

מחול בישראל 1989/1990



מחול בישראל

1989/1990

4	דבר-המערכת
5	המחול מול המודלים שלו, המודל המוסיקלי - מאת נפתלי עירוני
9	מחול-העם הישראלי ו"כליזמרי" - מאת צבי פרידהבר
12	מחולות מן האולימפוס, מחולות-הנוף של שרה לויתנאי - מאת ירון מרגולין
22	אמיל ז'אק דלקרוז, הגוף כגשר בין מוסיקה לתנועה - מאת אורה גורלי
26	ברכט, מונטאז' ותיאטרון-מחול - מאת אליקים ירון
28	ניסיון מוקדם של תיאטרון-מחול בישראל - מאת נאווה שאן
30	העבר הוא ארץ רחוקה - מאת רות אשל
	דמות הרוח, רשמים מתהליך עבודה עם אושיו אמגטסו, מייסד להקת "סאנקאי ג'וקו" -
34	מאת אריה בורשטיין
38	זרים בעולם המוסיקה, על רקדנים חרשים והתייחסותם לצליל ולמקצב - מאת עופר רום
42	מוסיקה וכוריאוגרפיה בבאלט הקלאסי - יוסי תבור משוחח עם יורי פופקו
45	שני מחולות BALLI, מוסיקה ומחול נוצצים באמצע המאה ה-15 באיטליה - מאת א' ויליאם סמית
49	על אמנות כתיבת הביוגרפיה של אמני-מחול - מאת גיורא מנור
51	להקות ובכורות

המערכת: גיורא מנור, גילה טולידאנו

יוצא לאור על-ידי האגודה למחול בישראל (משמרהעמק
19236, טל' 04-893493) ואגודת ידידי הספרייה למחול
(בית-אריאלה, שדרות שאול המלך 25, תל-אביב 64367;
ת"ד 33235, תל-אביב 61331; טל' 03-210141).

נדפס בדפוס "אלף אלף בע"מ", רמת-גן, רחוב אהליאב 3,
טל' 03-7514940, 7514931.

סדר עברי: "עט ואות", תל-אביב, רחוב אלכסנדר ינאי 14,
טל' 03-459019.

סדר אנגלי: "משלט סדר-צילום והכנה לאופסט בע"מ",
תל-אביב, רחוב הנציב 41, טל' 03-267693.

עיצוב העטיפה: רוני רכב

השנתון למחול נתמך על-ידי קרן תל-אביב לספרות ולאמנות
ע"ש יהושע רבינוביץ'.

שנה סוערת עברה על העולם, מסעירה עד כדי כך באירועיה, שההתפתחויות שחלו בתחום של אמנות המחול בישראל – ואלה אינן מבוטלות כל עיקר – נראות כמעט בלתי־חשובות.

בתל־אביב נוסד מרכז חדש – מחודש, בעצם – הלא הוא מרכז סוזן דלאל לתיאטרון ולמחול, במבנים שהיו פעם בית־ספר עברי ראשון ביפו, האמור לשמש אכסניה ובית למחול על כל צורותיו. המרכז הוא ביתן של "ענבל" ו"בת־שבע" ובימה לשלל אירועי מחול, וכבר הוא שוקק חיים, אם כי יש לו עדיין בעיות תפעוליות המחייבות פתרון.

הספרייה למחול הגיעה גם היא סוף־סוף אל הנחלה, אבל לא אל המנוחה, בביתה החדש, שבבית־אריאלה, הספרייה העירונית המרכזית של תל־אביב. הבעלות והאחריות התפעולית לספרייה ולארכיוניה עברה לעירייה, ואגודת ידידי הספרייה תמשיך לתמוך במפעליה, להפיק תערוכות, ספרים וכו', כפי שעשתה בעבר, אולם בתנאים פיסיים משופרים בצורה ניכרת.

השנה עמדה גם בסימן פתיחה מחודשת של ארצות מזרח־אירופה ומרכזה, ולהקות לא־מעטות, כגון "בת־דור", "בת־שבע" ו"הלהקה הקיבוצית" הופיעו הופעות־אורח בפולין, בהונגריה ובברית־המועצות.

הנושא המרכזי בשנתון השנה הוא היחסים המורכבים שבין אמנות המחול למוסיקה. הנושא נדון מהיבטים שונים, של תורתו של ז'אק־דלקרוז, מנקודת־ראות אסתטית־תיאורטית, בתחום הבאלט ומזווית־ראייתו של הרקדן החרש.

בעצם, קשה לתפוס שעברו חמש־עשרה שנה מאז יצא לאור ה"שנתון למחול בישראל" הראשון, בשלהי 1975, אבל זו עובדה, והוא ממשיך להופיע בזכות רוח ההתנדבות של הכותבים, הצלמים ויתר העושים במלאכה.

העורכים

המחול מול המודלים שלו

המודל המוסיקלי

מאת נפתלי עירוני

ללא ספק המוסיקה אינה רק אמצעי עזר לפיוט, אלא אמנות עצמאית, בעלת העוצמה הגדולה ביותר מבין כל האמנויות, ועל כן מסוגלת להשיג את מטרותיה בכוח האמצעים העצמיים שלה לבדם, ואינה זקוקה לא למילות השיר ולא לעלילת האופרה.

(שופנהאואר)

מעורבות המוסיקה בכמעט כל אירוע מחולי היא דבר בלתי נמנע. זאת עובדה אשר מחייבת הסבר, כי התופעה אינה מקרית, ואפילו במופע ללא ליווי מוסיקלי מורגשת היטב עצם עובדת היעדרותה של המוסיקה. השקט חודר אל המופע בכוח, וכאילו מדגיש את נוכחותו כתחליף למוסיקה.

כאשר מנסה מקצב כליהקשה לבדו למלא את מקומה, הוא בעצם מחזיר את המוסיקה לחלל. השימוש באמצעים אחרים לליווי המחול, כגון מוסיקה קונקרטית, צלילים שונים וכן קולות אנושיים, אינו מעיד על פתרון שונה, כי בכל השיטות הללו יש מידה רבה של "הרמוניזציה מוסיקלית", שהיא תוצאה ישירה של החשיבה המוסיקלית, המשפיעה והמעניקה את גיבויה להרכבו של רקע המופע. הרקע המוסיקלי מהווה מעין תפאורה טבעית של המופע. אבל בהרבה מקרים רקע כזה אינו תורם יותר מאשר עצם היותו תלוי וסמטי בדיוק כבד מצויר בתפאורה מיושנת.

תפקידה של המוסיקה אינו מובן דיו ועוצמתה האדירה אינה מנוצלת. על כך ננסה לדבר בהמשך, אבל לפני כן עלינו להעיף מבט ולתאר את הסיטואציה שבה מתרחש האירוע המחולי.

כאמנות בימתית, המחול מתרחש, פועל ומתנועע על הבמה. אולי בליתי-ברירה נוצר מצב עובדתי המטשטש גבולות והמערפל את מהותו ואת תוכנו של המחול. כי המאפיין העיקרי שלו – התנועה – אינו ניצב בראש הדברים, אלא נחשב כפועל יוצא מהסיטואציה הדרמטית. תופעה זו מובנת וטבעית, משום שהוא מצוי בתוך מסגרת בימתית, ועל כן על המחול לציית לתכתיביה. השאלה הנשאלת היא, האם הסיטואציה התיאטרלית או סוג אחר של סיטואציה "בימתית" מכילה בתוכה את הפוטנציאל התנועתי הדרוש להתפתחות המחול?

כדי לענות על כך, יש לחוש ולהבין את ממדי הזמן והחלל שבהם מתרחשת העלילה. ההבדל בין עלילת המחול והעלילה התיאטרלית הוא גדול ומהותי. מדובר בעצם בשני דברים ללא מכנה משותף, לא במימד הזמן ולא בממדי החלל.

ההגדרה הפשוטה ביותר של התנועה היא – שינוי מקום (קונסטנטין ברונו). ההגדרה הזאת תופסת בכל הממדים, של המציאות, של המחשבה, ואין לה תחליף. המחול צמוד לתנועה כאופן ביטוי והתפתחות. האתגר מובן מאליו – תנועה מתמדת כביטוי לשלימות ותו לא. מימד הזמן הוא פועל-יוצא מן הסיטואציה התנועתית הזאת – הוא בעיקר ההווה. הכל מתרחש לפנינו עכשיו.

כאשר המחול מאמץ את המודל של הסיטואציה התיאטרלית, הוא עובר מעין טבילה, הוא שוקע בעצם בתוך חלל וזמן שיש בהם מאפיינים זרים לו. ממדי הזמן והחלל מתפקדים באופן שונה לחלוטין. הסיטואציה על הבמה אינה מציאות מוגשת ישירות, אלא תהליך מורכב מחשיבה וצפייה ברוזמנית. החלק הדמיוני, הבלתי נראה לעין, של התמונה התיאטרלית חותר אל עבר ההיפותטי (הפרהיסטוריה של המחזה – סטניסלבסקי), וכן מנסה לנחש את העתיד בצורת המשך העלילה הצפוי. תנועת הדמויות, הנפשות הפועלות על הבמה, היא ביטוי מצומצם של התנועה הכוללנית של העלילה. אפילו בסגנון המשחק האקספרסיוניסטי, המדגיש את ההבעה הנראית לעין וכן את התנועה, אף הוא חי וקיים על רקע דמיון עלילתי, המשלים את התמונה. חלקה של התנועה אז אומנם גדול יותר, אבל אינו מספיק.

תיאטרון המחול מתקשר אולי לסגנון האקספרסיוניסטי בגלל הדגש המושם בהבעה וכן באלמנט התנועתי. אבל הצופה במופע מסוג זה אינו יכול להשלים את התמונה. הוא אינו מבין מדוע אין מספיק תנועה, או שהסיבה לתנועה אינה מובנת לו דיה. תחושה של זרות, של מעשה אמנותי שרירותי, מלווה אותו תוך כדי צפייה. הסיבה היא מידת איהתאמה שבין ממדי הזמן והחלל בתנועת המחול ותיאטרון. כאשר בתיאטרון ההמתנה וחוסר-התנועה הם גורמים פעילים, התורמים לעלילה, דבר זה נסבל רק לעיתים במחול.

בתיאטרון הדמיון וההיגיון הם גורמים מעשיים להתפתחות

העלילה, שעה שהם מהווים רק אלמנט של רמיזה במחול. תחושת הזרות נובעת מכך, שבהיעדר הדמיון והחשיבה ההגיונית, התנועה מתרחשת בחלל מורכב ובנוי לצרכים אחרים. התנועה אינה מוצאת לעצמה נקודות-אחיזה – כי הן אינן קיימות שם.

גם זרימת הזמן אינה טבעית, כי מימד הזמן במחול מתקרב פחות או יותר לזמן "הריאלי-האובייקטיבי", שעה שעלילה בתיאטרון מתרחשת בתוך זמן פיקטיבי לחלוטין.

הצופה הרגיש חש במחול בסתירות ובניגודים אלה. לנגד עיניו מאורע מוזר, ללא סיבה, שנעדרת בו התמדה, המשכיות, זרימה; הצופה משתדל לציית לכללי התיאטרון, לחשוב, להתרשם, להתמקד לפתרון וכו'. אבל למחול כללים שונים – תנועה כמעט מתמדת, זמן הווה, הכל גלוי, הכל מרוכז, בהבעה, ברגש. וכך, בקיום המשותף, מופיעים כתמי-שמש שחורים. אלה, בעצם, הפסקות, חללים ריקים – מצבים שבהם יש אי-ודאות לגבי ההמשך – אין יודעים מה יקרה, כי אין סיבה שיקרה משהו. אז הרקדן נותן ביטוי לאישיותו שלו, ללא קשר למה שקדם. לאחר שהמסר נגמר, מנסים להתחבר ולהמשיך. לפעמים ההרכב נעשה מאוד "נקודתי", מרוסק, כיוון שנוצר כתוצאה של חיבור קטעים של ביטוי אישי, מנותק מהשלם. בכלט הקלאסי אפשר למצוא מקרים רבים הבנויים כביטוי אישי בתוך מסגרת פורמלית של עלילה מוכרת ובאמצעות "פיגורות".

תפישתו של דיאגילב חותרת להגמיש את המבנה התיאטראלי. האלמנט ה"אפי" מהווה את מקור ההשראה. על-פי האסתטיקה העתיקה (אפלטון), ה'אנר' האפי משלב את הדרמה בשירה. מכל מקום, מסגרת כזאת כפופה פחות לכללי התיאטרון. תפקידה של המוסיקה חשוב יותר והשירה והפיוטיות פותחות אופקים חדשים. ההצגה מורכבת אומנם פחות על-פי כללי הדרמה, אבל שומרת בקפדנות על כללי הבימוי התיאטראלי. סגנון ה"חיקוי" נמשך. חלק גדול מתשומת-ליבו של הצופה מושקע בזיהוי האירועים, בחיפוש אחר הדמיון בין תנועות ופעולות שבחיים הריאליים. המוטיב הפיוטי מצליח לעיתים לשחרר את המחול מתלותו בפרטים הריאליים של העלילה.

המודל המוסיקלי

מוסיקה היא אמנות מסוג אחר. היא קיימת בהווה המיידית, הבלתי-אמצעי, מיקומה בחלל שונה לחלוטין מן החלל ה"ריאלי". ההבדל הוא בבחינת השוני שבין חלל גיאומטרי אויכלידי ולא-אויכלידי. ביטוי רגשות אינו זקוק לדרך הארוכה של העלילה, העוברת שלב-שלב בכל תחנות הזמן והמרחב. החלל המוסיקלי הבלתי-נראה לעין הוא מאגר אדיר של רגשות, מסודר היטב בריכוזיות מירבית. הרישום המוסיקלי בתווים יש בו האלמנט הכמותי, הקצבי, והאלמנט האיכותי של ההרמוניה. (רישומי של המרכיב הראשון מאונך, ואילו של השני אופקי.) אבל פיענוח התכנים אינו אמיתי, אם הוא

מסתפק בקריאת הצורה החיצונית של הרישום. כי הסידור הפנימי של החומר הרגשי אינו ניתן לרישום. הריכוזיות היא כה מתקדמת לפעמים והשינויים והמעברים מתרחשים בתדירות גבוהה כל כך, שרק חלק מהתוכן הרגשי ניתן לביצוע ולקליטה.

פסנתרן סיני חשוב אמר פעם, שאינו מסוגל לנגן את מוצרט בגלל הכמות האדירה של שינויים ברגש המצויים במוסיקה הזאת ובשל המגוון הגדול של הרגשות בה. הכל יודעים, שהצורה המוסיקלית אצל מוצרט אינה המסובכת ביותר, והקריאה הפורמלית של התווים אינה מהווה בעיה. אולם הרישום המוסיקלי אינו מסוגל לשקף את זרימת הרגשות ולקבוע את דרגת עוצמתם.

הקו האופקי של ההרמוניה דומה למעין עטיפה יפה, שבקושי ניתן להבחין בתכולתה. מעטה רך וגמיש (כמו, למשל, במוסיקה הרומנטית) מאפשר לנחש את התכולה בקלות יתרה, מאשר כשהמעטה קשה, מסודר, גיאומטרי – ומסתיר הכל (כגון במוסיקה של הבארוק).

על מבצע המוסיקה לסלול את דרכי הרגש, לקבוע את אורכם ולמדוד את משך צעדם. על הכוריאוגרף לעצב את הביטוי הפנימי של התנועה ואת הבעתה הגופנית. כך נעשה מוטיב מלודי, המוגדר על-ידי מקצב והרמוניה, למסלול הרגש. ביטוי זה הינו מוחשי, וכאילו משרטט מפה של עקבות-הרגש בגוף ובחלל. הרקדן נעשה מין כלי-נגינה בשפת המחול, בתנועה, שהיא שוות-ערך לשפת המוסיקה בחלל-הצלילים. פול ואלי קבע את העובדה, שהמחול הוא תהליך אנרגטי, אשר בו מטען אנרגטי מתפרק. המוסיקה היא המטען היעיל, רב-העוצמה ביותר מבין כולם.

המוסיקה, אפילו אם היא משמשת כרקע או ליווי בלבד, היא אומנם ביטוי לא מספיק ברור, כך שיש צורך להזריק אל תוך החלל הבימתי אנרגיה קינטית, אך היא בכל זאת הסיבה הריאלית ולא רק המדומה לתנועה. הכוריאוגרף חש בצורך להקטין ולהנמיך את קולו החרישי של הדמיון הדרמטי והסיפורי ולהגביר את קולה הנשמע לאוזן של המוסיקה. הבעיה היא, שהוא אינו יודע בדיוק היכן מסתתר אותו שד, האמור לפרוק את המטען ולהניע את המחול.

הוא מוכן להשתמש בתרופת-הפלא של המוסיקה על-פי כללי הרפואה – להקפיד על המינון (המקצב) וגם לשמור על שלימות האריזה (הדינמיקה). קשה לדרוש מכוריאוגרף דבר שמבצעי מוסיקה רבים אינם מיטיבים לעשות בעצמם – לקבוע על-פי הצורך והתגובה הטבעית את המינון והסידור. מבצעי מוסיקה רבים עוקבים בקפדנות אחרי רישום התווים והצורה המלודית, בתקווה שכאשר הצורה מושלמת, המסר כבר כלול בפנים, אוטומטית, מעצמו.

בעלי תפישה זו סבורים, שמלודיה (נעימה) היא פועל-יוצא מהתשתית הרגשית, ועל כן אין צורך בחיטוט במגירות-הסתר של הרגש. המלווה המוסיקלי של המחול, בין אם הוא מנצח

על תזמורת או מנגן בכלי כלשהו, עוקב במיוחד אחרי אחד הפרמטרים המוכתבים עלידי הכוריאוגרפיה: מקצב, דינמיקה, גובה הצליל, שילוב אתנחתות או שילובים עם אפקטים אחרים. תפישה כללית זו היא, בעצם, דקורטיבית, ציורית, כאשר מוסיקה, תנועה ותפאורה מהווים מרכיבים של תמונה בימתית-סיפורית, דרמטית או אפילו "תמונה חיה", עליפי המסורת של המאה הקודמת.

מי שרוצה לפרוק את המטען הרגשי הטמון בתוך המוסיקה מוכרח לשנות את פני הדברים. ראשית כל, עליו לפתח את התודעה הרגשית העמוקה של המוסיקה. אין שום סתירה בין הצורה הפורמלית ורישום התווים לבין הבעת התוכן הרגשי. הביטוי הרגשי אינו סותר את הצורה המוסיקלית, כי אם נמצא במישור אחר.

אצל המבצעים הגדולים ניכרת תופעה של מקבילות מוחלטת בין שני התחומים הללו. מצד אחד קפדנות מוחלטת על שמירת הצורה וכל פרטי הרישום המוסיקלי, ומצד שני חופש בהבעת הרגש, עד כדי כך, שלפעמים קשה מאוד לזהות את היצירה המוסיקלית, שקיבלה פנים חדשות לגמרי בביצוע.

כנרים כמו אנסקו או סיגאטי, פסנתרנים כמו רחמיניוף או הורוביץ, מעבירים אל המאזין מפה רגשית שונה, הכלולה באותו שרטוט מלוודי, כך שכאשר דבר זה מתממש, תחושתו של המאזין היא של פגישה עם יצירה חדשה.

פרשנות מוסיקלית מחודשת אמורה לאפשר את פריקת המטען המוסיקלי. לגבי התנועה המחולית, ההשלכות הן עוד יותר נחרצות. כוחות גדולים באים מחלל בלתיידוע, רבי-ממדי, אידיאלי (החלל המוסיקלי), ופורצים את הדלתות אל חלל מוכר וידוע, ריאלי, תלת-ממדי. ההיגיון של הסיפור אינו קיים עוד; הדמיון של הדרמה נעלם.

ניתן להגשים את האחוה, את ברית-האחים שבין המוסיקה והמחול, שתי אמנויות הקיימות במישור הבלתיאמצעי של מסירת הרגש והפעולות אך ורק בהווה. פוטנציאל תנועתי אדיר, השייך לחלל אחר, בלתינראה לעין, מבקש לעצמו את ביטוי המעשי, הקינטי, בחלל הכמה המוגבל באמצעים התנועתיים האנושיים. במפגש זה חסרה הפרופורציה המתאימה, האמורה להשליט סדר ומיזוג נכון בין שתי האמנויות הללו. עיצוב הרעיון המחולי הוא הדבר הנחוץ במצב חדש זה.

עיצוב הרעיון המחולי

עיצוב הרעיון המחולי הוא מעשה אינטואיטיבי המהווה ברימנית בחירה ושידוך. הבחירה היא בעצם החיפוש אחרי אלמנטים הנמצאים בשני מישורים שונים – החלל המוסיקלי הבלתינראה לעין והלל אחר הקרוב יותר לתחום הריאלי – האמורים להתאחד במחול. השידוך הוא מעשה בעל אופי נסיוני, כי הוא נועד לבדוק את ההתאמה שבין שני המרכיבים.

שידוך זה דומה לצלילה במים עמוקים, כאשר הצולל מודע ובטוח שיוכל, לאחר הצלילה, לצוף על-פני המים. תנועת המחול דומה לשחייה כזאת, כי היא מתרחשת בגבול שבין עולם חשך בעל עוצמה אנרגטית אדירה, ובו ריכוזיות רגשית גדולה שלא ניתן לפענחה, והעולם הפשוט והישיר, החזותי, של במת המחול. המרכיב החשיבתי, הדמיון המהווה מרכיב פעיל בהצגה הדרמטית, ממלא תפקיד פחות מרכזי ואינו מועיל במחול – כי לא ניתן לנמק ולהצדיק התפרקות כה חזקה בתנועה ללא סיבה סבירה.

התנועה היא מטרה בפני עצמה, ביטוי ישיר ובלתיאמצעי "נוכח" המתקיים רק בהווה, בדיוק כמו המוסיקה. אבל קיים היבט נוסף, והוא האלמנט החזותי – תהליך זה מתרחש לנגד עינינו. נחוץ מרכיב נוסף, שביכולתו לאפשר מעבר סביר ואמין לעולם הקרוב יותר לבמה ולצופה. המרכיב הפיוטי מהווה שותף פוטנציאלי כזה לשידוך. האמצעים של הפיוט (הדימוי, ההשוואה, המטפורה וכו') מכונים לקראת השגת אפקט רגשי בלתיאמצעי, מידי, עכשווי. העוצמה הרגשית מעצבת עמדה רגשית הדומה לתנועה הזורמת לקראת מטרה בלתיידועה. תהליך זה גם הוא יש בו מכנה משותף למוסיקה ולמחול.

עיצוב הרעיון המחולי אינו עיצוב של אובייקט מוצק. הרי בסופו של דבר, הכל מיועד לזרימת התנועה. המרכיבים הרגשיים הם מטבעם בניחולף, כי רק תכונתם זו מאפשרת זרימה מתמדת. זיהוי המרכיבים וכל הסבר רציונלי מיותרים לחלוטין. אבל את המאפיינים הכלליים ניתן לתאר תוך כדי הערכת חשיבותם התפקודית.

תחושת הזמן

הבעיה העיקרית של מיזוג אמנויות היא מימד הזמן. תחושת הזמן שונה לחלוטין בכל סוג אמנות, כי קליטתה מתרחשת בשדה-חושיים שונה. אין טעם להיות צמוד לזמן המוסיקלי כאשר התנועה המחולית פוסעת על-פי כלליה הספציפיים. להיות צמוד למקצב המוסיקלי הרשום משמע, להיות בחלל אחר ש"מחוץ לתחום"

דבר זה תופס לגבי כל הפרמטרים של הרישום המוסיקלי. כדי לנצל את הפוטנציאל הרגשי של המוסיקה, יש לקרוא בתוכה היטב את מפת המוקדים הרגשיים. המסלולים המקשרים והמובילים בין האירועים הרגשיים מודדים בצורה מסוימת את הזמן התנועתי הריאלי. אבל קריאה נכונה אינה מובילה בהכרח למציאת הפתרון התנועתי, כי לא כל מוסיקה מתאימה לתנועה. יש צורך לבחור במוסיקה המתאימה ולדמיון את מימושה התנועתי.

הצפיפות הרגשית

עצם העובדה שהחלל המוסיקלי שונה מאוד מהחלל הפיסי,

ניסיון של שיתוף-פעולה

תפישה הרואה במוסיקה מודל וכן מקורה-הראיה למחול זקוקה להוכחה יצירתית – ליצירת-מחול משכנעת. הרקדן והכוריאוגרף ירון מרגולין קיבל תפישה זאת וניסה ליצור בתוך המסגרת המוסיקלית יצירות-מחול בעלות סגולה מחולית ייחודית. בתחילת שיתוף-הפעולה בינינו הצעתי לו לבדוק את עוצמתה הטבעית של המוסיקה. למטרה זו נבחרו יצירות רק בגלל "המפה הרגשית" שלהן, המאפשרת התפתחות מחולית – "לילות הקיץ" מאת ברליוז; "ללא שמש" מאת מוסורגסקי; "שירי וסנדונק" מאת ואגנר. תפקיד הקול האנושי השר בשלוש היצירות הללו שונה מאוד בכל אחת מהן. אצל מוסורגסקי וואגנר אופיו דרמטי במודגש, ואילו אצל ברליוז הוא לירי. ביצירתו של ברליוז הזרימה התנועתית היציבה משולבת בגיוון רגשי עשיר ומאפשרת מעין כבואה לבלט הקלאסי, כי התגובה המחולית אינה זקוקה לגיבוי הסיפורי והמוסיקה אינה עוד רקע היוצר אווירה. אצל מוסורגסקי ניתנת הזדמנות נדירה למצוא ביטוי מחולי לשירה כמעט מדוברת, סגנון המאפיין מלחין זה. התנועה המחולית היא כמעט מחוץ לתחום הקצבי ומתבטאת במעין צעידה מיוחדת במינה, ללא כפיפת כרכיים, והמקצב המוסיקלי מתחלף במקצב רגשי.

ב"שירי וסנדונק" נוצר דרשיח דרמטי המתרחש בין הקול והליווי בפסנתר. דבר זה מאפשר "תרגום" לדואו בשפת המחול, שגם ללא הסבר עלילתי כלשהו משכנע בהתפתחותו התנועתית. ביצירות אלה של להקת ירון מרגולין לא הופיעו "חורים שחורים", המחול היה עשיר באמצעים וככל עת נמצאה מוטיווציה כדי להמשיך לרקוד.

בשלב מאוחר יותר ניסיתי לעצב רעיון מחולי צמוד יותר לפיוט. דבר זה מחייב איזון בין מוסיקה ושירה. הדגש הושם בהבלטת האישיות היצירתית של המשורר (שארל בודלר) וכן של המלחין (צור פרנק). הראשון מספק את תפישת עולמו (ברצף "נשים מקוללות") והשני יוצר עליידי המוסיקה המעגלית שלו גלגול במעגל סגור של יצרים. התנועה מתפתחת בעולם סגור וסגולי, שבו השירה רק רומזת והמוסיקה דוחפת ללא עצירה. שילוב די דומה נוצר בין השיר "מחול המוות" מאת בודלר ו"רקוויאם" של פורה, שהיה הניסיון הבא בשיתוף-הפעולה בינינו. ללא רקע עלילתי מוגדר וללא סמלים מופשטים, נוצר מחול חופשי ועשיר.

יש לציין שאלה רק צעדים ראשונים בחיפוש אחרי שפה מחולית יעילה יותר. נבדקו רק אופקים מוסיקליים קרובים למנטליות הרומנטית והפוסט-רומנטית. מובן מאליו, שמרכיבים מוסיקליים שונים אמורים לגלות אופקים חדשים. כל מגע עם היבט מוסיקלי חדש גורם להתעשרות המחול. ■

הריאלי, של הבמה, שמידת הפיקטיביות שלו גבוהה ביותר, מסבירה גם את הצפיפות הגדולה של המטען הרגשי שבו. מובן מאליו, שהשימוש במוסיקה מוכרח להיות שימוש במכלול, בשלם, כי אין אפשרות למיון או לסינון – כך שהבחירה מאוד מכוונת, מודעת, והפסילה בלתי-נמנעת. ניתן לבחור ולנצל מוסיקות שבמבנה הפנימי שלהן מצויים מסלולים רגשיים סבירים, מתואמים באופן סביר עם הזמן התנועתי האפשרי.

פרשנות הביצוע המוסיקלי

בכוחה של האינטרפרטציה המוסיקלית לשרטט את המפה הרגשית של היצירה או להסתפק בשחזור הרישום המוסיקלי, ולו באיכות צלילית וירטואוזית מעולה. שחזור כזה אומנם יוצר מגע עם המטען הרגשי, אבל אין בכוחו לפרוק אותו. זאת מעין תצוגת-רגשות, המונחים על אצטבאות כמו בחלון-ראווה. היבט זה חשוב מאוד למלאכת עיצוב הרעיון המחולי, כי ביצוע מהסוג השני אינו מאפשר חדירה לתחום הרגשי החסום, הנעול.

השירה

המוטיב הפיוטי מהווה מסגרת בלתי-מחייבת. הוא בבחינת רמז לכיוונים אפשריים של התפתחות התנועה. הוא בונה מסגרת עלילתית משוחררת מכל גורם סיבתי. אין צורך לבנות את מערכת האמצעים הבימתיים האמורים "לנמק" או לשכנע. כי האנרגיה הקינטית של המחול מזמינה התבוננות חופשית. אבל תפקידו של המוטיב הפיוטי חשוב מאוד בשלב המוקדם של עיצוב הרעיון המחולי הכללי. אז הוא מאפשר את שילובם של המרכיבים על-פי רוחו ויצירת מפגשים מפתיעים. לאחר מכן תפקידו הרבה פחות כולט.

המפגשים המפתיעים הם בין אמנויות שונות, כגון מוסיקה, שירה, ציור וכו'. השירה חופשית וגמישה דיה כדי לאפשר מיוזג אמנויות שאין בו מעין "מיטת-סדום", כי מימד הזמן מתבטל, שעה שגם החלל הריאלי אינו קיים. הרקדן מגלם את התנועה התופסת את החלל לכל כיווניו. בדומה למוסיקה, המחול מסוגל ליצור עולם בתוך חלל מיוחד, הבנוי והמתאים למסגרת החושים הספציפית שאמורה לקלוט אותו. זאת דרך טבעית לקראת הסגולה של כל אמנות, המטהרת את עצמה מהשפעות זרות. מבחינה זו המוסיקה מהווה מודל יחיד ומיוחד במינו, כי ביטוייה מרוכז, ישיר ופונה לחוש אחד בלבד.

המודל הוא מורה-דרך להתנהגות ולביטוי. בדומה למוסיקה, על המחול להסתפק בכושרו העצמי ליצור תנועה ללא סיבה חיצונית. התנועה תהיה חזותית, אבל בנויה על רגש. העוצמה הרגשית נהפכת ישירות לתהליך תנועתי, קינטי.

מחול העם הישראלי ו"כליזמרי"

מאת צבי פרידהבר

המאוחרות. למחרת לא פסקו מלשוחח על כך, על הערב ועל מה שהיה, ולא ארכו הימים וזה הגיע גם לקיבוצים הסמוכים והשיר בפי הרוקדים... (1)

ומוסיפה על כך לאה ברגשטיין:

...החלטנו על עריכת חג הרועים, הוא חג הגז. דומני, שזה היה ניסיון ראשון בכלל לחוג מועד זה. אם כי לא ידענו כיצד ואיך עושים, מצאנו בכל זאת דרך, הודות לרועים עצמם, שהתברכו בכשר ביטוי. הופיעו לראשונה שירי הרועים של מתתיהו, ואני חיברתי להם ריקודים ואף ביצעתי אותם בעצמי. זו היתה לי הופעת יחיד במחול-רועים כמו "שה וגדי", "שישו ושמחו" וכדומה...

...הקשיים בעריכת החג היו עצומים. לא [היה] זמן להכנה ולא אמצעים לתלושות לצורך המחול. הכל נעשה לאחר העבודה בזמן הפנוי ובאמצעים דלים ביותר, ללא סיוע כלשהו. היה קשה, אך היו גם רגשי התעלות, שהביאו לגילוי כוחות יצירה מרובים... (2)

שיתוף הפעולה בין שני יוצרים אלה התחדש לאחר תקופת זמן, כאשר שניהם חברו שוב יחדיו בקיבוצם רמת-יוחנן, שם יצרו סדרה שלמה של דפוס חג, שהמרכזי שבהם הוא ללא ספק טקס "הבאת העומר", שעל דרך יצירתו מן הראוי להרחיב את הדיבור. וכך מספרת לאה ברגשטיין:

...באחד מימי פברואר הראשונים, (3) סמוך לשעת הצהריים, פגשתי את מתתיהו בפתח שער הכניסה לקיבוץ, לבוש עבאיה ומקל הרועים בידו... מתתיהו מספר לי על ירושלים, משם חזר מלימודיו. כאן בפעם הראשונה שמעתי על העומר.

אני רואה את עצמי שומעת – ומתתיהו שר לי את שירי העומר, במיוחד את השירים שהוא בחר להגשמה במחול: "עולם חדש נפתח לפני", "אביב ארצנו", "ראשית הקציר", "ברכת ארצנו". הוא מספר על החג בשדה.

הייתי אחוזת התפעלות. באו לי רעיונות על המחולות – והרגשה בקושי הביצוע. רצון רב להגשים – עם החרדה – האוכל לעמוד מול עוצמת השירים? אבל הצבעים, הצלילים והסיפורים של מתתיהו היו כל-כך קרובים

אחת התופעות המעניינות ביותר, שהתלוו לשלבי התפתחותם הראשוניים של ריקודי-העם הישראליים, היה שיתוף הפעולה הייחודי שנוצר בין המלחינים לבין הכוריאוגרפים. נדמה, כי לתופעה זו, כמו לרבות אחרות בחיינו המתחדשים בארץ, אין ולא היה אח ורע בכל מקום אחר בעולם. הדבר נבע ללא ספק גם מהדרך בה נוצר ריקוד-העם שלנו, שאף לתהליך היווצרותו אין דוגמה בכל מקום אחר בתבל, מכל מקום, לא בתקופתנו. המימרה "הצורך בריקוד לעם הוא שיצר אותו", בה השתמשה לעיתים מזומנות אם מפעל ריקודי-העם, גורית קדמן, אכן היה לאחד המאמצים לקימומו. לא ייפלא איפוא, ראשיתו של תהליך זה הוא בהתיישבות העובדת הקיבוצית. החברה הקיבוצית החלה מראשית ימיה בחיפושי דרך, כיצד לחוג את חגיה ובמיוחד את חגי הטבע החקלאיים, שקיבלו משמעות מוחשית בחייה. בתוך חיפושי הדרך לעיצובם של אותם חגים, נוצר בדרכים שונות גם אותו קשר וזיווג מפרה בין המלחין והכוריאוגרף.

