: Hanny Vardi

"The Dream Box"

Ch.: (and libretto) Erez Dror; m.: Rossini
arranged by Respighi;
c. and d.: Yossi Ben-Ari; l.: Zohar Shapirah;
masks and props: Yehudit Grinspan



JERUSALEM DANCE WORKSHOP

Shealtiel Center, Talpioth East, Tel.:
02-717877

Artistic Advisor: Flora Cushman

Company Teachers: Flora Cushman,
Alexander Lipschitz, Michal Hason

Dancers: Daphna Einbinder, Gal Alpert,
Judy Bobrow, Nir Ben-Gal,
Miami Herz-Jermer, Johanna Geiger,
Dina Weinstein, Michal Israeli, Shoshi Levi,
Evi Lifschitz, Galia Magen, Aya Rimon-Levi

PREMIERES IN 1983

"Thin Lines"

Ch.: Evi Lifschitz; m.: Ofer Lifchitz

"Duet"

Ch.: Miami Herz-Jermer

"Question Without Answer"

Ch.: Galia Magen; m.: Bartok

"Lecture-Demo"

Ch.: the dancers



KIBBUTZ DANCE COMPANY

Kibbutz Ga'aton, Ma'aleh HaGalil 25130;
Tel.: 04-923009 (studio); 5 Kaplan St., Tel
Aviv; Tel: 03-254556, 03-264592 (office)

Artistic Director: Yehudit Arnon

Assistant to Artistic Director: Mike Levine

General Manager: Yerucham Cohen

Rehearsal Directors: Efrat Livni, Zichri
Dagan

Company Teachers: Hanka Farran,
Michael Hason

Stage Manager: Yael Rotman

Sound: Yoseph Elazary

Company Secretary: Avigail Strauss

Dancers: Zichri Dagan, Mike Levine,
Shlomo Zaga, Ari Fastman, Rami Be'er,
Boaz Cohen, Efrat Livni, Einat Livne,
Sivan Cohen, Esti Giron, Anat Asolin,
Asnat Livni

TOURS ABROAD

Paris — Center Pompidou, March '83
New York — October '83

PREMIERES IN 1983

"Sonatina"

Ch.: Rami Be'er; m.: Paul Ben-Chaim;
c.: Rami Be'er; l.: Ken Tabachnick

"How Are the Mighty Fallen"

Ch.: Victoria Green; m.: Bartok;
c.: Eli Dor-Cohen; l.: Yael Rotman

"Landscapes"

Ch.: Yehudit Arnon, Yacov Sharir,
Rami Be'er; m.: Reich, Hovhannes, (collage)
d.: Moshe Hadari; c.: Eli Dor-Cohen;
l.: Yael Rotman

"Age of Darkness"

Ch.: Gene Hill Sagan; m.: Beethoven;
c.: Berta Kvartz; l.: Bentzion Monitz



KOL DEMAMA — MOSHE EFRATI DANCE COMPANY

23 Derech Petach Tikva, Tel Aviv 66184,
Tel.: 03-251608

Choreographer and Artistic Director: Moshe
Efrati

Administrative Manager: Joseph Caspi

COMPANIES AND PREMIERES IN 1983

Abbreviations :

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

c. - costumes
l. - lighting

BAT-DOR DANCE COMPANY

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

Artistic Director: Jeannette Ordman

General Manager: Barry Swersky

Producer: Batsheva de Rothschild

Assistant to Artistic Director: Kenneth Mason

Rehearsal Directors: Ora Dror, David Shur, Ilana Soprun

Ballet Masters: Kenneth Mason, David Shur, Rosaline Subel-Kassel

Choreologist: Ilana Soprun

Dancers: Jeannette Ordman, Reda Sheta (guest), Igal Berdichevsky, Miriam Paskalsky, Lea Lichtenstein, Philip Clyde, Graciela Kozak, Sam McManus, Hannah Alex, Patricia Aharoni, Limor Axelrod, Amy Edelstein, Mor Eden, Elizabeth Gibiat, Morela Laor, Tzipora Levenboim, Karen Van Dam, Anni Bendre-Shore, Alon Avidan, Jonathan Avni, Assaf Ben-Zeev, Ron Ben-Israel, Moshe Goldberg, Pierre Andre Morad, Paz Sagi, George Thompson, Rafi Saadi, Rudy Schaafsma

TOURS ABROAD

Zaire, Kenya — May 1983

U.S.A. — September/October 1983

PREMIERES IN 1983

"Interlude"

Ch.: Domy Reiter-Sofer; m.: Mendelssohn;
c.: Lea Ladman; l.: Kevin McAlister

"Jeremiah"

Ch.: Rodney Griffin; m.: Leonard Bernstein; c.: Doreen Frankfurt

"A Day Will Come"

ch.: Domy Reiter-Sofer; m.: Arthur Honegger; c.: Lea Ladman; d.: Eric Smith;
l.: Chenault Spence

"Implosion"

ch.: Matthew Diamond; m.: Stravinsky; c.: Oded Gera; l.: Ed Greenberg

"Medea"

Ch.: John Butler; m.: Samuel Barber; c.: Lea Ladman; l.: Danni Redler



BATSHEVA DANCE COMPANY

Company Office: Tel Aviv 65207; 90 Ahad Ha'am St. Tel.: 03-625479

Company Rehearsals: Tel Aviv 65212;

"Ohel Shem" Theatre, 30, Balfour St.; Tel.: 03-296240

Artistic Director: Robert Cohan

Acting Artistic Director: David Dvir

Rehearsal Director: Siki Kol

Company Teacher: Jay Augen

General Manager: William Strum

Dancers: Jay Augen, Shula Botney, David Dvir, Alice Dor-Cohen, Ofra Doudai, Iris Frenkel, Natan Gardah, Iris Gil-Lahad, Shai Guttesman, Amir Koplben, Graciela Kozak, Erez Levy, Haim Ohn, Richard Orbach, Dorit Osher, Shelley Sheer, Reto Shleiniger, Philip Salvatori, Daniela Slavik, Siru Suutarinen, Nira Triffon, Yossi Tmim

BATSHEVA II

Artistic Director: Nira Paaz

Dancers: Nichal Adler, Michael Bash, Hani Ben-Tov, Orhit Brith, Noah Dar,

Marika de Yong, Yitzhak Galili, Ilana Grosman, Lisa Yaftman

TOURS ABROAD

U.S.A. — East Coast and New York, December 1983

PREMIERES IN 1983

"Autumn"

Ch.: Igal Perry; m.: Gustav Mahler; c.: Igal Perry; l.: Moshe Frid

"Vigil in Jerusalem"

Ch.: Naomi Aleskovsky;
m.: Ben-Zion Orgad; c.: David Dvir;
l.: Ben-Zion Munitz

"Troy Games"

Ch.: Robert North (staged by Moshe Romano and Paul Douglas);
m.: Traditional Brazilian

"In ostress"

Ch.: Ohad Naharin; m.: Brian Ino;
c.: Iris Tauman; l.: Moshe Frid

"Sigh"

Ch.: Gene Hill-Sagan; m.: Vaughn Williams;
c.: Gene Hill-Sagan; l.: Moshe Frid

"Grimaces"

Ch.: Ivan Feller-Vaslev; m.: George Crumb;
c.: Ivan Geller-Vaslev; l.: Coralía Segall



WORKSHOP '83

"In The Cafe — The Cold of Fall"

Ch.: Yossi Tmim; m.: Billy Holiday, Toro Zakamutcho; c.: Yael Pardes;
l.: Nisan Gelbard

"Night Grief"

Ch.: Siki Kol; m.: Shem-Tov Levy; c.: David Dvir; l.: Siki Kol

help the young person who comes to us to be able to understand himself as a moving being; to make him aware of the possibilities of moving in a group and to find his own way in the group. One can not distinguish between body and soul: the whole person moves. Therefore, when we deal with basic movement, we are concerned with creativity in movement. □

ABSTRACTS OF ARTICLES IN HEBREW

Music critic **HANOCH RON** describes the influence of the music of Steve Reich, Philip Glass and other "minimalists" on the work of contemporary choreographers and why their repetitive sound, which has returned to tonality, attracts dancers in: **MUSICAL MINIMALISM INVADES DANCE.**

GIORA MANOR translated a famous essay by the German playwright Heinrich von Kleist, "Über das Marionettentheater", which deals with the basic principles of dance in: **THE PATH TO THE DANCER'S SOUL.**

THE PLIE, the mainspring of all dance-movement, is dealt with by the Russian aesthete **AKIM VOLINSKY** in a chapter from his "Book of Exultation" (with an introduction by **DEBORAH BERTONOFF**) and by dance teacher **MICHA NES.**

YARON MARGOLIN formulates his ideas about the feasibility of teaching choreography in his article **CAN ONE TEACH CHOREOGRAPHY?**

RONIT LAND, recently busy choreographing and teaching in West Germany, describes the new developments in that country's bustling dance-scene in **RECENT TRENDS IN MODERN DANCE IN GERMANY.**

HUMANE DANCE is the topic discussed in the article by dancer and choreographer **MIRIAM BEN-BARUCH.** Her observations are based on her own work while creating a program of solo-dances.

HERMONA LIN has been teaching dance to whole classes in the school at the kibbutz she is a member of, Mishmar Haemek, for many years and is now teaching her methods to dance- and physical-education teachers.

methods to dance- and physical-education teachers. **TEACHING DANCE AS A MOVEMENT-LANGUAGE** is a summing-up of her experiences.

In **VIDEO AND DANCE**, dancer **RUTH ESHEL** deals with the medium of video-recording as a means of documentation as well as a tool for dance-creation.

האולפן
מחול ומחולות

מחול יצירתי
בלט קלסי
מחול מודרני
התעמלות נשים
מפגשי תנועה הורים-ילדים

מחולות

בהנהלת אריה בורשטיין, מרתה רייפלד-שור
רח' אבן גבירול 103 (בקונסרבטוריון, מול השקם)
טל. 421985, (03)428843

who were students at the Seminar or at the choreographic courses you conduct.

N. B-R.: Quite true, there are our past students in Batsheva and Batsheva 2, in Moshe Efrati's company and as I already said, with Rina Schenfeld.

G.M.: Is there any improvement in the number of men enrolled in the dance teachers course?

N. B-R.: There is a certain improvement, not just in the increasing number of male applicants. Each year there are about 4-6 applicants. In the last three years we have had two male students in each class and the presence of men makes a great difference. As in the physical education course there are more than 50% male students, our own students take advantage of the fact and persuade some of the future sport-teachers to participate as dancers in their choreographic exercises. Among our instructors there are several men, such as Yehuda Livne or Ya'acov Levitan and of course there are several lecturers teaching academic subjects.

G.M.: The creative and educational aims of the Seminar are well defined, but would you say that there is something specifically Israeli about your work? In other words, could such a way of educating dance teachers work anywhere else?

N. B-R.: We emphasise our "Israeliness", we are aware that our students are going to work in this country (though we had students from abroad, who came specially to enroll with us), therefore we have a subject in our curriculum called "Folk Dance Traditions in Israel". The traditional dances of the Jewish and non-Jewish communities of Israel are observed analytically, as dance and as a sociological phenomenon. We arrange workshops with experts in these fields, which makes it possible for the students to practise and learn the traditions of the Yemenite, Chassidic as well as Arab, Druse or Circassian communities. This subject, as well as the study of the history of dance, integrates academic analysis with practical creative work.

G.M.: Is there any way to ensure that the graduate will mould his educational work according to the principles you try to impart?

N. B-R.: Surely you know as well as I do that education isn't an insurance company. The highly motivated student — and most of our students are highly motivated — nevertheless often finds himself in a situation which makes him unsure, perplexed and he has to find his own way. We wish to offer him a broad basis, which will enable him to

find his own direction. Such an approach often at first leads to a certain amount of confusion, but with the help of teachers who are aware of the specifics of their subjects such an open, generalised approach is transferable in an educational situation.

G.M.: I wonder why it took so many years to open the course for movement and dance teachers at the seminar. Physical education teachers in the kibbutzim have been using your methods for many years, so why the delay?

N. B-R.: Perhaps my own development as a teacher will serve as an illustration. Before I became a movement and dance teacher — and that was quite a few years ago — I was looking for a place to study, but couldn't find it all under one roof. So I went to a regular music-academy, got my horizon widened by Binetter and Kristeller at the Kibbutz Seminar, where I enrolled; studied with the outstanding dance teachers of that time, Gertrude Kraus and Yarden Cohen, who helped me to form a personal basis of understanding dance, on which I could build my own outlook. At a rather advanced age I got to study ballet and modern dance and had to go to different places to learn such diverse subjects as, for instance, dance-notation, yoga, the Feldenkrais and Alexander methods. Nowadays at the seminar we try to offer the student a wide range of subjects so that no aspect of dance or movement would be closed to him, as each individual has his special needs. To answer your question: as usual, the demand came from below, from the needs of the students. People who were not primarily interested in becoming dancers in professional companies, such as Batsheva, Bat-Dor or the Israel Ballet but wished to gain a broad basis of movement-knowledge on which to build their career had nowhere to go to, unless they went abroad, where there are institutions of this kind. The demand came mostly from the kibbutzim. And, like myself or Tirza Spanhoff, they came to the seminar to study movement and a little dance and then had to go to look for other opportunities to study specific areas of dance. Or, as happens today, past students of the music-academies or dance-schools (in Israel or abroad) come to us after graduating.

What we had in mind was, first of all, the educational aims of movement, the tuition of basic movement rather than turning out more accomplished dancers.

G.M.: How would you put your credo; what would your message to dancers be?

N. B-R.: When we say 'dancers', we mean the whole person and his movement-potential, the ability to use movement as a means of expression and of communication. We try to

individual expression, but also a means of communication. Which brings us to the other facet of the creative attitude, namely composition. Composition is a subject taught in all three years of the course, by Zoffia Naharin and myself, mainly through the examination and discussion of work prepared by the students in their own time in class.

G.M.: How does the instruction in classical ballet or Graham-based modern dance, (which has by now also become 'classical'. . .) co-exist within this framework?

N. B-R: A very good question. . . The 'founding fathers' (or rather 'mothers') believed that with the improvement of the individual's movement potential technical proficiency will follow without further effort. But since the establishment of a course for dance-teachers, we felt it was necessary to strengthen these technical aspects. Therefore, we engaged teachers who are experts in ballet or modern dance, but only such as are inclined to regard creativity and the principles of basic movement as important. For example, Dina Shmueli (who teaches ballet) or Rhoda Manes (who teaches modern) would themselves take part in basic-movement classes taught by other teachers or participate in Feldenkrais-classes, to acquaint themselves with the methods we use.

G.M.: Don't you find it a bit difficult, when a teacher takes part in one of his colleague's classes as a student, as it were?

N. B-R.: There were, of course some problems in the beginning, problems we readily embraced. Our work is very much team-work and we attach a lot of importance to mutual consultation and periodical meetings of all the staff in which anyone may raise problems and voice their opinions.

G.M.: I have read in some publication that you accept only one in six or seven candidates who apply each year for the movement-and-dance teachers course.

N. B-R: Surely there are many reasons for the popularity of the course, in spite of the rather spartan premises we work in, compared to similar institutions. In recent years more and more applicants are aware of the goals they are seeking and why they wish to become movement-and-dance teachers. Most of those who come to us are looking for an opportunity to be creative and try their hand at choreography – which we try to provide.

Public relations are one of our weaker sides. All we do is to publish an ad., but most of the future students apply even before the notice has appeared in the papers. One student

brings another and our problem is to choose and select, as the amount of places is restricted.

Our facilities allow but for a certain number of students to be accepted each year and recently the Ministry of Education has – for lack of sufficient funds – frozen the number of new candidates we may take in. But to be quite honest, I'll have to mention, that six years ago when the Movement and Dance Teachers Course was inaugurated, we were approached and asked to open the new venture in conjunction with another well-known institute, on condition that we would take many students, hundreds of them. We believed that educating fewer but better-trained teachers was preferable to having a lot of mediocre ones around. Our ideas were accepted and two "streams" established, one for movement-and-dance teachers and a separate one for physical education teachers.

Really we have quite a lot of students! There are about 300 in both courses and as many again taking part in refresher courses we are conducting for graduates, who return periodically to enhance their knowledge.

The subjects of the refresher-courses are: Dance-notation (the Eshkol-Wachman method on several levels); the Feldenkrais method; movement and dance therapy; movement for disabled children in a remedial education framework; choreography for dance teachers, etc. There is also a preliminary course for those who wish to study at the seminar, but need a better foundation in ballet and modern dance. This course is there first of all for those kibbutz-students who find it difficult to obtain proper basic instruction in the rural areas.