ראשיתו של המפגש שהפרה הדדית את שתי האמנויות הללו היה ללא ספק במסגרת "חבורת הרועים", שהתלקטה בקיבוץ בית-אלפא. כאן נפגשו לראשונה המלחין והמשורר מתתיהו שלם והרקדנית-הכוריאוגרפית לאה ברגשטיין. היה זה בעת הניסיון של "חבורת הרועים" לחדש את חג "גז הצאן", בשנת 1931. במסגרת ההכנות לחג, הוטל על מתתיהו תפקיד ההלחנה. הוא הלחין לאירוע זה את שירו "חג הגז", שלא היה שיר הרועים הראשון שכתב. שיר זה ידוע במלותיו: "שישו, שישו, שמחו נא / חג הגז הנה זה בא". על שיתוף הפעולה שלו עם לאה מספר מתתיהו כדלקמן:

...בין החבורה שהתלקטה סביב הצאן היתה גם חברה אחת. במרוצת הזמן התפרסמה במחולות החג שלה. קראנו לה לאה הרקדנית. היא גדלה בווינה, למדה ריקוד ואף השתתפה בלהקת הבאלט*. בכל הזדמנות ידעה להדגים את ריקודיה ובסיפורים אין סוף... בערב זה של חגיגת הגז הגיעה גם שעתה... היא ארגנה מעגל גדול, ועלי פקדה לשיר את הזמר עוד ועוד. מהר יצאה בעקבות הקצב, המציאה אימפרוביזציות שונות ומלהיבות, פעם בנוסח חסידי ופעם בנוסח הורה חלוצית, פעם בידיים ופעם במותניים, עד שגרפה את כולם למעגל סוער [של] "שישו, שישו, שמחו נא" עד לשעות

* הכוונה, כמובן, ללהקת מחול מודרני ולא של באלט. (הערת העורך)

לאמת חיינו – והחלטתי להיענות לאתגר. כך קם החג... (4)

אין ספק שמפגש זה של המלחין והכוריאוגרפית, גם בחי השיתוף החברתי שבמסגרת ביתם הקיבוצי, היה גורם חשוב ומפרה ביצירתם האמנותית-העממית, ויחידה בסוגה. תרומתם למפעל ריקודי-העם הישראליים היתה רבה, מאחר שרבים מריקודי אותן מסכות-חג נהפכו לנחלת כלל הרוקדים.

דרך שונה של שיתוף פעולה – והפעם של כוריאוגרפית עם מספר מלחינים – היא דרך המפגש והיצירה שבין רבקה שטורמן לבין המלחינים שלמה פוסטולסקי, עמנואל עמירן ונירה חן. למרות שרבקה השתמשה גם בלחניהם של רבים ממלחיני הארץ האחרים, יש במפגש שלה עם שלושת המוזכרים ייחוד משלו. רבקה, שהתגוררה בקיבוץ עין-חרוד, פגשה בעבודתה במלחינים פוסטולסקי וחן, שניהם חברי הקיבוץ, והם שיתפו עצמם ביצירתם של ריקודי-העם, החג והילדים, אותם יצרה בראשית דרכה במסגרת הקיבוצית, שפרצו עד מהרה אל מעבר למסגרת שבה נוצרו אל קהל הרוקדים הרחב ונהפכו עד מהרה לריקודי-עם מוכרים וחביבים.

אך המפגש הראשון והחשוב ביותר בדרך יצירתה של רבקה היה ללא ספק מפגש עם המלחין עמנואל עמירן, שבו פגשה לראשונה בשנת 1942, בעבודתם המשותפת בהכנת חג המחזור בבית-הספר האיזורי שבקיבוץ גבע. לחניו של עמירן, בעלי המקצבים המוזרחיים, נראו לרבקה ביותר. הריקוד הראשון שנוצר בהשפעת אותו מפגש היה ריקוד "הגורן", ריקוד שבהצגתו לאחר מכן, בכנס מחולות-העם הארצי הראשון בקיבוץ דליה, בשנת 1944, עורר הדים חיוניים רבים. (5)

לכל אורך שנות יצירתה, יצרה רבקה קשרים עם מלחינים רבים והשתמשה בלחניהם ליצירותיה הכוריאוגרפיות, אך פנתה גם ללחניהן המסורתיות של עדות ישראל השונות, ששימשו לה חומר לעבודתה. די אם נסתכל ברשימת יצירותיה של רבקה, כפי שפורטו בספר הביוגרפי על אודותיה, (6) כדי לעמוד על כך.

שונה לחלוטין היתה התקשרותה של הרקדנית-הכוריאוגרפית ירדנה כהן ל"כליזמרים" שלה. את אותם "כליזמרים", כמו גם את יצירותיה הריקודיות, ניתן לחלק לשני סוגי יצירה. את הסוג הראשון של ריקודיה האמנותיים בנתה ירדנה בחלקם הגדול על מגנינות מזרחיות, וזאת בעיקר בהשפעת שני מגניניה המזרחיים, נגני העוד והכינור, אליהו (7) ועובדיה, (8) שליוו לעיתים את ריקודיה גם בתפוף ב"דרבוקה", אותו תוף כד שאליו התוודעה ירדנה עוד קודם לכן עלידי אשה בדרוית ששירתה בביתה. דווקא בתוף זה ובמקצבים שהיה ניתן להפיק ממנו מצאה ירדנה את המקצב לרבים מריקודיה. למרות שכלי זה נחשב בעיני נגניה, אליהו ועובדיה, כפחות ערך, הסכימו האחרונים להתחלף מדי פעם בתפקידי הנגינה והתפוף בהופעותיה. עד כמה משך תפופם של נגניה את

ירדנה ליצירה תעיד העובדה, שעל מקצב מסוים שהיה עובדיה מתופף יצרה ירדנה את אחד מריקודיה האמנותיים ואף כינתה אותו "מחול עובדיה". ריקוד זה שימש אותה בראשית היווצרותו כריקוד בהופעותיה האמנותיות. כאשר הוכנס בעיבוד לקבוצה למסגרות ריקודי החג שלה, היה עד מהרה לריקוד שנקד עלידי ההמונים, דהיינו, לריקוד-עם. לימים, צירפה ירדנה לנגניה המזרחיים גם את נגן הקנון חיים חייט, והשלושה שימשו לה במגנינותיהם מקורה-השראה ליצירותיה הריקודיות, שבחלקן היו בנויות על דמויות תנ"כיות. (9)

בסוג השני של יצירתה הריקודית-הכוריאוגרפית החלה ירדנה בעת שנתבקשה בתדירות הולכת וגוברת, בראשית שנות הארבעים, לעצב וליצור מסכות-חג לחגי ההתיישבות העובדת. ראשיתה של יצירה זו בעריכתם של חגי הביכורים וחג הכרם בקיבוץ עין-השופט, בשנת 1944. שם משתף עימה פעולה המלחין יזהר ירון, חבר אותו קיבוץ, שלעיתים אף כתב לירדנה לחנים להופעותיה האמנותיות. על שיתוף-פעולה זה כותב המלחין ירון:

...תקופה מבורכת ביצירתי היו השנים שעבדתי בשיתוף עם ירדנה כהן, רקדנית וכוריאוגרפית, שחלק חשוב לה ביצירת ריקודי החג החקלאי, שתקופת צמיחתו ופריחתו חלה בשנות ה-40. גאה אני על-כן, שתרמתי למסורת זו את תרומתי הדלה. בתקופה זו נוצרה מוסיקה לחג הכרם, לחג הביכורים ועוד. (10)

בדרך זו של שיתוף-פעולה בין מלחיני קיבוצים ממשיכה ירדנה בטקסי חג רבים שערכה בהתיישבות העובדת, ובין המלחינים שהיו לה לעזר בעבודתה יש לציין במיוחד את אורי גבעון, איש שעריה-העמקים.

סוג שונה לחלוטין של "כליזמרים" של מחולות-העם הישראליים יש לראות באותם אקורדיוניסטים, שליוו בראשית התפתחותם של ערבי ההדרכה בחוגים ובערבי ההרקדה הפומביים את מדריכי ריקודי-העם של שנות הראשית. תרומתם של "כליזמרים" אלה היתה רבה לאין שיעור מסתם ליווי מוסיקלי באותן הרקדות. רבים מהאקורדיוניסטים נהפכו במרוצת השנים למלחינים מן השורה הראשונה של הזמר הישראלי. רבות מיצירותיהם המוסיקליות שימשו את מדריכי ריקודי-העם ביצירותיהם הריקודיות שלהם עצמם, והיוו לא מעט מן הדחף והצורך ביצירה מצד האחרונים. אחד הבולטים בין הזוגות האלה של מדריכים-יוצרים ומלחינים ה"כליזמרים" היה זה של המדריך-הכוריאוגרף שלום חרמון ו"כליזמרי", אמיתי נאמן ואפי נצר.

ריקודים רבים נתחברו בעבודתם המשותפת, אם במסכות חג במסגרות של בתי-ספר, כגון: מסכת "בתי-פתח" בבית הספר שבקיבוץ שעריה-העמקים; אם ביצירות משותפות לפרטואר להקת המחול של "הפועל-חיפה"; ואם ביצירה שייחדה שנים רבות את העיר חיפה כ"מצעדי-המחולות" בימי העצמאות. שיתוף-פעולה פורה זה הניב שורה ארוכה של

ריקודים, שנהפכו עד מהרה לנחלת-הכלל, כלומר, לריקודי עם.

בין הזוגות הללו יש לציין את המדריכה-הכוריאוגרפית תמר אליגור וה"כליזמר" שלה, גיל אלדמע, והמדריכה-הכוריאורגרפית רעיה ספיבק ובעלה המלחין יוסי ספיבק. יצירותיהם המשותפות של זוגות אלה תרמו רבות להפצת הלחנים עצמם בקרב ההמונים, בזכות הריקודים שנוצרו עליהם.

"כליזמר" מיוחד במינו היה המלחין-המשורר עמנואל זמיר. הוא קשר קשר אמיץ עם חוגי מחולות-העם ומדריכיו. הוא היה בא כשחלילו בפיו, אותו חליל שכה נשמע במנגינותיו המוקלטות, שהיה חלק בלתי-נפרד מנפשו. חליל זה היה עימו בכל אשר הלך, ובכל שעת-יצון שנקרתה לפניו שאב ממנו את לחניו, שבראשית דרכו אף לא ידע להעלותם על הכתב. עמנואל היה בו מן ה"כליזמר" היהודי הטיפוסי, המשתפך בכל נימי נפשו, שאינו זקוק לתווים כתובים.

זמיר נפטר בגיל צעיר. כתב לזכרו המלחין והמשורר מתתיהו שלם:

...החליל לא מש מפיו ואף שימש לו כלי-עזר בחיפושיו המלודיים. צליליו - החליל, מקצביו - התוף. נעימתו חדורה להט ה"דבקה". וכך נתגבש הלחן שלו, מיזוג מזרחי-תכונני, ישראלי-ערבי. שירו "שאנו בתוף, בכינור ובחליל" יש לראותו כסיסמת שירתו וסגנונו בכלל. (11)

תכונה נוספת אפיינה את עמנואל והיא נסיונותיו בגילויים

ובעידודם של מלחינים צעירים. לא אחת הביא את שיריהם אל חוגי הרוקדים ולא מעט ריקודים נוצרו בדרך זו. לכותב דברים אלה הביא עמנואל את מנגינתו של נחמיה שרעבי "על גמלי", שהיה אז מלחין צעיר ועלוש-שם, שעל-פיה יצרת את ריקודי ללחן נפלא זה.

מקום מיוחד במסכת זו של מלחינים וכוריאוגרפים, השונה מכל שנאמר עד כה, תופסים אותם מלחינים, שבד בבד עם יצירתם המוסיקלית היו בעצמם כוריאוגרפים, ולחניהם שימשו אותם גם ליצירותיהם הריקודיות. הראשונה במעלה בין היוצרים האלה היא שרה לויתנאי, שבמסכות החג שיצרה במסגרות ההתיישבות העובדת, בראשית דרכה, שילבה בתוכם את יצירותיה המוסיקליות והריקודיות. ריקודיה הראשונים שנוצרו בדרך זו הם הריקודים "אל גינת אגוז" ו"אנה הלך דודך", מתוך מסכת "שיר השירים", שהועלתה בקיבוץ רמת-הכובש בראשית שנות הארבעים, לחג הפסח. היא יצרה בדרך זו רבים מריקודי-המשחק לילדי הגיל הרך, בהיותה גננת. אחדים מריקודיה אלה נהפכו לנחלת-הכלל.

מלחין וכוריאוגרף נוסף בשטח יצירה עממית זו הוא אליהו גמליאל. על לחניו שלו חיבר רבים מריקודיו. צורת יצירה זו מקנה למחולות אחדות ושלמות.

לסיכומם של דברים, ניתן לומר, שבראשית הדרך בעיצובו וביצירתו של ריקודי-העם הישראלי הלכו יוצריו בדרך השילוב ובשיתוף מלא עם מעצבי הזמר הישראלי, והשלימו זה את זה ביצירתם המשותפת.

הערות

1. מ' שלם, שירי הגז הראשונים - פרק מתוך אוטוביוגרפיה "תצליל" (7), חיפה 1967, עמ' 180-181
2. ל' ברגשטיין, בעדר ובמחול, בתוך: "הרועה העברי", מרחביה 1957, עמ' 109
3. בשנת 1945
4. ל' ברגשטיין, כך נוצר החג, בתוך: "חגיגו המתחדשים פסח - עומר" (בעריכת מ' שלם), ח.מ.ד. 1977, עמ' 127; על החג ראה גם: צ' פרידהבר, 40 שנה לטקס הבאת-העומר בקיבוץ רמת יוחנן, "החנינוך הגופני" (4) 1986, עמ' 6-8; הנ"ל: מחולות-העם בישראל, חיפה 1969, עמ' 44-47
5. ראה מאמרי: כנס ריקודי-עם ראשון בדליה בשנת 1944, "מחול בישראל 1985", עמ' 43-44

6. ר' שרת, קומה אחא - דרך רבקה שטורמן במחול, ת"א 1988, עמ' 167-169
7. אליהו ידיד לוי
8. עובדיה מזרחי
9. על קשריה של ירדנה כהן עם נגניה המזרחיים ויצירותיה שנוצרו בהשפעתם, ראה בהרחבה בספרה האוטוביוגרפי התוף והים, ת"א 1976, עמ' 48-58
10. י' ירון, אוטוביוגרפיה, "תצליל", ז', חיפה 1967, עמ' 182
11. מ' שלם, עמנואל זמיר ז"ל - המלחין הפסטורלי, שם, ג' 1963, עמ' 179

מחולות מן האולימפוס

מחולות-הנוף של שרה לוי-תנאי

מאת ירון מרגולין

"מחולות התרשמות", אלה אותם מחולות מוסיקליים מאוד, שעל פיתוחם עמלו היוצרים החשובים ביותר ("פולחן האביב" של ניז'ינסקי היה כנראה "מחול ההתרשמות" הראשון). לסוג זה שייכים, בין השאר, גם הוואלסים של האחיות ויזנטאל, שניתן לראות שכלול פנטסטי שלהם בעבודותיו של יירי קיליאן.

תהליך שכלול "מחולות ההתרשמות" עובר בעיקר בין האמנים ניז'ינסקי, גרטה ויזנטאל, גרטרוד קראוס, דוריס האמפרי, חוסה לימון, אנה סוקולוב, יירי קיליאן, וקרוב אלינו – רינה שחם ורמי באר. פלורה קושמן הובילה אותם בימינו להישגים הגדולים ביותר (במחולה "שיר לשנים ארוכות").

שרה לוי-תנאי אינה שייכת לעולם המחול המוסיקלי של פוקין, ובוודאי לא אל איורי-התנועה על הסיפורים שקדמו לו. היא גם לא שייכת אל המחול הפיוטי של ניז'ינסקי, ובוודאי לא אל "מחולות ההתרשמות".

מסתבר, כי שרה לוי-תנאי יצרה עולם מחולי חדש, כמותו לא ראה העולם קודם לכן, וזה בעצם משהו נדיר ומיוחד ביותר. שרה לוי-תנאי לא רק בראה עולם מחולי שלם, חדש, היא גם לימדה אותו ושכללה אותו בעזרת תלמידיה, מחומרי-גלם עממיים, אך ללא העזרה שעמדה לכל האמנים בהיסטוריה, אשר הובילו זה את זה להישגים נוספים.

התוצר של שרה ייחודו ומקוריותו כה גדולים, עד שאנו כמעט לא מסוגלים לקלוט שמדובר בעולם חדש, שאין לו עדיין אחיזה במציאות של אמנות המחול, ולכן רבו התיאורים שלו והכינויים שהדבקו לו, שאינם הולמים אותו כלל, לדעתי. כשיקודי-העם הישראליים כבשו בסערה נאמר, שהמחולות שתרמה שרה לוי-תנאי הם הז'אנר הזה. כשכבשו אותנו מחולות-התיאטרון אמרו, שהם ז'אנר חדש, שעבודתה של שרה גם היא כביכול תיאטרון-מחול.

אך למעשה, מצוי בעבודתה¹ של שרה עולם מחולי חדש, המוגדר באמות-המידה שלו עצמו. הוא משתמש באמצעים חיצוניים כדי לבטא את הרגש המחולי שלו, ואמצעים אלה דומים בחלקם לצעדים הלוקחים מהמחולות העתיקים של קהילות ישראל, גם בתלבושות, היכולות להזכיר לבוש

שרה לוי-תנאי יוצרת מחולות מקוריים וייחודיים. אין לנו הרבה אנשים מקוריים להתגאות בהם או ללכת לאורם. אנשים מקוריים הם בעלי השאיפה המתמדת להגשים את ישותם כצורך עליון, ואף סכנה לעצם קיומם לא תעצור בעדם. המקוריות היא למעשה שכלול המצוי, בהתאם לצורך לחפש את "הטוב", זאת אומרת, דבר-מה התואם את השאיפות ואת ישותו של אדם מקורי, ולדחות את "הרע", זה המפריע לכוונותיו. לכן, המקוריות אינה דווקא יצירת יש מאין, אולי דווקא להיפך.

קורה שאנשים מכנים כמקוריות את הבורות, שפשוט אינה מכירה את מקורותיה, אינה מודעת למה שקדם לה. האופייני לאמנים מקוריים באמת היא היכולת לשכלל את מה שקדם להם, בדרך משלהם. הם כאילו מנסים לחקות את המהות הפנימית של הדברים, וזה יוצר תהליך של פיתוח.

גדולי הפילוסופים והאמנים הגדולים לא "המציאו" דבר, אבל הם היו מסוגלים לשכלל את שיצרו קודמיהם.

תהליך כזה של מקוריות דרך השכלול ניכר גם בתולדות אמנות המחול, והוא מאפיין את עבודתה של שרה לוי-תנאי, נושא דיוננו.

תהליכי שכלול במחול

בתחום המחול ניתן לראות תהליך של שכלול הדדי למשל אצל מיכאיל פוקין, המשכלל את המחול של לב איוואנוב, "אגם הברבורים", במחול שלו, "הברבור הגווע", ואחריו משכלל ואסלב פומיץ' ניז'ינסקי את אמנות המחול ומעלה אותה לדרגה חדשה של יופי, שלמרבית הצער אבדה בהמשך תהליך ההתפתחות. ניז'ינסקי משכלל את המחול המוסיקלי של פוקין לדבר-מה מקורי, ל"מחול הפיוטי". (ראה מאמרי בנושא ב"סטודיו", 1989).

תחילה מפתח ניז'ינסקי את המחול החדש ב"אחר-הצהריים של הפאון", והוא משכלל אותו שכלול נוסף ב"משחקים" שלו. אבל תהליך פיתוח זה נשאר ללא המשך, אף כי דווקא המחול המוסיקלי של פוקין התפתח למה שאפשר לכנות

מסורתי של הקהילות היהודיות, בעיקר אלה שבארצות ערב. המחול של שרה גם נדחף לפעמים אל התנועה כאילו מרעיון מופשט, לא־תנועתי, סטאטי, הלקוח ממקורות המחשבה העתיקה של עַם־ישראל. אבל ניכר בו גם דחף למחול השאוב מן השירה העברית העתיקה, אם מכתבי־הקודש או מהשירה העתיקה כזו של המשורר התימני שלם שבזי. אלא שכל אלה הם רק חלק מפרטים המחזיקים את המסגרת המחולית, ואפשר להיתפש להם, כפי שקורה בעיקר אצל חוקרים אקדמיים. אבל אמן המתבונן בהם יבחין שכל אלה אינם העיקר.

המחולות של שרה לוֹיִתְנָאִי יוצרים תבנית מחולית עצמאית, והם מגדירים עולם אסתטי מחולי חדש, עד שא־אפשר עוד להתעלם ממנו ולהבינו אלא באמות־המידה האסתטיות של הביקורת האמנותית האמיתית.

הבדלי תרבות – הבדלי תוכן תרבותי

אמני הרנסנס ניסו להחיות את היופי של היוונים הקדמוניים, ולשם כך חזרו אל מקורות הפילוסופיה והאסתטיקה של אפלטון. הם נטלו את מקורות התרבות שהיו מולם, אלה של ימי־הביניים, וניסו לשכלל אותם ולהפיח בהם רוח חדשה, לפי האידיאלים העתיקים.

שרה לוֹיִתְנָאִי הולכת אל המחשבה העתיקה של היהודים דווקא, ואולי לכן אין למעשה שום אפשרות להשוות בין מה שהיא עושה לבין מה שעשו היוונים והאמנות שצמחה מן הפילוסופיה שלהם. גם ניז'ינסקי הגדול ניסה לעשות את מה שאמני הרנסנס כה חשקו בו: הכנסת היסודות הקדמוניים של היוונים כ"תוכן" לתנועתו, כרגש מחולי.

כפי הנראה רק הפסל אוגוסט רודן הבחין בכך...

העמדה הפיגורטיבית

בשעה שהמחשבה מתפתחת באמצעות המילים המתרכבות למשפטים בהירים וברורים ככל האפשר, פועל הדמיון דרך הצורות הפיגורטיביות. הפיגורטיביות מעוררת רגשות, הבאים לידי ביטוי בדמיון, ונראה שהתבונה וכושר ההמצאה באים לידי ביטוי דווקא בהתרחקות ממנה. כלומר, התרחקות מעודף רגשות הנוצרים או מתעוררים בעקבות היחשפות לצורות רבות מדי.

זו עמדה קרובה מאוד לרוח החשיבה היהודית, הרואה בפיתוח המחשבה חירות, שאליה צריך המנהיג הרוחני להוליך את עדתו. אבל מי שמכיר היטב את כתביו של אפלטון יודע, שגם אפלטון ראה למעשה את החופש והשכלול הטוב ביותר לאדם דווקא בהתפתחות המחשבה, את המנהיג כמי שאמון על שכלול זה ואת מדינתו המושלמת כגן־עדן לאנשים מקוריים דווקא, ולא להיפך, כפי שמקובל לחשוב.

במחול, יוצרת העמדה הפיגורטיבית בעיה מסובכת וקשה לפתרון, משום שדמות האדם העומדת במרכז אינה רק "צורה", אלא הצורה המעוררת את הדמיון יותר מכל הצורות. לכן כל כך קשה למצוא אמן גדול בתחום המחול, כי קל כל כך להיתפש להקצנה פיגורטיבית.

הפיגורטיביות יוצרת רגש סוער בקרב המתבוננים. הקהל מתלהב, כי הוא שוחר עודפי רגש (וזה כנראה מה שהוביל את אמנות המחול להיות דבר מוקצה מחמת מיאוס בעיני הפילוסופים, שאף לא אחד מהם לא התעסק בה ברצינות).

עודף הרגשות מתפתח במהירות לרדידות אמנותית או לבידור ברמה גבוהה.

במחול המסורתי הטוב ניסו הכוריאוגרפים לפתור את הבעיה על־ידי חזרה על תנועות יפות במהלך המקרי של תנועת הרקדנים. בהיעדר תבניות מחוליות מעניינות, משלימים פתרונות חיצוניים את האפקטים הבימתיים או התיאטרליים של המחזה הכוריאוגרפי, וזה מיסב את תשומת־הלב אל הפרטים המשניים הלא־ריקודיים ואל "הביצוע המושלם של צורות יפות".

הבעיה הפיגורטיבית היתה תמיד הבעיה המרכזית של אמנות המחול. שרה לוֹיִתְנָאִי פותרת אותה באמצעות מחול־הנוף. היא מעבירה את העמדה הפיגורטיבית אל מחוץ לגוף הרקדן, אל ציורי התנועה של הקבוצה כולה, אל חלל המחול.

אין כאן כל צירופי תנועה מקריים, קשקושי־תנועות, כפי שאפשר למצוא, למשל, בעבודות מלאות התנופה של לארי ליובוביץ. במחולות המאוד סטטיים של מרתה גראהם או פינה באוש, או ב"מחולות הרושם" של מוריס ב'אר. אצל שרה אנו מוצאים פיתוח מדויק של תבנית כוריאוגרפית כללית, תוך כדי הקפדה על הפיתוח הסובייקטיבי, שבא לידי ביטוי על־ידי פיתוח מדויק של התנועות הקטנות.

שכלול הצורה היפה לדרגת ראוותנות מרשימה של וירטואר זיקה אינו נחוץ לה. וזו אולי נקודת־המפגש היחידה בין עבודותיה המצוינות של שרה לוֹיִתְנָאִי ואלה של ואסלב ניז'ינסקי במחול הפיוטי שלו, ושל אמני ההתרשמות, כגון אנה סוקולוב, ששיתפה פעולה לא אחת עם שרה.

חלל המחול

חלל המחול לא ניתן למדידה באמות־מידה מדויקות, אבל ניתן לחוש בו. הוא גם אינו תבנית המחול הניתנת לרקדנים על־ידי הכוריאוגרף. הוא דבר־מה קרוב יותר לסיכום ציורי התנועה, זו המוכתבת על־ידי הכוריאוגרף וזו הנרקדת על־ידי הרקדנים. כלומר, הוא התוצאה הרגשית של התנועה כולה. חלל המחול מורכב מהמניע של התנועה, מאופן הפיתוח של התנועה, כלומר, הוא התנועה הנראית לעין והתנועה הנסתר. אין זה אותו חלל העוטף את הרקדן הבודד כתליל,

ראין חלל המחול מיני משטחים מדומים, שתנועת איבר גוף הרקדן משאירה אחריה באוויר, כמין הד.

משום שחלל המחול הוא מושג לא־מדויק, רגשי, האמצעי הטוב ביותר להבהרת תהיה המטפורה: חלל המחול הוא דבר מה הדומה לחלל שיוצרת להקת עופות במעופה או להקת דגים השטים בים. חלל כזה אנו פוגשים בבהירות במחולותיה של שרה לוי־תנאי.

בשתי הדוגמות שהבאתי מעולם בעלי־החיים, זו של הציפורים וזו של הדגים, החלל משתנה כל העת ויש לו חיים משל עצמו. הוא בעל ישות מחולית עצמאית, ובתוכה מתרחשים חיים שלמים.

בלהקה של זאבים, למשל, אין חלל מחולי, אף שישנה קבוצה של פרטים הנעה ביחסי מרחק מסוימים אלה מאלה, ובהם נוצרים מהלכי־חיים שונים. חלל זה, הקיים במישור אחד בלבד, דומה ל"חלל החדר", הקיים כמעט בכל המחולות שקדמו לאלה של שרה לוי־תנאי.

אף־על־פי שהעופות יעופו בשמים בלבד והדגים ישוטו רק במים, הרקדנים ירקדו על הקרקע, הקשר בין חלל להקת העופות או הדגים אל המקום שבו הוא מתקיים הוא קשר תפקודי בלבד, והוא קיים כל עוד נשמר יחס מסוים בין הפרטים הנעים בו, בינם לבין עצמם. כי מרגע מסוים, שבו הציפור תרחק מהשאר, היא "מוציאה עצמה מחלל הלהקה". וברגע שכל הציפורים יתרחקו זו מזו מרחק מסוים, תפסיק הלהקה להיות להקה של ציפורים עפות ותיהפך לאוסף של ציפורים בודדות. אם ינחתו ויפסיקו את מעופן, החלל המשותף של המעוף שלהן, זה הדומה לחלל המחול, יחדל מלהתקיים.

מחולותיה של שרה לוי־תנאי אינם מתקיימים בחלל הבמה המרובע של "חדר", אלא היחס שלהם אל הבמה הוא כיחס העובר השט כרחם אימו. הבמה היא המיקום עליו מונח חלל המחול, ולשם כך גם באה ההקפדה על חוקי הבמה, כך שייראו במיטבם, לשם תצוגתם לפני הקהל, כפי שהפסל יציג את יצירתו בגלריה במקום שבו ייראה הפסל במיטבו, ולעולם לא ישנה בו דבר־מה כדי להתאימו לצורתה.

פיוט מחולי

אל חלל המחול הכללי פורצים המוטיבים של התנועות, ואלה מחוללים בתוך חלל המחול ויוצרים חלל משני משלהם, הוא "המחול הקטן" (ראה בהמשך).

התנועות הקטנות הן תנועות אישיות, סובייקטיביות, המעוגנות בדרך־כלל במקצבים המזרחיים. אך אין הן באות בהכרח כדי לבטא אותם, כנהוג במחולות־העם התימניים או בפלמנקו. הן גם לא תנועות מעשיות, כמו תנועת הרגל של המנגן או מחיאת־הכפיים של קבוצה השרה בציבור. אצל

שרה הן מתאימות עצמן דווקא אל הפיוט, אל השירה, וסדר הופעת התנועות הקטנות במחול יהיה כסדר הופעת הפיוט בשירה.

גם צורתן ואופן התנועעותן בחלל המחול ינבעו מדימויי הפיוט שאותו הן באות לשרת.

כי הרי אותה תנועה קטנה יכולה לתאר התחננות, כעס, דחייה או הבעת אמון. צורה זו התפתחה במיוחד ב"מחולות ההתרשמות" ובה לידי הישג נכבד במחול של גרטה ויזנטאל "המורות והעלמה", לפי המוסיקה של שוברט.

התנועה הגדולה של המחול, זו הנוצרת על־ידי התנועות הרחבות ועל־ידי הגוף כולו ויוצרת את חלל המחול הגדול, באה לפי סדר הפעלים כפי שהם מופיעים בשיר: רצתי... קמתי לפתוח... שומרים סובבים בעיר... היכונן... פצעוני... מציץ מן החרכים. תוארי־הפועל המופשטים של השירה, כגון רואה, חושב, ברדד, עצוב, מאושר, מאוהב, וגם הביטויים של האלגוריות הלא־ברורות, כמו "רקיע מול גת החולות הנשקפת" או "וקולו יגנן ויבכה לה" (לאה גולדברג), אינם משמשים דחף לחיבור התנועות, כי אינם יכולים לבוא לידי ביטוי בתנועות, כי אין תנועה המתארת אותם. אלה יכולים לבוא לידי ביטוי בשירה וגם ביצירה המוסיקלית, ולמחול יוכלו לחדור רק באמצעות הרקדן, אשר יקבל את הפעלים המופשטים כתוכן פנימי לתנועה שחיבר עבורו הכוריאוגרף. ואז יבצע הרקדן את התנועות בחלוקה נכונה של מאמץ שרירים, שיחולק בהתאם לכל חלק של החיבור התנועתי. גם חלוקת משך התנועה, הזמן שלה, ביחס נכון אל ההשהיות, תמצה את התוכן הזה.

שרה לוי־תנאי בוחרת לעצמה, על־פירוב, סוגי שירה המתאימים לחיבור התנועות. "שיר השירים", המשמש לה כהשראה באחד ממחולותיה הגדולים והחשובים ביותר, אינו דווקא דוגמה לשירה המתאימה ביותר למחול בכללותו, אף כי בכמה חלקים הוא ממש קורא למחול כמעט להתחבר מעצמו.

"יפה את רעיתי כתרצה, נאוה כירושלם, אימה כנדגלות" הוא דוגמה לפיוט שאינו מתאים למחול, כי אין כאן אפילו פועל אחד, כך שאין מה שידחוף תנועה גדולה לחלל המחול.

גם אי־אפשר לתאר בתנועה "כירושלם", לא באופן חיצוני ולא באופן פנימי, כתוכן של תנועה גדולה. הדימוי גדול מדי. לא ניתן לתאר בתנועה דבר שאין בו תנועה, אף כי ניתן לתאר ניגודים שבין תנועה להיעדר תנועה (סטאטיות), מה שעושים בצורה מצוינת אמני הקבוקי היפני. אם כותב המשורר כמו בהזמנה על־ידי הכוריאוגרף: "ירדתי אל גינת אגוז... מדלגת במישור... לראות באבי הנחל, לראות הפרחה הגפן...", ניתן לתאר זאת בתנועת מחול בקלות־יתר, אף כי יקשה על הכוריאוגרף להתייחס אל קטע המחול במשפט "לראות באבי הנחל" או "לראות הפרחה הגפן" מבלי להיכנס לתנועות של חיקוי המציאות או של הסברתיות, כפי שמנסה הפנטרמימה לעשות.

הכוריאוגרף יוכל ליצור רושם (אפקט) כזה שיבהיר לנו, כי הרקדנית היושבת ללא ניע ומסתכלת להיכן שהוא אכן מסתכלת באבי הנחל או בפריחת הגפן. קשה מאוד שלא להיגרר כאן אל התצוגה המרשימה של "מחולות-הראווה", ולכן מתעלמת שרה מן הקטעים האלה ואינה מתחייבת, אלא כלפי המחול עצמו, תוך כדי השתלת הפיוט בתבנית המחולית כתבלין בלבד.

אנו למדים, כי קטעים אלה, שאינם ניתנים לביטוי כוריאוגרפי דווקא, אכן ניתנים לביטוי מוסיקלי. את זאת מנצלת שרה. היא יודעת, שקשת רגשות מוסיקלית שלמה לא ניתן להעביר, במקרה זה, לתנועה, אף כי אפשר להעבירה למקצבים המתארים את המטווה הכללית של הפוטנציאל המוסיקלי.

את זאת היא עושה בתנועות הקטנות של הידיים, החופפות למקצב מוסיקלי מתוזמר היטב, ובגבהים שונים, מתנועות קרובות לרצפה ועד להרמת הידיים מעל לראש.

מול הנערה היושבת יכולה עתה לנוע קבוצה של רקדנים במחול כגון דבקה, שבתוכו יושלל מחול של כפות-ידיים המתארות עלי-גפן: "אל גינת אגוז ירדתי, לראות, הפרחה הגפן".

וקבוצת הרקדנים יכולה לתאר בתנועות ידיים קטנות, דומות, אך במקצבים שונים ובמאמץ שרירים שונה, גם את "באבי הנחל".

המחול הקטן

תבנית מחול התנועות הקטנות המושלת בתוך מטווה המחול מעטרת ומקשטת אותו לאורך כל זמן ביצועו. עיקר התנועות הקטנות בקצות איברי הגוף, בכתפיים, בראש, לפעמים במרכז החזה, בכפות הרגליים, אך עיקרן בתבניות מחול זעירות הנרקמות על-ידי הידיים הזוכות לעצמאות, כאילו היו רקדן נוסף. הידיים נהפכות לרימונים, ציפורים עפות, חלון נפתח או כתר, פרחים, אותיות קודש או ברכת הכהנים המסורתית. כוורטואוזיות כוריאוגרפית הן מופיעות ונעלמות ומשתנות, יוצאות ונכנסות אל ציורי התנועה הכללית.

התנועות לקוחות בחלקן מרוח השירה, בחלקן מן המקורות היהודיים, והן מקשטות את התנועה כמין ניקוד טברייני, ולפעמים כאילו הן טעמי המקרא; אך במחולות אחרים של שרה מקורות המחול הקטן שונים ומשלימים את הפיוט.

ב"ואטבינה" תנועות המחול הקטן הן התנועות הנפוצות בחיי היומיום של אשה תימנית, הנוספות למונולוג הלוהט והזועם של האשה, שבעלה נשא על פניה אשה צעירה, שנייה, היא הוואטבינה שבכותרת. כן ניתן למצוא כאן תנועות המושאלות מביטויי קינה וקללה.

ב"נשים" המקורות למחול הקטן לקוחים פשוט מפעולות עבודת-הבית של האשה המזרחית, וב"רעלה" מתנועות ההתייפות של האשה הבדווית.

השימוש בתנועות אלה אינו הסברתי או הגיוני, והן מתפתחות במחול בהתאם לכללי הכוריאוגרפיה ולרוח המחול. לא תמצא תנועות של המחול הקטן המושלל ב"רעלה" בתוך המחול "ואטבינה", אבל יהיה אפשר למצוא תנועות דומות במחול הקטן של "שיר השירים" ושל "רעלה".