G.M.: Several aspects that are nowadays typical of what is called Post-Modern dance were, if I am right, practised at the seminar right from the time of the "founders", as you called them.

N. B-R.: I am glad you put things in their proper perspective. Sometimes I have to remind myself, how about 25 years ago, when we were students of Binetter or Kristeller, we used to create dance and movement around and with small objects, such as chairs, sticks, balls or plastic sheets, as now such creative activity is an important part of the new dance. When one regards the work of, for example, Rina Schenfeld, it is not at all surprising to find our students participating in her group, utilising just these methods of creativity they learned at the Seminar.

G.M.: Though your stated aim is to educate teachers, I know a number of dancers in the professional companies,

EDUCATING MOVEMENT AND DANCE TEACHERS

Giora Manor talks to **Naomi Bahat-Ratzon**, head of the Dance Department of the Kibbutz Teachers Training College in Tel-Aviv.

Giora Manor: Readers of the Israel Dance Annual surely remember your name from reading your articles about ethnic dance in Israel. This time I would like to talk to you about your work in the Kibbutz Teachers College, especially about the course for Movement and Dance Teachers, which you are in charge of.

For me the college — the Kibbutz Seminar, as it was then known — which I remember since its modest beginnings in the early 40's, was always connected with pioneering work in movement-education and dance in Israel. I mean the innovative ideas implemented in the work of the Movement Department's founders, Judith Binetter and Lotte Kristeller, names which may not mean much to today's students. I think it is rather important to recapitulate the main ideas on which their work was based, which were revolutionary and radical then and are still rather unconventional and anti-establishmental today.

Naomi Bahat-Ratzon: Yes, you are quite right and I am not sure whether I should feel "sorry" or "glad" about the situation. The methods of the Kibbutz Seminar were, and still are, based on a constant search for new answers to the old questions, but the basic attitudes haven't changed, I believe. Right from the beginning the people in charge — who were educators as well as being movement and dance orientated — had in mind the improvement of the personal movement-proficiency of each individual, according to his needs and abilities, as a person and as a member of society. The methods developed were based on scientific research in anatomy, physiology, practical psychology, biomechanics and educational theories.

G.M.: Such an approach was concomitant with the general ideas of kibbutz — education. But could you be more specific? What exactly is the difference between your methods and those practised by other institutions training dance-teachers? I know your students are learning classical ballet, basic movement. . .

N. B.-R.: True, the technique we are teaching is based on a wide spectrum of methods. The basis is that of fundamental movement, a discipline incorporating much of the ideas of Moshe Feldenkrais, developed to serve spacial movement, the flow of energy and the use of movement as a means of interpersonal communication. The personal ability of each moving individual is emphasised in 'his own time', his awareness of the self is being developed and attention is paid to the improvement of everyday movement-habits. This is a constant and dynamic process

This "basic-movement", which is taught by several teachers, such as Yehuda Livne, Hagar Arad and younger instructors, who are themselves alumni of the Kibbutz Seminar, is for us a fundamental platform which comprises several techniques. The discipline we call "from movement to dance" is taught by Tirza Spanhoff, who is a graduate of the Seminar and studied with several well-known dance teachers while continuing her work in "basic-movement". In collaboration with other instructors she developed a method which enables the student to use the techniques of modern dance or ballet, according to his choice and needs.

Our method is open to all possibilities, provided one possesses the awareness of one's movement potential.

G.M.: I know you devote much time — compared to other dance-schools — to creativity, composition and choreography. How does this work in a crowded time-table?

N. B.-R.: We regard creativity or rather a creative attitude as a fundamental tenet of every movement-class; we try to avoid working on a technical problem by mechanical means but rather to solve the problem at hand from different points of view, looking for diverse methods to overcome it. This spells "creative attitude" in movement-thought, didactic methods and the structuring of each class.

One should bear in mind that dance is after all a means of

required. The peripatetic amoeba lacks form and does not create amusement nor carry symbolic meaning.

Contagious Movement

A common variety of the amoeba-movement is contagious motion. What I mean is a movement one dancer starts which then spreads like a contagious disease to the rest of the group. For example, one gets into a beautiful arabesque or someone starts scratching his/her head, (depending whether we are dealing with ballet or post-modern...), slowly more dancers follow suit, till everybody arabesques or scratches. Then somebody slowly glides to the floor and soon enough all the dancers are prone. This procedure helps filling the time provided by the musical accompaniment, as it takes time for the move to permeate the whole group. Such a spreading of movement may be effective at times, but in general is as meaningless as the amoeba. Usually the method of infectious movement serves to hide a deplorable lack of meaning and is an indicator showing that the choreographer has very little to communicate.

Mickeymousing

Music is a very potent factor. As most dancing is done to some sort of music, it often becomes the dominant partner. The sounds and rhythms make, as it were, the choreographer to follow suit, to dance to the piper's tune. The result often is the matching of each sound to a movement. (On such a 1:1 ratio of music and dance a whole theory of so-called 'music interpretation' was built, for example by Ruth St. Denis.) It's most extreme expression is to be found in Mickeymouse cartoons, where each Wham!!! is accompanied by a blow and every glissando by a slide. Hence the term Mickeymousing. When the movement becomes a servile lackey to the music, one of both is superfluous, redundant. Of course the composer may become a convenient guide to the choreographer by providing him with a ready-made structure to graft the dance on to, freeing him from the ominous task of creating in a vacuum. But only a variable relationship between the dance and the music, a certain friction between the two complementary art-forms will create a meaningful partnership of equals.

The Dance Ends Before the Music Does

Movement is an extremely quick and expedient medium. Perhaps that is the reason dance is so full of repetitions. Often the choreographer runs out of ideas before the music comes to an end. He feels he has no choice but to go on. So

he repeats a section or goes on to create something which wasn't in the original plan at all, in order not to finish before the composer has. What is necessary is a bold decision either to change the music or to stop the dance and let the sound come to its conclusion by itself.

Such a solution is not always bad. For example, one of the most moving and impressive endings I know occurs in Jiri Kylian's "Psalm Symphony" to the music of Stravinsky, when the dancers slowly disappear in the dark void up-stage and the music goes on, soaring, giving the impression the human figures recede into space. Kylian told me he was afraid the audience would not wait with the applause till the last chord, but it always has. He left the stage empty and thus achieved a marvellous finale.

The One-Idea Dance

Suddenly a brilliant idea strikes. A strong, lucid image fills the choreographer's heart with joy. He has had an inspiration, hallelujah! And he proceeds to create a dance from that germ. This phenomenon is most often evident in poetry. The first line or two are a revelation, but from that point on you feel the strain of continuation without inspiration. The show has to go on, (why?) If you don't have at least three ideas, you don't have material for a work of art. Two should theoretically suffice, as you may then build an A—B—A structure, but in reality that is not quite enough. It is tantamount to writing a cheque for the whole amount in your account. You may just get away with it, but it is not safe. You have to have more in the kitty than you wish to spend. Otherwise you are prone to repetition, to running out of material before the music stops, to the vice of reversing directions instead of progressing and all the other dangers listed above.

Everyone has seen a dance which starts with a striking image and ends with another brilliant idea, but between that it is a typical 2-idea dance.

I am aware that none of the pitfalls described above are unknown or discoveries. It all boils down to the two basics of art: structure and opposites. That is an old truth, but perhaps it is useful to reiterate it from time to time. □

A FEW THINGS A CHOREOGRAPHER SHOULDN'T DO

by Giora Manor

There are no recipes in art, as there are in cooking or science. In theory one may learn from experience — one's own or of others — but, unfortunately only *post factum*, after you've had it (*post fucktum*?) Or as the English say: "Experience is a book everybody writes, nobody reads." Nevertheless, the drawing of conclusions is perhaps the only profitable aspect of art criticism.

It is much more difficult to state positive laws than to devise maxims about what not to do. That is the reason this article is mostly about the "don'ts", without wishing to be negative in any way.

Less is More

Paradoxically, a surfeit of imagination is no less dangerous than the paucity of inventive fantasy. A choreographer who is able to invent movement at the drop of a *plié* risks creating a lot of formless and meaningless steps. One move pursues another without forming a structure, with no rhyme or reason, material piling on material, with no recurrence of theme as variations or *Leitmotiv*. Movement material surfaces and disappears without trace, is therefore hardly noticeable and the result is an amorphous, shapeless dance. *Macbeth*: A tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing. . .

And Now To the Left, Please

If in doubt what to do, do nothing, is another old but true saw. You just finished setting a nice, coherent enchainment. You like what you did, the dancers look good in it. Everything is fine. But what now? The dancers are looking at you, expecting the next instructions. But nothing comes to your mind. Rather than admitting that you were at a loss, you say: "Excellent, now do to the left what we just did to the right." A real good solution of genius. But a dangerous one. Because, as the Jewish-Polish poet Julian Tuwim said: "Symmetry is the aesthetics of idiots."

It is better to go home and think out how to continue, than to turn the other cheek. The choreographer isn't god and nobody expects him to hold a cornucopia of brilliant, instant ideas in his palm, (or wherever one holds that horn of plenty.)

Only a real fool is afraid of admitting he does not know something in order not to show himself as foolish. Charisma is very nice in a choreographer but can't be produced at will.

A Group Isn't a Xeroxed Solo

To avoid the above described embarrassing situation, conscientious choreographers prepare their material at home, before a mirror. Often what they provide is a solo, which suits their own body, looks good on them. Later, when they confront the eager, expectant dancers in the studio, they transfer this home-brewed solo to the group. In fact they xerox their solo. But such a duplication does not create a group-dance, which requires a different approach, based on diversity, on opposite or contrasting elements, on creating a chord. It is the nature of a solo that the chromatic chords it might contain are played as an *arpeggio*, the chord being consecutive, lateral, rather than vertical, synchronic.

The Amoeba Movement

The amoeba is a very nice protozoa. When observed under the microscope, it constantly changes form and ambles along without any apparent goal. But as a dancer it is rather boring, because its movement lacks rhyme or reason and it never stops to rest. It is the personification of movement *per se*. Afraid of boredom, many choreographers keep their dancers constantly on the move. They imagine that if they shift the dancers relentlessly from one point to another they generate interest. But a moveable bore is as boring as a stationary one. A bore is a bore, is a bore. In dancing, one needs the courage to stand still when no movement is

we will never dance the dance the way we did before. In short, this understanding will help the dance grow in us, become unique, and become a pleasure to dance time and again.

For some choreographers, such as Ra'aya Spivack, Moshe Eskayo and Moshiko, dances are created for their own sake or to create an atmosphere, not to tell a story. Yonathan Gabay's "Yedid Nefesh" is such a dance, just a waltz. "Ma Navu", Ra'aya's first dance, was created as an Israeli dance in the Yemenite tradition. That the dance, as well as the music by her husband Yossi, were then considered as authentic Yemenite material by Sara Levy-Tanay and Yehezkel Braun pleased her considerably, since it proved wrong those who, at the time (1955), thought that the gap couldn't be bridged between the Mizrahi and the Ashkenazi communities in Israel (Ra'aya and Yossi are of Ashkenazi origin). Later Ra'aya composed her popular "Niguno Shel Yossi" (the dance coming before the music, and the words last) as well as the other "Yossele dances" ("Ele Chamda Libi", "Chiribim"), all in the Ashkenazic, but not Chassidic tradition. They all have in common dancing each time with the second next partner and using only walking steps and step-kicks.

Moshe Eskayo doesn't tell any story in his stylized "Debka Ud". It is not a war dance and there is no sabre in the third part. However, in her "Hoshet Yad Lashalom", Ra'aya did use a thrust forward with the arm to mean rejection of war and Eskayo took heed of the words of "Layla" to give his dance a sad connotation.

We still have to touch upon style: trained dancers can control all their muscles and with a minimum of exertion should be able to reproduce perfectly all the steps. For others, patience, time, practice and learning to look will be

necessary.

But there are general considerations which, if taken into account, will enhance our enjoyment of the dance and may help the dances keep their individuality. One such is neatness (make a step with high knee a step with high knee). Another is contrast: the first part of "Ken Yovdu" is done with the dancers close to each other, while the second part is wider, happier and freer; similarly in "Be'er Bassadeh" (second part wide, third part smaller); as in "Vaynikehou", a dance Gil Aldema requested from Ra'aya, as certain choreographers were tampering with his music, to make it an easy 4/4, and in which she wanted to popularize a step of Yonathan Karmon (the two kicks back, done with legs extended), where the movement is vertical in the first part in contrast to the second part, which covers ground.

Contrast can also be in the step itself. The love dance "Livavteenee" will be flat if the waltz step is not done properly: first step down, second and third up. It can be in the intensity of the phrasing: "Tsion Tamati" will be flat if the the second phrase of part 1 (with snaps) and of the second part (with brush) are not accented, in opposition to the quiet first phrases of those parts.

Another consideration is accomplishing a progression, like in the second part of "Vayiven Uziyahu", walk, walk (while clapping the hands to your right, body erect), go, go, run, run. Another is sharpness in changing directions, like in "Dodi Li", the dances of Ze'ev Havatzelet, the Debkot, and many others. Still another is paying attention to the pauses in the dance and music and also to the 'respirations' (preparations before the actual step). But here we are getting close to feeling, expression and what Melissa Hayden (among others) calls dancing musically, a point which is part of another wider discussion. □

* "Hora" is a bulletin published from time to time by the American Zionist Youth Foundation's Israel Folk Dance Institute, New York.

* "Shorashim" by Judith Brin-Ingber is issue nr. 59 of Dance Perspectives, published in New York, 1974.

* Fred Berk's works were published by the Israel Folk Dance Institute in New York.

The second part of the spirited "Debka Hashalom" represents rows of soldiers happily returning home, while the third (the squat accompanied by the shout 'Hey') represents the soldiers meeting and greeting in joy. Such meetings on the way frequently occur in Israel, in particular because "tramp" (hitch hiking) is so widespread.

In her wonderfully sensitive "Al Kol Ele" Rivka has introduced, among other things, a slow turn in 4 counts, meaning "all those things about us", and, in the third part, a strong step referring to the injunction in the song: "Don't Uproot What Has Been Planted".

In "Eretz-Eretz", composed by S. Bachar and Y. Levy (On the doorsteps of Yankele's pleasant home in Kiryat Bialik), the choreographers have ended the dance by a salute to the left, then to the right and a bow of "toda" to God. We now turn to four couple dances by Eliyahu Gamliel, another choreographer who takes into account the words of the songs. At the Beginning of "Ayelet Ahavim", the man asks the woman why she is sad and because the relationship is yet shy and distant, this part is danced with the hands in the back. The woman tells the story of her lover, who has left and promised to return. Little by little contact develops, as the man draws the woman to him, then conversely, before they dance together. It is a dance of consolation.

In "Shnei Shoshanim" the two roses are symbolized by the arms of the dancers held together like a cup that crosses in a "W"-like way. In "Hakol Biglal Ha'ahava", a man writes to his beloved that were he a bird, he would fly to her. . . but he is just a simple soldier and can only send a letter. Part two of the dance starts with a 3-step turn to the R. ending with a bending forward of the body as L. touches next to R., before turning widely to the L. — a sequence calling to mind a bird that folds up before taking off.

Finally, in "Hagashashim", counts 1-4 of part 1 depict the snobish girl referred to in the song, walking nose up, hands in the back, ignoring all that is around her. The man, behind, mimics and makes fun of her.

Another humorous touch can be found in Y. Gabay's 'Beyt Chalomotai': the girl describes to her boyfriend the house of her dreams in a charming way, saying she'll allow only the one man she wants to live in it. This teasing is alluded to when the couple separates on 4 running steps, body slightly bent forward, and look at each other under their arms extended to the side.

In the first 8 counts of "Shkharkhoret", of Yankele Levy

the girl's left arm is resting on the man's right arm. When the couple then moves 3 steps forward, the man interlocks his arm under the girl's, inviting her to accompany him. Very delicate hand gestures can be found in Sa'adya Amishai's dances, in particular in the popular "Mi Li Yiten". Here also, they always have a specific "Kavana".

Several dances incorporate religious gestures, such as the sways with arms up in "Tsadik Katamar". The ending turn in "Dror Yikra" is done with arms in a horizontal 1/2 circle, as if holding shabbat candles between two fingers. In the middle part we find the following powerful step: strong and wide lean to the right, step left in place, cross R. over L., high hop on R. and squat with erect body, this, in Eliyahu's mind expresses man's quest for freedom and elevation. Though he fails and is drawn back to earth, it is dignified.