המחול הקטן מושלל בתוך חלל המחול הגדול ומתפתח באופן עצמאי, תוך שילוב עם התנועות הגדולות. שילוב זה אינו צורני, גם אינו מקצב משלים או תנועה משלימה (כפי שאנו מוצאים במחול המערבי). הוא גם לא הסברתי או הגיוני, "מילולי" (כמו במחולות של המזרח הרחוק), וגם לא ביטוי למקצב התיפוף או המוסיקה (כפי שהוא קיים במחול התימני או במחול הפלמנקו המסורתי). הוא מעין תוכן מחולי בפני עצמו, והוא משתלב בתוך מטווה המחול כפי שחוטי הזהב משתלבים בטלית או בפרוכת. אין דבר דומה שאפשר להשוות אותו אליו. זה משהו ייחודי ל"ענבל" ולשרה לויטנאי, וגם אצל אלה שמחקים את הצורה הכללית של המחול הענבלי אין הוא קיים, כי החיקויים בדרך-כלל אינם של מהות פנימית, אלא של קווים כלליים, של מה שכאילו קיים בזכות עצמו. לשיא פיתוחו של המחול הקטן מגיעה שרה לויטנאי ביצירתה "אותיות פורחות".

דמות הכרוז

כרוז הוא דמות המבשרת על שינוי בסיטואציה. הוא עושה זאת על-ידי הכרזה על התקרבות גורם חדש או על כניסתו.

לדוגמה, הכרוז שנכנס אל כיכר השוק ומכריז על בוא המלך ישנה את חיי הכיכר מהקצה אל הקצה, ואם יכריז הכרוז על מלחמה, יגרום הדבר לשינוי מהותי נוסף.

שינוי כזה בחיי הכיכר יתרחש גם אם יתחיל, למשל, לרדת גשם. הטיפות הראשונות הן סוג של כרוז המודיע על בוא הגשם. כל פרט מן הנוכחים בכיכר יתנהג עכשיו באופן שונה, אלא שכולם יפעלו מתוך מניע משותף אחד – הגשם. (זה תהליך של קונטראפונקט.)

במחולות של שרה לויטנאי, השינויים בתנועה, בחלל המחול שלה, בפסקות, בפרקים וגם בתלבושת או בשימוש באביזרים וכן במחול הקטן באים בעקבות כרוז. תחילה כמה טיפות, אחר-כך הפסקה. כיכר השוק עדיין מתנהלת כקודם. אחר-כך ירדו עוד טיפות ומישהו מבין האנשים מגיב עליהן, בעוד השאר ממשיכים עדיין כהרגלם, וכך בהדרגה, עד שכל הכיכר תפסיק את גוהל ההתנהגות הקודם ותעבור אל התנהגות המוכתבת על-ידי הגשם היורד. כאשר יושלם המעבר במחול, נקרא לו "פסקה חדשה". תהליך המעבר מתחיל מן הרגע שבו החל הגשם משפיע על התנועה הראשונה ועד שיכבוש

את כל האנשים. לזה ייקרא "פסקת מעבר", ולגשם עצמו נקרא "דמות הכרוז".

אצל שרה לויתנאי, יכול הכרוז להופיע בדמות רקדן, למשל, ב"נשיד ושיירה". כאן אנו מוצאים רקדנים בדמות גמל, המורכבת מיעקב בריאב הנושא על כתפיו את מלכה חג'בי בפתיחת הריקוד. בסוף "נשיד א" (וריאציה על צעד תימני; כתפילה), הוא מוריד אותה במרכז הבמה ומרים את תמר קיסר, וכך הלאה, עד שהוא נעמד בעומק הבמה כשוכבה כלף עליו. השניים משקפים מאחור לאורך כל "נשיד ב" (שהוא מחול סוער ופראי). "נשיד ג" נפתח לאחר שיצאו כל הרקדנים מן הבמה, כולל הגמל. הוא נכנס שוב אל הבמה, הפעם שרה זארב עליו. דמות הכרוז פותחת את מחול החתונה, וכך הלאה, עד שהגמל נהפך ל"עץ זית" (מושג שיתבהר בהמשך הדברים).

הכרוז מתגלה לנו גם בדמות רקדן שנטל כבר חלק בפסקת המחול הנרקדת, אבל הוא יכול לשנות באופן בולט את מקומו בחלל הבמה.

למשל, בפסקה שלפני האחרונה של "שיר השירים" ("יונתי בחגי הסלע"), עובר אחד הבחורים, נתנאל נעם, ונעמד מתחת לכתר שבראש המבנה שבמרכז הבמה. תנועת ידיו הקטנה ("בגדו ב") מתחילה את המחול הקטן, המתפתח כקרישצ'נדו ומסתיים בתמונת פרח נפלאה, שבה שותפים כל הרקדנים. (ראה גם את מוטיב הידיים בפרק על אופני הפיתוח - בהמשך.)

באותה פסקה ב"שיר השירים" עולה רקדנית (אילנה כהן) על ידיו של הבחור (ציון נוראל), המתחיל לנוע עימה במעגל ("יונתי בחגי הסלע"), מה שפותח פסקה שוקקת חיים, שבה מתדמה אילנה לספרותורה, שאותו מנשקים המאמינים תוך כדי מחול והעברתו מזה אל זה. ("גן נעול אחותי כלה").

דמות הכרוז יכולה לבוא כאקדם תנועתי, המכריז על תנועתו של המחול הקטן אל תוך חללו של המחול הגדול, כאילו מדובר בהשתלת איברים.

כפי שראינו בדוגמת הגשם, תמונות קטנות חודרות בהדרגה אל תוך הציוור הכללי של קווי התנועה הכוריאוגרפית.

אבל זה גם מלמד על השינויים החלים גם במחול הגדול, באותה שיטה, כי דמות הכרוז היחיד אינה נעלמת גם במחול הגדול. כאן היא קיימת בצורה של התנהגות מסוימת, כגון בדיבור או החזרה ההדרגתית אל השימוש בחפץ, כמו למשל ב"ראטאבינה" בכיצוע מלכה חג'בי, או ב"נשים", שם, תוך כדי ריקוד, פורצות הבנות בשיחה ושוב חוזרות אל המחול.

דמות הכרוז היא למעשה הדבר המתרחש במחולות התימניים המסורתיים. שם שינוי בתנועה המאולתרת של בני הזוג הרוקד לשמח את באי החתונה יהיה תמיד בהנחיית אחד הרוקדים, שהוא בדרך-כלל הבוגר בין השניים או המורה.

גם המחול עצמו אינו מתחיל אלא תוך הכנות רבות. הנגן לוקח את הפה וקורא לרקדנים. אחד הרקדנים קם ומנסה לפתות את הפרטנר הקבוע שלו להצטרף.

אין הרכה דברים משותפים בין הריקוד העממי והמחול של שרה לויתנאי, אבל אולי כאן אחד הרמזים לשיתוף-הפעולה העמוק בין השניים.

צבע התנועה

ברוב המחולות הטובים, מוענק תוכן התנועה עלידי הרקדן המבצע ולא עלידי התבנית שקבע הכוריאוגרף (לבד ממקרים בודדים, כמו במחול הפיוטי של ואסלב ניו'נסקי). לעזרתו של הרקדן באה בדרך-כלל המוסיקה, על הרגש התנועתי שלה והחלל המוסיקלי שהוא תופס בה. הרקדן יכול להזדהות עימה במידה שיש לו מה שנקרא כישרון מוסיקלי, והוא מחזיר, במודע או שלא במודע, את התוכן הרגשי הזה של המוסיקה אל התנועה שלו, דבר המתאפשר אם קיים תיאום בין החיבור התנועתי והחלל המוסיקלי, או לפחות תיאום בין התנועה שלו ומקצב המוסיקה, כפי שמתגלה במחול "שושנים מן הדרום" של גרטה ויזנטאל (לפי הוואלס אופ' 388 מאת יוהאן שטראוס), או ב"חלום היוצר" של גרטרוד קראוס (הפרק הראשון של הסימפוניה "הבלתי-גמורה" מאת שוברט).

אלא שבמחולותיה של שרה לויתנאי מיקומה של המוסיקה אינו כזה המאפשר לרקדן להזדהות בתנועה הכללית הגדולה עם המוסיקה, לבד ממקרים בודדים, חריגים, למשל ב"שיר השירים", בתחילת הסולו של מלכה חג'בי ב"אל גינת אגוז" או לרגעים ב"הורה", בעיקר בתנועת הזוג אילנה וציון ובתנועת הפליה האיטית של הלהקה.

המחול הקטן הוא המותאם אל חלקיה הרגשיים של המוסיקה, בדרך-כלל אל המהירויות המשתנות ואל חלוקת הצלילים לפי אורכי זמן משתנים, לא אל הרגש הכללי של המוסיקה וגם לא אל הרעיון שעמד מאחורי החיבור המוסיקלי, כפי שנמצא ב"מחולות ההתרשמות", כגון אלה של גרטרוד קראוס. לכן, גם המוסיקה הנבחרת עלידי שרה היא מן הסוג העממי.

את החסר משלימים צבע התלבושת וסוגי הבד. מלאכת התלבושות נהפכת לסוג של ציור מחושב היטב, וזה עובר כקליידוסקופ תוך כדי הקפדה על חוקי הציור, של שיווי משקל צבעוני, הרמוניה ורגש.

כך אנו עדים לשלושה מרכיבי המחול המתרחשים בריזמנית:

- המחול הגדול
- המחול הקטן
- מחול הצבעים

מחול הנוף הדמיוני

חלל המחול, כפי שפגשנו בו בפרק הדן בו, יעזור לנו בהבהרת

מושג חלל הנוף אצל שרה לויתנאי. יש לשוב ולציין, כי חלל המחול, כפי שהוא נמצא אצל שרה לויתנאי, הוא ייחודי, בשל עצם קיומו הכאילו מובן מאליו. צריך שיהיה חלל-מחול בכל יצירה מחולית, אף שזה בדרך-כלל לא כך.

אין אמנות הציור יכולה ללמד אותנו הרבה על אמנות המחול, כי זו אמנות בחלל תלת-ממדי ומימד של זמן, ואילו לציור שני ממדים בלבד ומימד הזמן אינו קיים בר-כלל. בכל אופן, אני אוהב לכנות את החלל המדומה בתוך ציורי הדמויות של הרנסנס "רישום של חלל מחולי", וזאת משום ששליטתם של הציירים כרפאל וליאונרדו דה וינצ'י בו כה גדולה. הייתי רוצה לראות כל מחול, מה שכמובן לא אפשרי, ממקום בחלל כמו זה, אף כי מדובר כאן בציור שאין בו שום דחף למחול.

לשם הדוגמה נשווה בין שתי עבודות של ציירי הרנסנס, זו של פרוג'ינו, המורה של רפאל, וזו של רפאל עצמו ב"צליבה". שניהם ציירו אותו נושא ובאופן דומה ביותר. רפאל כאילו העתיק את הצליבה של מורהו, אבל בשינויים קטנים. הוא הגדיל את השקט שבתמונה, את הרווח שבין הדמויות, הקטין את מספר הדמויות והבליט את הקווים המשלימים כביכול את התנועה ביניהן, והבליט עלידי כך את זיקת הקווים אלה אל אלה וגם את זיקת הדמויות אלה אל אלה, ואת הבדלי הגובה בין הדמויות, ומילא עלידי כך את הציור כולו בתנועה, כפי שהכוריאוגרף של המחול הפיזי ימלא את חלל המוסיקה בתנועה.

דבר זה הלך והתפתח אצל אמני הרנסנס והגיע לשיא אצל ליאונרדו דה וינצ'י, שצייר את "המדונה של הסלעים" בשתי גרסות, זו הנמצאת בלונדון וזו המוצגת בפריס. "המדונה של הסלעים" שבפריס משכללת את התמונה הקודמת במגוון ובשילוב של הצבעים, אבל בעיקר במה שאני מכנה "חלל מחולי" בציור. ההבדלים בין הגישות בולטים ביותר. די להביט בצד הימני של התמונה, בכפות הידיים. בגרסה שבפריס אנו מגלים ארבע כפות ידיים המונחות אלה מעל אלה ברווחים מתאימים ושתי כפות הרגליים של התינוק, היוצרות ביחד מקצב מסוים. בגרסה הלונדונית הרי כל כך חסרה ידו הרביעית של המלאך, והצבע הצהוב שבמרכז הבגד גדול מדי ואינו מצליח להשלים כהך את חלל הידיים, כפי שהוא מצליח לעשות בגרסה המשופרת המוצגת בלונדון.

החלל המחולי מן הסוג הזה קיים במחולות של שרה לוי-תנאי, אלא שבאופן שונה. הוא אינו מתייחס כלל אל הריבוע של הציור הקיים כביכול בחלל-החדר של הבמה, וגם לא אל חלל המוסיקה.

המחול שלה כאילו מוגדר (בנפשה) עלידי נוף ארץ דמיוני, שאותו היא שבה ומשחזרת או אליו היא שבה ומצמידה את חלל המחול.

היא כמו פורשת ומותחת את חלל המחול שלה אל-על, בתוך ומסביב לעמק המוקף בשני הרים, שביניהם ואדי קטן ועץ גדול הנמצא בתחתית ההר הימני, קרוב אל הוואדי, כך

שהמתבונן רואה אותו כאילו הוא מונח מימין למרכז התמונה.

הכרוז במחולותיה, כאשר יסמן את התנועה של המחול הגדול, ייהפך לעץ הזית הזה. הוא יעמוד במקומו, בדרך-כלל גם בעקמומיות של גזע עץ זית עתיק, כמו ב"נשיד ג" (יעקב בראבא) או ב"אנה פנה דודך" (מרדכי ואילנה), ב"שיר השירים", ומשם תתחיל התנועה. בדרך-כלל, יסומנו ההרים עלידי שתי קבוצות רקדנים, שיגלוש בהם כעדר העזים ויסמנו את העמק ("שיר השירים", פתיחה).

המחול של שתי הקבוצות יכול להתפתח לדרשיח בין שני ההרים (כמו במחול "נשים"), ואלה יחליפו מקומות או ישתלבו זה בזה. ומי מהם ייהפך שוב לעץ. לוואדי או להר חדש, כמו ב"אותיות פורחות", "שיר השירים" ו"מגילת רות". ב"נשיד ושירה" הוא אף מתפתח בהבלטה עלידי שלוש קבוצות, ימנית, שמאלית ואמצעית.

ההר מלא סלעים, אבנים, טראסות ולפעמים גם דיונות-חול, המתורגמים למקצבים ולמחול הקטן.

לפעמים יורד ענן ומסתיר חלק מן ההר, בצורת שקט או בשימוש כבד שקוף ("שיר השירים", "אותיות פורחות", "אנה הלך דודך").

העץ נותר לפעמים לבדו, ויש שרק ההר הימני והעץ נשארים, כאילו גם הצופה המביט בנוף מתנועע ומשנה מקום: "הגידה לי שאהבה נפשי". ב"שיר השירים" העץ (הרקדנית) מול ההר הימני (בנות הלהקה).

יש והעץ נוצר עלידי שני רקדנים, למשל ב"שיר השירים" עלידי אילנה כהן ומרדכי אברהמוב, וגם ב"הורה" וב"למדבר שאנו".

ולפעמים עלידי שלושה רקדנים, הנמצאים בגבהים שונים, המשלימים זה את זה, למרות המרחק הפיסי הגדול שביניהם (מוטי, אילנה ושרה ב"הגידה לי...", ב"שיר השירים" או מרדכי, מלכה ותמי ב"הורה"), ויש וכל הלהקה נוטלת בזה חלק, ב"אותיות פורחות", ב"שיר השירים".

לפעמים חודרת אל נוף ארץ דמיוני זה דמות ויורדת בוואדי, כאלכסון מימין עומק הבמה אל פינה שמאלית בקדמת הבמה, כגון ב"נשיד ושירה"; ב"הורה", בפתיחה, בשני אלכסונים ברזומנית - אילנה מצד שמאל וציון מימין.

יש והדמות בעלת חיים משל עצמה והיא נעה לה בנוף הזה כרצונה, עד שהיא מוצאת את מקומה ("למדבר שאנו"; "שיר השירים"; "הורה"), ומתברר שהיתה רק כרוז, המזרוז את כניסת הפסקה החדשה.

הקו בכניסה אינו תמיד אלכסוני. למשל, ב"נשיד ושירה", פרק ג, הוא מקביל לקו פני הבמה. אבל בסוף "שיר השירים" אנו מוצאים פסקה שלמה שהיא פיתוח של דרך המחשבה

הזאת, בשעה שכל פעם נכנס אל הבמה רקדן אחד או זוג ממקום אחר. זה כמו פיתוח הפתיחה במחול "הורה", אלא שכאן מכניסה שרה אל הבמה את כל הלהקה, עד שכולם מתקבצים במרכז הבמה כעץ זית אחד גדול.

חיבור בין החלקים

יש מחול בתוך מחול. המחול הגדול נוצר על-ידי גוף הרקדן, המתנועע בתוך חלל הנוף ויוצר הקשרים המזכירים את ציירי הרנסנס. לתוכו מוכנס המחול הקטן, ושני אלה נצבעים על ידי הצבעוניות המשתנה של הבגד. המוסיקה מונחת בחלל. אצל שרה היא בדרך-כלל עממית ובה מנגינה פשוטה, יפה ומתנגנת.

את המקצבים מקישים כפח, בטמבור ובכלי-הקשה אחרים, המבליטים אותו. ועל מבנה במה זה פורשת שרה לווייתנאי את תוואי נוף הארץ, כפי שהוא משתקף בנפשה.

אליו היא מצמידה את תנועת המחול הגדול ואת חלל המחול, תוך כדי חיבור תנועות קפדני, שבו עוד נדון. את מטווה הנוף הדמיוני היא מזוזה ממקום למקום בעזרת הזזת כתמי הצבע של התלבושות, וזאת כדי לאפשר ללהקה להתמקם על הבמה לפי הקריטריונים של התיאטרון, אותם מציגה דוריס האמפרי באופן הברור ביותר בספרה "על אמנות עשית המחולות". האמפרי ממינת את הבמה ואת אלכסוניה לנקודות חזקות וחלשות. שרה לווייתנאי מקפידה מאוד על חוקים אלה.

המחול הקטן מושלל במחול הגדול לפי ה"תוכן" המתאים, כפי ששרה נהגת לומר: "עבודה פיליגרנטית בפינצטה".

כך מושללים זה בזה ה"אלמנטים" – מונח חביב מאוד על שרה – במקשה אחת.

אופני פיתוח המחול

"שיר השירים" הוא יצירת מחול מפוארת, רבת פנים ורבדים, שבה מצויים גם אופני פיתוח התנועה בפאר מחולי נדיר לפיתוח זה. להלן ארבע דוגמות מתוך "שיר השירים":

1. תזמור המקצב

א. בפתיחת "שיר השירים" ("שיר השירים אשר לשלמה"), מתחת לכתר, יוצאת לה הרקדנית (אילנה כהן), משמאלה הבחורים, מימינה הבחורות (עץ ושני הרים). הבחורים, בתנועת "ספירור" (רוטציה של עמוד-השדרה) בגבם, והבחורות בתנועת מטוטלת, קדימה ואחורה, מעבירות מקצב מכתף לראש וליד העולה (בזמן שיד הבחורים יורדת).

הסולנית, ידה עולה ונפתחת לצורת פרח, שנמוג אל תוך תנועת בישול (המחול הקטן); הבחורים עוברים ימינה אל מאחורי הבנות (מה שיוצר גם מיוזג עשיר של צבעים), ברבזמן שהזוג (עץ) ציון ואילנה עוברים שמאלה, לשם איזון הבמה.

ב. לאחר שעוטפת הלהקה את הבד ככתר הכלה מעל ראשה של אילנה, ולאחר שעטפו הבחורים את כתפיו של ציון בבד דומה כבטלית (דמות הכרוז) ("יונתי בחגבי הסלע"), שני הסולנים (העץ) שוב מובילים את המחול. הבנות מימין אל החר שמשמאל הבנים. מתפתח מקצב שונה בכל אחת מן הקבוצות, שונה אך משלים זה את זה.

הבנות, בגב זקוף, נעות במקצב קטוע (סטקאטו), בתנועות קטנות, אישיות, המתפתחות לצעדה תימנית מסורתית. משמאל, הבחורים, בתנועה איטית ובזמן כפול מזה של הבנות, בתנועת הגב העגולה (כחרוט), שהיא פיתוח של ה"ספירור" שהיה בפתיחה. גם תנועת הבנות היא וריאציה, המפתחת את תנועת הפתיחה שלהן. תנועת הבחורים הולכת וגדלה באיטיות ביחד (אוניסונו), כך שהגב הולך ומתקרב יותר ויותר אל הרצפה, ובכל פעם התנועה גדלה ביחס שווה לתנועה שקדמה לה (קרשצ'נדו). גם תנועת הרגל (של הצעד התימני) הולכת וגדלה במקביל אצל הבנות (אוניסונו, קרשצ'נדו), עד שמתגלה הרגל באטיטוד, שהיתה מוטיב מרכזי במחול-היחיד שבריקוד הפותח את מחול המקלות, "שחורה אני ונאווה".

שני מקצבים, בשתי קבוצות בעלות אופי תנועתי שונה, המשתלבות לשלמות אחת, וזאת על-אף ההפרדה הפיסית ביניהן. הפרדת המינים, הפרדה של צבעים, הפרדה בצורת ההתנועעות, והאיחוד מושג על-ידי המהות הפנימית המשותפת (קונטראפונקט).

2. מוטיב המקלות

"הגידה לי שאהבה נפשי". הסולו שנקד על-ידי אילנה כהן מעלה לראשונה את מוטיב המקלות, ההולך ומתפתח במחול הגדול בו באופן שעושה המחול הקטן.

המקלות המקבילים והמוצלבים באים להעשיר את תוכן המחול הקטן, ולכן הם מתייחסים אל המוסיקה באותו אופן שעושה זאת המחול הקטן. השפעתם מוקרנת עלינו ועל המחול הגדול.

המחול הקטן של המקלות מתחיל בזמן שאילנה מניחה אותם על ציורארה ונחנקת. מתחילה המוסיקה, והמקלות עוברים ומתפתחים בידי שני הרקדנים, ואחר-כך על-ידי הקבוצה כולה.

על-מנת להסביר מה שמתרחש, עלי לעבור לפרק תיאורטי קצר על שימוש בחפץ.

הצד הפיגורטיבי מקבל יתר־משקל ומתפתח כדבר מרכזי ולפעמים עצמאי, כאילו שכחו שעליו להיות חלק מן המחול).

ה. הסינתזה, הוא המרכיב המרכזי שעליו מרחיב את הדיבור לונגינוס בספרו "על הנשגב", ששרה לויתנאי יכולה לשמש לו דוגמה מצוינת. הסינתזה היא המיזוג והשילוב של כל המרכיבים הללו לחטיבה אחת, כמעשה הבלנדר בקוקטייל, אם הברמן יכניס בו את המרכיבים הנכונים בכמויות המתאימות.

בקטעים "הגידה לי, שאהבה נפשי", "שחורה אני ונאווה", "על משכבי בלילות" עוברים המרכיבים מהמחול הקטן באמצעות האקדמים במנות מדויקות. ככל שהלהט גדל, כן גדלה כמות הדימויים בתאוצה. והדימויים חודרים אל המחול הגדול ומשתלטים עליו לגמרי בפרק "על משכבי בלילות", אך מבלי לפגוע בציוור־התמועה של המחול הגדול עצמו, אשר אליו כל זה מושתל, ומבלי לפגוע בחלל הנוף.

ככל שאנו מעמיקים לחדור אל המחול הזה עולה ההתפעלות, ואני שואל את עצמי: איך היא ערשה זאת?

3. מוטיב הידיים

מוטיב הידיים מתפתח לקרשצ'נדו בסוף "שיר השירים" ("הדודאים נתנו ריח"). אחרי הכנה ממושכת, מופיעה תזכורת: הכתר מוחזר אל הבמה והכרוז מבשר על שינוי דרסטי בסצינה הנפרשת על הבמה כולה.

המחול הסוחף במעגל אופקי הולך ומתפתח עלידי ריצתו של ציון נוראל, הנושא בכפות ידיו את אילנה, כספר־תורה ("ודגלו עלי אהבה"). השניים משמשים כאן דמות כרוז כפולה לפתיחת הפסקה. בשיא התפתחות המחול האופקי נכנס אחד הרקדנים (נתנאל נועם) אל מתחת לכתר ("בגדו בי") ומכין את מוטיב הידיים ככרוז למחול הקטן.

במרכז הבמה, בדמות עץ הזית, מכונס זוג הרקדנים (ציון ואילנה) מתחת לבד לבן ("יונתי בחגבי הסלע"). הבמה כולה רוגעת.

יד יוצאת בתנועה גלית מתחת לבד, לנגינת החליל, ומתגלה תכונה נוספת של שרה: מעולם לא ראיתי באחד ממחולותיה דממה שלמה, של עמידה ללא תנועה לאורך זמן. למצב הפיגורטיבי היא מכניסה את פיתוח המחול ברמז, או אם המחול הגדול נעצר בהשהיה, ימשיך המחול הקטן לנוע בדממה דקה. לעולם לא ייעצרו שניהם בר־זמנית.

הלחקה העומדת מאחור מעבירה את מוטיב היד של אילנה אל עצמה. אילנה נמצאת בין שני ההרים, הימני והשמאלי,

רק כוריאוגרפים בודדים מסוגלים להתמודד עם החפץ בכל קשת הרגשות והאפשרויות שהוא מציע. עליפי רוב יש נטייה לבודד אפשרות אחת או שתיים ולפתח רק אותן, תוך כדי הקפאת הרגשות המתעוררים, ועלידי כך יכול התוצר הגמור להיראות בנוי לתלפיות בעיני התלמיד, המזהה בו את המבנה הבולט לעין, אלא שאין האמנות באה לספק את התלמידים המתחילים שלה, ולכן כדאי לברר ביתר פירוט את השימוש בחפץ אצל שרה לויתנאי, דווקא משום שהוא אופנתי כיום.

יש להניח, שלקורא העוקב אחרי חיבור זה יש ציפיות, ובצדק, ששימוש זה מורכב מאוד, עשיר ברכידים. ואכן כזה הוא.

שרה כמו מחלקת את השימוש בחפץ לחמישה סוגים:

א. הכרת החפץ בשימוש היומיומי. ב"שיר השירים" כמקל־הליכה, כמשען. בנות הקבוצה מניחות עליו את כפות־ידיהן ומעליהן את סנטרן. לרקדן (ציון) הוא משמש כמקל־הליכה.

ב. השאלות, דימויים והאנשת החפץ. המקל נהפך לכלי־הקשה, לביטוי המקצב של המוסיקה או לכלי־זין (במחול הבחורים "על משכבי בלילות"), צלב או חלון, להביט דרכו וגם להיראות ממנו, או בית־סוהר (הסולו בביצוע מצוין של שרה זארי בתוך קבוצת הבחורים – "על משכבי בלילות").

ברגע מסוים משמש המקל לנשיאת אשכול־הענבים, כמו זה של המרגלים של יהושע, או נשיאת הצבי שניצוד על־ידי הציידים. הוא סוכת־גפנים, מכלאה לצאן וכס־מלכות, ובתוכו המלכה שרה זארי ("על משכבי בלילות").

ג. הדמיית הרקדן עצמו לחפץ, כשהוא מחקה אותו, אמצעי האהוב כל כך על רקדני הפוסט־מודרניזם במחול, בסולו של אילנה, שבו היא מניחה את המקלות במקביל לרגליה, כאילו היא משווה בין איברי הגוף והמקלות והקווים המקבילים שנוצרים ויוצרים מקצב חדש משלהם.

הבנות שבקבוצה האחורית מחזיקות במקלות הניצבים (פיתוח הקווים המקבילים שהיו במצב אופקי למצב מאונך, ובמקומות אחרים גם להצלבות) – "אם לא תדעי לך היפה בנשים". הן מעלות אותם מעל לראש כאקדם להזדקפותה של אילנה, הבאה בעקבות תנועת החפץ.

ד. חיפוש אחר התנועות היפות שהגוף יוצר בתוך החפץ, בדרך־כלל במשולב עם דימויים (ואצל יוצרים אחרים גם עם צורות מוכרות או ציטטות מיצירות ידועות), למשל, בכליאת הבחורה עלידי הצלבת המקלות. היא מונחת בניגוד להצלבה, קצת הצידה מהמרכז, מומנט שהיה יכול לשמש צייר או צלם. גם סימון הגדרות עלידי הקבוצה יש בו ניגודיות לגוף הרקדן המעוגל והנמוך, שעה שהמקלות ניצבים זקופים. (במחולות הפוסט־מודרניסטיים שהזכרתי,

ועלידי כך משנה את כיוון המחול מאופקי לאנכי ("יונתי בחגבי הסלע"). גב כפות הידיים של הרקדנים נוגע בעיניהם (אוניסונו), והם ממשיכים ומרימים אותן למעלה (הגדלה), עד שהידיים מצטלבות זו בזו, כעלי תומר (דימוי פויטי).

מלכה (הכרוז) מניחה ידה מעל זו של ציון שמשמאלה, זו היד שיצאה מתחת לבד הלבן, כהד ליציאת ידה של אילנה בצד ימין. בהר הימני ניכרת תגובה במחול הקטן, מאחורי מלכה. הבחור (שלמה אשר) מדגיש תנועת יד, ואחריכך מניחה מלכה את ידיה סביב לחייה.

החלל של עץ הזית גדל, וכן המעגל האנכי של המחול הקטן, ונוצר דרישה בין ההרים, המתפתח באיטיות רבה במרכז הבמה, כעלי עץ הזית או ככתרתורה על מזבח במרכז המקדש.

מרדכי אברהמוב מזדרו ומניח בהדגשה את ידיו מעל ראשה של שרה זארכ. תנועה זו נמשכת ומתפתחת אצל שאר הרקדנים העומדים מאחור. אחד הרקדנים מניח את ידיו על ראשה כזר ומשמאלם עובר המוטיב אל הבחורים, האחד מניח זר מעל האחר. וכך ממשיכה לזרום התנועה בין המחוללים, עד שתמר קיסר מניחה לבסוף את כפות ידיה סביב כף היד של אילנה, כרימון המקשט את ספרי התורה.

תמונת המעגל הניצב הושלמה, השתיית התנועה הכרחית עתה. ידה של אילנה שוב ראשונה לנוע. היא מתחילה את התנועה, כאקדם היא יורדת למטה באיטיות. קריאת הטקסט הרגילה מפי שרה לויתנאי מסתיימת כאן.

אופן פיתוח המחול מתבצע עלידי העברת התנועות הקטנות בין הרקדנים, כאילו זו שיחה בין ההר הימני להר השמאלי ולעץ הזית שבמרכז, ואופן פיתוח המחול הקטן דומה לאופן פיתוח המחול הגדול.

4. תנועה סיבובית

הבה ונעקוב אחרי אופן פיתוח נוסף, הפעם במחול הגדול. "הגידה לי, שאהבה נפשי" (תחילת מחול המקלות). הרקדן מרדכי אברהמוב יושב על הרצפה והוא מסתובב שמאלה תוך ישיבה ב"רביעית". תנועת הסיבוב עוברת אל קבוצת הבנות (הר ימני) כשהן מסתובבות לשמאל (מנקודתראות הצופה ימינה). סיבוב זה עובר אל הסולנית, ואילנה כהן מסתובבת גם היא שמאלה. אלא שאל הסיבוב הזה היא מכניסה קפיצות, מין "פרומנאד קופצני". מקצב זה מושתל לתוך הסיבוב והוא אקדם למקצב שיעבור אחריכך אל מקלות הבחורים.

שיתוף פעולה בין יוצרים

למי שמקורב אל בית "ענבל" קשה לקשר בין הסיפורים על

מערכות יחסים סוערות ומורכבות בלהקה לבין מה שמתרחש באמנות, על הבמה. לדעתי, מצליחה שרה לויתנאי לפתח מחול ברבדים כל כך עמוקים הודות לשיתוף הפעולה המיוחד לו היא זוכה שנים מצד קבוצה של רקדנים נאמנה ומסורה בראש ובראשונה לרוח האמנות. אומנם, יש האומרים שאין הרקדנים מסורים לשרה, המבוגרת מהם בשנים, באופן אישי. אולי זה פער הדורות, אבל כשמדובר באמנות – אין לזה זכר.

אלה אינם מחולות הנוצרים בן רגע, מתוך השרוול. לשם ביצוע המחולות דרושה מיומנות מיוחדת וסבלנות רבה של שני הצדדים. על הרקדנים לבצע מחול כמו פסנתרן המסוגל לבצע בכל יד דברמה שונה. עליהם לבצע שני מחולות בו זמנית, המחול הקטן והמחול הגדול, תוך כדי הקפדה על מיקומם בחלל הנוף של המחול.

"ענבל" ידעה כוכבי מחול רבים ולא במקרה, כי רק אמנים גדולים נמשכים אחרי האמנות הגדולה המזינה אותם. די אם נזכור את מרגלית עובד, לאה אברהם, אילנה כהן, מלכה חגיבי וציון גוראל.

סיפורי הרקדנים על חוסר נאמנותה של המנהלת האמנותית אליהם באופן אישי אינם באים לידי ביטוי בתפקידים המצוינים שהיא יוצרת עבורם. ניכר, כי המחולות לא רק מותאמים לרקדנים מן הצד החזותי, הם גם מולבשים על הנשמה שלהם. אלה מחולות שנוצרו עבור אמנים ולא רק לאנשים צעירים בעלי גופות יפים. ולכן, לו היה צוות אחר פועל בשיתוף פעולה, המחול היה נראה אחרת לגמרי.

"מחול המקלות" היה יכול לצמוח כך רק הודות לשיתוף הפעולה שנוצר בין שרה לויתנאי, שרה זארכ ואילנה כהן (עליאף המתחים הרבים שמאחורי הקלעים, שלפעמים מעבירים כך צמרמורת למחשבה, מה כל צד מסוגל לעולל לשני בלהקה המיוחדת הזאת). לו היו עומדים לרשותה של שרה לויתנאי רקדנים שאין רוח האמנות בנפשם, לא היתה מצליחה להוליד מחולות גדולים כאלה, הנוצרים כדרישה בין אמנים או בין נשמותיהם. יש להצטער שדרישה נדיר זה ביופיו אינו מצליח לחדור גם אל חיי היומיום של הלהקה.

זו להקה מגובשת מאוד ומלהיבה בהופעותיה, כמו להקה קאמרית של מוסיקה, שבה חברו מיטב אמני הביצוע עם מיטב המלחינים.

עליאף הרינונים סביב חיי הלהקה הזאת, יש לזכור ולהדגיש, כי את האמנות שלהם הם עושים במיטבם. ואני, ש"ענבל" יקרה לי, מקווה שדווקא בימים אלה, כשאני כותב שורות אלה, שהם ימים של קרבות ממש בבית "ענבל", כל הצדדים יראו את הטוב והעיקר שבלהקה חשובה זו, למען המשך פעולה שמניבה כל כך הרבה פירות, ואולי בין הפירות האלה תזכה אותנו שרה לויתנאי ותאשר שחזור של עבודותיה הגדולות מימים רחוקים.

שרה לויתנאי היא אחד האמנים הגדולים ביותר שצעדו על

רינה שחם

רקדנית, כוריאוגרפית, מורה למחול

RINA SHAHAM

DANCER, CHOREOGRAPHER,
DANCE TEACHER

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

פיסת קרקע זו שלנו, ובמחולות הנוף שלה יעסקו עוד דורות,
כיאה לאמנות מקורית.

שרה לויתנאי היא נכס, עוד כתר המפאר את תרבות העם
היהודי, ואם נרצה ואם לא, "ענבל" היא אחת הנקודות
הבודדות המזכות אותנו בכבוד עצמי של עם הבונה לעצמו
ארץ ותרבות משלו.