Other dances, while not literally related to the words, will incorporate original steps from the Israeli ethnic communities. Coming first to mind is the celebrated "Dodi Li", the first Israeli dance to use the Yemenite step, a step Rivka had seen at that time (1949) in Yemenites dancing upon their arrival in Israel ("Shorashim", p. 18) In the chorus of this dance we also find a prayer-like movement: counts 7-8: step forward on L., then close R. to L., 10-11: step backward on L. then close R. to L., on the first 2 counts body bends slightly backwards and hands are brought close to the face, palms forward, like in a tefila. In the last 2 counts hands are brought down. We owe it to the composer Nira Khen that this dance could become alive since Rivka had almost given up the hope of finding proper music for her completed dance.

In "Mezarey Israel" Shalom Hermon used two steps he had seen at a festival shortly after independence: The "Cherkassia" step, in 6 counts (counts 2 and 5 should be stamping on the R. and L. respectively while kicking the other foot forward.), as well as a step the Druze use to warm up: counts 1-8 of part 2 are close: L. foot to R. (1-2). Then with L. heel in place, open L. foot to L. (3-4), close it to R. (5-6), then turn it out to L. (7-8). Moshiko has explained in "Shorashim" (p. 51) how his "Debka Kna'an" uses the Arab tradition of incorporating between each stanza a chorus allowing the dancers to rest.

Here then are some examples of steps with a specific "Kavana", a list that in no way claims to be complete.

If we know its history, a dance will no longer be "yet another dance" and that if we know the "Kavana" of steps, (to be sure not every step will have a specific "Kavana"),

STEPS, STYLE, AUTHENTICITY AND “KAVANA” IN ISRAELI FOLKDANCE

BY ELLIOT COHEN

Most of us folkdance lovers, dance for the fun of it. We like the movement, the music, the people. Yet, we also enjoy dancing well and we look for meaning.

Certainly dancing a dance well implies dancing its steps precisely. In a nice article about recreational folkdance (“Dancemagazine”, Dec. 1957, reprinted in “Guide for the Israeli Folkdance Teacher”), Fred Berk has shown that though, if allowed to turn into an obsession, this quest for precision could spoil the fun of it all. Let us start from this article to go on and indicate some of the ways of making folkdance more enjoyable, meaningful and exciting to the practising folkdancer.

Not that steps are not important, we agree with Fred Berk that “of course a dance should be taught the way it was originally done”. Only we take this demand of exactness for granted, feeling it is an obvious one, we would like to go it past it and not turn it into an end in itself. Let us remember, incidentally, that many obstacles stand in the way of this “authenticity” (Gary Fox, “Hora”, issue 28), and that for all our efforts we are liable to teach with mistakes. We have witnessed teachers center their whole teaching on this, only to find out later that hardly a dance they taught did not need correction. In another instance a choreographer couldn’t stand the rigid way a teacher taught her dances in spite of that teacher’s absolute precision. So, though precision is essential, emphasis should be shifted away from it.

Where then should the emphasis be? Part of the answer lies in a project initiated by Fred Berk in his article “A Research Project” (“Hora”, issues 28, 31). There he traced the origin of some dances and the circumstances of their birth. Certainly not every dance has an interesting history, but it is hard to believe that some new dances are born because a folkdancer learns the steps from dance instructions in a record with reversed labels, or that some professional choreographers create at such speed to the recordings they’ve made of the radio program while they were at work, that they inadvertently choreograph to the commercial

of “Stein, Stein, Bira Kala” as well. Still, many more dances than one would think do have a nice history, and it is nice to know it.

Another part of the answer lies in understanding the purpose of the steps. Every choreographer, somehow, somewhere, makes choices at each step and we like to believe that all the choreographers have made their choices with intention, that is with “Kavana”. In her beautiful study, “The New Israeli Folkdances” (1968, p. 11) Gurit Kadman wrote “nearly all our dances are connected with one specific song, but with the tune only, not the content of the words”, an idea expressed again recently by E. Halper (“Viltis”, Vol. 41, No. 6, p. 14).

Yet, many more dances than one would think do indicate signs of “Kavana”, and many are related to the words of the song. Indeed it may be a proper place here and a useful enterprise to give several examples of dances containing steps with specific “Kavana”, while adding to Fred Berk’s research by giving the origin of some more dances.

Already in the example selected by G. Kadman one can single out “El Ginat Egoz”, where the dancers make the shape of a nut with their left hand. In “Sham Harei Golan”, in the second part of this dance, Yonathan Gabai has used a Rond de jambe with high knee symbolizing a climbing step, to be done with erect body. In the first part of “Va’yiven Uziyahu”, the bounces are made in a “massive” way, in reference to the fortified towers of King Uziyahu.

As for “Ken Yovdu” (note that a strong stamp of L. over R. and not a brush should follow the step together step), G. Kadman has noted in her study that her dance incorporates the idea of “formation of the ancient biblical “Machanayim” (2 camps)” — two opposite lines ‘attacking one another’. This dance was created upon Gurit’s return from the USA. The State of Israel had been established during her absence and she at once created “Ken Yovdu” for rows of soldiers dancing in front of a huge silk background representing a red and golden sunset.

1. ספר החסידים סי' קס"ח.
2. שערי שמחה לר' יצחק בן יהודה ו' גיאת, סוף הלכות לולב, פירטא תרכ"א; מובא גם בשו"ת מהר"י קולון, שורש ט', לעמברג תקנ"ח; ובספר שערי תשובה סי' שי"ד בין התשובות המיוחסות לרב נוטראי גאון. ואם כך הדבר, יש להקדים מנהג זה למאה השביעית. רב נוטראי היה בקשר עם קהילת לוסינא שבספרד.
3. מ.ב. לזין, תשובות רב האי גאון לקאבס, גנזי קדם, ספר חמישי, י"ם תרצ"ד, עמ' 33-35.
4. קובץ תשובות הרמב"ם, לפסיא 1859, עמ' 51.
5. A. Berliner, Aus dem Leben der Juden Deutschlands im Mittelalter, Berlin 1900; M. Güdemann, Geschichte des Erziehungswesens und der cultur der Abendlandischer Juden, ² Amsterdam 1966.
6. Berliner pp. 121-122; Güdemann, III p. 138.
7. Op. sit p. 139; op. sit. III. pp. 138-139.
8. ב"צ אופיר, פנקס קהילות גרמניה, באוריה, י"ם תשל"ג, עמ' 584.
9. על קיומם והתפתחותם של חיי המחול סביב בתי-מחול אלה ראה מאמרי "לזמנו ומקומו של בית-המחולות" Tanzhaus בחיי יהדות אשכנז בימי-הביניים מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי (בדפוס).
10. ספר החסידים, סי' ד'.
11. שו"ת תרומת הדשן, סי' ר"י, ווארשא תרמ"ב.
12. שם, סי' ש"ב.
13. י. שיפער, געשיכטע פון יידישער טעאטר קונסט און דראמע, ווארשע 1927, עמ' 69-70; A. Sendrey, The music of the Jews in the Diaspora, N.Y. 1970, pp. 317-328.
14. ר' יוחנן לוריא, משיבת נפש, כתב יד אוקספורד מס' 91 4°, Opp. Add. גויבאוואר 257, מכ"י 16726, חיי שרה, עמ' נ"ב; ב'.
15. שם, בשלח, עמ' פ"א; ב'.
16. "תוכחה מגולה" בתוך "ראשית ביכורים" לר' חנוך העניך בר' יהודה ליב, פרנקפורט א/מ תס"ח.
17. שם, עמ' כ"ט; א'.
18. ראה "אגרת שלמה" לר' שלמה זלמן בר' יהודה ליב סגל מדעסווא, וואנזבעק תצ"ב, כ"ו; א'.
19. שו"ת זכרון יוסף לר' יוסף שטיינהרט, פוירדא תקל"ג, סי' י"ז.
20. שמחת הנפש לר' אלחנן הענלה, קירכהאן, זולצבאך תקנ"א, עמ' כ"ו; א'.
21. M. Grünwald, Luxusverbot der Dreigemeinde (Hamburg — Altona — Wandsbek) aus dem Jahre 1715 Jahrbuch für jüd. Volkskunde, 1923 p. 229 § 18; idem: Die Statuten der Hamburg — Altona Gemeinde von 1726, MZJV, 1899(2), p. 31 § 35.
22. J.R. Marcus, The Jew in the Medieval World, Cincinnati 1938, p. 196.
23. צ. פרידלבר, חיי המחול בקהילות היהודים הספרדיים באספקלריה של תקנות קהילות וספרות השו"ת, מורשת יהודי ספרד והמזרח, מחקרים, י"ם תשמ"ב עמ' 347-353.
24. ר' ישעיהו השני, פסקי הרי"ז, מסכת ביצה פרק ה', הלכה א' סי"ב, י', בתוך פסקי הרי"ד, י"ם תשל"א.
25. ד' קארפי, פנקס ועד פאדוואה, של"ג-שמ"ג, י"ם תשל"ד, עמ' 97.
26. J. Zoller, Theater und Tanz in dem italienischen Ghetto, Menora, Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft u. Literatur IV, 1926, pp. 596-597.
27. ר. בונפיל, קווים לדמותם החברתית והרוחנית של יהודי איזור וויניציאה בראשית המאה הט"ז, ציון מ"א תשל"ט, עמ' 71.
28. ר' יהודה אריה ממדינא, חיי יהודה (מהדורת א. כהנא) קיוב תרע"ב, עמ' 17, 33, 48.
29. ש. סימנסון, תולדות היהודים בדוכסות מנטובה, ב', ת"א תשכ"ה, עמ' 399.
30. ראה בפרגמטיקה משנת 1650, פורסמה בספרו של ש. סימנסון, כנ"ל עמ' 392; כ"כ ראה הפרגמטיקה משנת 1706 שפורסמה בספרו של J.A. Abrahams, Jewish Life in the Middle Ages, London 1932, p. 329 ובפרגמטיקה משנת 1723 שתצלומה נשלח לי עלידי ד"ר י. ריבקין וז"ל מאוספו.
31. ראה תמונה מס' 1. על הריקוד עצמו לא הצלחתי עד היום להעלות דבר על מקורו, תוכנו וצורתו.
32. ש. סימנסון, שם, עמ' 393.
33. ש. סימנסון, שם, עמ' 394.
34. שו"ת זרע אמת לר' ישמעאל הכהן, ליוורנו תקנ"ו, סי' צ"ח; עחקר הד"ט, לר' דניאל טירני, וילנא 1835 חלק יו"ד, סי' כ"ה, סי"ק ד'; שם, סי' כ"ה סי"ק י"א.
35. שו"ת שמש צדקה, לר' שמשון מורפוגו, ויניציאה 1743, חלק יו"ד סי' כ"ה.
36. H. Vogetstein u. P. Rieger, Geschichte der Juden in Rom, II Berlin 1895 p. 302.