ארשה לעצמי להיות רגשני ולהודות לשרה, שלמרות הכל
היא ממשיכה ויוצרת את מחולותיה למען הנפש שלנו. אבל
הרי זה, בסופו של דבר, סודה של הגדולה: הצורך להמשיך
ליצור כדחף קיומי. ■

בית ספר למחול

עופרה בן צבי-סרוסי

★ בלט קלאסי

★ רקוד מודרני

★ הכנה לבחינות בגרות במחול של
משרד החנוך והתרבות בישראל

★ סדנא

רח' ויזל 9, תל'אביב, טל' 03-243972
מען: טל' 03-255284

גליה גת

מורה למחול וכוריאוגרפית

רח' הברוש 21, הרצליה פיתוח
טל' 052-572082

אמיל ז'אק-דלקרוז – הגוף כגשר בין מוסיקה לתנועה

מאת אורה גורלי

הם הריתמוס של המוסיקה, הביטוי הרגשי שלה. הריתמוס מורכב מצלילים בעלי משכי זמן שונים, הקשורים זה לזה ברציפות. ביניהם שתולות דמיונות, כאיים פזורים של שקט, והדגשות בלתי-צפויות או מכוונות מופיעות לפי הנחיצות הפנימית, הנובעת מחוקי הקיום של היצירה המוסיקלית.

אמנות המחול, לפי הגדרתו של דלקרוז, היא אמנות הבעת הרגשות באמצעות תנועות ריתמיות של הגוף (במשמעות שמתכוון דלקרוז, ולא כפי שחושבים בטעות, שזו ספירה מכנית של חלוקת הזמן). הרגשות והרעיונות המעוררים את האמנות הם מוגדלים. התנועה הריתמית ממזגת בין הרעיונות והרגשות, מעדנת אותם וכך מאפשרת את קליטתם על-ידי הצופה. למשל, כדי לתת לצופה הרגשה שהרקדן מרחף, לא יספיק שהרקדן יתאמן רק בווירטואוזיות של קפיצות; עליו גם לדעת לשלוט בהרפיה הדרגתית של השרירים. תפקיד הריתמוס הוא איפוא לפקח על תנועותיו של הרקדן, לעדן אותן ולהעניק להן משמעות.

בספירה מכנית של מקצב אפשר להבחין במשכי הזמן השונים ולהגדיר ♩ (רבע) כמהירות של הליכה. אולם, "מקצב" במשמעות של דלקרוז טעון ברגש, בתוכן, כלומר ב"איך". הריתמוס או המקצב במשמעותו של דלקרוז מגלה מה מבטאת ההליכה ♩ (רבע), וחושף את הרגש שהוליד אותה; הוא מזהה סוגי הליכה, אם היא כמו זו של אוהב, העורג לפגוש את שאהבה נפשו, או שמא הליכתו היא של נידון למוות אל עמוד התלייה, או של איכר עייף, החוזר מעמל יומו, או של אם חרדה, המחפשת את בנה שנעלם, או של חייל גאה במצעד. מסתבר איפוא, כי אותו מקצב של רבעים משנה את מהותו לפי הרגש המוליד אותו.

לפיכך חשב דלקרוז, שרקדן זקוק לאימון בהליכה במהירויות שונות. הוא הבחין שהרקדנים בתקופתו התקשו בעיקר בהליכה איטית, ולא היו למעשה מסוגלים כלל לבצע סוג זה של מהירות. הוא חשב גם לתת לרקדן להתנסות בהליכה על גבי משטחים שונים, כמו דשא, סלעים, חול וכד', כדי לפתח את רגישותו לסוגי הליכה שונים, המחביאים בתוכם רגשות שונים. נוסף לכך חשב, שחשוב לאמן את הרקדן בפעילות במשטחים משופעים, כגון מדרונות ומדרגות, פעילות המחייבת אותו לחוש את השינויים שעוברים איבריו בעקבות העברת המשקל, המתרחשת על גבי משטחים אלה. המודעות

"יסוד האמנות הוא התנועה" – קבע אמיל ז'אק-דלקרוז (Emil Jaques-Dalcroze) שנולד בווינה בשנת 1865 בשם אמיל ז'אק. שם זה היה שכיח, וכשהתפרסם "מסיה ז'אק", התבקש לשנות את שמו, על-מנת שיהיה מיוחד יותר, ואז הוסיף לעצמו את השם דלקרוז. כיום קשור שמו בתורת המיוחדת, שאפשר אולי להגדירה כאימון מוסיקלי באמצעות הגוף והחושים, המאפשר היווצרות קשר הרמוני בין אמנות המחול לאמנות המוסיקה.

דלקרוז היה זמר במועדוני לילה, רקדן, מפיק וכותב אופרות, במאי וכוריאוגרף של חגיגות-עם, מלחין, מורה להרמוניה, וכתב ספרים בנושאי חינוך, מתודיקה של הוראת הסולפג', פיתוח השמיעה, התנועה והקואורדינציה. כיום הוא ידוע ככל העולם כמי שפיתח שיטה ללימוד מוסיקה באמצעות הגוף והחושים, הנקראת "ריתמיקה". ואף-על-פי שמת בשנת 1950, בשווייץ, בעיר בה חי ופעל, ז'נווה, וספריו נכתבו לפני כ-80 שנה, שיטתו היא שיטה חדשנית, חיה ומתפתחת גם כיום, והרעיונות שבספריו מהפכניים גם בתקופתנו.

אמיל ז'אק-דלקרוז בחר לקרוא לשיטתו ללימוד המוסיקה בשם Eurhythmics. בארצות דוברות אנגלית היא נקראת Rhythmics, ובארצות – ריתמיקה. המילים הללו מקורן במלה היוונית ריתמוס, שלה שני מובנים: זרימה, נהר. שם השיטה מסביר את מהותה: איך מתרחשת הזרימה של המוסיקה, או איך זורם המחול, או כמו שאומר דלקרוז על יסוד האמנות: איך זורמת התנועה, כשהדגש מושם ב"איך". כי מה שחשוב אינו רק מניין מתחיל הנהר לזרום, לאן הוא זורם והיכן הוא נגמר, אלא גם הדרך שהוא עובר: האם היא ישרה או פתלתלה? האם הוא מפלס לו נתיב צר או זורם בנחת באפיק רחב? האם נקרים על דרכו אבנים וסלעים או שהוא יורד שוצף במפלים?

אנחנו יכולים לדמות לעצמנו משחק-ילדים שבו מצוירות על דף נייר נקודות ממוספרות. כשנחבר את הנקודות בקווים, נפענח את החידה ויתגלה לעינינו הציור הנעלם. הנקודות הללו משולות במחול לפזויות יפות, שאליהן רוצים אנו להגיע, ובמוסיקה – למקצב המדויק עם ספירת המטרונום. דלקרוז מכוון את תשומת-הלב לא לנקודות הללו עצמן, אלא לקווים המחברים אותן. הקווים יכולים להיות בעלי גוני-אופי רבים, מהירויות שונות ודינמיקה, והם הנותנים את המשמעות לציור השלם, למחול, למוסיקה. הקווים בדוגמה שהבאתי

למשקל הגוף ולשינויים במיקום של מרכז הכובד שלו מוסיפים עושר לביטוי התנועתי וחשובים ביותר לביצוע הרגיש של המקצב, כפי שיוסבר בהמשך.

אך אולי כדאי להבין תחילה, כיצד הגיע דלקרוז לאימון הרקדן, שעה שהיה מורה להרמוניה בקונסרבטוריון של ז'נווה. הרמוניה במוסיקה – אלה הצלילים הנמצאים מסביב למנגינה (מלודיה) הראשית, צובעים אותה ומשפיעים על אופיה כמו תבלינים באוכל. כשם שגזר מתובל במלח יישאר גזר, ולא יאבד את תכונותיו כגזר גם אם יתובל בסוכר, למרות שהוא עובר שינוי בטעם, ממש כך אותה מנגינה נשמעת אחרת בהרמוניות שונות.

זה מקצוע לא קל ללימוד ולו חוקים רבים, ובדרך-כלל, הסטודנט נדרש לכתוב את צלילי ההרמוניה על נייר-תווים, תוך שימוש בשמיעתו, בדמיונו ובהקפדה על החוקים. ברור, שדרושה לשם כך שמיעה מעולה. רק מעטים מתלמידיו של אמיל ז'אק יכלו לבצע את התרגילים שהטיל עליהם, והוא החל חוקר מדוע היכולת המוסיקלית שלהם כה דלה, תוך כדי התבוננות בתנועותיהם.

הוא גילה, שהכשרון המוסיקלי הינו מורכב ביותר ואינו קשור בחוש השמיעה בלבד, אלא גם בכל גופו של האדם: כלומר, גם בשאר החושים, המוח, מערכת העצבים והשרירים. ביכולת האדם להגיב על מוסיקה ולקשר בין גובה הצליל וכיוון התנועה: אם הצליל גבוה – אדם מוסיקלי יכוון את תנועתו באופן ספונטני כלפי מעלה, ואם הצליל נמוך – כלפי הרצפה. היכולת לקשר בין משך הצליל או ההרמוניה שלו ומשך התנועה, בין עוצמת הצליל והאנרגיה הדרושה לביצוע התנועה, בין חלל המוסיקה ובין החלל שהתנועה תופסת, בין אופי המוסיקה ואופי התנועה, היא חלק מן הכישרון המוסיקלי. כדי לפתח את שמיעת תלמידיו ל"שמיעה אבסולוטית" – כלומר, היכולת לזהות כל צליל בשמו ולא רק בגובה היחסי שלו לאלה הנשמעים סביבו – שרק מעטים נחוו בה באופן טבעי, הוא פיתח שיטה (שעל אודותיה כתב ספרים רבים), המפתחת את רגישותו של האדם כולו: גוף, נפש, יכולת שכלית, מודעות האדם לעצמו ולקשר עם סביבתו. מטרת השיטה היתה לפתח את השליטה של האדם במוחו, במערכת העצבים שלו (תגובה) ובמערכת השרירים שלו (ביצוע).

שיטה זו מפתחת לא רק את השמיעה והרגישות למוסיקה, אלא גם את התנועה, ואת מינעד (דיאפאסון) הביטוי שלה. היא מביאה לרמת ביצוע כפי שדורש הריתמוס (או מהות המקצב) מהמבצע המוסיקלי: הרקדן, הנגן או הזמר. ברמה זו נדרשת רגישות רבה והבנה מושלמת של היחסים שבין זמן (Time), חלל (Space), אנרגיה (Energy), משקל (Weight), שיווי-משקל (Ballance) ופלסטיות (Plasticity), עיצוב תלת-ממדי.

הבה נראה עד כמה קשורים מרכיבים אלה זה בזה: נניח שאנחנו צריכים לעבור מרחק של 5 מ' – חלל בזמן מסוים.



אמיל
ז'אק דלקרוז

אם הזמן קצר – יש להשקיע אנרגיה רבה תוך כדי שימוש במשקל הגוף – העברת מרכז הכובד לפנים, כמו בריצה, כדי שהתאוצה תגבר. שליטה בשיווי-המשקל מאפשרת לנו עצירה פתאומית או הדרגתית, לפי הנחיצות. כדי לעצור בהדרגה, נעביר את מרכז הכובד לאחור והתנועה תאבד מתאוצתה. הפלסטיות היא עיצוב התנועה הנוצר מהרגש שהוליד את הצורך לעבור את החלל הזה בזמן נתון. שינוי באחד מן המרכיבים שבדוגמה זו יגרור מייד שינוי בכל השאר.

כל המקצבים במוסיקה נוצרו מתוך המקצבים הטבעיים של הגוף, כמו הליכה, ריצה וכו'. אך במשך הזמן התפתחה המוסיקה, המקצבים נהיו יותר רוחניים ומופשטים, קשה עכשיו לעקוב אחר המוצא השרירי שלהם, וזה מה שמקשה את ביצועם על-ידי הגוף.

האימון בשיטת דלקרוז מתחיל במקצבים הטבעיים של הגוף, לפי סדר הופעתם בהתפתחות המוטורית: הליכה, ריצה, דהירה, דילוג. המטרה היא להטביע במוח דימויים ריתמיים ברורים, שיהיו כפיגום לביצוע מקצבים מורכבים יותר. הגוף – מערכת העצבים, המוח ומערכת השרירים – לומד לזהות את המקצבים האלה במוסיקה באופן אוטומטי, תוך כדי פיתוח רגישות לחלל ולזמן. מיומנות זו מפנה מקום לקליטה טובה יותר של שאר מרכיבי המוסיקה, כלומר, משכללת את השמיעה. כך מתחיל תהליך, בו הגוף חי את המוסיקה והמוסיקה חיה בו.

התהליך הראשוני הזה דורש זמן רב. רבים שניסו את השיטה נשרו בשלב תחילתי זה, וטעו לחשוב, ש"ריתמיקה" היא פשוט הליכה בצורות שונות.

השמיעה והתנועה מתפתחות במקביל ומשכללות זו את זו. הקואורדינציה מתפתחת תוך כדי אימון בתנועות מנוגדות, ברזמניות. האימון הראשוני של ההליכות מורחב לביצוע מקצבים מורכבים יותר מצד אחד, והכנסת הפעולה של משקל הגוף ההדרגתית המשתנה והעברתו אל כל הגוף וביטוייה

בחלל המוסיקלי לפי התכתיב הפנימי של המלחין מצד שני, וזה יוצר את המרכיב הנדיר והחשוב כל כך של המקצב – הפלסטיות.

דלקרוז ערך רשימה של נקודות-חפיפה בין מוסיקה למחול:

מוסיקה

גובה הצליל

עוצמת הצליל

צבע הצליל (Timber) עמום, צלול וכו'

משכי זמן: צלילים ארוכים או קצרים

זמן

מקצב

הפסקות: שקט

מנגינה או מלודיה: צלילים בודדים, המחוברים זה לזה ברצף.

קונטר-פונקט: מנגינה עצמאית, המופיעה יחד עם המלודיה הראשית, מתייחסת וקשורה אליה

אקורדים: קבוצת צלילים הנשמעת בעת ובעונה אחת; כשהצלילים הם מאותה משפחה, האקורד נקרא קונסוננטי – שצליליו ערבים לאוזן; כשהצלילים ממשפחות שונות – הוא נשמע צורם ונקרא דיסוננטי

מהלכים הרמוניים: הצלילים שמסביב למלודיה; הסדר שבו הם מופיעים משפיע על המתח ועל ההרפיה שבמוסיקה ועל האופי המיוחד לה

פיסוק

מבנה

תזמור

מצב וכיוון התנועה בחלל

מתח, מאמץ, הרפיית השריר

אותה תנועה מבוצעת על-ידי זכר או נקבה

תנועה ארוכה, איטית ותנועות מהירות נחפזות

זמן

מקצב

השהיה, הקפאה

רצף תנועות המחוברות זו לזו

תנועות מנוגדות זו לזו, למשל בגבהים שונים או במהירויות שונות; יכול לבוא לידי ביטוי בריקוד של שניים או שלישייה (למשל, הפרק השלישי של "מחול מס' 10" של הכוריאוגרף ירון מרגולין)

קבוצה של תנועות דומות – קונסוננט; תנועה בקבוצות קונסוננטיות או דיסוננטיות; (למשל בסיום "שיר השירים" מאת שרה לויתנאי, הרקדנים מרימים ומורידים את כפות הידיים פרושות בגבהים שונים, כך שמתקבלת צורת מניפה)

רצף של תנועות דומות זו לזו, או לחלופין – תנועות שונות מאותה משפחה, המבוצעות על-ידי קבוצות

פיסוק

מבנה

צירוף צורות מנוגדות ודומות של הגוף או של קבוצה; שימוש בזכר ונקבה

שלו, תוך הבנה משוכללת של היחסים בין זמן, חלל, אנרגיה, משקל, שיווי-משקל ופלסטיות.

כשרקדן רוקד לצלילי מוסיקה, קיים בינו לבין המוסיקה דרשיה, כמו בקונצ'רטו, שבו פעם התזמורת מנגנת ופעם הסולן. הם נותנים "רשות-דיבור" זה לזה ומאזינים זה לזה. במחול קיים דרשיה בין משפטים תנועתיים לבין משפטים מוסיקליים. הרגש שעורר את שניהם הוא המאחד ביניהם. בגוף הרקדן הרגיש, המגיב על מוסיקה, נוצרת מוסיקה משלו. כאשר תנועתו מונעת מכוח אותו רגש שהוליד את המוסיקה – מקבל המחול משמעות.

אל הדקויות בביצוע מובילות מערכות שלמות של תרגילים, המביאות למעברים הדרגתיים וחלקים של הרקדן בין תנועות

דלקרוז שאף להעשיר את יכולת הביטוי של הרקדן ולהביא אותו להשתמש בכל מנעד הגוונים של התנועה שהוא מסוגל לה. הוא חשב שאפשר לחנך אותו לכך באמצעות המוסיקה, כי במוסיקה יש דינמיקה – הגברה והחלשה של עוצמת כוח – ואגוגיקה: מהירות על כל גווניה, כולל האצה והאטה. דינמיקה ואגוגיקה מפתחות רגישות לחלוקת החלל. למחול ולמוסיקה אופי דינמי, לכן טבעי שלימוד שליטה בהדרגתיות של תנועה יתבסס על המוסיקה, שלה ניסיון כה עשיר, שחבל שלא לבצלו. תנועה המצייתת לחוקי הדינמיקה של המוסיקה היא "תנועה מוסיקלית".

חינוך ריתמי מקנה לרקדן רגישות שכלית, נפשית ופיסית, המאפשרת לו לבטא את המוסיקה באופן קליט לצופה, כשם שאמן מבצע במוסיקה מעביר למאזין את האינטרפרטציה

מנוגדות, כמו: ממחר ללאט (שימוש בשוויון המשקל), מרכות לתקיפות או לנוקשות, מנועות לעדינות וכדומה. דלקרו דורש מהרקדן יכולת לבצע שתיים או יותר תנועות מנוגדות בעת ובעונה אחת.

דלקרו לא חיפש מחול שיהיה העתקה של המוסיקה והעברה מאמנות אחת לשנייה, מה שנקרא בעגה מחולית "מיקי מאוס" (מושג מסרטי ההנפשה, בהם כל מכה מלווה בגונג, ריצה בקסילופון וכו'), המקבילות חדרמשמעות. הוא רצה לראות במחול תגובה, מקצב חדש, ניגודים. הוא הציע לחפש את הניגוד למוסיקה באמצעים של משקל, מקצב, מלודיה והרמוניה. למשל, למוסיקה הכתובה במשקל של שני רבעים אפשר להתאים מוטיבים תנועתיים במשקל של שלושה רבעים, כמו במוסיקה מזרחית. להדגשה הריתמית בתחילת כל משפט טונלי אפשר ליצור תנועה מנוגדת, שבה יהיו הדגשות תנועתיים במשך המשפט, ועלידי כך יבליטו בו קטעים אחרים.

אמיל ז'אק-דלקרו לא היה יכול שלא לזעום כשנוכח לדעת, שהמחול מתייחס למוסיקה כאל תפאורה, אינו שואב ממנה השראה ומוטיבציה ולמעשה מנותק ממנה לחלוטין. הוא לא הסתפק בכתיבת מאמרים וועמים על כך, אלא גם התווה דרך, שתאפשר דריש בין שתי האמנויות, בתקווה שחזונו יתגשם. דבריו עוררו התעניינות בקרב אנשי המחול בתקופתו: גדול הרקדנים של אותה תקופה, ואסלאב ניז'ינסקי (בחברת סרגיי דיאגילב) הגיע לבית-ספרו המיוחד, שבנו בשבילו בהילראו (Hellerau), גרמניה, בשנת 1912. מארי רמבר למדה אצלו שלוש שנים וזה עורר תקווה לשינוי. כשניז'ינסקי התקשה "לפענח" את הפרטיטורה של סטראוינסקי ל"פולחן האביב", הזמין דיאגילב את מארי רמבר לשמש אסיסטנטית לניז'ינסקי בעבודתו על יצירה מהפכנית זו.

ולבסוף הערה אישית במקצת. איני יודעת אם משהו השתנה מאז, כי אינני חוקרת מחול, אך אני זוכרת, שמאז היותי ילדה, אהבתי את המחול והמוסיקה, וחוסר הקשר שבין האמנויות, שנראה לי מובן מאליו, הפריע לי מאוד. אהבה זו הובילה אותי ללמוד ריתמיקה בהדרכת עופרה סיידוף. לאחר שלוש שנות עבודה עם ילדים, התרשמתי עמוקות מאליזבת ונדרספר, מנהלת בית-ספר דלקרו בלונדון, שהגיעה ארצה לנהל כאן השתלמות, ונסעתי לאנגליה ללמוד בבית-ספרה. היו בו תלמידים מעטים, כל אחד מארץ אחרת. המורים החליטו עד לאיזו דרגה יגיע כל אחד, מה שהזכיר לי את הסיפורים על לימוד תורת הזן. הנאמנות לדרכו של "מסיה ז'אק" היתה כה חשובה להם, עד שהם העדיפו איכות על כמות. עד לדרגה שלי למדה רק עוד סטודנטית אחת, אבל היו לנו חמש מורות. במסגרת הלימודים היה עלינו ללמד ילדים ומבוגרים. איכות השיעור נמדדה במידת הרגישות שבו, ומן התלמידים נדרשה הבנה ולא דווקא ידע.

בשנת 1979 הזדמן לי לראות בירושלים הופעת-רחוב של להקת מחול של ירון מרגולין, שריגשה אותי מאוד, כי זה היה סוג המחול שחיפשתי. השימוש בחלל היה כזה, שהעניק לו משמעות כמו במגזרות-נייר. כשגוזרים ומוציאים צורה מתוך נייר, מקבל הנייר עצמו גם הוא צורה חדשה, ואינך יודע מה

חשוב יותר: הנייר או הצורה הנגזרת ממנו, הריקוד או עיצוב החלל שנוצר עקב התנועה. התרשמתי עמוקות גם מהתנועות שהיו כנות, מקוריות וכל כך לא שבלוניות. סיכמתי לעצמי, שלפני הופעה של כוריאוגרף שעובד נכון, תיארתי לעצמי, שמי שעובד בצורה כה נכונה וכנה, ודאי מלמד היטב, ומאז המלצתי לפני כל אחד ללמוד מחול אצל ירון מרגולין, למרות שמעולם לא פגשתי, וגם אני עצמי לימדתי במוסד אחר למחול.

ב-1986 החלטתי לנסות את המורה הזה בעצמי, ולהפתעתי מצאתי שהוא מאמן את הרקדן בשיטה שפיתח בעצמו, שנראתה לי, בעקבות לימודי עם משה פלדנקרייז, מאוד נכונה וגם מתאימה ביותר לדרישותיו של אמיל ז'אק-דלקרו.

ירון מרגולין מגיע לגמישות דרך הרפיה, והרקדן רוקד בטונס שרירים האופטימלי להתנועות המוכתבת, כי לטענתו, את השרירים אפשר לכווץ תמיד, אולם כדי לרפותם דרוש זמן רב, וגם זה לא תמיד מצליח. גישה זו היא קרקע פורייה לדרישתו של דלקרו לאמן את הרקדן בשליטה בגוני הדינמיקה עלידי הרפיית השרירים וכיווצם, כדי שהתנועה תהיה מוסיקלית ועתירת הבעה. מה עוד, שהרפיית השרירים יוצרת בצופה תחושה שהרקדן מרחף.

נושא אחר התואם את דרישותיו של דלקרו הוא אימון הרקדן בשתיים או יותר תנועות מנוגדות ברזמנית. ירון מרגולין מקפיד, בשגרת האימונים, על ביצוע מחולות-אימון המורכבים מתנועות מנוגדות בעת ובעונה אחת.

זמן קצר לאחר שהגעתי ללמוד אצל ירון, הוא ביקש ממני ללמד ריתמיקה ב"בית-המחול" שלו, ולנהל את חזרות להקתו. כך הגענו לדרישה השלישית של דלקרו מהרקדן: שליטה במהירויות השונות (אגוגיקה), באמצעות משקל הגוף והססתו.

זה שלוש שנים אני עובדת עם ירון מרגולין ולהקתו, ואני ואני שמחה שאני יכולה להגשים חלום ילדות שלי ולקשר את המחול עם המוסיקה.

בחודש יוני השנה ביקר בארץ פרופסור רוברט אברמסון מבית-הספר ג'וליאן, בני-יורק. אברמסון הוא מומחה עולמי לשיטת דלקרו. הוא בא לצפות בחזרה על תוכנית-היחיד של ירון מרגולין, הכוללת שלושה מחולות: "נסיקה", "מחולות בני ברית דוד" ו"תהילים מ"ב". אמר אברמסון: "ירון לא רק רקדן נפלא, אלא גם מוסיקאי. אין ספק שהוא הרקדן הטוב והמוסיקלי ביותר שראיתי מימי. זו הפעם הראשונה שאני רואה חוכמה בריקוד. לא ידעתי שריקוד יכול לבטא חוכמה."

בערב האחרון לשהותו בישראל, ביטא פרופסור אברמסון את תחושתו, כי חלמו של דלקרו על איחוד מלא בין המחול, הרקדן והמוסיקה הולך ומתגשם לנגד עינינו. "מוסיקה ומחול הם שתי אמנויות מאותו סוג, שיכולות להאיר זו את זו, אפילו אם לא היתה כוונה כזו מראש", אמר אמיל ז'אק-דלקרו.

ברכט, מונטאז' ותיאטרון-מחול

מאת אליקים ירון

מרכיביה. את המתח הזה שבין המרכיבים, הנותרים מובחנים גם בקליטתו של הצופה, הגדיר ברכט כניכור.

מה איפוא טיבו של המונטאז' במחול? המונטאז' – וזוהי סגולתו הראשונית – מפרק למעשה את אחדות האורגנית של היצירה.⁽¹⁾

הגורם הראשון ש"מתפרק" הוא העלילה. ביסודו של הרצף הסיפורי הקווי, זה שיש בו התפתחות – או לפחות התמשכות – מובנים היגיון, סיבתיות, תפישה כרונולוגית. מכיוון שהעיקרון המבני של המונטאז' הוא קשרים אסוציאטיביים בין חלקי החומר הבימתי, אין גם לתפוש – או להסביר – את ההתרחשות הבימתית מנקודת-ראות אחת. ריבוי הרבדים של החומר המוצג – בצורתו ובתוכנו – שולל מראש את אפשרותה של משמעות יחידה לדימוי המוצג. מכאן המורכבות והצגה סימולטנית של הדימויים.

נקודת-ראות רבות ומשתנות גם הן מונטאז', והמפתח – וזה היה חלומו של ברכט – הוא במוחו של הצופה. הדרמטורגיה הנרטיבית (הסיפורית-העלילתית), זו שמאופיינת עלידי תלות הדדית מלאה בין הפרטים, מפנה את מקומה לרבי ממדיות ולסימולטניות מורכבת של התהליך הבימתי, כשם שאת מקומה של העלילה המאורגנת – למשל, התפתחות על-פי הפסיכולוגיה של הדמויות – תופסת התפתחות על-פי עקרונות של דימויים חופשיים ואסוציאטיביים.

עקרון המונטאז' היה מאפיין מרכזי אצל רוב התנועות האוונגרדיות של ראשית המאה. מן הדדאיזם ועד האסמבלאז' נמצא את המונטאז' בתשתית האסתטית של יצירת האוונגרד. המונטאז' מניח התקשרות של ערכים שונים למטרה מסוימת וייחודית. השימוש במדיה השונים ביצירה אחת גם הוא מונטאז', שכן כל מדיום תורם למכלול את ערכיו הייחודיים שלו.

אולם עקרון המונטאז' אינו רק ביסוד דרך הארגון והמבנה של החומר המוצג. תפיסת המונטאז' קשורה קשר אמיץ במקומו של הרקדן-השחקן כמערכת. האם הרקדן יוצר דמות (character), שהוא גם "עומד מאחוריה", או "מזדהה" עימה? אלה הם מונחים הלוקחים משפת-התיאטרון. הפוריסטים – שדיברו על התנועה כתכלית לעצמה – מתרחקים ממילא מתיאטרון-המחול, כשם שהתיאטרון המעמיד במרכזו את שפת-המילים מתרחק ממנו. גם בעניין זה קיבלנו שיעור הגון

הגבולות בין התיאטרון והמחול מטושטשים, כידוע, וזוילים. הם מתבהרים ומתחדדים ככל שהתיאטרון נעשה ספרותי יותר, כלומר, מתבסס על המלה. אז התיאטרון מתרחק מן המחול. אנטונין ארטו ראה בזה, כידוע, את ניוונו של התיאטרון. גם המחול עצמו עשוי להתרחק מן התיאטרון, ככל שהוא חותר לביטוי מופשט. בכל זאת, כשאנו אומרים היום "תיאטרון-מחול" (תרגום כללי של המונח הגרמני Tanztheater), או משתמשים בביטוי העילג קמעא הרווח אצלנו – תיאטרון-תנועה – אנו מתכוונים, מן הסתם, שהכורית אוגרפיה כוללת גם מרכיבים תיאטרוניים – תפאורה, תלבושות, תאורה: כלומר, שלתנועה מתלווים יסודות נוספים.

מחול תיאטרוני כזה יכול להיות גם "אגם הברבורים": לא זו בלבד שזה באלט עלילתי מובהק, אלא שלתפאורה ולתלבושות יש בו תפקיד דרמטי מכריע, אם בניגוד שבין המערכות ה"לבנות" וה"צבעוניות" – הברבורים והארמון – ואם בהבדל שבצבע התלבושות, לבן ושחור, של אודט ואודיל. יתר-על-כן, הלבן והשחור הם לא רק סממן של זיהוי חיצוני, שכן הם באים במפורש להצביע על עולם פנימי, על תווי אפיון.

אבל לא ל"אגם הברבורים" אנו מתכוונים היום במונח "תיאטרון-מחול". אך דומה, ששיתוף-הפעולה בין הריקוד לבין תחומי הבעה נוספים הוא בכל זאת לב העניין. מישל פוקין חתר לשילוב המחול ואמנויות אחרות. אפשר שדבר זה עשה את מחולותיו תיאטרוניים יותר, אך לא לתיאטרון-מחול. היו שחלמו על סינתזה בין האמנויות ברוח ה-Gesamtkunstwerk של ואגנר. כך או כך, גם היום אנו נוטים להשתמש במטבע של "שילוב אמנויות" (או מולטי-מדיה, או יצירה בימתית טוטלית) בהקשר לתיאטרון-מחול. עניין זה מהותי ותובע הבהרה.

הבהרה כזאת חייבת לעשות שימוש בכמה מונחים ברכטיים, שהם בתשתיתו של תיאטרון-המחול המודרני, או לפחות בגילוייו הגרמניים, ובראש ובראשונה ביצירתה של פינה באוש. מונח מרכזי כזה הוא המונטאז'.

ברכט עצמו ראה במונטאז' את האנטי-תיזה ל-Gesamtkunstwerk של ואגנר. ניתן להסביר זאת בקצרה כך: בעוד שוואגנר דיבר על התמזגות בין האמנויות, מצב שבו כל אחת כמו מבטלת את עצמותה לטובת המכלול, ביקש ברכט להדגיש דווקא את עצמאותם של המרכיבים. יצירת האמנות שומרת – כך ברכט – על מתח, על עימות, אפילו על סתירה, בין

מברכט, שביקש לבטל את הזדהותו של השחקן עם התפקיד (סטניסלבסקי) ולהדגיש דווקא את המתח ביניהם (מונטאז'). (2)

המסורת הריאליסטית בתיאטרון – ממש כמו המסורת הקלאסית בבאלט – ביקשה להטעים את הזהות בין התפקיד (הפיקטיבי) ומבצעו (הריאלי). על הבלרינה הרוקדת בתפקיד הברבור להיראות שברירית, קלילה, מרחפת, כשם שגבר נמוך לא יצלה לתפקיד הנסיך, אלא, אולי, לתפקיד הליצן. הנסיך הוא "גברי" והברבור הוא "נשי". על כן הוא זה ש"יניף" אותה והיא זו ש"תרחף". האם זה מקרה שבתיאטרון המחול בן זמננו נהרסות לא פעם הציפיות הקונוונציונליות הללו שעה שאשה היא דווקא זו שמניפה גבר? האפקט הקומי אף הוא כרוך בניכור שיוצר המונטאז' על-פי טיבו.

האם הרקדן-השחקן מעצב את תפקידו על-פי תכתיבים של הטקסט/הליברט ושל הבמאי/הכוריאוגרף והקונוונציות המסורתיות? בתיאטרון המערבי (לפחות במסורת הריאליסטית) ובבאלט הקלאסי? התשובה חיובית. אין זה מקרה שברכט, וכמוהו יוצרי הכולטים של תיאטרון המחול, מגלה עניין דווקא במזרח.

בתיאטרון היפני הקלאסי, למשל, נשמר המתח בין השחקן ותפקידו. לעולם אין הם נהפכים לישות אחת. לעולם אין האישיות נעלמת מאחורי המסכה. תיאטרון המחול אינו מסתפק בהטלת תכתיבים על הרקדן. תיאטרון המחול מעלה את הרקדן מדרגת "מבצע" לדרגת "יוצר", ממש כשם שהתיאטרון החדש (אנטונין ארטו, ייז'י גרוטובסקי, אוגניו בארבה) מבקש לעשות זאת: הרקדן והשחקן אינם "עושים אינטרפרטציה" לתפקיד נתון. הם יוצרים אותו – בצלמים ובדמותם.

בניגוד לאסתטיקה הפוריסטית – זו שביקשה להתייחס אל הגוף כאל חומר מופשט – אין תיאטרון המחול מבקש להתכחש לאסוציאציות האנושיות – הגופניות, הפסיכולוגיות, הארוטיות – שהגוף מעורר. אדרבא, תיאטרון המחול בונה על אישיותו של הרקדן, שכן, אין לו תחליף והוא חדיפעמי. אין הוא דומה לרקדן בבאלט הקלאסי, שנתפש ככלי מיומן ובר-תחליף, והדגש מושם בוורטואוזיות (כמו בספורט), מיטשטש את האישיות ומתכווצת. האדם-הרקדן הוא חלק מסביבה ולא ישות "מרחפת", שמעמידה פנים, כאילו אין חוקי הפיסיקה חלים עליה.

אצל פינה באוש, למשל, באים הרקדנים-השחקנים מכל קצות תבל, והם מתבקשים דווקא לא לנטרל את מוצאם האתני. אין הם נתבעים לטשטש את אישיותם – הלאומית, המינית, ההבעתית. הם תורמים ליצירה את סגולותיהם הפרטיות והם מקיימים עם סביבתם – הבמה, הרקדנים האחרים, המכלול כולו – יחסים של מרכיבים בתוך מונטאז', כשם שהם מקיימים יחסים כאלה בינם לבין תפקידם. בתפישת כזאת אין עוד מקום ל"קודים" קבועים מראש (כמו בבאלט הקלאסי), שכן, מימוש היצירה מתהווה בגופם ובאישיותם של מבצעייה.

אף את שבירת המחיצות הפורמליות בין תיאטרון, פנטומימה,

מחול וטכניקות אחרות (גם כאלה השאולות מן הקולנוע) ניתן לראות כמונטאז' במובנו הרחב יותר של המושג. הוא הדין בשימוש ביסודות השאולים מן המציאות. להבדיל מן הטכניקה האוטונומית של הבאלט הקלאסי, מציב תיאטרון המחול את ההבעה הנשענת על ערכים של חיקוי המציאות.

גם מילון-התנועה עצמו עובר טרנספורמציה מקבילה: מן הקודים האוטונומיים אל השימוש ביסודות תנועתיים, השאולים במפורש מן המציאות (הליכה, רחצה וכו'). תיאטרון המחול פונה במפורש אל עולמו של הצופה ואל סביבתו הריאלית. היצירה מתחילה לרוב במקום קונקרטי, הלכות מחיי יומיום והקשור בחוויות פיסיטיות וחברתיות.

עצם ההישענות על מרכיבים פיסיים יומיומיים מעבירה את הצופה באורח בלתיאמצעי אל המציאות. אחרי הכל, גם התימטיקה הרווחת בתיאטרון המחול לקוחה מן המציאות המודרנית: ניכור, בדידות, מלחמת-המינים, היעדר קומוניקציה, אלימות.