If we compare this rule with the strictures of the Alsace rabbis on mixed dancing, we must conclude that the habit of dancing of boys and girls together was apparently so widespread, that the rabbinical authorities thought it prudent to warn against this misconduct but to refrain from condemning it outright. But there were also those who expressed stronger opposition.

The intensive dance activity in many of the communities made dance-teaching necessary and indeed, dance teachers and dance tuition are mentioned often in documents of that period and even rabbis were involved in it. Rabbi Arie of Modena writes in his autobiography that he studied music, singing and dancing in his youth.²⁸ The status of the dance-teacher became more prominent and the regulations of the communities express this development. In the protocols of the "kehilla" of Mantua their is hardly a decree which does not mention dancing. In 1635 we find a paragraph making it obligatory to obtain permission for organising a ball from "the small committee" and the very same document permits the dancing of the "Mitzvetanz", as danced by the Ashkenazim at weddings, provided the men will dance by themselves and the women separately.²⁹ This shows the mutual influence of Sephardi and Ashkenazi communities living in the same town.

In several places in the protocols of the Mantuan community there is an explicit prohibition on dancing the "Fiesta-dance" apparently an Italian dance of mixed couples. This type of dance is prohibited even if the men and women dance separately. In order to dance it, a special dispensation was

required.³⁰

Due to the pressure of public opinion this strict rule was relaxed and the protocol of 1687 states that "during a wedding-ceremony the men are allowed to dance one dance, provided their hands are covered with gloves." There is in the same decree a special paragraph permitting dance-teachers to dance, also only if they are wearing gloves.³¹ Giving the dance-teacher permission to dance with women points out the special social position this profession had acquired.³² Dance is regulated in several decisions by the communities of Firenze, Ferrara,³³ Ancona³⁴ and others.

One of these decrees, with the aim of limiting the value of wedding gifts to avoid excessive luxuries, states that one of the presents the groom is permitted to give his bride is a "pair of dance slippers".³⁵ which again stresses the importance of dance in the life of the community.

In the invitations to weddings, among the other attributes of the bride her accomplished dancing is often listed. On such an invitation-card from Ancona in the 18th century is said: "...there is no end to her praiseworthiness. Mistress Judicea Cohen of Ancona, who knows French word by word and gladdens all those who watch her dance. . ."

The scope of this article permits but a glimpse at the manifold dance-activities of the Jews in the Middle Ages and the Renaissance. The information we have covers only a few aspects of the field and much research is yet incomplete. □

לא
תהיינה הנשים בין נשואות בין משודכות רגילות ללכת ביום בדרכים המפוזרות
ואפילו בלכתן לבית הכנסת בלא צינורא חרוד. ומתענה אחת באופן שכל ראון
יהיה מכוסה. ולכן לא תוכלנה לחשוב איתו דאחנע הראש ולכלכלו לאחוריהן, וזה יובן בדרכים
הכל אשר הוגבלו בין הד' השערים הגדולים מחננו, אך בכל סוף המביאות והחזרות תוכלנה
לילך בלא צינורא, וכן הנשים המהרפות והיושבות בחנויות לא תהיינה מחויבות בעוד הולכות
לשרת או יושבות שמה. לכסות ראשן בצינורא, וכן לבנות הכפרים הותר לילך בלי צינורא.
כלל ועקר:

היוצאים
מן העיר או המעמד ללכת חץ מהמנט'ובאנו, הותר להם הכל ביום נאחם
וביום בואם, וכן הנשים ביום נאחם וביום בואן הותר להן הטי'רפה, ובמנאי
מהיה כלה מנבע כחוד ולא ברחמים מנבעים אחרים:

לא
תוכלנה הנשים בלכת חונה ללוות היוצרות, או הכלה לבית הכנסת, או לבית החתן.
וכס' בכנפיהן אחרת להיות ביאם ארבע, פלגד היוצרת או הכלה:

מחול
הנקרא פ'סטה: סבו מרקדים האנשים עם הנשים נאמר לעולם בכל מקום ובכל זמן.
אפי' אחריתם הפדמאטיקה הזאת, ואפילו האנשים עם האנשים או נשים עם נשים.
לא יוכלו לרקד יחד אם לא יקחו רשות מאת מע' הממונים אשר יהיו מדי שנה כשה כל ימי.
משך הסכמתנו זאת:

study any form of dancing in general and with a dance-master in particular.²¹ A similar rule is also to be found in the regulations of the "kehilla" at Metz from the year 1697.²²

Parallel to the development of dance-customs in the Ashkenazi communities dance in the Sephardi communities, mainly in places where emigrants from Spain and Portugal settled after their expulsion in lands under Ottoman rule, took on quite similar forms. Dancing at social meetings of festivals and on the Sabbath; the emergence of a "master of ceremonies" or dance-organizer who would act as dance-teacher but who would also, as a kind of broker, supply the dancer with a suitable partner of the opposite sex for a fee; mixed dancing at weddings and the hiring of non-Jewish musicians to entertain the wedding-guests, all these became widespread occurrences in Sephardic communities.

In Italy during the Renaissance Jewish dancing progressed in two separate channels: inside the community and as part of the general artistic creation among the gentiles. Let us consider, first of all, the dance as it developed inside the Jewish communities, but it is nearly impossible to draw a line between it and what went on outside the "kehilla", as the art of dance influenced the life of the communities in the spheres of education, celebration of festivals and holidays and social life. In the latter Jews and gentiles would mingle — disregarding the disapproval of such fraternisation by both religious establishments.

An important factor in this development was the integration of newly arrived immigrants from Spain and Portugal and "Roman" Jews, whose ancestors lived in Italy since antiquity, in joint communities. There were also Ashkenazi members of the "kehilla" and each group possessed a distinct tradition of dance-customs, which were strictly observed and preserved. But, as we shall see, there was also much mutual influence between them.

The most intensive dance-activity developed in two communities in Italy, namely in Venice and Mantua, but a lively dance-scene was common in many other places. The dancing took place mainly on holidays, when people were not at work and especially around Purim and of course at weddings. Mixed dancing which took place in all these activities was condemned by the religious authorities but continued to flourish nevertheless.