מכוח השימוש הרחב שעושה תיאטרון המחול במציאות, מתבטלת הסתירה בין "אמנות" ו"חיים". שכן, במקום הפשטה אסתטית, יכול הצופה להשוות את אירועי הבמה עם המציאות המוכרת לו. אלא שגם את טשטוש התחומים בין ה"אמנות" וה"חיים" ניתן להבין כצורה של מונטאז', שבמרכז מונחת מורכבות בדרכי ההבעה ובדרכי הקליטה גם יחד.

בדבריו על הכוריאוגרפיה, מטעים ברכט במפורש: "הרי זו טעות רווחת בימינו, כאילו אין למחול עניין בהצגתן של הדמויות כפי שהינן במציאות." אך במקרה שקיימת סכנה שדבריו ברכט יוכנו, בכל זאת, כתביעה לריאליזם, נזכיר את קביעתו, לפיה "התנועה המסוגנת והתנוחה המאורגנת יוצרים ניכור."

יש איפוא הבדל בין יצירה ריאליסטית (או נטורליסטית) לבין יצירה העושה שימוש חופשי ביסודות ריאליסטיים (או נטורליסטיים), אך מבלי שהיא עצמה תיהפך בשל כך לריאליסטית. אפשר לראות זאת הן בתיאטרון (ברכט, בקט) והן בתיאטרון המחול (פינה באוש, ריינהילד הופמן, מאגי מארין). והרי המתח הזה שבין יצירה בלתי-ריאליסטית במתכונתה הכוללת לבין שימוש חופשי ביסודות ריאליסטיים הוא בלביליזם של המונטאז'. שכן, המתחים שבו מתקיימים הן במישור המרכיבים בינם לבין עצמם, הן במישור של היחס שבין המרכיבים לבין המכלול.

1. אין זה מענייננו כאן להרחיב בסוגיה זו, אך נציין רק זאת, שבאסתטיקה המערבית אכן רווחה תפישת היצירה האמנותית כישות אורגנית. תפישת זו, שהגיעה לשיאה ברומנטיקה, התערערה בראשית המאה העשרים על-ידי תנועות האוונגרד השונות: אלה העמידו מולה את תפישת האמנות כמונטאז'.

2. עניין זה של ה"Typecasting" הגיע לשיאו (או שמו נאמר – לניונו) בתיאטרון המסחרי. מבחינה זו ניתן לראות בתיאטרון המחול תיאטרון "אחר", או "אלטרנטיבי", למערכת הממוסדת, זו המיוסדת על קונוונציות נוקשות כל כך בבחירת השחקן "המתאים" לתפקידו.

ניסיון מוקדם של תיאטרון-תנועה בישראל

מאת נאווה שאן

עבדנו חודש ימים, כמה שעות ביום. היתה איזו התמזגות בין אנה לכיני, כאילו אנחנו דמות אחת. התנועה שקבעה אנה היתה נקודת-המוצא של משחקי. היא לא התערבה כלל בצד הדיבורי, באינטונציות. היא סמכה עלי. ידעה, שהגישה, הבסיס, לביטוי הסופי משותפים לשתינו. היא קבעה שנשתמש במוסיקה מאת אלבן ברג, הקונצ'רטו לכינור. חודש ימים עם אנה היה אחת התקופות הפוריות והמאושרות בחיי, אם כי לעיתים הייתי נבוכה מהתלהבותה של אנה. היא המטירה עלי שבחים סופרלטיביים, שגרמו לי תסכול במקום דחיפה להתפתחות. אומנם שמחתי לשמוע דברי התפעלות, אך לא התגברתי על המבוכה בשומע: "אני מוקסמת ממך!"

היא היתה מאוהבת בי ב"רגעי היצירה", כפי שהיא כינתה זאת. "אני מוקסמת מהנשיות המלאה שלך, שמוצאת ביטוי בתנועה פשוטה, בלתי-מאומנת, או ביתר דיוק, לא מאומנת באופן מקצועי". היא מצאה בי אלמנטים של איזדורה דנקן, ובסגנון זה ביימה את "המסע".

כן, היא ביימה. עד מהרה התברר שידה על העליונה והיא הבמאית - ולא אני. וכך גם הופיע שמה כבמאית הצגת "המסע אל תוך הצללים הירוקים" בתוכנייה.

לעומת מחזות-יחיד קודמים שביצעתי, זהו מונולוג, כלומר, חסר פה ה"פרטנר" הבלתי-נראה המצוי בכל מונודרמה בצורה זו או אחרת. אולי משום כך רציתי לצרף את עולם המחול למשחק, כי כעיני, מונולוג אינו תיאטרון שלם. המחזה מתרחש כולו במישור המונולוגי. האשה כאן בגיל בלתי-מוגדר, ונכון יותר לומר שהוא נע בין ילדות לזקנה. היא גם אינה שייכת במישרין למקום מסוים. אולם דווקא משום שאינה קשורה למקום ולזמן, היא מגלמת את חיי האשה, את מעגל-החיים בכלל, בכל מקום ובכל זמן. במחזה זה אין "דמות שנייה" דמיונית, כך שנשאר שטח פתוח לחיפושים. תחום הקשרים והמעברים בין הגילים השונים והתקופות השונות בחיי אותה אשה. פניתי לאמנות התנועה והחלטתי זו הביאה לשיתוף-הפעולה עם אנה סוקולוב.

הערות שרשמתי לעצמי בספר-הבימוי:

היא נולדה במוות, בעולם שבו יש מוות ומים. הרי לפני הלידה יש סביב העובר רק מים, מים [מי-שפיר]. הזרע והמת זהים: ביניהם קיים רק סף למעבר. עלי להשיג אצל הצופה

הקשר בין אנה סוקולוב, אחד היוצרים החשובים ביותר במחול המודרני האמריקני, לבין ישראל הוא בן כמעט ארבעים שנה: היא הגיעה ארצה לעבוד עם "ענבל" בראשית שנות החמישים, בהמלצתו של ג'רום רובינס, ומאז שבה כמעט בכל שנה.

"התיאטרון הלירי" שלה (ראה: מחול בישראל '78-'79, מאמרו של נתן מישורי) קדם לייסוד להקת "בת-שבע", ועד היום אנה יוצרת ומלמדת בארץ.

בפברואר 1990 ימלאו לאנה סוקולוב שמונים שנה. לכבוד תאריך נכבד זה, הנה קטע מרשימות-זכרונות, שהשקנתי נאווה שאן עוסקת בימים אלה בכתבתם, המתאר את שיתוף-הפעולה שלה עם אנה סוקולוב ביצירת תיאטרון-מחול מקורי, בראשית שנות השישים, שנים רבות לפני שמונח זה נעשה שגור בפי כל. ג' מ'

עם תוכנית-היחיד הזאת שלי נסעתי שלוש שנים ממקום למקום והופעתי. מה יהיה הלאה? לבנות תוכנית-יחיד שנייה? אני מתלבטת.

נודע לי, שהכוריאוגרפית האמריקנית אנה סוקולוב מלמדת את רקדני "ענבל". נתקבלתי לקורס שלה. שם לא היתה הגבלה, "לא לאשכנזים".

כמוכן שאני מפגרת אחרי הרקדנים, אבל זה מדרבן אותי. ההדרכה של אנה היא התגשמות כל מה שאני אוהבת ביותר: זה לא רק ריקוד, זו תנועה, שיש בה, ונחוץ שיהיה בה, גם ביטוי של שחקן.

עקבתי אחרי עבודתה של אנה בהתפעלות, עד שיום אחד נדלק במוחי רעיון. לפני זמן רב קראתי מחזה מאת הסופר הדני פיין מאטלינג, "המסע אל תוך הצללים הירוקים". רכשתי את זכויות המחזה והזמנתי תרגום. ועתה באתי אל אנה עם הצעה לבצע את המחזה בצורת "תיאטרון-תנועה", כלומר, להפוך קטעים מסוימים במונולוג שמשמיעה האשה לריקוד.

עד עכשיו הייתי במאית לעצמי, אבל אין בי יכולת להיות גם כוריאוגרפית לעצמי. פניתי לאנה בהצעה זו וגם היא נדלקה לרעיון והסכימה לעבוד איתי.

הרגשה כפולה: הווה ולא-הווה, נוכחות ואי-נוכחות, מציאות ולא-מציאות.

בתור ילד, אתה מגלה את הכל, הכל חדש, מדהים. בזקנה אתה מרגיש איך הכל חוזר, הרגשת ניוון האיברים; אינך יכול לעמוד במבחן זה, לכן אתה מסתלק. השאלה היא, איך לבצע את האישוי כך שיהיה בלתי-אישוי - כללי. החזרה הבלתי פוסקת של אירועים היא בעיני הצד המיוחד. הביצוע הבימתי צריך להיות בעצם מסגרת, שבה הקול מתהלך. הנפש באה לביטוי בקול הזה.

נוצר גם קשר מכתבים ביני למחבר, פין מאטלינג. להלן קטע מתוך מכתבי אליו:

שמחתי לקבל דרישת-שלום ממך, שנמסרה לי על-ידי מר סם בייסיקוב [במאי דני חשוב], שמביים עתה מחזה בתיאטרון הקאמרי בתל-אביב. מדבריו גם הבינתי כמה אתה מעוניין בגורל המחזה שלך. אני מופיעה לרוב בערב-שבת. לפי המסורת היהודית, אסור לקיים בערב זה הצגות, ולזה דואגות בערים המפלגות הדתיות. אך לעומת זאת, בקיבוצים, אשר נוסדו על-ידי אנשים בעלי תרבות והשכלה לא רק יהודית, דווקא בערב-שבת מתקיימות הופעות והצגות. זו אומנם מסגרת צנועה, בלי פרסומת, בלי פלאקטים, אבל לפני ציבור שמבין ומקבל בהתלהבות. אעתיק בשבילך כמה קטעים ממכתבים שקיבלתי מהצופים:

"ההצגה היתה לחוויה של ממש. אומנם נושא המחזה אינו ריאליסטי, והיה עלינו, הצופים, לחזור לעולמות רחוקים-עמוקים כדי להבין את משמעותו, אך מצאתי מלא מחשבה ונהנתי מאוד.

"הרשי נא לי לומר, שהערב היה הדבר היפה ביותר שראיתי בשנה הזאת. המילים בפיה של נאווה שאן גורמות לעזוץ בלב. היא לא שיחקה, היא חיתה על הבמה, ביטאה ממעמקי נפשה את כל גלגולי האשה והתעלתה ממש על עצמה כשנהפכה מילדה לעלמה וממנה לאשה צעירה, שלא נחסך ממנה צער ויגון, ודווקא משום כך היתה לאשה זקנה חכמה."

היום ראיתי את הסרט "זר דופק בדלת". קבל נא, מר מאטלינג, נוסף לכל הפרסים שבהם זכית והברכות שהגיעו אליך מכל קצוות-יבול, גם את ברכתי אני, עבור התסריט המעניין שכתבת. אני מצרפת כמה תצלומים מההצגה ומקווה לשלוח לך בקרוב גם ביקורות ותצלומים נוספים. ג. ש.

העבודה עם אנה התקדמה לקראת ההצגה מבלי ששתינו נתנו לזה את השם הנכון: תיאטרון-מחול, או נכון יותר, תיאטרון-תנועה. לצורה זו לא הוקדשה אז, בשנת 1960, תשומת-לב מיוחדת. אולי לכן גם לא מזכיר ד"ר אליקים ירון את ההצגה החלוצית של אנה סוקולוב ושלי במאמר המקיף שלו על תיאטרון-התנועה בישראל (מחול בישראל '87-'88), אלא כותב על היוצרות העכשוויות, נאווה צוקרמן, רות זיראלי ואחרות.

אין לי כל טענות לאליקים ירון. הוא עצמו עוד לא היה מבקר מחול ותיאטרון בתקופה ההיא. והמבקרים של אותם ימים לא הוזמנו באופן מיוחד כנהוג היום, וראו את ההצגות שלי כשהזדמן להם.

נסעתי לי במסלול של אותם קיבוצים שבהם הופעתי עם תוכנתי הקודמת. בביקורתו של יורם קניוק נאמר: "היא נוסעת ממקום למקום. לכך דרושים עוז, אמונה וכישרון. יש לה משלושתם והיא מעתירה על הבמה את מלוא סגולותיה."

ירון, בכתבו על תיאטרון-תנועה, מנתח הצגות שבהן לרקדן שחקן "לא עמד לרשותו הכלי המילולי". דווקא המחזה "המסע" היה שילוב נדיר של תנועה וביטוי מילולי. "נקודת-המוצא אינה איפוא בתנועה מסוגננת (הבאלט), אלא בטבעיות כזו המנצלת את משאביו של הגוף האנושי, אם בתנוחתו החופשית (רפיון) ואם בתנועתו (מאמץ השרירים). ניסיון זה לראות בתנועה טבעית נקודת-מוצא יצירתית קשור בהכרח בתפישה חדשה של האישיות המבצעת", כותב ירון.

אחרי שהצגתי את "המסע" במשך שנה, חזרה אנה סוקולוב לארץ, וכמובן באה לראות את ההצגה. היא לא אמרה דבר, אבל אני הרגשתי, שאם היתה רוצה לדבר, היתה אומרת: "את חייבת שוב להתאמן יומיום, שעות. אימונים - אי אפשר בלעדיהם."

ינואר 1963. עברה שנה נוספת. יש לי הזדמנות ואפשר להמשיך להופיע. אך נפל עלי פחד. ידוע לי, שהקהל זו חיה אכזרית. לא מזמן קראתי: "הקהל לא רצה עוד לראות את אידורה השמנה, מקפצת יחפה, עטופה בסדין." נפל עלי פחד, שאני נראית מגוחכת. מוכרח להיות משהו בזה שהקהל אינו רוצה לראות על הבמה אשה מזדקנת. האם אני שחקנית מזדקנת מכיוון שאני בת 43, או שאני נראית כאשה מזדקנת?

איני יודעת, אבל אני פוחדת. צר לי להיפרד מן המחזה, אבל אני עושה זאת. גופי איבד את בטחונו. מותר לי לרקוד להנאתי בבית, אבל אין לי זכות לרקוד לפני הקהל כאשר שברתי את המשמעת היומית. איני מתאמנת עוד בריקוד. והרי מאחרים, מתלמידי, אני דורשת זאת. לפני שנים דרשתי זאת מעצמי וקיימתי. כעת עלי לשאת בתוצאות.

חשבתי שבין אנה לביני נוצר קשר שאי-אפשר להתירו. אך הוא ככל זאת הותר על-ידי החיים עצמם, שבהם הדברים אינם קורים רק כפי שאנו מתכננים.

בשנת 1977 הוזמנה אנה סוקולוב לביים בתיאטרון העירוני חיפה (אליו הצטרפתי משנת 1961) את המחזה "חנה סנש". היא הציעה לי את תפקיד האם. לשמחתי לא היה גבול. שוב לעבוד עם אנה! נפגשנו פעמיים בתל-אביב, כדי לדבר על התפקיד. אבל מתוכנית זו לא יצא דבר, ומאז לא התראינו עוד.

העבר הוא ארץ רחוקה

מאת רות אשל

You and I are past our dancing days.

W. Shakespeare, "Romeo and Juliet", Act One

כאשר הוזמנה מרי סקיפינג (Mary Skeaping), שהיתה אסיסטנטית של ג'נט דה ולואה (Ninette de Valois), להיות מנהלת אמנותית של באלט האופרה של שטוקהולם, השתנתה שיטת ההוראה. במקום השיטה הרוסית שאהב, נאלץ ללמוד את שיטת צ'קטי. "היה לי קשה, כי אני גבוה, וזה היה מאוד מהיר. שנאתי כל רגע. לא היתה לי ברירה. הייתי צריך לעשות ולשתוק," מספר קאי. למרות שלא הראתה זאת כלפי חוץ, הבחינה גם מרי סקיפינג בכשרונו, וכ-1958 נשלחו קאי סלינג ומריאן אורלנדו לסניור קונצרטנים במוסקבה, בריגה ובקייב, במסגרת שיתוף פעולה אמנותי בין ברית המועצות לשוודיה. "הרווחנו כל כך הרבה רובלים, אבל לא היה מה לקנות שם. כמה קוויאר אפשר כבר לאכול?" בסיום הסניור, שהיה אחד הראשונים של אמנים מהמערב בברית המועצות, חזרו לשטוקהולם, וכפי שקרה כבר בעבר, הוחזר שנית לרקוד תפקידים זוטרים בקורידה באלט.

אבל לא לאורך זמן נשאר תקוע שם. המזל האיר לו פנים, כאשר עוד באותה שנה הוזמנו בריל גריי (Beryl Grey) וג'ון פילד (John Field), סולני הבאלט המלכותי הבריטי, להופיע בבאלט אגם הברבורים בשטוקהולם. הבלרינה הבחינה ברקדן הבלונדי יפה התואר, שהיה גם גבוה משאר הרקדנים בלהקה. במהלך החזרות נקע ג'ון פילד את הרגל, ובריל גריי הביעה את המשאלה לרקוד עם הרקדן הצעיר, שכבר קודם לכן הבחינה בו. "רקדנו וזה היה מאוד מוצלח. למה קיבלתי את התפקיד? היו רקדנים טובים ממני, אבל אני הייתי הכי גבוה ובריל גריי היתה מאוד גבוהה." הביקור הסתיים, וקאי חזר לרקוד בקורידה באלט. המעברים הפתאומיים השפיעו עליו קשות. התסכול להיות רקדן זוטר וההתרגשות שליוותה אותו כשרקד תפקידים ראשיים, נוסף לאווירה התחרותית ומלאת הקנאה האופיינית לבית אופרה, השפיעו על התנהגותו. "היה קשה לעבוד איתי. תמיד הייתי נגד מישהו... קפריזי... נורא! הייתי ידוע כילד הרע... תמיד קיבלתי קנסות."

כעבור מספר חודשים הגיע מברק מנינט דה ולואה ובו שאלה, אם קאי סלינג מעוניין לרקוד עם בריל גריי בעונה הבאה בקובנט גארדן. "הסתכלתי והסתכלתי במברק וחשבתי שזה לא ייתכן... התנאים... סכום השטרלינג העצום שהציעו לי... והם עוד שואלים אם אני מעוניין..."

מרי סקיפינג נענתה לבקשת נינט דה ולואה והסכימה לשחרר אותו מהחווה שלו למשך העונה הקרובה. הרקדן

בימי הקיץ החמים, בזכות החופש הגדול, משדרת הטלוויזיה שלנו תוכניות מחול מדי שבוע. באחד הבקרים שודר הבאלט "קופליה". את תפקיד פראנץ, הבחור הכפרי המחזר אחרי סוואנילדה ומתאהב, בעצם, בבובה קופליה, רקד גבר גבוה קומה, בלונדי, בעל פנים המשנות את הבעתן בתדירות גבוהה. הוא הזכיר לי את קאי לוטמן, כיום מנהלו של המרכז למחול בבית-רוטשילד בחיפה, שהיה מורה ומנהל אמנותי של "בת שבע", והופיע באחרונה בכמה מהצגות התיאטרון העירוני של חיפה.

האם זה באמת קאי שלנו? ברשימת המשתתפים, בסוף המסדר, הופיע השם Caj Selling.

רק מעטים בארץ יודעים שקאי ליטמן המוכר לכל אינו בעצם אלא הרקדן קאי סלינג, שהיה אחד הכוכבים הבינלאומיים של הבאלט הקלאסי בשנות החמישים והשישים. הקריירה העשירה שלו השתרעה על פני יבשות, עם מיטב להקות הבאלט הקלאסי במערב, ושמו קשור בשמן של הבלרינות המפורסמות ביותר של התקופה. "אף פעם לא תכננתי שום דבר, לא יזמתי, הדברים פשוט קרו לי," מספר קאי. אבל כדי שדברים יקרו בעולם התחרותי של הבמה צריכים להיות מצוינים, והביקורות הנלהבות של מיטב המבקרים בעולם מעידות, שאכן כזה היה קאי. הוא מוכר בארץ כמי שהקים, יחד עם ליא שוברט, את המרכז למחול בחיפה, כמנהל לשעבר של להקת "בת שבע", מורה בלהקות "בת דור" ו"להקה הקיבוצית", וכיום כמנהל בית הספר לאמנות המחול בבית-רוטשילד שבמרכז הכרמל.

קאי לוטמן נולד ב-1935 בשטוקהולם, למשפחה של יהודים שהגיעו לשוודיה מפולין. אימו נפטרה כשהיה בן 10. הלימודים בבית הספר לא עניינו אותו. הוא שיחק בתיאטרות לנוער וחלם להיות שחקן. כששמעה דודתו שנערכים מבחני כניסה לילדים ללמוד באלט בבית האופרה המלכותית, חשבה שזו דרך להגיע לבמה. היא לקחה אותו למבחנים, וקאי התקבל למרות שהיה כבר בן 13. לצורכי הבמה אימץ את השם סלינג, שהיה קיצור של זלינגר, שם המשפחה של אימו. נינה ואלברט קוסלובסקי, שהיו רקדנים ומורים מצוינים מבאלט ריגה, שברחו מהנאצים והגיעו כפליטים לשוודיה, הבחינו בכשרונו של קאי, ובגיל 17 נתנו לו לרקוד את התפקיד הראשי בבאלט רימונדה. כשהסתיימה העונה, הוחזר לקורידה באלט.



בתפקיד ז'אן המשרת, ב"העלמה יוליה", ABT, 1961

הלהקה. לרקדן הצעיר הרוטן הסבירה, שעליו לבנות את השם שלו כרקדן סולן מעולה, ולא רק כבן-זוג של בלרינות מפורסמות. הוא צעיר מכדי להתנתק מלהקת-הבית שלו ולנדוד בעולם, מבלי שיהיה לו לאן לחזור. היא סיימה בנימוס ובפסקנות: "אתה עדיין לא אריק ברון", שלפני שנורייב הגיע למערב, נחשב בעיני רבים לרקדן הקלאסי הטוב ביותר. קאי נשאר בבית. "אז לא הבנתי את זה ושנאתי אותה... כמובן שצדקה." כדי לקדם את התפתחותו כאמן, ואולי גם לפצות אותו על האכזבה, נשלח כעבור שנה לרוסיה, למשך שישה חודשים, להשתלם בבית-הספר על-שם קירוב. המורה הנודע פושקין, שהיה מורם של מקרובה ונורייב, עבד איתו על הרפרטואר הקלאסי ולימד אותו את סודות גדולי המבצעים. בתום ההשתלמות חזר לשוודיה, לבאלט האופרה, רקד את הרפרטואר הקלאסי ועבודות חדשות, כשלצידו הבלרינה השוודית המצוינת מריאן אורלנדו.

כעבור שנה החלו מגיעות אליו פניות ממיטב הלהקות בעולם, ביניהם ממוריס בז'אר ומתיאטרון הבאלט האמריקני, שעמד

השוודי הצעיר הגיע ללונדון ב-1959. "בשום אופן אל תספר לאיש שבשטוקהולם אתה רוקד בקורדה-באלט", התחננה לפניו הבלרינה בריל גריי, שהציגה אותו לפני העיתונות כ"כוכב הבאלט השוודי". הוא היה הרקדן הזר הראשון שהוזמן להופיע בקובנט גארדן, עוד לפני אריק ברון ורודולף נורייב, ובואו זכה בסיקור נרחב בעיתונות. במשך שמונה חודשים רקד בבאלט המלכותי האנגלי בתפקידים ראשיים ביפהפייה הנמה, אגם הברבורים וג'זל. נינט דה ולואה אהבה אותו, וקאי מספר שהיתה אומרת לו: "בוא נסיך שוודי שלי ושב עליידי בזמן החזרות." הביקורות היו מצוינות, וכשחזר לשוודיה, התמנה לרקדן ראשי. הסייט שהיה לו לרקוד בקורדה-באלט חלף סוף-סוף.

הבלרינה האנגלית לא שכחה אותו. כעבור מספר חודשים הגיע מבריל גריי טלפון, והיא ביקשה שיצטרף לסיור בדרום-אפריקה. הרקדן הצעיר התלהב וכבר רצה לארוז מחדש את חפציו ולנסוע, אלא שהפעם התנגדה מרי סקיפינג. היא הזכירה לו שיש דבר כזה שנקרא חוזה והתחייבויות כלפי



עם "הבאלט המלכותי הבריטי", לונדון, 1959

הופיעו על במת-עץ גרועה, שבצידה השני, מעבר למסך מאולתר, התקיימה תחרות כדורסל ושריקות השופט ליוו את הרפרטואר הקלאסי.

משנסתיים הסיור, חזרה הלהקה לניו-יורק, ושם פגש קאי את פגי ואן פרג (Peggy van Praagh), שיסדה את הבאלט האוסטרלי וגייסה כוכבים בינלאומיים להופיע עם הלהקה. כך הגיע קאי סלינג ב-1962 לאוסטרליה. הוא רקד את כל העבודות החשובות של הרפרטואר הקלאסי עם הבלרינה האוסטרלית מרילין ג'ונס (Marilyn Jones). באחד הסיורים חלו רוב הסולנים הגברים, ופגי ואן פרג ביקשה שקאי יחליף את האחרים, וכך נאלץ לרקוד, במשך שבועיים, כל ערב, בתוספת שתי הופעות של אחריהצהריים, את תפקיד הנסיך בבאלט אגם הברבורים. בשביל לסבך את המצב, היה צריך לרקוד עם הבלרינות מרילין ג'ונס וסוניה ארובה (Sonia Arova), שלכל אחת מהן היתה מהדורה שונה לתפקיד אודט-אודיל.

יום אחד, במופע של אחריהצהריים, רקד עם מרילין ובערב היה צריך לרקוד עם סוניה. בסוף אחת הסצנות היתה קפיצה של הבלרינה והיה צריך לתפוס אותה באוויר. "אני רואה אותה רצה ואני לא יודע אם הידיים שלי צריכות להיות למעלה או למטה. והיא כבר בדרך... ואני חשבתי שזה למעלה... באיזה אופן שהוא תפסתי את הרגל שלה... היא היתה כבר כמעט עם הסנטר על הרצפה... איכשהו שלפתי אותה חזרה." הקהל עצר את הנשימה. אחרי המופע שאלה אותו מרילין: "מה קרה? איחרתו?" היא לא ידעה שרק במזל נגמר הכל בטוב.

קאי נשאר באוסטרליה קרוב לשנה והחליט לחזור לאירופה. בדרך לקה חופשה בהוואי. "שנים-שנים לא היה לי חופש או זמן סתם לחיות. נשארתי ונשארתי ונשארתי. כל שלושה ימים הלכתי לסוכנות-הנסיעות ונשארתי שם שלושה חודשים. לא עשיתי שום-כלום. רק ים... לחיות..."

בפרס פגש את סוניה ארובה. "אתה רוצה לעשות את קופליה ב-Palm Beach Civic Ballet? שוב אריק ברוך, שהיה צריך לרקוד איתי, לא יכול." עוד באותו שבוע החלו החזרות בפלורידה, כשאליסיה מרקובה היא היועצת האמנותית. ב-1964 חזר לניו-יורק והצטרף שנית אל ה"באלט תיאטר" ורקד עם טוני לנדר את מים ג'ולי, רימונדה והסילפידים. הם יצאו לסיור, וכשהגיעו לפלורידה, ניגשה אליו מנהלת ה"באלט תיאטר", לוסיה צ'ייס (Lucia Chase) וביקשה ממנו שהערב יהיה טוב במופע, כי טוני לנדר חייבת לעזוב ומריה טאלצ'יף (Maria Tallchief) רוצה לראות אותו על הבמה. הוא נפגע. "מה יש? אני לא טוב ממלא? אני סוס או פרה, שהיא צריכה לראות אותי? או שהיא חותמת או לא?" טוני עזבה ובמקומה נכנסה מריה טאלצ'יף, ונוצרה ביניהם ידידות נפלאה. כשהגיעו ללוס-אנג'לס, לקחה אותו לבקר את כל בתיהם של כוכבי הוליווד, שהיו החברים שלה.

בהמשך הסיור נפצעה ברגלה והסיור נפסק. "הקהל היה מוכן לקבל רק שמות מפורסמים. הקהל הגיע בגלל השם שלה. היו

להעלות עבודות ישנות וחדשות של בירג'ט קולברג. מרי סקיפינג סירבה לשחרר אותו מהחווה, והוא רץ למשרדו של המנהל הכללי ושמע ממנו שנית, שאיננו יכול לעזוב, כי יש לו חוזה שעליו חתם לפני זמן קצר. "נכון, חתמתי... אבל לא במקום הנכון... לא במקום המיועד לחתימה, וזה כאילו לא חתמתי," ענה לו קאי. היתה מהומה, קראו לכל המזכירות והתנהל ויכוח אם האות האחרונה של שמו נוגעת בשטח המיועד לחתימה או אינה נוגעת. בסופו של עניין, החליט לעזוב את האופרה ולנסוע לניו-יורק. להקת ה-A.B.T. בעונת 1961/2 תשע-עשרה עבודות, ביניהן את Miss Julie, Moon Reindeer, Eden, מאת בירג'ט קולברג (Birgit Cullberg); אטיוד של הרלד לנדר (Harald Lander) וגן הלילך מאת אנטוני טיודור. "הגעתי ל'באלט תיאטר' וזה לא היה קל. היו המון כוכבים טובים וידועים באמריקה... היו אינטריגות על תפקידים." כעבור חודש וחצי נקבע שירקוד את תפקיד ז'אן המשרת בבאלט מים ג'ולי של קולברג, לצידה של טוני לנדר, ונוסף לכך את התפקידים הראשיים בשאר העבודות של בירג'ט קולברג. ג'ון מרטין, מבקרו של "ניו-יורק טיימס" כתב:

He was most impressive; in fact, he proved to be an absolutely first rate Jean... His Jean is every inch the servant, and the growth of his realization of the aristocratic Julie's erotic intentions and of the power they place in his hands against her makes an absorbing dramatic line.

טרי ולטר כתב ב"ניו-יורק הרלד טריביון":

Both Miss Orlando and Mr. Selling danced their measures with technical authority but more important, they managed to really excite the viewers' interest... The casting of Miss Orlando and Mr. Selling in a Scandinavian-made ballet seems logical to begin with. As it turned out, it was more than logical. It was a real treat.

רוברט סאבין כתב ב"דנס מגזין":

This was the rawest, most animalistic performance of this work that I have seen, and Miss Lander and Mr. Selling made us feel the terrible power of sexual passion with memorable artistry. Both characterizations were masterful. The rest of the company was also inspired.

עם ה"באלט תיאטר" יצא לסיור מחוץ אל חוף, שנמשך שנה וחצי. מלבד הערים הגדולות, שם שהו מספר ימים, היו מגיעים בכל ערב לתיאטרון אחר. "קמים בשמונה בבוקר... נוסעים כל היום... מגיעים בחמש... נכנסים למלון ואוכלים המבורגר... ולתיאטרון... ושיעור... וחזרה והופעה." יום אחד, כשבחוץ שלג בגובה למעלה ממטר, הופיעו בקמפוס אוניברסיטאי. אולם הספורט לא היה מחומם, חדרי ההלבשה היו בבניין אחר. רועדים מקור, חצי עירומים, רצו בשלג לבניין הסמוך להחלפת תלבושות. הכוכבים של "באלט תיאטר"

רקדנים מצוינים בלהקה, אבל לא מפורסמים כמותה. זאת אמריקה."

הוא חזר לאירופה. בפריס פגש את טוני לנדר. "מה אתה עושה עכשיו? ביקשו מהטלוויזיה של מינכן שהראלד לנדר יכין עבודות חדשות." הם נסעו לבוואריה, עשו חזרות לבאלט המפורסם אטיוד, והארלד לנדר יצר עבורם פהידהדה חדש. באמצע החזרה פתאום קרס קאי ורגלו נשברה. פלמינג פלינדט מילא את מקומו וקאי חזר הביתה, לאופרה של שטוקהולם. ב־1967 הוזמן לרקוד בבאלט קופליה בסרט שצולם בספרד. (הסרט הוקרן בישראל, בטלוויזיה הישראלית, בסדרת הבאלטים בימי רביעי בבוקר, בחודש אוגוסט השנה.)

הקשר לישראל החל בזכותה של אנה ריבקין, סופרת שוודית שכתבה ספרים על ילדים מארצות שונות בעולם. הספר הראשון בסדרה הוקדש לתימנים בישראל. היא התרשמה מלהקת "ענבל", וכשחזרה לשטוקהולם עוררה בקאי את הסקרנות לבקר בארץ. ב־1964 קפץ לביקור קצר. "וזה היה גן־עדן." הוא חזר לשטוקהולם, להופעות בכל העולם, ומדי פעם היה ניגש אל ידידתו הוותיקה ליא שוברט, מייסדת ומנהלת האקדמיה לבאלט (Balettakademien) בשטוקהולם, והיו משוחחים הרבה על ישראל.

ב־1968 החליטה ליא שוברט לעלות לארץ וקאי ליווה אותה. הם הגיעו באונייה לחיפה, הוא נשאר בארץ במשך חודש, ובשלב זה החליט לסיים את החווה עם האופרה ולעלות לישראל. הוא חיכה להזדמנות מתאימה, כי רצה לסיים את הקריירה שלו במשהו שהוא ממש אוהב, כדי שישאר טעם טוב. ההזדמנות הגיעה עם ג'רום רובינס, שהעמיד את Les Noces. "היחסים היו כל כך טובים ונהניתי כל כך. החלטתי. זהו ולא יותר."

מנהל האופרה ניסה לשכנע אותו שייקח חופשה, אך שלא יתפטר, אך הוא לא רצה להמשיך. הוא היה רק בן 33. "לא רוצה יותר! לא רוצה לשים איפור. לא רוצה להיות נסיך. רציתי לבנות חיים משלי." מכר את ביתו, מסר לחברים בגדים חמים, להם לא יהיה זקוק בארץ החמה, התנער מהשם המפורסם שרכש לו במשך שנים על הבמה, וחזר להיות לוטמן.

הוא הגיע לחיפה והצטרף אל ליא שוברט, שגרה בעין־הוד. למחרת כבר היה בבית־רוטשילד, בבית־הספר שהקימו יחד, כשהם חולמים לעורר את חיפה מתרדמתה. ■



ב"אגם הכרבורים",
"הבאלט המלכותי הבריטי"

דמות הרוח

רשמים מתהליך עבודה עם אושיו אמגטסו, מייסד להקת "סנקאי ג'וקו"

מאת אריה בורשטיין

החודשים שחלפו עד הקיץ היו עבורי חודשים של לימודי תואר שני במחול בסמית' קולג' שבנורת'המפטון. חודשים של ספיגה והתנסות יצירתית אינטנסיבית.

ולבסוף בא הקיץ. הנסיעה הנרגשת מערבה. המפגש עם המקום היפהפה, גן-עדן של מחול. טבול ביערות, בין פלגים והרים. קהילה של זיעה, בגדי-ריקוד, מקצבים ושפתנות. אולמות ישנים מעץ טבעי, בהם חילופי מזג-האוויר התכופים של ניו-אינגלנד נספגים אל תוך הגוף עם ציוץ הציפורים, רחש העלים ועקיצות היתושים.

התקבצנו, הישישה, בערב הראשון, ערב דרוך ומוכה סופת-רעמים, בציפייה למייסטר, שיגיע מטוקיו. הכרזות ראשוניות, מכילות בקושי את הציפייה שנבנתה בחודשים האחרונים. אבל כשהוא מגיע, סוף-סוף, הוא מכריז על יום המחרת כיום חופשי... כה מאכזב וכה אופייני. אנו נדרשים להוריד הילוך, להכיר במנוחה ובהתרגעות כהשלמה שוות-ערך לעבודה האינטנסיבית, המתירה, הצפויה לנו.

אמגטסו. איש קטן, בבגדי מתעמל לבנים. פדחת לא מגולחת וזיפי השיער הגזוז מגלים סימני שיבה. גאון בן 39. למעלה מ-120 הופעות בשנה בכל רחבי העולם. חסר-בית. אשה ובת בפריס, להקה בטוקיו. מחכה לו פרמיירה באוטובר 1988 ב"תיאטר דה לה וויל" בפריס, והוא נכנס להרפתקה החדשה הזו, יצירה ראשונה לרקדנים מערביים. עבורו זה עומד להיות תהליך שבירת מחסומי היררכיה שגורים בלהקתו היפנית, שבירת מחסומי תקשורת עם רקדנים דוברי אנגלית ושפת-גוף שונה משלו, ותהליך של חשיפת דרך היצירה.

אדם פתוח, ידידותי. מדבר בקול קטן, קצת חנוק. אינו מתנכר, אינו טורח ליצור מיסטיפיקציה של עצמו. מציץ במחברת ובה אותיות קטנטנות, מסודרות להפליא. מחפש מלה, מתבדה, מספר על תוכניתו ליצירה:

התאורה תהיה של קן טבצ'ניק [מעצב תאורה שעבד הרבה בארץ עם הלהקה הקיבוצית ובירושלים], תאורה המעצבת את החושך שעל הבמה, תאורה "נשמט".

המוסיקה תהיה של פיליפ גלאס. לא נכתבה עבורו, אבל

הנסיעה מנורת'המפטון ל-Jacob's Pillow Festival במערב מסצ'וסטס אורכת כשעה. בכבישים אלה עברתי לראשונה בתחילת יולי 1988, בדרכי להתייצב בפסטיבל, לקראת חמישה שבועות של עבודה עם אושיו אמגטסו, המייסד והכוריאוגרף של להקת "סנקאי ג'וקו". היצירה שהוא הכין הוזמנה עלידי הפסטיבל ועמדה להיות הראשונה שאמגטסו ייצור עם רקדנים מערביים.

את הנסיעה לפסטיבל דהרתי במהירות מופרזת, מסתכן בפיתולים הלא-צפויים של הכביש הצר העובר בין היערות של ניו-אינגלנד, ביציאה אל הבלתי-ידוע, המרגש, המפחיד.

ארבעה שבועות לאחר-מכן, בחזרה מחופשת יום א' עם אשתי ובתי, היתה הנסיעה מתונה ואחראית, והנוף ההררי נקלט בעומק חדש, פתוח ורגוע.

התהליך החל באוקטובר 1987, כשהכרזי הפסטיבל על בחינות לעבודה עם אמגטסו. הגעתי לבחינה בבוסטון בתחושה ברורה, שאני עומד למצוא את מקומי הנכון, להגיע הביתה. התחושה התנדפה מהר, כמובן, בין למעלה מ-100 רקדנים ורקדניות שהתייצבו לבחינות. מתוכם נבחרנו שישה, שני גברים וארבע נשים. הבחינות כללו סדרת תרגילים שדרשו ריכוז והרפיה. ביצוע כל אחד מן התרגילים לווה בתחושה של צלילה אל עומק הגוף והנפש, והיציאה מהתרגיל הצריכה שניות אחדות של היחלצות מהעומק הזה. למשל, הגוף רפוי, על סף התמוטטות, עטוף כדור אוויר גדול. האוויר מהכדור נסחט, הכדור מתכווץ וחודר אל תוך הגוף דרך הטבור. הוא מתפתל בתוך הגוף, חולף דרך הזרועות ויוצא דרך כפות הידיים בצורת פרח.

התרגילים לוו בתחושה של מפגש חדש עם עצמי, אבל גם מוכר ומוכן ומהווה לגיטימציה של חלק ממני כרקדן, חלק שלא זכה לביטוי מלא עד אז.

חודשים לאחר-מכן, כששאלנו את אמגטסו על פי מה נבחרנו, ענה תשובה אופיינית, חידתית ולא מספקת, שהדבר החשוב לו ביותר היתה היכולת לרדת בהרף-עין לשיבת-קריסה, היכולת לקפל את הגוף.

הוקדשה לו ועדיין לא הושמעה בציבור. הוא מדבר על השימוש שלו במוסיקה כמנותקת מן התנועה. עבורו המוסיקה היא חלק מהעיצוב הכללי של הבמה, כמו התאורה, התפאורה, התלבושות, חלק מעיצוב התחושה.

הוא מבקש מאיתנו לשכוח את הטכניקות הקלאסיות והמודרניות שלמדנו, הטכניקות השרירותיות המבוססות על כוח, הארכה ומתיחה של איברים. הגישה שלו לגוף שונה: הגוף הוא שק נוזלים ובתוכו צפות העצמות. כל פעולה צריכה להתבצע במתח מינימלי, מתוך הרפיה, אפילו אם השקעת האנרגיה היא עצומה.

ואנחנו כאן, נערכים לעבודה. אנו מתבקשים להאיט את הקצב הפנימי, למצוא שלווה, לא לאנוס את הסיטואציה, לתת לתהליך זמן.

למה אני מצפה? להיחבט אל הגבולות הגופניים, הנפשיים, ההבדעתיים. לאתגר. להיפתחות ולהתפתחות רוחנית. למפגש רומנטי עם עצמי, עם איכות פנימית חדשה, עם "אסכולת הים וההר" (תרגום השם "סנקאי ג'וקו").

סקרנות: איך יתורגמו התכונות והנטיות שלנו ליצירה אחת מגובשת, שלו? על איזו דרך אנו עולים? איך נפגוש את עצמנו בסופה?

איננו מרגישים שהשלילה שלו את טכניקות המחול שוללת במשהו את דרך העבודה של רובנו. עבורי, תנועה נזילה, זורמת, הניזונה מחיים פנימיים יותר מאשר מצורה חיצונית, היא השפה שלי. מרגיש מוכן.

ועוד הודעות: לא, לא נגלח את הראשים (אמגטסו ולהקתו גם הם שוקלים להפסיק. הגיע הזמן לשנות, הוא אומר, אחרי 13 שנה). לא נעבוד בלילות, בניגוד למסורת סנקאי ג'וקו. לא נופיע עירומים ומפודרים בלבן.

עשרת הימים הראשונים מוקדשים להיכרות עם דרך העבודה. הוא מלמד, נעזר באישיטה, האסיסטנט שלו מרקדני "סנקאי ג'וקו", ובמוריאסו, המתורגמן והמנהל הטכני. מתחילים בשיעור הראשון. עובדים בזוגות, תמיד בהתבוננות זה בזה, בהקשבה האחד לשני, בשקט מרוכז. פותחים בתרגילי הרפיה, בהמסה של שק הנוזלים שלנו.

למשל: אני שוכב על הגב, רפוי. בתהזוג מרימה את ידי על ידי אחיזה בזרת ובאגודל. היא מטלטלת את הזרוע, וכשהיא עוזבת, נופלת הזרוע לרצפה, פסיבית. עלי לעצור את נפילתה שבריר שנייה לפני שפרקה היד מכה ברצפה, תוך שימוש במינימום מאמץ.

בתוך המפרקים מתגלה תחושה של חלל פנימי, והתודעה מהלכת על חבל: לא לתת למחשבה להסתלק לחלוטין מתוך הזרוע, משום שעלי להספיק לעצור את היד הנופלת. אבל גם לא לאפשר למחשבה ולציפייה לחלחל אל תוך המפרקים כמתח סמך ומיותר, כדי שהתנועה תהיה חופשית לחלוטין.

"שחרור ומתח" הם המפתח לדרך העבודה. שחרור מקסימלי, מתח מבוקר בשליטה. בסוף השיעור הידיים שלי רועדות, הגוף קל וחלול וזרמים מדגדגים חולפים בעור. הגוף טעון.

בארוחת-הצהריים אנו יושבים יחד, מחליפים בינינו רשמים, מצחקקים, שואלים. הוא מספר בקיצור על אסכולת הבוטו היפנית: שנות ה-50 בופן. אסכולה אמנותית המחפשת אמת אותנטית של יפן שאחרי מלחמת-העולם השנייה, אמת המעמידה בסמך-שאלה את המסורות הישנות, את מהות התרבות, את מהות האדם.

היז'יקטה ייסד את הבוטו והשפיע על קוואו אונו, המבוגר ממנו, להצטרף. הגישה של אונו מבוססת על אימפרוביזציה פיוטית. אמגטסו רואה עצמו מושפע יותר מהיז'יקטה, שפיתח את הגישה לגוף שאמגטסו מכנה "גימנסטיקה", שביסוד הטכניקה שלו.

כשאנו חוזרים לסטודיו, הראי הגדול מכוסה. אין בו צורך. הראי צריך להיות בפנים, הוא אומר, בדרשיח הפנימי המתמיד שבין הגוף לתודעה ובין בניהוזג.

ההסתכלות שלי על בן-הזוג מאשרת אותו, מקיימת אותו כרקדן יותר מכל ראי.

ממשיכים בשיעורים. התנועה נטענת בדימויים שהוא נותן בה: הגוף נמס אל הרצפה, חוזר ונטען באנרגיה הבאה מן האדמה ומחלחלת מעלה. מיתרים דמיוניים מחברים אותנו אל לב האדמה, אל השמים, אל היקום שלצידי רקותינו, זה אל זה. כדורי אוויר וגלים גואים ומתגלגלים מתחתנו ובתוכנו. אנו תולעים, נבטים, חיות, רות. שוב אני מרגיש שאנו מדברים בשפה מוכרת, מובנת.

התנועה זהה לנשימה, חולפת קלה וטבעית דרך הגוף, אפילו כשהמאמץ השרירי עצום, כשהזיעה ניגרת ורעד בלתי-נשלט אוחז בעומק הגוף.

לשיעור רצף התפתחותי, כהתפתחותו של תינוק: משכיבה להתהפכות, לזחילה, עמידה על ארבע, ישיבה, קימה, הליכה, ריצה, קפיצה. עמוד-השדרה צומח לגובה, התנועה מהירה וחזקה יותר ויותר, עד לקיצוניות, עד לדיסאוריינטציה.

לעיתים יוצרים מגע זה עם זה. סוג אחד של מגע הוא זה השולח בעדינות רטט או גל דרך הגוף הרפוי של בן/בת הזוג. אני מטלטל את רגליו כשהוא שוכב אפרקדן. שולח גל עלידי דחיפה קלה בכתף, כשהיא עומדת על ארבע. סוג אחר של מגע מעביר אינפורמציה מדויקת לגבי היציבה וארגון הגוף. נגיעה באצבע אחת בנקודה אסטרטגית: פסגת הגולגולת, בסיס הגב. המגע מארגן את הגוף או מכוון את תנועתו. כשהגוף מרוקן וער והתודעה דרוכה, המגע העדין ביותר הוא מסר ברור וחריף.

לעיתים המגע אינו גופני, אלא עובר דרך החלל שבינינו.

תנועת היד שלו שולחת כדור אוויר דמיוני המניע אותי. כשאנו הולכים לאט, זה לצד זה, הנוכחות של הגוף הנע לצידי היא מסה מוחשית המתחככת בי.

אמגסטו הוא מורה חכם. כל תנועה נבנית מן היסוד, מתנועה בסיסית. הוא לא מפרט יותר מדי, לא אנליטי מדי. אני נזרק, תמיד מוכן רק למחצה, לשלב הבא בתנועה, שאני מתקשה להאמין שאוכל לבצע. אבל מתברר שהגוף הבין את התנועה עוד לפני שהראש עיכל אותה. בעצם ידעתי לכאורה את התנועה מאז ומתמיד, אבל שכחתי. הגוף חוזר ונזכר בתנועה טבעית, אינסטינקטיבית, כהחזקת כף יד של תינוק, כנפילה וקימה.

עם הזמן אנו מגלים, שהגוף מתחסן, התכווצויות השרירים פוחתות ושוה חימום יעיל לקראת ההופעות. ערעור של כל המערכות בגוף, בניית שחרור, ריכוז וכווץ. קשר בין הגוף לתודעה וביניהם לאדמה, לחלל, לאנשים.

לאחר שמצאנו את מרכז הכובד שלנו, אומר אמגסטו, הגיע הזמן להעמיד ביצה על הראש. נשלפת קערת גירוסטה מלאה ביצים טריות מהסופרמרקט. אנחנו מתיישבים בספקנות כדי להעמיד אותן על ראשן. ראשית חוכמה – לתת להן להתגלגל בחופשיות על רצפת העץ של הסטודיו. לבחור בעצמן נקודה בה הרצפה מאוזנת. ואז – זה לוקח זמן. הזיעה מטפטפת מאצבעותי על הביצה. אך מגיע רגע לא צפוי, בו הביצה, כאילו מהחלטה היא, עומדת. נס קטן. תחושה של הפתעה, רוחה, גאוה. הביצה היא אתה, אומר הוא. מסה נוזלית למחצה במסגרת קשיחה.

רצפת הסטודיו מנוקדת בביצים עומדות. הוא מיסב את תשומת ליבנו לשקט המתוח, ליחסים שבין הביצים לבין מרכז כדור הארץ, למיתרים הדמיוניים הצומחים מהן. אנחנו עוברים בהליכה איטית בין הביצים, מתרכזים בקשר בינינו לביןן – המתח הנוצר בחלל. צעדים זהירים, שלא להרעיד את הרצפה. הראש ריק, המבט לא ממוקד, המעבר בין הביצים נהפך למעבר בין עמודים ענקיים של מקדש. אנו נשכבים בין הביצים, מצטנפים ונהפכים בעצמנו לביצה. לאט נפרשים ומתגלגלים לשיבה. האיטיות מהממת. תחושת הזמן נמוגה. הסטודיו מחשיך. זה ענן, או שיכול להיות שכבר לילה? המעבר משכיבה על הגב לשיכיבה על הברכיים נמשך נצח. אבל כשהחזרה / שיעור נסתיימה כרגיל ב-5.30, יצאנו המומים, מוזרים, מרחפים.

אבל אמגסטו עצמו אנושי, יומיומי. הוא לא עושה מדיטציות, מעשן בשרשרת, הקפה שלו עם סוכר, אוכל בשר, מפרטט ומתבדח – גם על חשבון עצמו. בין החזרות אנחנו מדברים בינינו עליו ועל העבודה. מעבדים, מנסים להבין, מתחלקים בתחושות, מבוכות, התעלויות. מחליפים בינינו מסוים להרפיות הגוף הדואב, ספרים, נסיון־חיים.

חלקים מסוימים של השיעור זוכים ביותר תשומת לב ופיתוח. אנו קולטים בהדרגה שזו היא העבודה על חומר תנועתי של

היצירה ההולכת ונבנית. התנועה איטית מאוד לפעמים, אבל הוא מזכיר לנו שהתודעה נעה במהירות עצומה גם כאשר התנועה איטית. העיקר בשבילו הוא איכות התנועה והמודעות למאח־אלף הנקודות שבמעבר ממקום למקום, ממצב למצב. הדגש הוא בדימוי הפנימי, בתחושה ובכוונה שבתנועה. לא ה"אני" הוא הנע. "מישהו" או "משהו" מניע אותי, והדימוי הזה משחרר מתוכי את התנועה האצורה בי אינסטינקטיבית.

אנו נעים אל תוך הריקוד. הידיים עדינות ורכות. העיניים עצומות למחצה. כפות הרגליים שואבות כוח מן האדמה. הוא נותן לנו דימויים מדויקים לכל תנועה. נוצות נישאות ברוח. טיפות מטפטפות מאצבעות הידיים. הגוף מפתל במצבים כמעט בלתיאפשריים. מאמץ פסי ונפשי – אבל בתוך שבועיים נופיע על הבמה כמעט ללא מאמץ ניכר.

בינתיים אנו מופיעים בסטודיו בהרצאות־הדגמה פתוחות לקהל, מראים את תהליך העבודה. הוויה חדשה לי: להגיע להופעה במצב של הרפיה עמוקה וריכוז הקולט את הקהל ומשתף אותו בחוויה הפנימית. חשיפה המביאה גלים חסרי תקדים של אימת־קהל. נושם עמוק, נרגע, ואז שמח לתחושה, למפגש עם היבט מהותי ועמוק של קיום על במה. שמח לפתיחות החדשה הזו בי לפחד.

כשאנו מבצעים את אחד הקטעים מן הריקוד, תגובות הקהל מפתיעות. דמעות, התרגשות. אחרי ההופעה מקבלים לראשונה שבחים מאמגסטו. שבח נדיר! הוא מקפיד על התנועה לפרטי פרטיה. דורש מחויבות מלאה לכל פרט, לכל גוון של עדינות ושל מאמץ. אנו מנסים להגיע לאחידות בתזמון התנועה, אבל כל אחד צריך למצוא את דרכו הוא אליה, על־פי גופו. לומדים להקשיב לצליל הנשימה בקבוצה, לחוש זה את זה.

מתרגלים לנוע באינסטינקטיות, אבל לא בשריריות. התנועה לא בשרירים אלא בזרם התודעה והדימויים. זו היא תנועה אינסטינקטיבית, אצורה במבנה הגוף ומשתחררת ללא חשיכה מיותרת. אנו לומדים לתת לגוף לזרום, באופן טבעי וספונטני, ולתת להבעה האישית לנוע מהגוף, להחריף ולחשוף את המשמעות הפנימית של התנועה.

באחד מקטעי הריקוד, למשל, אנו תלויים באמצע הדרך בין שכיבה לשיבה, הגוף מפרפר ממאמץ ואנו שואפים מעלה אל ירח דמיוני. המיתר המחבר אותנו אל הירח ניתק לפתע, וכשהגוף שוקע ונפרש אל הרצפה נקרע גם מיתר בליבי ועם צליל הנשימה פורץ גם צליל של בכי.

הריקוד הולך ונבנה. מסתמן מבנה, מיקום, חלוקת תפקידים. אמגסטו מטיל עלי את תזמון וסימון המעברים לקבוצה. פסס... שקט וצלול, אוור... דקיק. זהו אתגר של פיצול הריכוז במהלך הריקוד. כשאני מנסה בפעם הראשונה להשמיע "אוור" גבוה ודק תוך כדי תנועה, אני מגלה כמה מתח נצבר בגרון, והצליל יוצא שבור וגס. הניסיון לשחרר את המתי בגרון ממוטט את כולי ואני מאבד שיווי־משקל ונופל לרצפה. חוק הכלים השלובים.

התאורה יפהפייה. עיצוב שחור-לבן. חלל שחור, לוח פיברגלס לבן ועליו תבליט גבו של אמגטסו תלוי בצד קדמת הבמה. קילוח חול לבן זורם מלמעלה בעומק הבמה, בפניה הנגדית. אנו לבושים לבן, אגודות קטנות של פרחים מיובשים דבוקות לצידי ראשינו. הן לא רק לקישוט, אלא נועדו להגביר את הריכוז, ליצור מתח וגירוי חדש בגוף, חידוד התחושה של המיתרים הסמויים הנישאים מזוויות העיניים ומצידי הרקות אל המרחב.

רגעים של שקט, נשימות עמוקות ותפילה, וההופעה מתחילה. עובר בחלל סמיך, מתרסק אל הרצפה, מתנווד בין צחוק לזעקה, נהפך לבובה, לילד, נשען על קיר אטום של זמן זורם. מסירים מעלינו קורים, טובלים אצבעות במים, שואפים אל הירח, נהפכים לדגים, לפרחים, לבני-אדם, לשפה.

שם היצירה: Fushi. בעברית: "דמות הרוח". נדמה לי שהשם הוא ההיבט היפני האחד והיחיד של הריקוד. היצירה עצמה אוניוורסלית. אנושית, פשוטה ויפה.

אמגטסו בונה עבורי קטע סולו גדול בריקוד. התרגשות: אילו צבעים ייצאו לאור? אילו איכויות הוא רואה ב? שנינו בסטודיו הלוהט בחום יולי/אוגוסט, פושטים חולצות ועובדים. קטע ארוך, מורכב. מגוון של צבעים ואיכויות: אני רץ קדימה בצחוק שטני ורץ אחורנית בזעקה בהמית. מדלג בפראות של סוס ונעצר בתמימות של ילד תוהה. אפילו כשהתנועה היסטורית, היא מחושבת בדיוקנות מתמטית.

קן טבצ'ניק התאורן מגיע. שלוש שנים הוא היה התאורן של להקת המחול הקיבוצית בישראל ועכשיו הוא תאורן-הבית של המטרופוליטן אופרה בני-יורק. תענוג לגלגל איתו שיחה בעברית בסטודיו. הוא מספר על התכנון הדייקני של אמגטסו, על השליטה שלו בכל מרכיבי העיצוב, על הנשימה של התאורה: שינויי אור מתמידים, מדויקים, כמעט לא-נתפסים, המלווים את כל המתרחש על הבמה.

סוף-סוף עוברים מהסטודיו לחזרות ראשונות בתיאטרון. ראש שחרחר פונה אלי: דורית מלין! תאורנית ישראלית בצוות. לפני שלוש שנים עבדנו יחד בהפקת "נוודים" בתל-אביב, והנה אנו כאן, ישראלים בהשתלמות, קרובי משפחה, אנשי במה.



משמאל: אליס ריקרבי, ג'וסלין אלברכט, סוזן פרינס, אושיו אמגטסו, קלי קינג, אריה בורשטיין, פיטר דונובן, טורו איזשיטה, אטסושי מוריאסו צילום: ננסי טוטקו

זרים בעולם המוסיקה

על רקדנים חרשים והתייחסותם לצליל ולמקצב

מאת עופר רום

נעדרים חוש קצב או שהם בעלי חוש קצב פגום, עד שאפילו ספירה פשוטה נשמעת אצלם כמו קטע ג'ז בעל מרכיביקצב מסובכים ביותר (על הסיבות לכך נעמוד בהמשך).

הרקדן השומע לא יתחיל לעולם לעבוד על אפיוני הדמות החיצוניים וקווי אופיה קודם שגמר, פחות או יותר, להתמודד עם הקשיים הטכניים שהציב לפניו הכוריאוגרף בטכניקות המחול השונות, וברור לכל, שעבודת עיצוב הדמות וגילומה במחול מבוססת על הצבעים והאווירה שמקנה לה המוסיקה.

ניגוד גמור לו הוא הרקדן החרש, שאצלו הדמויות וקווי האופי שלהן מהווים חלק משפתו היומיומית, שהיא שפת הסימנים, שפה תיאורית-חזותית שבה הוא משתמש להעברת חוויותיו הטריטוריאליים ביותר, תוך שימוש בדמויות ייצוגיות. לדוגמה: אם ינפח את חזהו תוך כדי תנועה כבדה משהו, יבין כל אחד שכוונת המספר לתאר בריון ו/או שחצן מנופח, מבלי שנאמר דבר באשר לתחושותיו של המספר כלפי אותו בריון שחצן. על-ידי תוספת אחת, הרעדת כף-היד ואצבעותיה, יספר לך שהוא פוחד ממנו או שהוא רק "עושה רוח" על-מנת שיפחדו ממנו, הכל בהתאם להקשר.

יוצא מכך, שלחרש יתרון מסוים בעיצוב דמויות, כי אינו תלוי במוסיקה כגורם המעניק צבע לדמות, אלא נשען על נסיון חייו היומיומי, שאותו הוא מביא לבמה.

וכך, הזר למוסיקה, המהווה בסיס למחול, הוא בעצם בן-בית שווה-זכויות, אם כי ידיעתו אותה אינה ישירה אלא אגבית ושולית לגמרי מבחינתו.

הרקדן השומע משתמש בצליל ככחוט מנחה, מעין תמרור, האומר לו מה עליו לחוש בכל רגע מוסיקלי במהלך הריקוד.

קיימת מוגבלות מסוימת בריקוד כזה, הדורש ממבצעו האזנה מתמדת למוסיקה – מעין חבל-טבור שטרם נותק. ואכן, אצל מבצעים גדולים בארץ ובעולם כולו נוכל תמיד להבחין בזיקה למוסיקה, כשהדגש הוא במלה זיקה, ולא קשר של תלות.

נכון, אף רקדן לא יודה בפה מלא בתלותו במוסיקה, אלא ינסה להסביר ולשכנע באלף ואחת דרכים שהוא משתמש

"נעשה ונשמע", ענו בניישראל למה, כאשר דרש מהם תשובה להצעה האלוהית. האומנם כך עשו? לא לגמרי ולא כולם.

גם כיום קיימת קבוצת אנשים, לא גדולה אך בהחלט מורגשת, היכולים אולי לומר "נעשה ונראה" אך לא "נעשה ונשמע", שכן, אין הם שומעים כלל או מתקשים לשמוע.

האם אין הם עושים משום שאינם שומעים?

נהפוך הוא. לעיתים הם הופכים עולמות כדי שנשמע עליהם. דוגמה טובה לכך הוא אמנון דמתי, שהיה סולן בלהקתו של משה אפרתי "קול ודממה", חתן פרס "כינור דוד" על תרומתו לאמנות וכיום יוצר ומבצע עצמאי, המופיע בארץ ובחו"ל, ועד לבית הלבן בארצות-הברית הגיע.

התבקשתי לדון בזיקה שבין החרשים וכבדי-השמיעה למוסיקה למחול. האם קיימת בכלל זיקה כזו? ואם כן, מהי?

אני מכיר את הנושא מקרוב, בהיותי אני עצמי רקדן כבד-שמיעה, שהשתתף בלהקתו של משה אפרתי שנים לא-מעטות. "קול ודממה", גם אם אינה נושאת עוד כיום ברמה את דגל השילוב בין רקדנים חרשים ושומעים, היא על כל פנים הראשונה שבמסגרתה נעשו מאמצים שהוכתרו בהצלחה בתחום האינטגרציה בין שומעים וחרשים בתחום המחול. השילוב היה ברמה כזו שלא היה אפשר להבחין מי מבין רקדניה שומע ומי לא.

בדרכו המיוחדת, מצא אפרתי דרכים להפוך את החרש (שהוא מוגבל או נכה בצורה מסוימת) לרקדן שווה-משקל וחשיבות לשומע בלהקתו.

כיום, חרש המצליח ליצור או לבצע "מוסיקה" או להתבסס בעבודתו האמנותית על מוסיקה בצורה מוכרת וידועה, תוך שימוש בכלי קונוונציונלי, כגון פסנתר, הרי הוא בגדר "חדשה". מייד מתלוות לה שאלות, כמו: כיצד ובאיזה אופן הוא חש באיכויות הטונים ובצלילים עצמם? האם הוא בכלל חש בהם? כיצד הוא יודע (אם בכלל) שהוא שומר על הקצב הנכון, אם זה מהווה מוטיב מוסיקלי, שכן ידוע שהחרשים

במוסיקה כבמגדלור ותו לא, כסמך-כיוון בסבך המאורעות העוברים על הדמות, וכמטרונום (קוצב) המסייע לו להתאים את מיקומו לכוריאוגרפיה. כך הם טוענים, אך למעשה, רוב הרקדנים הם עבדיה הנרצעים של המוסיקה, השולטת בהם ביד רמה.

בניגוד גמור להם, לשומעים, כל אותם "הזרים לעולם המוסיקה", הרקדנים החרשים, נכנסים לארמונה של המוסיקה ועושים בו כבתוך שלהם. שכן, לא רק שאין הם תלויים בה, אלא שהכרתם אותה היא בעיקר מכלי שני, וגם ידיעה זו בעצם שולית לחלוטין בשבילם.

זרים למוסיקה – משמע זרים למחול?

אם תשאל אותם ישירות, יאמרו לך: מה פתאום? הרי המחול הוא התנועה, וכל הקשור בתנועה הוא שפתנו הראשונית ביותר. האם תקרא לנו זרים בביתנו?

אולם בשיחות מעמיקות קצת יותר, תוך קילוף שכבות-המגן הראשוניות של החרש, נוכל לגלות את כל אותן התלבוטות שליו, מלוות וילוו את החרשים עצמם ואת כל מי שמנסה לגשת עימם, תיאורטית או מעשית, לעבודה יצירתית בתחום האמנויות הפלסטיות החזותיות.

כל קשר בינם לבין מוסיקה הוא כמעט מקרי לגמרי, שכן המוסיקה היא האבסטרקט המושלם לגביהם, גם אם הם מודעים לקיומה באופן כלשהו.

עבור החרשים, המוסיקה מוגדרת לכל היותר כקומפלקס (מרקם מורכב) של מקצבים, המאורגנים בצורה מסוימת, שעה שאת המלוויה העדינה שבמרקם, המונחת על הבסיס הקצבי, לא יטעמו לעולם. ידוע להם (לחרשים), שהיא זו המסייעת לשומעים להבדיל בין חלקים מוסיקליים זהים במקצב אך בעלי מרקם מלודי שונה. לגבי החרשים, אותם קטעים הינם מונוטוניים לחלוטין, מוסיקלית, שכן עבורם יש למוסיקה רק מרכיב אחד – המקצב.

המטרה העיקרית של החרש ביצירה היא להגיע לקהל-יעד רחב ככל שרק ניתן, וזה מורכב בעיקרו מלא-חרשים, קרי – שומעים. להם הוא רוצה להעביר את מסר הבדידות שלו ולהם הוא רוצה להראות את הדרכים להתקשרות עימו, ואת זווית-הראייה המיוחדת שבה הוא רואה את החיים, כמו שנאמר: דברים שרואים מכאן לא רואים משם.

כשמדובר בשומעים, צריך להשתמש במוסיקה או בכל רקע צלילי אחר, אחרת עלולים הצופים השומעים להשתעמם, ולו רק משום שנוטלים מאחד החושים המרכזיים שלהם את חוויית השותפות וההנאה מהמופע. הוא נעשה חזותי בלבד. אולם מכיוון שאינם רגישים ויזואלית כמו החרשים, בוודאי יחמיצו את רוב הנואנסים השזורים במופע, שבעבור החרשים מהווים את "המסר שבין השורות".

אם תשאל חרשים על הנאתם מהמוסיקה, הם ידברו אתך על התחושות הוויברטוריות. הרגישים מביניהם מצליחים לפעמים "לנחש" את גובה הצלילים או אפילו את הקבוצה הכלית המשתתפת בקטע. אבל כולם, ותמיד, יתארו בהתרגשות את תחושת הקצב הנפלאה – שהיא המוסיקה עבור החרשים.

מהי אותה הנאה מתחושת הקצב, הנוצרת בעת האזנה, למשל, עלידי הנחת היד על הרמקול שממנו בוקעת המנגינה?

כדי לנסות להבין, מוטב לפנות לתחום הדימויים, ועדיפים הוויברטוריים מהחזותיים, שכן, אלה קרובים ביותר לאופן חישה של החרשים את הסובב אותם. אולי זו אותה "מוסיקה" ששומע אופנוען-שרוף בעת האצת סיבובי המנוע, בטרם יפרוץ בדהרה אדירה ועתירת כוח קדימה.

מעבר לכך, אולי אפילו קיימות אצל החרשים ציפיות הדומות לאלה של האופנוען כלפי הנהמה של האופנוע, ואולי הם חשים דבר-מה דומה בעת שידם מונחת על רמקול המשיע מוסיקה. בדומה לאופנוען, הם עשויים להשליך על השמיעה ועל המוסיקה כפרט את תכלית הנעתם (מלשון תנועה). כלומר, הם מייחסים לשמיעה מעמד של "גורם מניע", כזה האחראי לכל הקורות אותם בחייהם. למעשה, בעצם הנחת היד והניסיון להבין ולפרש את נהמת המנוע, הם כמו מכוונים, מתאימים ומייצבים את ישיבתם על "אוכף החיים".

יש שיטענו: אתה סותר את עצמך. קודם אמרת שהחרשים אינם מתייחסים כלל למוסיקה ועושים בארמונה כבתוך שלהם, ואילו עכשיו אתה בא ואומר, שהמוסיקה, או לפחות נהם הקצב שלה, מהווים עבור החרשים את תמצית אחיזתם בחיים. הכיצד?

אין כאן סתירה, שכן בעבור כל אחד, הבלתי-מושג יהיה תמיד שאיפת חייו. כיוון שזה בלתי-מושג, ועל-מנת לשמור על מידה של רצינוניות, עלינו להתייחס באדישות-מה לבלתי-מושג. יוצא מכך, שלמרות ידיעתם את המוסיקה ותלותם בה, הם אדישים כלפיה במידת-מה, ואכן הם עושים בארמונה כבתוך שלהם, לפחות בכל הנוגע במחול.

השפעת החרשות וליקוי-השמיעה על חייו של הלוקה בהם

קיים הבדל משמעותי באשר לאיכות החיים בין מי שנולד חרש לבין מי שלקה בשמיעתו במהלך חייו, אפילו הגיע לחרשות גמורה. ככל שהתאחר שלב ההתחרשות, כן קטן הנזק הסופי והמוחלט לאיכות חייו של הנפגע. הליכי חשיבתו מושפעים פחות, אם כי תמיד קיימת ההשפעה השלילית המסוימת, שנעמד עליה בהמשך.

אדם שלקה בשמיעתו במועד מאוחר יותר מן החודשים הראשונים לחייו, כלומר, בילדותו או בנערותו, הספיק, מי יותר ומי פחות, ללמוד משהו על מהות הצליל והשימוש בו,

ופיתח רגישות הבחנה מסוימת. זה מאפשר לשרידי שמיעתו להתמודד עם מרכיבים אודיולוגיים (שמיעתיים). לרוב בני האדם (ולכלל בעלי החיים בטבע) משמשים מרכיבים אלה ויכולת ההתמודדות איתם תנאי מוקדם להמשך הקיום של הפרט. עבור החרש הם מהווים את הציפונים, שבאמצעותם ייאחזו במרקם החברתי הסובב אותו. רגישותו לסובב אותו מכורח "ידיעתו", ואפילו זו כרוכה בזיכרון מן העבר בלבד, על קיומם של מרכיבים שונים שאין הוא יכול לחוש בהם כיום, גדולה לאין ערוך מכל אותם שגולדו חרשים, שאינם מודעים כלל לקיומם של מרכיבים רבים נוספים בחיי הדממה שלהם, שמעולם לא נחשפו למרכיבים אלה.

לליקוייהשמיעה ולחרשות יש השפעה רבת-משקל על "שיווי-המשקל וקציבת הקצב" בחיי החרש. עולמנו הוא עולם קצבי, ומרכיבי שיווי-המשקל, הפיסי וגם הנפשי, הם השולטים בכלייהקומוניקציה של האדם.

למהירות התגובה מקום חשוב בגורמי ההצלחה בחיים. על כל אדם לאמץ ולסגל לעצמו דפוסי חשיבה והתנהגות, שיקלו על האוריינטציה שלו בסביבתו האישית, תוך בניית מערכות גומלין תקשורתיות, שיוזנו במהירות את החשיבה, כך שיוכל להגיב במהירות על כל הקורה סביבו.

החרשות מאיטה את תהליך התגובה הזה. נכותם המסוימת של החרשים וכבדיהשמיעה נעוצה בפער זה באשר לקלות ולזמינות של מקורות אינפורמציה, ובאלה נכללים, כמובן, אלה המוסיקליים, אם נחזור ונתמקד באמנות, ובמחול בפרט.

נכותו של החרש מונעת אותו מלהגיב מיידית וישירות, ללא כל גורם מקשר, מתווך ומתאם. צורך זה בגורם מתווך מניע אותו להיתלות תלות מוחלטת או חלקית, במקרה הטוב, בגורם חיצוני כלשהו, בהתאם לדרגת ליקויו. התוצאה היא חוסרביטחון ורגשי נחיתות, שאינם מאפשרים תפקוד מלא גם באותם תחומים שבהם הוא יכול, פוטנציאלית, לתפקד ללא עזרה וסיוע חיצוניים.

אני כור, או ליתר דיוק – כחצי-זר

אני עצמי אחד מאותם זרים או חצי-זרים לעולם המוסיקה. הגעתי ללהקת "קול ודממה" בשנת 1981, בהיותי כבן 23, בחור כבדישמיעה, שדרגת ליקוי השמיעה שלו נעה בין 50% ל-60%.