For example, Rabbi Yeshayahu the Second, who was active in southern Italy in the 13-14th centuries came to the conclusion, that a total prohibition of dancing will do little good, as "in spite of being told one should not hop or dance, we see many who do, and about such matters the ancient sages said let Israel err, which is better than

transgress, as their habits are too ingrained to be abolished."²⁴

In the protocol-books of the community of Padua in the first half of the 16th century there is a description which gives us a vivid picture of dance-habits: "We decide and hereby decree that no person, either man or woman, adolescent or virgin shall arrange a ball with dancing except from the eighth day of the month of Adar till the 21st before Pesach. . . on the eve of a "Brith Milla" of male offspring or in the house of women to whom a child was born, on the Sabbath preceding the wedding and on the one after the "chuppa", in the house of the betrothed or any other place chosen by the bridegroom and bride. . . and on all other days no ball with dancing shall take place unless permission from the "parnassim" (officers) has been obtained. . ."²⁵

From the above document we learn that dance-festivities were allowed on certain days only, at all other times a special permission was mandatory. One should note the exception made for the fortnight in which the Purim festival takes place in the month of Adar. Apparently the Purim festive season and its special performances were much loved by the Jews as well as by their gentile neighbours and therefore those two weeks were set apart for rejoicing and dancing.²⁶

The regulations also speak of a "wedding-house" in which the newly-married couple may choose to hold a ball, which proves the existence of the Tanzhaus, which we already encountered in the Ashkenazi communities, which is not surprising as many of the Jews of Padua were people expelled from Germany.

The fourth paragraph of the rules concerning dancing layed down by the meeting of all the rabbis of Italy in 1507 (held in Padua) deals with the permissibility of men dancing with unmarried girls on the Purim-feast as an exception to the general rule.

During the Purim-feast it was even allowed to dance with married women, as an exception to the general rule against such behaviour.

"We forbid all (men) to dance with married women, no male with married female, except on the days of Purim. He may dance with the free (unmarried) on condition that the male attire will at least cover the risky region (the groin) and anybody failing to observe this decree is trespassing on the laws of the Jewish faith."²⁷

dance, who mentioned God in his song. . .¹⁰ From this first glimpse into the Tanzhaus we see that there were singers who accompanied the dancers. Among the customs of the dance-house was, for instance, the donning a special girdle while dancing, without which one wasn't supposed to take part in the dance. In a court-case brought before Rabbi Israel Isserlin (1390-1460) concerning the validity of a marriage it says: "Reuven rented a girdle from Shim'on for two dinars for wearing it at the dance as an ornament. As he danced with the girdle on his loins, a virgin asked him to lend the girdle to her, so she would be able to dance two or three rounds too. The man answered, that if she would be betrothed to him by this girdle, he would lend it to her, and she could dance with it. She answered in the affirmative and before witnesses he gave her the girdle for that purpose. . ."¹¹ Let us not pursue the legal argument as to the validity of that marriage (which, by the way, was invalidated by the learned rabbi), but note the importance attached to that special girdle worn during dancing.

There exists a last will of an old man, who bequeathed a substantial sum to his — yet unborn — granddaughter for the express purpose of her being able, when she grows up, to buy herself a dancing-girdle.¹² This evidence proves what an important part dancing played in the social life of the Jewish communities of that period. In a number of communities there existed privately owned dance-houses, which had to pay dues to the community chest, where on Saturday nights the young generation would gather to spend the time in dancing. From the list of the titles of the different dances danced at these gatherings we learn of the rich repertoire employed, but there exist but a few descriptions of the steps themselves.¹³

In a manuscript from the 15th century¹⁴ we find a vivid description of dancing in Jewish communities in Alsace: "Alas, the bad habit is extent in these regions by which men take the naked hands of women, even married women, in theirs and dance with them, while they sing and dance and make merry. . ." Apparently this habit was common not only in the Alsace region but in all Ashkenazi communities, as the author himself points out.

According to the opinion of the learned Rabbi Yochanan Luria, the writer of the document, to sing and dance is a proper activity for young virgins only, "who should cavort after the people" and in another place in his book he again states that "the women who perform before the brides at the ceremony should be reprimanded, as it only fits the young virgins to do so, in order to endear themselves to the young men, who will then spring after them for the purpose of matrimony."¹⁵

In the responsa and moral tractates from the end of the 17th century and the beginning of the 18th there are reflections of life-forms of earlier times. In one of these works¹⁶ we find the following stern warning: "And it is forbidden to dance, what is called 'tanzen', for a wife with someone other than her husband, even with a male relative of hers, for fear of erring (sinning). And a man shall not even (dance) with an unmarried woman hand in hand, for he will not be forgiven." And in another chapter: "There is another prohibition proscribing dance in a public house (inn)."¹⁷

Besides the already familiar warning against mixed dancing there is a new element, namely the one concerning dance in public inns, as the habit of merry-making in public places became more and more common practise.¹⁸

In the "kehilla" of Niederheim (Alsace) the local Jews rented the inn for entertainment and dancing, as the rabbi of the congregation, Joseph Steinhart (1720-1776) describes in his book: "I was told by somebody, that the men and boys are accustomed to be merry by dancing with the virgins in debauchery and instantly on the eve of the 15th of the month (I) sent an order by the beadle of the rabbinical court prohibiting such, ordering them to pay a fine of 10 Reichstaler, half of the sum to the (secular) authorities and half for charity, as such things should not be done. They sent a message back, advising me that they had already secured a permit from the authorities and they can not abide by the prohibition, as that would reduce the amount of wine sold at the inn, and as the authorities are paid a tax on each measure of wine sold, they would lose money. . ."¹⁹

The above answer was the reply to a similar complaint by a rabbi from a town in the Palatinate region, where the local "kehilla" had likewise put an anathema on some of the local youths because of mixed dancing on holidays. The custom was, apparently, common.

As the habit of dancing at feasts spread and the repertoire of dances diversified the need for a dance-teacher became acute. Indeed, perusal of the moral tracts and by-laws of the "kehillot" of that period reveals the existence of dance-schools and of course dance-teachers. As early as the second half of the 16th century we hear of warnings to parents, who send their children to these schools to be instructed in the execution of dances.²⁰ In a decree against luxury proclaimed by the joint "kehillot" of Altona, Hamburg, and Wandsbeck in 1715 and again in 1726 in the statutes of the communities we read that the boys and girls as well as the servants of both genders were forbidden to

DANCE AMONG THE JEWS IN THE MIDDLE AGES AND THE RENAISSANCE

By Zvi Friedhaber

The development of dancing among the Jews in the Middle Ages is a phenomenon encompassing all Jewish communities throughout that historical period. Undoubtedly, one of the main reasons for this development was the growing stabilisation and organisation of the "kehillot" and the establishment of an intensive social life in the new centers. The traditional values as well as the new surroundings influenced this development.

One of the main sources of information about the social structure of the Jewish communities and their dance customs is the rabbinical literature in all its manifestations. In this literature we find evidence about the struggle – not as many erroneously believe – against dance itself, but rather against the accompanying social customs, which were sometimes opposed to religious principles. Typical of this attitude is Rabbi Yehuda Hachassid's (1150-1216) stricture: "Then the virgin will rejoice alone",¹. His objection is not to dancing as such, but to mixed dancing of men and women together, which, as we shall see, became more and more popular.

Already Rav Hai Ga'on, the last of the great Ge'onim of Babylonia, (939-1038), was asked about his opinion concerning dancing-customs in two far communities, questions from which we are able to glean information about developing dance-habits. He was asked to opine about the habit introduced to a community in Spain, according to which the congregation would dance with the Tora-scrolls at the Simchat-Tora festival in the synagogue and in his answer he states that in Mesopotamia there are elders of the community, who dance with the holy scrolls "as if in their honour" and he therefore has no objection to the habit.²

This is a good example of how customs travelled from one community to another. He received another query concerning dance, this time from what today is Tunisia, about a recently growing custom of girls entertaining the guests at weddings by dancing before them, accompanied by gentile musicians and about the women dancing while

the bride is adorned and perfumed. In his response Rav Hai forbids any form of women dancing in front of male spectators.

Rambam (1135-1205) mentions in his writings the adoption of alien dance-customs by the Jews in Egypt, when he describes a bride taking a sword or rapier in hand and executing a sword-dance before her wedding-guests. He of course prohibits this sort of dance as opposed to Jewish morals and altogether alien to the spirit of Jewish traditions.⁴

A fascinating phenomenon underlining the growing share dance took in the lives of Ashkenazi Jewish communities, especially those in the German-speaking areas, is the renting of buying of special houses by the "kehilla" for the purpose of holding feasts and celebrations, such as weddings, called *Tanzhaus* (dance-house), *Spielhaus* (play-house) or *Brauthaus* (bride's-house) and in the documents simply wedding-house.