ללהקה הגעתי במקרה, ללא ידיעה מוקדמת באשר למהות היחסים המיוחדים שבין החרשים, ובכלל זה כבדיהשמיעה, לבין השומעים בה, ועל דרך עבודתה המיוחדת, המאפשרת לחרשים ולכבדיהשמיעה להשתלב בעבודתה השוטפת כמעט ללא בעיות.

כיוון ששרידי השמיעה שלי פעילים ועדיין נחשבו שימושיים גם לפני הגיעי ללהקה, תפקדתי כשומע וככזה התקבלתי ללהקה.

בלהקה הצלחתי לרקוד לצלילים אשר לנוחותי היו מושמעים בדרך-כלל בעוצמה רבה, עלי-מנת לספק סיגנלים מוסיקליים לכבדיהשמיעה, שעדיין יכלו להיעזר בהם במידת-מה. לאורך דרכי בלהקה התפתחתי מרקדן מתלמד ולבסוף לסולן בעבודה קשה במישור הבנת המוסיקה, בשל ליקוי השמיעה שלי, ובכל הנוגע באווירה ובצבע שמעניקה המוסיקה לריקוד.

מכאן, עם התנועות שנבנו עליידי משה אפרתי, הכוריאוגרף, לעיצוב הדמות, ורק אז, תוך שילוב ואיחוד כל המרכיבים, הגעתי לצורה הסופית והמלוטשת של הריקוד הנדרש.

דרך זו, שנוצרה מתוך אילוצים שבליקוי השמיעה שלי, נבנתה גם על סמך נסיונם של רקדנים ותיקים בלהקה. היא הביאה אותי לרגישות ולהבנה עמוקים מהרגיל, הן מצידו התנועתי של הריקוד והן מצידו המוסיקלי.

כיום, כמבט לאחור, אני מבין כמה מהאנרגיה המחשבתית והריכוז שלי הושקעו אז אך ורק בקליטת הצלילים ובניסיון לפענחם כמרקם מוסיקלי שלם. דווקא בהאזנה לאותם צלילים שבדרך-כלל איני שומע, מתוך ידיעה שהם צריכים להימצא במקום מסוים, כפי שלמדתי בהאזנה נפרדת, והסבת תשומתי-הלכ אליהם עליידי הכוריאוגרף, התחלתי להיות מודע לכמות האינפורמציה ולאיכות התקשורת, שאותם אני מפסיד גם בשמיעה מאומצת, מכוונת וממוקדת.

אני, ככבדישמיעה, מצאתי את עצמי מרחף בין ניסיון לתפקד כשומע, על כל המגבלות הטמונות בכך לגבי, לבין הניסיון לתפקד כחרש – וזאת ללא כל הכשרה מוקדמת, פרט לנטייה טבעית שהתפתחה אצלי בקריאת שפתיים.

למעשה, מצאתי את עצמי נופל בין הכסאות – כיסא השומעים וכיסא החרשים – כאשר כל קבוצה עורכת לי אי-ספור מבחני שמיעה ותגובה מאולתרים, ובסופו של דבר מחליטה שאיני שייך אליה, אך כנראה גם לא לאחרת.

דבר זה הגמיש אותי בצורה יוצאת מהכלל מבחינת אפשרויות התפקוד הבימתיות, שכן, כל מאבקי למדוני למצות את הטוב ביותר האפשרי בכל מצב. לאחר תקופת התאקלמות קצרה, למדתי לתפקד הן כחרש והן כשומע, במיוחד בתפקידי כסולן ורקדן מוביל בקבוצה, שמתפקידו לדאוג שהחרשים יקבלו את הסימן להתחיל בזמן, שעליו מוטלת האחריות לשמירת הקצב בריקוד, כך שהחרשים יוכלו להעתיק אותו ממנו.

העין השומעת

המוסיקה לחרש כמוה כצבע לעיוור. בשני המקרים נוצר עולם שלם של דמיון: החרש מנסה לדמיין למה דומה צליל זה או אחר בדיוק כמו שהעיוור מנסה לדמיין, למשל, מהו "צבע כחול", מתוך שהוא טובל את ידיו במים ומנסה לדמיין לעצמו משהו כביר ועצום המכיל מים ונקרא "ים", שצבעו כחול.

מכאן גם הדימוי והקשר שבין "קור" לצבע כחול. באופן דומה יכול החרש לבנות לעצמו עולם של צלילים מדומים, אולם בעוד העיוור מתבסס על מגע יד ומישוש הקווים החיצוניים והכלליים של הצורה שאיתה הוא בא במגע, מתבסס החרש על ויברציות, שאותן הוא חש בכל גופו אם ימצא מקום סגור ואם תושמע המוסיקה בעוצמה, או בידיו, אם יניחן על רמקול או כלי מנגן.

בעזרת תחושת הוויברציה, יכול החרש לקשר בין מקצב לבין "מצבי-הרוח" והאווירה של המוסיקה. בדומה לקצב פעימות הלב, המשתנה תכופות לפי שינויי התחושות הפיסיות והנפשיות של האדם, בין אם זה מאמץ גופני ובין אם זו התרגשות וסערת-נפש, שנוצרה מאירוע מסעיר או אפילו מציפייה מותחת ומרגשת להתרחשות כלשהי. תגובת הלב תמיד אחת - האצת קצב פעימתו.

החרש לומד להבחין בין קצב מהיר ומופנם - המרמז על התרגשות, לבין קצב מהיר, מוחצן ומודגש - המרמז על פעלתנות, כלומר כעס, זעם או אפילו התרגשות של יצירה, כשפיסילוגית כולם נותנים אותו אפקט. קצב נינוח (שקט) מורה על שינה או שביעות-רצון; קצב נינוח קצת פחות (חזק יותר) יכול לסמן מתח פנימי רב, רגיעה שלפני פעולה, שקט שלפני הסערה.

יצירת מחול הכוללת מרכיבים מוסיקליים היא עולם המובן לחרש רק בחלקו, שכן גם אם יבין וייכנס בעובי קורתה של התנועה ההבעתית, המהווה חלק אינטגרלי משפת התקשורת היומיומית שלו, עדיין ימצא עצמו עומד מול חומה אטומה וכמעט בלתי-חדירה של המוסיקה. מעצם מהותה ומוגבלותו של החרש היא מהווה מחסום לכל רעיון של יצירה עצמאית של חרש בתחום המחול. שכן, מטרת היוצר היא להגיע לקהל רחב ככל האפשר, וזה כולל את קהל השומעים, ולכך נדרש השימוש במוסיקה, שאינו אפשרי לחרש. מעגל-קסמים זה אפשר לשבור רק באמצעות דמות שומעת ומספיק אמינה על החרש, שהוא יוכל לתת בה אמון וליצור עימה שותפות אמנותית. נחוץ אמון הדדי בכל הקשור למוסיקה ביצירה והתאמתה האמנותית למחול שנוצר בלעדיה על-ידי החרש, תוך שהחרש סומך על אותו שומע שבחירתו את המוסיקה תיתן פירוש נכון לכוונותיו היצירתיות.

חלק מהרעיונות התנועתיים אמורים להיות מלווים במוסיקה, שתדגיש, תחזק או תהווה ניגוד לרעיון התנועתי. אם לא כך

ייתכס היוצר למוסיקה, הרי שימצא עצמו עוסק ביצירה ברמה בינונית לכל היותר. גם אם ינסה להעביר את האחריות לגבי הרעיון בחלק מסוים ביצירה לאמן שומע, כדי שזה יעזור לו בעיצוב המוסיקה, לעולם לא יוכל לדעת בבטחה אם השומע אכן בחר את הקטע המוסיקלי המתאים ביותר.

דרכים אפשריות אחרות פתוחות לפני הכוריאוגרף החרש. אחת מאלה היא שימוש במוסיקה המבוססת על אפקטים קוליים בלבד, ללא מרקם מלודי או קצבי מוגדר, כך שגם החרש יוכל להתמודד עימה. היוצר החרש יברר ויחקור מוסיקאי (שומע, כמובן) באשר למרכיבי הקטע שנבחר, מבלי להסביר לו מהו המרכיב המבוקש, כדי שהאינפורמציה שלו תהיה אובייקטיבית עד כמה שאפשר. תהליך זה דומה בעצם (ולעיתים גם בתוצאותיו) לתהליך החיפוש וההאזנה הרגיל העובר על יוצר שומע, המחפש מוסיקה מתאימה ליצירתו.

אפשרות נוספת היא השימוש במוסיקה קצבית ומונוטונית מבחינה מלודית, כך שלמלודיה שאיתה מתקשה החרש להתמודד לא תהיה חשיבות, והוא יתמודד עם המקצב בלבד, דבר שהוא יכול לעשות בקלות יחסית. מוסיקה קצבית בעיקרה ובעלת מרקם מלודי דל מדגישה מאוד כל מבנה ברור ומוגדר של מרקם תנועתי. מה עוד, שבמקרה כזה יוכל החרש להיעזר בשומע, שיאמר לו מה הן נקודות-המפנה הקצביות, שאותן הוא יכול לספור ולהגדיר, שבהן פונה המלודיה לכיוון זה או אחר. למשל, צליל דק (חלש) וגבוה, דק ונמוך, חזק וגבוה, חזק ונמוך - מה שמגדיר פחות או יותר את תחומי ההפרדה הצליליים של חרש.

זה אינו פותר, כמובן, את הבעיות הרגילות שבשיתוף-פעולה יצירתי בין שניים או יותר שותפים, שלכל אחד מהם פרשנות אישית שונה.

במסגרת רשימה קצרה יחסית אי-אפשר להקיף את מלוא הנושא של אמנים חרשים במחול. את אלה המבקשים יתר פירוט אפנה לספרו של משה אפרתי, "קול, דממה ומחול" (הוצאת "מסדה", 1980), ובו תיאור שיטת העבודה עם רקדנים חרשים, שיצר אפרתי ושכלל.

אפנה אותם גם לחיבורי "עין שומעת", שניתן לעיין בו בספרייה למחול בבית-אריאלה בתל-אביב. זו עבודה העוסקת בקשרים שיוצר החרש עם סביבתו, בעקבות עבודתי בתחום המחול.

מוסיקה וכוריאוגרפיה בבאלט הקלאסי

יוסי תבור משוחח עם יורי פופקו

בעת סיור להקת רקדני הבאלט מברית המועצות בישראל שוחחתי עם יורי פופקו, כוריאוגרף ה"בולשוי" המוסקוויי, שהיה מנהל הסיור בארץ. ביקשתי לשמוע את דעתו ואת מסקנותיו מעבודתו הממושכת בתחום יחסי-הגומלין בין הבאלט הקלאסי לבין המוסיקה.

כשהתקבל כסטודנט במכללה הכוריאוגרפית במוסקווה, בשנת 1948, לא היה לו, לדבריו, מושג ברור מה זה בכלל מחול. "אולי זה עניין תורשתי. עובדה, שיש שושלות שלמות של אמני-באלט, ממש משפחות של רקדנים וכוריאוגרפים," הוא טוען. ובאמת, ההיסטוריה של אמנות המחול מלאה דוגמות: אביו של מריוס פטיפה, הוא עצמו ובתו מריה; משפחת וסטריס; משפחת טאליוני.

"היה לי דוד, ניקולאי פופקו, שרקד ב'בולשוי'," מספר יורי. משנשאל לפרש שם משפחתו הנשמע אוקראיני, ענה: "בעורקי זורם דם פולני ואוקראיני, ומצד אימי דם יהודי."

עד להגיעו למכון הכוריאוגרפי (שמה הרשמי של האקדמיה לאמנות המחול), היתה, לדבריו, השכלתו המוסיקלית אפסית. שם למד סולפג', ניתוח יצירות, והאזין להרבה מוסיקה קלאסית. "לדאבונני, איני קורא פרטיטורות, אבל אני יכול לפענח מה שנקרא Klavierauszug [רישום היצירה התזמורתית לביצוע בפסנתר]. אני סופג מוסיקה באוזן – ובנפש – ולא מתוך קריאת תווים, כפי שעושה מוסיקאי."

בזמן לימודיו במכללה הוזמן לראשונה ליצור כוריאוגרפיה. זה היה עם סטודנטים אחרים, לכבוד נשף השנה החדשה האזרחית. הוא נפגש עם המלחין אלכסנדר דולוחאניאן. "הוא לא הכין מוסיקה מיוחדת למאורע, אלא פשוט ישב ליד הפסנתר ואילתר בצורה נפלאה, ובעזרת המוסיקה שהשמיע התחלנו בו במקום לבנות מחול, המבוסס על קישוטי עץ האשוח [שבברית המועצות משמש כסמל לראש-השנה]. ובעצם, כך אני יוצר עד היום."

"לגבי קיימת קודם כל המוסיקה, שהיא יסוד הריקוד, לדעתי. אני לא מסוגל לחשוב על התנועה לפני שאני שומע את המוסיקה. אומנם אני חש את המוסיקה באופן חזותי."

"אוחזות בי התרגשות גדולה, פליאה, יראה, אפילו הלם, ואחרי שהרגשות נרגעים ומסתדרים אצלי בראש, אני מתחיל לראות דברים. קודם כל דמויות. לא משהו מוגדר, תבנית

כוריאוגרפית שלמה. לפעמים אלה תנועות זעירות, pas [צעד מחול] מסוים, לפעמים זו דמות מאוד מופשטת, מין קווים כלליים. רק אחרי שאני מתעסק במוסיקה, נבנה משהו שלם ומוגדר."

"כמובן, אני מדבר על מוסיקה סימפונית ולא על 'מוסיקה לבאלט'."

למוסיקה שהוא מכנה "מוסיקה לבאלט" יש לגביו השפעה שונה. הוא לא מסוגל לשמוע מוסיקה מוזמנת כזו מבלי שיראה דמויות מוגדרות. אומנם, יש לדבריו גם "מוסיקה לבאלט" שיש לה זכות קיום וחיים עצמיים. "למשל, המוסיקה של מינקוס ל'דון קיחוטה', ללא התנועה, אין היא עומדת בפני עצמה, אין לה ערך אמנותי ללא הכוריאוגרפיה. אבל יצירות מאת פרוקופייב, צ'ייקובסקי או סטראוינסקי זה דבר אחר..."

"במקרים כאלה, הרבה תלוי במנצח: איך הוא רואה את המוסיקה שהיא יצירה בזכות עצמה, לא רק ליווי לבאלט. כמובן, אם המנצח מוכשר, הוא מסוגל להפוך גם מוסיקה שנכתבה לבאלט ליצירה של ממש."

הגיירי החזותי אינו חשוב לגביו כמו זה של המוסיקה. ומה חלקו של הליברטי בהשראה?

"אין זה סוד, שבבאלטים הישנים הליברטי לרוב דל, אפילו עלוב. הכל שם מאוד סכימטי והתפישת די פרימיטיבית... אני לא רוצה לטעון שזה רע, כי זה סיפק בשעתו את הקהל ואת היוצרים. הדרישות מהבאלט היו שונות מאלה של ימינו. עכשיו אנחנו רוצים לראות עומק, רגישות ומשהו רוחני בבאלט."

"קונטראפונקט או פוליפוניה במוסיקה מייד יעוררו בי תפישה רב-קולית. אם יש ביצירה שני נושאים מוסיקליים, הרי שבפה-הידא ואפילו בסולו חייבות להתבטא שתי תחושות בנפשה של הדמות הרוקדת. כי כל מוטיב מוסיקלי הוא תנועה, לא קישוט לתנועה. כל נשימה מוסיקלית זו עוד דמות – כך אני חש."

לדעתו של פופקו, נודע תפקיד חשוב גם לתפישת המוסיקלית של הרקדן המבצע. למשל, "רק גאוניותה של גאלינה אולנובה הביאה לכך, שהכל השתכנעו שהמוסיקה של פרוקופייב

ל'רומיאו ויוליה' באמת הולמת באלט. זה היה לפני זמננו, כמובן, אבל אני נזכר בסיפורים של המורים שלי ושל עמיתים מבוגרים ממני על כך, שהכל היו סבורים שמוסיקה זו 'אין אפשר לרקוד', ושהיא אינה מאפשרת לרקדן להראות את מלוא יכולתו. רק אולגובה, בכשרונה הגדול, היתה מסוגלת להביע מוסיקה זו בצורה ששכנעה את כולם לראות בה מוסיקה לבאלט."

חוקרת הבאלט הסובייטית ורה קראסובסקיה מביאה דווקא את "רומיאו ויוליה" של פרוקופייב כמשקל נגד ל"אילוס-טראטיביות" של מוסיקה לבאלט: "כבר משום האינדיווידואליות האדירה של פרוקופייב, הוא לא היה יכול להסכים להסתפק בתפקיד של מאיר בלבד. למרות שמר על הגינונים החיצוניים של הבאלט הדרמטי, הוא יצר ב'רומיאו ויוליה' דמויות, שבצורה כוללת וחזקה מציגות לפנינו את הפילוסופיה ההומאנית של שייקספיר. וזו הסיבה שיצירה זו היא פסגת הבאלט הדרמטי של שנות השלושים, בייחוד בגרסתו של [הכוריאוגרף] לאברובסקי, והיא תמשיך להתקיים גם בגרסותיהם של כוריאוגרפים אחרים בעתיד."

הבה נשוב אל סוגיית היחסים שבין הכוריאוגרף והמנצח.

"בין הכוריאוגרף והמנצח" – מתבדח פופקו – "היחסים לא תמיד כל כך תקינים... או שהטמפו לא מתאים או הקצב לא מדויק. רקדן דורש שהמנצח יבצע קטע מסוים יותר מהר ואחר-כך יותר לאט. מנצחים כל כך פינקו את הרקדנים, עד שהדבר היה ממש לבדיחה. עכשיו קשה מאוד להיפטר מזה. הרקדן יכול לטעון שקשה לו לבצע קפיצה או רצף תנועה בטמפו שנקבע על-ידי המלחין או המנצח. אבל הרי לפני המנצח מונחת הפרטיטורה. הכניעה לדרישות הרקדן עלולה לעוות את המוסיקה ואפילו את הדמות שעליו לרקוד."

האם המלחין רואה לפניו את הביצוע הבימתי?

בן-שיחי חושב רגע ואומר: "לא, בוודאי לא. הזדמן לי לא פעם לעבוד עם מלחינים שהיו מאסכולות שונות ובעלי תפישה מוסיקלית שונה. מעולם לא ניסיתי לכפות עליהם את רצוני. אני רק מנסה להבין מה רוצה המלחין לומר ביצירתו. אנחנו משוחחים, וקרה שבעקבות שיחות כאלה הוא מציע לי דברים שאפילו לא חלמתי עליהם. הפתרונות שלו מוסיקליים, ואני מוצא את האפקטים הכוריאוגרפיים המשלימים את התמונה הכללית."

"הכל תלוי בכשרונו של הכוריאוגרף. למשל, באלאנצ'ין או יירי קיליאן רגישים מאוד למוסיקה, ותמיד מוצאים דימויים חזותיים מעניינים בעקבות המוסיקה. בעקבות הוויכוח והמאבק בין באלט קלאסי ו'מודרני', הגעתי למסקנה, שרק הבסיס הקלאסי יכול לתת תחושה אמיתית של המוסיקה. רק תוך התבססות על הניסיון והמיומנות של הקלאסי אפשר להעביר כל סגנון מוסיקלי בכוריאוגרפיה."

"אינני סבור שיש מוסיקה שאי-אפשר ליצור עליה כוריאור

גרפיה. אבל יש יצירות שאני לא מסוגל ליצור על בסיסן, שעה שכוריאוגרף אחר יוכל לכתוב כוריאוגרפיה בעקבותיהן. ואפילו ליצור יצירה גדולה."

"אין ספק שאפשר לכתוב כוריאוגרפיה גם ליצירות אוראנגר-דיות, אם כי אני לא מסוגל, אבל זה אולי תלוי בכך שכבר איני צעיר כל כך והשקפותי מגובשות."

כדוגמה לעיבוד מוסיקלי הוא מביא את עבודתו על יצירה שכתב בשעתו דודו, ניקולאי פופקו. ב"מפרש הארגמן" הוא ביקש להדגיש את דמות ה"קפטן". המחול הגברי בימינו הרבה יותר מפותח משהיה לפני דור או שניים. הוא פנה איפוא לבנו של המלחין יורובסקי, מיכאיל יורובסקי, וביקש ממנו למצוא בין יצירות אבין משהו הולם, שיוכל להוסיף ליצירה המקורית, כדי להשתמש בו למטרתו, לפתח את תפקיד הגבר. ניסיון זה הצליח מעל למשוער.

פופקו מרשה לעצמו להוציא לפעמים קטעים מסוימים מיצירות, אבל הוא עושה זאת בזהירות רבה. "לעולם איני קוטע את הנושא המוסיקלי!"

כדוגמה הוא מביא את גרסתו שלו ל"רומיאו ויוליה" מאת פרוקופייב. "הרי אתה יודע, שאצלו, בסצינה של ריקודי-העם, יש אינסוף חזרות על הנושא המוסיקלי, ובאותה טונאליות. אצל לאברובסקי היו על הבמה 14 עד 18 זוגות רקדנים, וזה הצדיק את החזרות הרבות. הלהקה שאני עובד עימה קטנה בהרבה. לא היה אפשר ליצור יריעה כוריאוגרפית רחבה כל כך, ולכן קיצרתי מספר חזרות של המוסיקה."

גודל הלהקה עשוי גם לשנות את התפישה הדרמטית. כשעבד פופקו על הבאלט הזה בלהקה של העיר גורקי, שמספר רקדניה מוגבל, לא הבליט את העוינות בין משפחות קאפולט ומונטאגיו, אלא התרכז בדמויות הראשיות, ולא האייבה, אלא דווקא האהבה בין הצעירים היתה במרכז.

ויש בדעתו ליצור גרסה חדשה גם ל"לכלוכית", וכן באלט חדש לפי קונצ'רטו לפסנתר של פרוקופייב, שהיא יצירת-נעורים של המלחין הגדול.

"זאת לא תהיה, כמובן, יצירה תוכניתית. אנסה להעביר למחול את התנועה המוסיקלית, את הדינמיקה של המוסיקה."

הרבה מתפישתו המוסיקלית זוקף פופקו לזכות פגישותיו ושיחותיו עם באלאנצ'ין. הם נפגשו לראשונה בעת סיור ה"בולשוי" בניו-יורק, בשנת 1968, כששוחחו כמעט מדי ערב אחרי המופע. באלאנצ'ין הרבה לשוחח על יחסו למוסיקה.

"כמובן, אני קטן לעומת באלאנצ'ין. הוא היה לא רק כוריאוגרף גדול, אלא גם מוסיקאי של ממש, בוגר אקדמיה למוסיקה."

האם אתה מתמלא חרדה כשאתה ניגש לכתוב כוריאוגרפיה על יצירה מוסיקלית גאונית?

"למה אתה מפחיד אותי? הרי, למשל, לפני שניגשתי לעבוד על הקונצ'רטו של פרוקופייב, התלבטתי הרבה שנים. רק כשהרגשתי שאני בשל לכך, ניגשתי לעבודה. רק כשאתה מתבגר, אתה מתחיל לחשוב. כשאתה צעיר, אתה רק, אין לך פנאי. וגם עכשיו, אם מה שייצא לא יספק אותי, איש לא יראה את הריקוד שלי."

"רעים" המרכז העירוני למחול חולון



"רעים" הוא אחד המרכזים הגדולים בארץ למחול, ובו כ-700 תלמידים.

★ קבוצות מקצועיות מקבלות 8 שעות שבועיות במחול.	ב"רעים" לומדים:
★ קבוצות רגילות מקבלות, במסגרת חוגים, 2 שעות שבועיות.	★ בלט קלאסי
★ קבוצה מיוחדת להכשרה לביה"ס קרית-שרת במגמת מחול מיועדת לכיתות ז' ו-ח'.	★ מחול מודרני
★ להקת ריקודי - עם, בהדרכת בארי אבידן, "הורה רעים", קולטת רקדנים חדשים בספטמבר.	★ ג'אז
★ להקת ג'אז, בהדרכת לואי ממון, קולטת רקדנים בספטמבר.	★ סטפס
	★ יוגה
	★ ריקודי בטן
	★ ריקודי אופי
	★ התעמלות נשים
	★ מחול יצירתי (מגיל 3)
	★ הורים וילדים במחול יצירתי
	★ טרום בלט קלאסי

הבחינות לשנת הלימודים 90/91 יערכו בסוף יוני.

לפרטים נוספים: "רעים", מרכז למחול, חולון, רחוב הופיין 44, טלפון: 03-5035299, משעה 15:30
קווי אוטובוס: 2, 3, 11, 20, 73, 91, 97.

שני מחולות BALLI

מוסיקה ומחול נוצצים באמצע המאה ה-15 באיטליה

מאת א' ויליאם סמית

לחלקי המחול, בהיותה מורכבת מפרקים קצרים רבים. הגישה של המלחין, השונה מאוד מזו של מוסיקאים בני-זמננו למחול, בנויה ב־balli אלה מפראזות קצרות, על-פי רוב באורך של ארבע תיבות במקצב התואם את מהירות המחול, המתחלפות בקטעים בני קצבים שונים. ballo אחד יכול להכיל תערובת של עד ארבעה מקצבים שונים, וכרגיל הוא מתחיל מ־saltarello קופצני (שנוהגים לתארו כ־3/4 או 6/8), אם כי יש גם ballo הפותח ב־piva מהירה (2/4 או 6/8) או ב־quaternaria (4/4). המקצב שנחשב אז לאלגנטי ביותר, זה של ה־bassadanza (6/4) האיטי ביותר, שקטע ממנו מצוי בכל ballo.

ברפרטואר המחולות מאת Domenico da Piacenza ותלמידיו Antonio da Cornazano ו־Guglielmo Ebreo da Pesaro מצויים שני טיפוסים מחול: ballo וה־bassadanza. הטיפוס השני דורש בדרך-כלל מקצב אחיד של 6/4 או כדומה, ממש כשם שלוואלס מודרני דרוש מקצב אופייני, הנמשך לכל אורך המחול, ועל כן הוא הומוגני, ואילו ה־ballo כולל מקצבים משתנים, ועל כן הוא הטרוגני באופיו.

העובדה ש־ballo אחד מכיל ארבעה מקצבים מציין תופעה שכיחה בתרבות הרנסנס האיטלקי של המאה ה־15, זו של "ריבועיות". הרי עולמם הרוחני של בני אותה תקופה הכיל עדיין את ארבעת יסודות היקום – אדמה, מים, אוויר ואש. וכך נהגו לסווג גם את האופי לארבעה סוגי מזג. באמצע המאה ה־15 אנו מתחילים להבחין ביצירות מוסיקליות שנכתבו לארבעה קולות, שעה שעד אז נהגו על-פי רוב לחבר יצירות לשלושה קולות בלבד. הצורך ביצירת הרמוניה במצלול, בהתאם לתחושת התקופה, הביא בעקבותיה להפחתת השימוש בדיסוננסים ולסגנון הלחנה חדש. תחושה זו של האחדה ותיאום בין מרכיבים שונים ביצירה האמנותית מצויה במוסיקה כביטוי לרוח התקופה. ב־balli היא מיוצגת על-ידי קטעים קצרים בעלי אופי קצבי ניגודי, בצורת השימוש המתון בתערובת של יסודות, בניגוד לשימוש המופרז ביסוד אחד בלבד.

בספרו על אמנות המחול מציין גוליאלמו אבריאו תפיסה זו של ריבועיות כך:

...מארבעה קולות הרמוניים ובסיסיים נכתבת [מוסיקה] בהתאם לארבעת ההיבטים היסודיים של תפיסתנו. (2)

שני המחולות Mercantia ו־Sobria – שניהם "balli" – שייכים לרפרטואר הקדום ביותר בתרבות המערבית, שממנו נשמרו הוראות-תנועה ותווים-מוסיקה המתארים את המחול צעד-צעד. (1) זה זוג מחולות שיש בהם ניגוד תוכני, כי Mercantia, שם הגזור מהתיבה "מסחריות", מייצגת את החטא (אולי של אשה המוכרת את אהבתה לכל המרבה במחיר), ולעומתה Sobria, שם המייצג את מושג הפיכחון, התכונה התרומית של התאפקות, של סירוב להיענות לכל "הצעה מגונה". שני המחולות הללו מייצגים במובהק את מהות היחס בין המוסיקה למחול באיטליה בימי הרנסנס, במאה ה־15.

ביצועם של מחולות אלה אינו דורש אלא דקות ספורות, אבל הם מהווים כל אחד שלימות בפני עצמו – מעין אבני-חן מלוטשות היטב של משמעות סמלית ותיאטרלית. בדומה ליצירות אמנות בנות אותה תקופה, כגון ציורי כנסייה, המחולקים ל"פנלים" אחדים, המחולות הם רבי-פנים, בנויים מיסודות ניגודיים, המרכיבים את השלימות. תכשיטים אלה של יחסים בחלל ותנועה מחולית עדינה מצדיקים את ההתעמקות בהם גם כיום, והם ראויים לתשומת-ליבם של רקדנים, מוסיקאים וחוקרי תולדות התרבות.

Mercantia הוא מחול לאשה ושלושה גברים, וגרעינו הדרמטי הוא האשה, הרוקדת בזה אחר זה עם שלושה גברים. ממש כאותו סוחר המטפל בלקוח אחד אחר משנהו, ניצבת האשה במרכזו של משולש, והיא "מקבלת" את הגבר החדש בכל חזרה על הריקוד. שלא כמו האשה ב־Sobria, המסיימת את מחולה עם הגבר שהיה הפרטנר שלה בראשית הריקוד, אף שבתחילת כל חזרה על המנגינה יש לה פרטנר אחר.

ה־Sobria, לעומת-זה, הוא מחול של אשה עם חמישה גברים, בו היא נשארת נאמנה לבן-זוגה הראשון. היא ניצבת איתו במרכזו של ריבוע, שבזוויותיו ניצבים ארבעה גברים. שניים שניים הם מנסים לפתות אותה לרקוד איתם, אבל היא אינה נענית לחיזוריהם הסמליים ונשארת נאמנה לבן-זוגה ורוקדת איתו בלבד. לבסוף, הפרטנר שלה, שבילה את רוב זמן המחול מחוץ לריבוע, כשגבו אל הגברת שלו, מוליך אותה אל מחוץ לריבוע הבחורים.

המוסיקה, שתוויה נרשמו, מקבילה במבנה הכללי שלה

[B] אז שני הגברים שמאחור יוצאים לצדדים בשישה riprese לצד, האחד לשמאל והשני לימין. [C] אז האשה נותנת mezavolta לצד שמאל, והפרטנר שלה בא קדימה בשלושה צעדי doppi, כשהוא מתחיל ברגל שמאל. [D] האיש שמימין לאשה "צד את עינה" ויוצא בשני sempi ו־doppio אחד, כשהוא מתחיל ברגל שמאל. הוא הולך ונוגע בידה של האשה. מבלי לאבד זמן, הוא פונה ימינה, ובשני sempi ו־doppio אחד, מתחיל ברגל ימין, הוא חוזר למקומו הראשון.

אז חברו, שהיה בצד שמאל, עושה כמוהו. האשה מבצעת voltatonda בכל פעם שאחד הגברים אוחד בידה, שעה שהוא חוזר למקומו. אז הגבר הקדמי מבצע mezavolta מצד ימין. [F] אז הגברים שמאחור אוחדים זה ביד זה ומבצעים שני sempi ו־doppio אחד, כשרגל ימין מובילה ומחליפים מקומות. [G] אז הגבר שקדימה יוצא בשני tempi של saltarello, ברגל שמאל תחילה, וקרב לאשה. [H] מייד משהיא מוזמנת, האשה פונה אל הגבר. [I] הוא נוגע בידה בקידה (riverentia) ברגל שמאל ושתי continentie, תחילה ברגל שמאל. ואז אותו גבר עוזב את צידה השמאלי של האשה. בשני sempi ו־doppio אחד הוא הולך לקחת את הגבר שמאחור בצד ימין. וזה שהיה משמאל בא לקחת את האשה באותם צעדי־מחול ונשאר איתה. לכל איש תורו שלו איתה. וחוזר חלילה.

בימיו נחשב אדם לכריא אם ארבעת המרכיבים או המזגים שבו מאוזנים. בצורה זו אפשר לראות ב־ballo השתקפות ועירה של המאקרו־קוסמוס האנושי והסדר הקיומי.

על־מנת לאפשר לקורא היכרות עם חומרי המחול בני חמש מאות השנים, שהם טריים ורלוונטיים גם היום, להלן קטעים מתורגמים מספרו של Comezano⁽³⁾, ובמקביל רישום התווים המקוריים בכתב־תווים מודרני. [אותיות לוועזיות בסוגריים מרובעים מצינות את מיקומו של כל קטע מוסיקלי, כך שהקורא יוכל לעקוב אחר מהלך הריקוד והמוסיקה המלווה שלו. (4)] [הטקסטים המקוריים כשפה האיטלקית מצויים בגרסה האנגלית של המאמר, ושם מצויים גם הסברים למונחי המחול ולשמות הצעדים המופיעים בתרגום.]

עתה אציג את אותם balli וה־bassadanze, שהם מעבר ליומיומי, הראויים להיות נרקדים רק עלידי גבירות מהוגנות ביותר, שלא מהמעמדות הנמוכים: ה־Mercantia היא ballo ההולם את שמו, בו אשה אחת רוקדת עם שלושה גברים ומעניקה את תשומת־ליבה לכל אחד מהם – משל היו רבים כמותם, ממש כאותה זנונת המחליפה מאהבים. הוא מתחיל כך: האשה אוחדת יד ביד גבר, לפני שני האחרים, האוחדים זה בידי זה מאחוריהם. [A] בתצורה זו הם מבצעים 11 tempi של saltarello ומפסיקים.

transcribed fifteenth-century musical notation of Mercantia

hypothesis of modern musical notation

[A] [saltarello]

[B] [quaternaria]

[C] [bassadanza]

[D]

[E] [F]

[G] [quaternaria]

[H] [I] [bassadanza] da capo

השלושה מפנים גבם זה לזה. הגברים מבצעים salto [קפיצה, לא במובן האקורבי המודרני של מושג זה] ושבים בצעדי doppio מקובלים למקומם. שעה שהם עושים כך, מבצעת האשה volta [meza-volta?].

שני הגברים שמאחור עושים ממש כמותם, והאשה עושה את תפקידה כלפיהם [E]. ואז הגבר שלפנים מסתובב, ובשני ר־doppio אחד פוגש באשה, והיא עושה כמוהו, ומתחילה בשמאל. היא נוגעת בידו מבלי לאחוז בה, ושניהם שבים למקומם בשני doppi, כשהם מתחילים בימין.

הם מסיימים כך שהם ניצבים גב אל גב זה לזה. [F] אז שני הגברים הקדמיים מבצעים שלושה tempi של saltarello ב־quaternaria, כשהם עוברים זה במקומו של זה. הם קרבים אל האשה מאחוריה, והגבר שממין רומז לשני "להתחיל איתה", וזה רומז לו בחזרה. ברגע זה האשה מסתובבת, כאילו פגעו בכבודה, והם סובבים יחד איתה, מבצעים salto ושבים זה למקומו של חברו ב־doppio. שני הגברים הנותרים עושים כמותם והאשה נוהגת בהם באותה צורה. [G]

(קורנצ'נו מתאר עוד שבעה balli אחרים אחרי זה שהבאנו, והאחרון בהם הוא ה־Sobria, שלהלן.)

ה־Sobria, כפי שכבר נאמר, הוא מחול מנוגד לחלוטין [מבחינת הנושא] ל־Mercantia. במחול זה האשה שמה לב רק לגבר הראשון שהזמין לרקוד. [A] המחול מבוצע על ידי שישה משתתפים: חמישה גברים ואשה. זוגות זוגות בטור, כשהאשה והגבר שלה בראש הטור, אוחזים יד ביד. במצב זה הם מבצעים את ה־saltarello ומפסיקים. [B] ואז אותה רביעייה של גברים שמאחורי הזוג זה לצדדים ב־riprese ויוצרת ריבוע.