According to historians such as A. Berliner or M. Guedemann⁵ this innovation was a simple necessity, as the private homes of the members of the community were not spacious enough to contain the festivities which included dancing.⁶ Both scholars maintain that the term *Tanzhaus* was taken from similar institutions found among the Christians.⁷ There was also a similarity in the location of the *Tanzhaus* which was usually near the offices or in the house of the "kehilla" while the Christian *Tanzhaus* was near or in the *Rathaus*, (the town-council or municipality). One of the earliest documents about the buying of a *Tanzhaus* by a Jewish local community comes from the town of Augsburg in 1290.⁸ But there is information about dance-houses from the 12th century and till the end of the 17th.⁹

About what went on in the *Tanzhaus* we may learn from a story told by Rabbi Yehuda Hachassid: "One of the Hassidim was sitting in the wedding-house ("Beith Chuppa") and listening to one of the singers ("Meshorerim") to the

מרגולין ירון רבקה

רבקה וירון מרגולין מאור בשמי המחול

יש כוריאוגרפים היוצרים סגנונות חדשים, או צורות מחול חדשות מטכניקות קיימות. אחרים מעוניינים פחות בטכניקה ועיקר תשומת ליבם מופנת למסרים חדשים או רעיונות המובעים בשפת התנועה, אבל יש כוריאוגרפים מעטים, המחפשים לא רק סיגנון אלא תפיסה חדשה למחול, העשויה לשמש לא רק ביצירה הכוריאוגרפית, אלא גם בסיס לשיטת הוראה, ואימון הרקדן (טכניקה).

ירון מרגולין ורבקה סייט מרגולין הנמנים על מעטים אלו חקרו סיגנונות, טכניקות, תיאוריות ופילוסופיות רבות. ירון אף התעניין בקבלה ומצא בה תימוכין לרעיונותיו על היחסים בין: נפש האדם, גוף האדם, התנועה, הזמן, החלל והיקום כולו.

כאשר נפגשו רבקה וירון, זרימת האנרגיה הסוחפת היתה אחד המאפיינים במחול המרגוליני. בעיני רבקה אחד היסודות החשובים הוא דווקא היכולת לפקח על זרם האנרגיה בגוף הרקדן.

כשהם מתבססים על היכולת לפקח על האנרגיה, על הנשימה הנכונה וההרפיה הדרושה יצרו ירון ורבקה מרגולין שיטת הוראה משלהם.

מבחינה של שיטת הוראה ברקדנים הנולדים דרכה, רבקה וירון מרגולין מוכיחים זאת. תנועתם מהממת בכוח האינטנסיבי שבה ובזרימה העיקבית החוצה את החלל בנינוחות.

הריקודים של ירון ורבקה מרגולין שונים זה מזה, אך לכולם בסיס משותף אחד: המחקר, התנועה המאורגנת במשפטים תנועתיים, המפגש ההרמוני של הגוף עם הזמן והחלל המתרכבים בוהר וזרימה תנועתית, ומפגינים בכך את המפגן הגבוה ביותר של האנרגיה - המחול.

דיוניסיה אורטובס
10.4.83
אל סול דה מכסיקו



בית ספר למחול (שיטת מרגולין)
להקת מחול
שעורי מחול
כוריאוגרפיה

כיתת קליטה לחסרי ניסיון
מחלקה מקצועית
מחלקה מיוחדת לילדים

A SCHOOL OF DANCE (MARGOLIN METHOD)
DANCE COMPANY
TECHNIQUE CLASSES
AND COMPOSITION SEMINAR

השעורים מתקיימים בבית הנוער העברי רח' הרב הרצוג 105 ירושלים

רח' קרן היסוד 17/ב' • 17b KEREN HAYESOD st.
JERUSALEM, ISRAEL 94188 ירושלים
טל' 02-226706

YARON AND REBECA MARGOLIN The Luminous Energy of Dance

Some choreographers create new styles or dance forms from already established techniques; others are not so interested in the technique as they are in communicating new concepts or ideas in a language of movement. However, there are few choreographers who search not only for a style, but also for a conception of dance which, besides being applied to the choreographic activity, can be developed into a technique for the training and formation of dancers.

Yaron Margolin and Rebeca Sitt-Margolin, belonging to these few, have inquired into many styles, techniques, theories and philosophies. Thus, when Yaron got introduced to and studied the Kabbalah, he found in it the support of his theories about the relationship between: soul, body, time, movement, space and the universe.

Rebeca met Margolin, the excessive flow of energy was one of the main characteristics in his dance. For her, the important thing was apparently opposed to this, that is, the control of this energy in the body.

From the integration of this principle of energy and control, the correct use of the breathing and the required relaxation, Yaron and Rebeca Margolin built their own technique and teaching method, which is amazingly proved by them when they dance; there is a force, an intensity and a constant flow of movement never being a brusque or awkward change in the sequences that the dances carry out.

Each one of the choreographies is a separate universe in itself, but there are no common elements in all of them: the profound investigation, the arrangement of movement by movemental phrases, the harmonious encounter of the body with time and space, which are integrated in a fluid and luminous force, thus producing the most elevated manifestation of their energy — Dance.

Dionisia Urtubebes
10.4.83
El Sol De Mexico

CONTENTS

Dance Among the Jews in the Middle Ages and the Renaissance by Zvi Friedhaber	5
Steps, Style, Authenticity and "Kavana" in Israeli Folkdance by Elliott Cohen	10
A Few Things a Choreographer Shouldn't Do by Giora Manor	13
Educating Movement and Dance Teachers by Naomi Bahat-Ratzon	15
Abstracts of Articles in Hebrew	18
Companies and Premieres in 1983	19

Special Supplement Commemorating 20 YEARS OF BATSHEVA DANCE COMPANY

Material in Hebrew:

Musical Minimalism Invades Dance by Hanoeh Ron
The Path to the Dancer's Soul by Giora Manor
The Plié by Akim Volinsky, Micha Nes, Deborah Bertonoff
Can One Teach Choreography? by Yaron Margolin
Recent Trends in Modern Dance in Germany by Ronit Land
Humane Dance by Miriam Ben-Baruch
Teaching Dance as a Movement-Language by Hermona Lin
Dance and Video by Ruth Eshel

Editorial Board: Giora Manor (Editor)

Gilla Toledano, Nathan Mishori, David Eden

Published by the Israel Dance Society Mishmar Haemek
19236, Tel.: 03-993493, and the Friends of the Dance
Library of Israel (Tel Aviv, 26 Bialik St., Tel.: 03-658106);
printed by Aleph-Aleph Ltd., Ramat Gan, 3 Ohaliav St.,
Tel. 03-724940

English Typesetting: Tirosh Ltd., Tel.: 03-444959

Hebrew Typesetting: Et Va'Oth, Tel.: 459019

On the cover: Kol-Demama dancers photographed by Moshe Efrati; "Via Dolorosa" (choreography: Amir Kolben) performed by TAMAR dancers in Acco during the "Other Theatre Festival", photo: Boaz Lanir

מרכז התרבות האמריקני



american cultural center

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

Hours open to the public: Monday 10 a.m. - 7 p.m.
Tuesday 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 includes:

**PILOBUS DANCE THEATER
MERCÉ CUNNINGHAM AND DANCE COMPANY
ALVIN AILEY CELEBRATES ELLINGTON
THREE BY BALANCHINE
JENNIFER MULLER AND THE WORKS
MAKING TELEVISION DANCE, TWYLA THARP
LAR LUBOVITCH AT JACOB'S PILLOW**

The video tapes can be viewed during library hours.

רח' הירקון 71, תל-אביב 63930
טל' (03)650661/2

פתוחה לקהל בשעות:
יום ב' 7-10
בימים ג'-ה', 4-10
ביום ו' וערבי חג 2-10

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

הספרים ניתנים להשאלה.

רשימת הווידיוטייפים במחול הם:

להקת תיאטרון בלט פילובולוס
אלוין איילי לפי מוסיקה של דיוק אלינגטון
שלושה של בלאנשין
להקת מרס קנינגהם
טווילה טארפ, ריקוד לטלויזיה
לאר לובוביץ' בג'ייקובס פילואו
להקת ג'ניפר מולר

ניתן לצפות בווידיוטייפים בשעות הספרייה.



• BAT DOB

ISRAEL

DANCE

1984

ISRAEL DANCE 1984