[C] אז אוחד הגבר שמלפנים ביד האשה ושניהם רוקדים voltatonda, כשהם סובבים איש סביב השני ב־piva. אז, משגמר הגבר את סיבובו, הוא עוזב את האשה, והיא ממשיכה בצעדי piva למרכז הריבוע של ארבעת הגברים, נעמדת ופונה אל הפרטנר שלה. [D] אז שני הגברים העומדים ראשונה מבצעים doppio אחד, כשהם מתחילים בימין ב־riverentia אחת, כשהם מציעים את ידם לאשה, במטרה לגעת בה. היא לא נענית להם ונסוגה מעט.

transcribed fifteenth-century musical notation of Sobria

hypothesis of modern musical notation

[A] [saltarello]

[B] [quaternaria]

[C] [piva]

[D] [bassadanza]

[E] [piva]

[F] * [saltarello]

[G] [saltarello]

[H] [piva] da capo

* [called quaternaria in line 932, probably is bassadanza]

ובזה תם תיאורם של המחולות הצורניים ביותר והיוצאים מן הכלל, שיצר לא מכבר מלך אמנות המחול, מורי היחיד ובן ארצי, Dominichino da Pienza, איש חצר נכבד, מפורסם במידותיו הטרומיות.

גם כיום ממשיכים מחולות אלה להנות קהל בן זמננו בבהירות המבנה שלהם ובתיאום ההולם בין המחול והמוסיקה. אופיים ההטרוגני של מחולות ה-ballo ביחס למשך הזמן [הקצר] שמחייב ביצועם מייחד אותם במסורת המערבית של המחול, והם ראויים לתשומת-ליבנו. הם מהווים מיניאטורות של יחסי-אנוש בצורת תכשיטים זעירים של אבני-חן באפיוזדות דרמטיות.

(ההערות הביבליוגרפיות מצויות בסוף רשימה זו בחלקו האנגלי של השנתון למחול).

האיש הקדמי והאשה מייד "נוטלים tempo" ב-saltarello ונעים במעגל, האשה סביב שני הגברים שמאחור, הגבר סביב השניים הקדמיים. שניהם נפגשים במרכז, נוגעים זה בידה של זו, ומבלי לאבד זמן חוזר הגבר למקומו בשני tempi, שעה שהאשה מבצעת voltatonda אחת. [H] אז כל ארבעת הגברים מבצעים voltatonda אחת ב-piva, כשהם מתחלפים במקומות, בעזרת sempio (על-מנת להגיע למקום הנכון); בו בזמן מבצע הגבר הקדמי voltatonda ב-piva. הגברים בזוג הקדמי הולכים ללא דיחוי, עדיין ב-piva, ומתחלפים עם אלה שמאחור.

שעה שהם עושים זאת, האשה מבצעת voltatonda ב-piva והפרטנר שלה הולך אף הוא ב-piva, להצטרף אליה. הוא מוליך אותה ב-piva החוצה, והארבעה שמאחוריהם מתכנסים ב-riprese. וחוזר חלילה.



מירי בן ברוך
רקדנית
וכוריאוגרפית

מופעי יחיד
כוריאוגרפיה
סדנאות
והוראה

טל' 051-30602, 03-225110



**אולפן
אזורי
למחול
שער-הנגב**

- * בלט קלאסי
- הכנה למבחני האקדמיה המלכותית
בלונדון, לילדים ובוגרים
- * מחול מודרני וסדנאות
- * מחול ספרדי
- בחסות המרכז למחול ספרדי
בהנהלת סילביה דוראן
- * ניהול אמנותי: אוסנת לוי



אולפן אזורי אמנותי, קרית החינוך, ע"ש הנציח, חול אשקלון 5150100. טל. 051-802724

על אמנות כתיבת הביוגרפיה של אמני-מחול

מאת גיורא מנור

ניהלה שם, יחד עם המבקרת של ה"Village Voice", דברה ג'ובייט, את "מפגש מבקרי המחול", שבו נטלתי גם אני חלק.

שני הרהורים עלו בי, משקרבנו כולנו אל חדר-האוכל הפרוזאי של הקמפוס: שגם כיום רבים מחלוצי המחול המודרני עדיין חיים עימנו, אנשים שהיו נוכחים ב"יום הראשון לבריאה", ושנית, עד כמה שזורים חייהם של יוצרי המחול המודרני אלה באלה, כאילו הם משפחה מורחבת אחת או חמולה. יש ממש אילנות-יוחסין, כמו אלה שבתנ"ך, "וזה הוליד את זה", כפי שמתאר זאת בצורה גרפית מאירת-עיניים דון מק'דונא בספרו "The Complete Guide to Modern Dance".

הביוגרפיה – העצמית או זו הנכתבת על-ידי הזולת – היא אולי הצורה הכמעט יחידה שבה אפשר לכלוא על גבי הנייר את אמנות המחול החמקנית כל כך, שכולה דימויים חולפים וכלים.

אבל האם העובדות (נולד בשנת כך וכך, למד אצל זה וזה, הצטרף ללהקה, ג'ון מרטין כתב על אודותיו כך וכך ב"ניר יורק טיימס", הופיע בארצות שונות וכו'), המסופרות ביותר או בפחות פירוט ואמינות, בכשרון תיאור ספרותי או ביושב אקדמי, מגלות יותר משאתה יכול לדלות מרישום קצר באנציקלופדיה?

עלפי רוב נוטות אוטוביוגרפיות של רקדנים וכוריאוגרפים לדווח על מלחמות וקרבנות במלחמת-הקיום, והן תיעוד של אכזבות, תיאור יחסים קרובים שנזרקו, של מאבקים עם אמרגנים אטומים וקמצנים, ובין אלה פסקיזמן רגועים מעטים וקצרים. לדוגמה, הנה רשימת שמות הפרקים בספר "An Artist First", שכתבה סלמה-ג'ין כהן כהשלמה לאוטוביוגרפיה של דוריס האמפרי (שיצא לאור בשנת 1977): כיניים, קונפליקט; תחילת המאבק; ורק אחר-כך אשה; תקוות וחרדות; חיי משפחה; חלוציות; איומים; מול המזל הבישי; עזרה; לוחמת אמיצה. האין רשימה זו נשמעת כדיווח של כתב-צבאי?

באמת, היש הגדרה מדויקת יותר לחייו של רקדן מהמונח התיאורטי שהמציאה דוריס האמפרי להגדיר בו את גישתה לתנועה: fall and recovery, משמע "נפילה ותקומה"?

התרופה לפגעי הפציעות הגופניות והמכאובים הנפשיים, המהווים מוטיב חוזר בביוגרפיות של אמני המחול, הם לרוב

כל אמן כותב את האוטוביוגרפיה שלו. (האוולוק אלס)

ביוגרפיה היא החיים ללא תיאוריות. (בנימין דיזראלי)

באחרונה נחתו על מכתבתי מספר ספרים העוסקים כולם בחייהם של אמני המחול האמריקני המודרני. בין אלה ספרה של מרסיה סיגל על אודות דוריס האמפרי, ("Days on Earth" בהוצאת אוניברסיטת ייל, 1988), והאוטוביוגרפיה של פולין קונר, ("Solitary Song", בהוצאת אוניברסיטת דיוק, 1989).

שמותיהן של שתי המחברות העלו בזכרוני את ריח הדשא בקמפוס אוניברסיטת דיוק, שבקרולינה הצפונית, בצהרי יום קיץ לוהט, ושלוש דמויות מהלכות בנחת בשביל המוליך לאולם-האוכל של הקמפוס. אשה בלונדית, לידה שנייה, נמוכת-קומה, בעלת שיער שחור ועיניים שחורות ענקיות, ולידם גבר צנום, גבה-קומה. גם אני הלכתי בכיוון ארוחת-הצהריים ולכן הצטרפתי אל השלושה, ולפתע צפה ועלתה בדעתי המחשבה המפתיעה, שאני מתהלך ממש בתוך ההיסטוריה של המחול האמריקני המודרני: הרי אלה שלושה רבעים מן ההרכב המקורי של אחת היצירות המושלמות ביותר במחול המודרני, "הפאבאן של הכושי" מאת חוסה לימון – הוא הצלע הרביעית החסרה, שמת כשש שנים לפני אותו צהריים של קיץ, בשנת 1972.

בעיני, "הפאבאן של הכושי" מצליח לבטא במחול קאמרי צורני את כל המתרחש בטרגדיה השייקספירית "אותלו", תוך שימוש בצורת המחול העתיק, וזה צירוף נפלא. כי חוסה לימון היה אחד האמנים הגדולים ביותר, כרקדן וכיוצר.

וזה הזכיר לי את המופע שנערך שבוע אחרי מותו של לימון, ב"לינקולן סנטר" בניו-יורק, לזכרו, ושם ראיתי לראשונה את יצירתה של דוריס האמפרי "יום עלי אדמות" – גם זו יצירה מחולית מעוצבת להפליא, ששימשה למרסיה סיגל מקור לשם ספרה הביוגרפי על אודות האמפרי, אולי הגדולה בכוריאוגרפיות של המחול האמריקני המודרני, שלא זכתה בפרסום כה רב כמו מרתה גראהם אולי רק משום שמתה בגיל צעיר יחסית.

גם מרסיה סיגל נמצאה באותו קיץ באוניברסיטת דיוק. היא

ציטוטים מדברי מבקרים בעיתונות, המשבחים את היצירה ו/או את המבצע. את הביקורות השליליות נוטים, כמובן, לא לצטט; ורק דברי התפעלות מוצאים את דרכם לספר.

פולין קונר אמיצה יותר מרוב עמיתיה לכתיבת אוטוביוגרפיות והיא מצטטת בהרחבה ביקורת שלילית ביותר, שכתב על אודותיה החשוב שבמבקרי המחול באותן שנים, הוא ג'ון מרטין האגדי מ"נירירוק טיימס", ואפילו קטע רכילותי מרושע שחיבר עיתונאי מיומון ניו־יורקי אחר, רב־תפוצה.

אגב, פולין קונר הופיעה בארץ בשנות השלושים, באולם "מוגרב", והיא מספרת על תלאיב הקטנה בפרק מיוחד.

הציטוט הסלקטיבי מדברי מבקרים יוצר תחושה מוזרה של סתירה בין היאוש והזעם שחש האמן שאין מבינים אותו, שהמבקרים מתנפלים עליו ועל יצירי רוחו, לבין מה שנאמר בשם של המבקרים בספר. אבל ככלות הכול, גם אמנים הם בני־אדם, ואפשר לסלוח להם על חולשה זו לזכור ולהזכיר תשבחות ולשכוח דברי ביקורת מכאיבים.

היבט נוסף בכתיבה על אמנות המחול – תהיה זו מהסוג הביוגרפי, האסתטי או הביקורתי – המקלקל את השורה, הוא ההתעלמות הכמעט מוחלטת ממה שקורה בעולם שמחוץ לאולפנה ולתיאטרון, בריזומנית עם תהליך היצירה. נוצר ניתוק כמעט מוחלט בין דברי ימי אמנות המחול לבין התפתחות האמנויות האחרות וממהלך ההיסטוריה בכלל. ביודד לא־מזהיר זה אופייני לרקדנים ולכוריאוגרפים, השקועים בעולמם האישי, אבל היסטוריונים וחוקרים מצווים על תיקון פרספקטיבה מעוותת זו, כי ממילא, נקודת־הראות שלהם אמורה להיות אובייקטיבית יותר.

בלי ספק יש באווירת הסטודיו משהו מתחושת האקוואריום, ובקיר המראות שלו משתקפת רק הבבואה העצמית של הרקדנים. כאילו נסוג העולם שמחוץ לסטודיו ונהפך לחזות מרוחקת, הד קלוש למציאות החברתית והפוליטית. מלחמות עולם פורצות ומסתיימות, מהפכות מתחוללות, והן נהפכות רק להערות־שוליים בעמודי הספר, בעיקר בהקשר של החיים הפרטיים של האמן שבתולדות חייו עוסקים.

אני נזכר בדבריה של גברת זקנה אחת בכנס שנערך בברלין, על אודות מרי ויגמאן, שהגיבה על דברי הצעירים שבמשתתפי אותו סימפוזיון, כשאלה לא יכלו להבין איך אמנית דגולה כוויגמאן המשיכה לנהל את בית־ספרה וליצור גם אחרי עלות הנאצים לשלטון, כאילו לא אירע דבר. היא אמרה: "עבדנו כל היום בסטודיו ובערב היינו עייפים מכדי לשים לב למה שמתרחש סביבנו, עד שהיה מאוחר מדי..." תירון קצת עלוב.

ידעתי שפולין קונר שהתה חודשים רבים בברית־המועצות באמצע שנות ה־30, ממש בימי משפטי־הראווה והטיהורים של סטלין. לכן ציפיתי להערכה מחודשת של תחושותיה מאז, כפי שהדברים נראים מן המבט העכשווי. אבל מה שהיא עושה בפרקים העוסקים במסע זה הוא ציטוט יומן שכתבה אז, וסיפור סיפורים חביבים כשלעצמם על רומן שניהלה עם

במאי הסרטים הנודע פודובקין. במצבה של אמנות המחול בברית־המועצות אז היא כמעט שאינה דנה.

קונר – ממש כאנה סוקולוב, שאף היא שהתה זמן ממושך ברוסיה בשנות ה־30 – הותקה בצורה נחרצת כששבה לאמריקה. אבל רק מעט מאוד חומר על עניין זה נכלל בספרה האוטוביוגרפי של קונר. ממש כשם שהיא ממעטת לספר על התופעה המרתקת של מחול "מגויס למטרות חברתיות־פוליטיות" באותם זמנים באמריקה, שבה היתה מעורבת בימי ה"ניו דיל" של רוזוולט והמשבר הכלכלי שם.

ייתכן שאין לבקש ניתוח אובייקטיבי בספר אוטוביוגרפי. שהרי הסיפור האישי אמור לספק להיסטוריון חומר מנקודת־מבט של הפרט, ללבן ממנו לבנים של ניתוח והערכות.

ובאמת, מרסיה סיגל היא מחברת המסוגלת לחבר עובדות למסכת כוללת ורחבה, והיא עושה זאת בצורה מצוינת. רק לפעמים היא "חוטאת" בחטא נפוץ בין היסטוריונים של המחול: הצפת הקורא בהמוני "עובדות", כגון תאריכים מדויקים של פרמיירות, ואפילו כל כתובתיה המשתנות של דירתה הפרטית של דוריס האמפרי, שאינן מוסיפות דבר להבנת היצירות והדמות היוצרת.

ספרה על אודות דוריס האמפרי בהחלט אינו שייך לאותם ספרי תולדות המחול הרבים, שאינם אלא שורה ארוכה של עובדות ופרטים, שנתלו כביכול על חבל־כביסה להתייבש בשמש. בלי ספק, הנטייה של היסטוריונים של האמנות להימנע מניתוח ומהערכות נובעת מכך, שרוב הספרים נכתבו כעבודות־דוקטור, עבור המורים באוניברסיטות. ההשפעה הסכולסטית השלילית של סגנון הכתיבה האקדמי, הכביכול "מדעי", ניכרת בספרים רבים בתחום שבו אנו עוסקים. הדרישות האקדמיות גורמות לדפי הספר להיות מקושטים בהערות־שוליים רבות.

כמובן, ציון המקורות של הציטוטים הוא כלי־עזר רבי־ערך לגבי חוקרים אחרים. הרי אין לך דבר מתסכל ממנהגם של היסטוריונים של המחול מראשית המאה להביא מובאות מבלי לציין את המקור, כגון בספרו החשוב כל כך של קורט זאכס, שערכו מוטל בספק בשל היעדר הערות ביבליוגרפיות אלה.

תחילה תמהתי לא למצוא בספרה של מרסיה סיגל ולו הערת שוליים אחת, המפנה את הקורא למקורותיה, עד שגיליתי שהיא מצאה דרך מקורית בתחום זה. היא אינה קוטעת את רצף הטקסט במספרים בסוגריים או בהערות בתחתית העמוד, אולם בסוף הספר מצויה רשימה מדויקת של מקורות לפי מספר הדף, ושתיים־שלוש מילים ראשונות של המצוטט. זו שיטה המאפשרת לקורא לשוט על־פני הטקסט ללא הפרעה, אבל גם לחוקר החפץ בכך להגיע אל המקורות.

ספרה של מרסיה סיגל הוא גם תרומה נכבדה לתיקון העוול שנגרם לדוריס האמפרי, אולי הגדולה שביוצרי המחול המודרני האמריקני, לא פחות ממרתה גראהם, ש"על שמה" רשום כביכול הפטנט. ■

להקות ובכורות

ביאורים:

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

להקת מחול בת־דור

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

מנהלת אמנותית: ד"נט אורדמן

מנהל כללי: מיכאל כהן

מפיקה: בת־שבע דה רוטשילד

אסיסטנט למנהלת האמנותית: קנת מייסון

מנהלי חזרות: אורה דרור, דוד שור

באלט מאסטרס: קנת מייסון, דוד שור,

רוזלין סובל־קסל

רושמת מחול: אילנה סופרון

רקדנים: מרים פסקלסקי, פיליפ קלייד,

פטריסיה אהרונס, אילנה סופרון, משה

גולדברג, קאס קמנה, לימור אקסלרוד,

פביולה אריזה, סנדרה בלור, אניה ברוד,

יעל גרץ, שימי חוזה, סוזן מאונט, נעמה

מזרחי, לימור עינת, היידי קירש, אור אבוהב,

אלון אבידן, יונתן אבני, ליאור לב, פייר־

אנדרי מורר, זאב רוס; מתלמד: אייל נחום

סיורים בחו"ל:

בריה"מ, ספרד – דצמ' 1989

בכורות ב' 9-1988

"גלגל חוזר" –

כ': רודני גריפין; מ': קורט וייל; תל': שמואל

וילדר; תא': נתן פנטורין

"מעברים של סתיו" –

כ': יאיר ורדי; מ': אורי וידיסלבסקי;

תל': שמואל וילדר; תא': שון מקאליסטר

"נולד מחדש" –

כ': מאוריצי וינרוט; מ': פיליפ גלאס;

תל': קרלוס גאלרדו; תא': משה פריד

"סימפוניטה" –

כ': דומי רייטר־סופר; מ': מורטון גולד;

תל': שמואל וילדר; תא': דני רדלר

"רביעייה II" –

כ': נילס כריסטק; מ': שוסטקוביץ';

תל': קסו דקר; תא': יאן קס צ'בס

"ליל המכשפות" –

כ': אוסקר אראיז; מ': הינדמית; תל': אוסקר

אראיז; תא': דני רדלר

"דרכים חסומות" –

כ': יאיר ורדי; מ': אורי וידיסלבסקי;

תל': יאיר ורדי; תא': אריאל אריאב

"הנדל – אופוס 6 מס' 7" –

כ': מרק חיים; מ': הנדל;

תל': שמואל וילדר; תא': ג'ודי קופפרמן

"טיול בנחותא" –

כ': מאוריצי וינרוט; מ': וויס מרטנס;

תל': קרלוס גאלרדו; תא': אריאל אריאב

"לילות קיץ" –

כ': דומי רייטר־סופר; מ': ברליוז;

תל': מיכל גמזו; תא': ג'ודי קופפרמן



להקת מחול בת־שבע

מרכז סוזן דלל למחול ולתיאטרון, נוה־צדק,

רח' יחיאל 6, תל־אביב;

טל' 03-651471/5; FAX 03-660231

עונת 88/89

יועץ אמנותי: רוברט כהן

מנהל אמנותי: דוד דביר

באלט מאסטר: ג'יי אוגן

מנהלות חזרות: נירה טריפון, שלי שיר

מנהל כללי: ביל סטרומ

משנה למנכ"ל: מירה אידלס

מנהל אמנותי בת־שבע 2: דוד רפפורט

עונת 89/90

מנהל אמנותי אורח: אוהד נהרין

מנהלת אמנותית: שלי שיר

באלט מאסטר: ג'יי אוגן

מנכ"ל בפועל: מירה אידלס

רקדנים: שולה בוטני, מלני ברסון, אליס

דור־כהן, סוניה דאורליאן ג'סט, תמי ויניג,

נירה טריפון, איריס להד, טליה פז, אורית

קינן, ליאת שטיינר, שלי שיר, עידית הרמן*,

שרון אייל*, ג'יי אוגן, חיים און, שי גוטסמן,

יצחק גלילי, דוד דביר, קארל האוס, מיקי

חומה, ארז לוי, גד פיינגולד, מריו קרדוזו,

עידו תדמור (*) = מתלמדת

סיורים בחו"ל:

גרמניה – אוק' 88; ארה"ב – נוב' דצמ' 88;

צרפת, שווייץ – מרס 89; פולין – יוני 89;

פורטוגל – יוני 89; גרמניה, הונגריה –

אוק' 89

בכורות ב' 87/88

"קרוע" –

כ': דאג וארון; מ': כריסטופר היימס־הארט;

תל': גיליאן בלוק; תא': שון מקאליסטר

"קנטטה 78 / בכל שעת יקיצה" –

כ': דאג וארון; מ': ס' באך – קנטטה 78;

תל': חמדה זולטה; תא': שון מקאליסטר

"סייקו קילר" –

כ': ISO ג'יימי המפטון, דניאל עזרל, אשלי

רולנד, מורלי שטיינברג – ע"פ רעיון של

דניאל עזרל; מ': ראשים מדברים;

תל': דניאל עזרל; תא': שון מקאליסטר

"שמונה ראשים" –

כ': דניאל עזרל; מ': פיליפ גלאס; תל': דניאל

עזרל; תא': שון מקאליסטר

"טקסים" –

כ': רוברט נורת; מ': ג'ון קייז, מוסיקה דרום־

אפריקנית, יפנית וסטפן מיקוס; תל': דוד

דביר, רוברט נורת; תא': שון מקאליסטר

"רומנטיקה" –

כ': ליאת דרור וניר בן־גל; מ': דס, יזע

ודמעות; תל': צפרא פרלמוטר; תא': משה

פריד

"תהילים" –

כ': דאג וארון; מ': איגור סטרווינסקי;

תל': גיליאן בלוק; תא': משה פריד

"קולות בולגריים" –

כ': דאג וארון; מ': מחולות ושריריים;

תל': חמדה זולטה; תא': משה פריד

"מאריאצ'י" –

כ': פיטר פוצ'י; מ': עממית מקסיקנית;

תל': חמדה זולטה; תא': משה פריד

"בגן" –

כ': פיטר פוצ'י; מ': צ'רלס אייבס; תל': ג'ודי

וירקולה וקיטי דייל; תא': משה פריד

"אתה חייב לנוע" –

כ': פיטר פוצ'י; מ': ג'רי מוריץ

והרמנוקאטס; תל': ג'ודי וירקולה;

תא': משה פריד

★

הבאלט הישראלי

כיכר המדינה, ה' באייר 2, תל-אביב 62093;

טל' 03-266610

(לצערנו, לא נתקבל כל מידע על הלהקה.)

★

תיאטרון מחול ענבל

רח' יחיאל 6, תל-אביב 65149;

טל' 03-653711, 652758

מייסדת ומנהלת אמנותית: שרה לוי-תנאי

מנהל כללי: רפי אהרון / שי חורב

רקדנים: מלכה חגבי, אילנה כהן, שרה זארי,

תמר קיסר, רונית בראון-אזולאי, מיכל אלון,

סיגל ליפשיץ, רחלי סלע, ציון נוראל, מרדכי

אברהם, ארז אלון, ציון מרציאנו

סיוורים בחו"ל:

שווייץ, ארה"ב, הונג-קונג – אוקטובר 1988

עבודות בהכנה

"רעלה" –

כ': שרה לוי-תנאי / אילנה כהן

"באר" –

כ': שרה לוי-תנאי; מ': שרה לוי-תנאי / עובדיה

טוביה

"שמחי עניה" (מרבד הקסמים) –

כ': שרה לוי-תנאי; מ': עובדיה טוביה;

תל': רות צרפתי

★

להקת המחול הקיבוצית

קיבוץ געתון, ד"נ מעלה-הגליל 25130;

טל' 04-858437 (סטודיו);

שד' שאול המלך 8, ת"ד 40014,

תל-אביב 61400;

טל' 03-5429011/2 (משרד)

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון

מנהל כללי: ירוחם כהן; (מ' 1.1.90) דן רודולף

כוריאוגרף בית ועוזר למנהלת אמנותית: רמי

באר

מנהל ומנהל הצגות: זכרי דגן

באלט מייסטר: לברן מייאר, איוו קרמר

רקדנים: רן אריאלי, רמי באר, ניצה גמבו,

קרייג ג'קובס, ליאת היימס, אלה וגנר,

סיון כהן, ענב כהן, רונני לבנה, אורית מעודו

עמי סבוראי, אלי פלאח, ארי פסטמן, רחל

פרי, זיר פרנקל, יעקב שפירא

בכורות ב' 1988/9

"קרוסלה" –

כ': גרטרוד קראוס; שחזור: נעמי אלסקובסקי;

מ': סטראוינסקי; תל': שרית קול / ברטה

קורץ; תא': ניסן גלברד

"נשים מתוך אבן רכה" –

כ': ענת אסולין; מ': ווס מרטינס / דייוויד

דרלינג; תל': ענת אסולין / צביה זילברמן;

תא': ניסן גלברד

"כח משיכה" –

כ': רות זיראילי; מ': רפי קדישזון;

תל' ותפ': רקפת לוי; תא': ניסן גלברד

"שולייית הקוסם והקסמים" –

כ': רמי באר; מ': פול דיוקא / קולאז';

תפ' ותל': יהודית גרינשפן; תא': ניסן גלברד

"יומן מילואים '89" –

כ': רמי באר; מ': י' ס' באך; תמליל: צביקה

שטרנפלד; תפ' ותל': לאורה ורדו דינוסלקו;

תא': ניסן גלברד

"סוואטו" –

כ': מאץ אק; העמדה: אנה לגונה; מ': קולאז';

מוסיקה בת'זמננו; עיצוב תל' ותפ': מאץ אק;

ביצוע תל' ואביזרים: לאורה ורדו דינוסלקו;

תא': ניסן גלברד

★

משה אפרתי – "קול ודממה"

בית "קול ודממה" – מרכז לאמנויות,

רח' הירקון 61, תל-אביב 63432;

טל' 03-5102997/8, פקס' 03-297447-3-972

מנהל אמנותי: משה אפרתי

יועצת אמנותית: אסתר נדלר

רכוז להקה: נעמה קורן

ניהול הצגה: מינה נחמני

מורי הלהקה: אסתר נדלר, נעמה קורן,

אביטל חן, מיקי חומה

ניהול חזרות: אסתר נדלר, מיקי חומה

רקדנים: אביטל חן, אורלי פורטל, אמיר

צעדי, דוד צפתי, טל בית-הלחמי, יוסף

מויאל, מיקי חומה, מינה נחמני, מלי קונופני,

עדי ברעם, עידו אחרק, פטריק גרוב, תמי כץ,

מלי רשף, מרב אלון, ימית נוראל

סיוורים בחו"ל:

ארה"ב – אפריל 1988; ארה"ב (בוסטון) –

ספט' 1988; פורטוגל וספרד – נובמבר 1989

בכורות ב' 1989

"מתוך התיבה והתפוח" –

כ': משה אפרתי

"חלומות?" (ביצוע מחודש) –

כ': אנה סוקולוב; מ': י' באך, וברן

★

תיאטרון תנועה אושרה אלקיים

רח' בריכוכבא 119, הרצליה 46341;

טל' 052-544039

מנהל אמנותי: אושרה אלקיים

★

להקת מחול ירון מרגולין

דרך בית-לחם 106/15, ירושלים 93624;

טל' 02-410383, 716197

סטודיו: מקלט ציבורי, רח' גולומב, מלחה/

מנחת;

טל' 02-436824

מנהל אמנותי: ירון מרגולין

מנכ"ל: אורה גורלי

יועץ לאסתטיקה: נפתלי עירוני

בכורות ב' 1989

"מחולות בני ברית דוד" –

כ': ירון מרגולין; מ': רוברט שומן

★

תמרנע תיאטרון תנועה

רח' דה האז 28, תליאביב 62667;
טל' 03-449878
מנהלת אמנותית: נאוה צוקרמן
מפיקים: אילן רחנטל, מיקי צוקרמן

★

ליאת דרור – ניר בנגל

רח' בורוכוב 11, תליאביב 63263;
טל' 03-285957

בכורות ב' 1989

“חמורים” –

כ': ל' דרור / נ' בנגל; מ': אורי וידיסלבסקי;
תל': יעל פרט; תא': ברט דה ריימאקר

★

תיאטרון מחול רנה שיינפלד

רח' הרב פרידמן 14, תליאביב 62303;
טל' 03-446745

מנהלת אמנותית: רנה שיינפלד

רקדנים: רנה שיינפלד, תמר פייגנבלט,
אינגבורג סונדבי, משה ורדי; רקדנית אורחת:
מונה צאנג

בכורות ב' 1989

“סיפור אהבה” –

כ': רנה שיינפלד; מ': קלאוס נומי

“או מוות” –

כ': רנה שיינפלד; מ': בראהמס; תא': פילס רוס

“נערה שאחרי המהפכה” –

כ': מונה צאנג; מ': אנה דה סילבת, סינית
ובלינזית מסורתית

“משי” (1983, חידוש) –

כ': רנה שיינפלד; מ': מנחם צור; תל': עודד
גרא; שיקופיות: אטיין וייל

“מסתורי המים” –

כ': מומה צאנג; מ': ברוס טובסקי; תל': שאון
מקוויט

★

תמר ירושלים, קבוצת מחול

מתנ”ס ע”ש גרוס, רח' זכרון יעקב 5, רוממה,
ירושלים 94421;

טל' 02-524711, 531226

מנהל אמנותי: אמיר קולבן

מנהלת כללית: מאירה אליאש-צ'יין

רקדנים: גל אלסטר, ליאורה אקסלרוד,
נגה ארמון, מיכל ברוורמן, נעה דר, סנדרה
וולוביץ, נסים ידיד, אמיר קולבן

סיורים בחו”ל:

גרמניה המערבית – יולי 1988

בכורות ב' 1988/9

“רקוויאם” (לגדוד העבודה) –

כ': אמיר קולבן; מ': קולאז' מורכב
מ”רקוויאם” מאת ג'וזפה ורדי, שירת
האינטרנציונל הסוציאליסטי, שירים רוסיים,
שירי התקופה מא”י, טקסטים מתוך “מחיינו”,
מתוך “קהלייתנו” ומאת אמיר קולבן;
תפ' ותל': פרידה קלפהולץ; תא': יחיאל
אורגל

“שליגה”, מחול לילדים –

כ', תפ' ותל': אמיר קולבן; מ': יושירו איקידו;
תא': דורית מלין

“שלוש דרכים” –

כ': נעה דר; מ': להקת “יאסיקאז”;
תל': פרידה קלפהולץ; תא': דורית מלין
“תניין” –

כ': עמוס פנחס; מ': פסוקים מהקוראן;
תל': עמיר פלג; תא': דורית מלין

“תכלת” –

כ', תפ' ותל': גל אלסטר; מ': אביב קורדיץ
(לפי פינק פלוד); תא': דורית מלין

“אבנים” –

כ': נעה דר; מ': הנרי פרסל וג'ורג' קראס;
תל': עפרה צדיק; תא': יחיאל אורגל

“כמו שהיא ראתה” –

כ': ז'נט סטונר; מ': קולאז'; תל': עפרה צדיק;
תא': יחיאל אורגל

“טוב, תודה, מתרגלים” –

כ': אמיר קולבן; מ': להקת ילד, “בארץ
אהבתי”; תל': עפרה צדיק; תא': יחיאל אורגל

“פרויקט החלונות” –

כ': נטע פולברמכר; מ': ארבו פארט, מוסיקה
מסורתית מטנזניה, תזמורת קפה פינגוויין;
תל': חנה קרוז; תא': יחיאל אורגל
“עדלאידע” –

כ': אמיר קולבן; מ': אסטור פיאצולה;

תא': יחיאל אורגל

“כל רגע להתחיל מחדש” –

כ': נעה דר; מ': צביה שרת; תפ': רועי אופיר;
תל': עפרה צדיק; תא': יחיאל אורגל

★

תיאטרון מחול גופים מדברים

אצל מרב זמרי, השופטים 6, תליאביב 63455;
טל' 03-297992

רקדנים קבועים: מיקי בש, מרב זמרי, עמרית
ינילוב, יואב סיב; רקדנית אורחת: הילה
סברבהט

בכורות ב' 1988/9

“אדם לאדם” –

כ': מרב זמרי; מ': The Art of Noise;
תל': מרב זמרי; תא': ניסן גלברד

“בין הקצוות” –

כ': מיקי בש; מ': קולאז' מאת קוך;
תל': עמרית ינילוב

“נורמלי” –

כ': מרב זמרי; מ': פסקול הסרט “המודרנים”;
תל': מרב שמרי

★

תיאטרון מחול ירושלים

רח' מסילת ישרים 3, ירושלים 94584;
טל' 02-233520

מנהלת אמנותית: תמרה מיאלניק

בכורות ב' 1988/9

“מה שהיה הוא שיהיה” –

כ': הדה אורן; מ': דב מיאלניק, ר' לה'קומי
“צחוק עשה לי” –

כ': תמרה מיאלניק; מ': דב מיאלניק, טדי
לסרי; תפ': רות מלול צדקא; תמליל וקריינות:
רחל ענבר

“נקמה מתוקה” –

כ': אליס דורכהן; מ': The Way of How
“הלולין מויתבסק” –

כ': תמרה מיאלניק

“הממתנים בחור” –

כ': אליס דורכהן; מ': קבוצת מנטל

“על קשרים וגם לא” –

כ': אפרת בג'יו ולחן הלברטל; מ': אומנות
הרעש

“מעוף” –

כ': יאיר ורדי; מ': דב מיאלניק

★

פעִימָה

רח' המלך ג'ורג' 66, תל-אביב 64337;
טל' 03-288621

מנהלת אמנותית: תמר בך-עמי

עוזרת למנהלת אמנותית: סאליאן פרידלנד
רקדנים: סאליאן פרידלנד, אורית ציפורי,
ענת בוצ'צ'ו, פזית ביקל, מירי גולדברג,
ג'ודי לאו

בכורות ב' 1988

– "פעִימָה"

כ': תמר בך-עמי; מ': דוד גרא; תל': חמדה
זולטן; תא': ניסן גלברד

★

להקת הבוסתן

המתמיד 5, נתניה 42263;
טל' 053-41866

מנהלים אמנותיים: זאביק ומיקי מרין

★

להקת המרכז למחול ספרדי

רח' ב'יהודה 53, תל-אביב 63431;
טל' 03-233805

מנהלת אמנותית: סילביה דוראן

★

תנועתרון

להקת המחול הייצוגית של "הפועל",
רח' אהרנוביץ 9, תל-אביב 63566;
טל' 03-281820 (הפקה), 03-475030 (ניהול)
אמנותי וסטודיו

מנהלת אמנותית וכוריאוגרפית: דורית שימרון
מנהל כללי ומפיק: איתמר גורביץ

★

אירועים אחרים

בנווה-צדק נפתח המרכז החדש למחול
ולתיאטרון ע"ש סוזן דלאל, שמנהלו הוא
יאיר ורדי. המרכז אמור לשמש בית לכל יוצרי
המחול בישראל. מכלול הבניינים המחודשים
משמש בית ללהקות "בת-שבע" ו"ענבל".

ביולי 1988 התקיים שוב כנס "גוונים במחול",
שבו נטלו חלק רוב היוצרים הצעירים.

בכרמיאל התחדשה בשנים 1988 ו-1989
מסורת כינוסי המחול, שכללו להקות רבות
של מחול-עם ישראלי, מהארץ ומחו"ל, וכן
רבות מלהקות המחול האמנותי. מנהלו
האמנותי של הכינוס, שמשך לגליל עשרות
אלפי צופים ומשתתפים, הוא יונתן כרמון.

בין הלהקות האורחות בלטו נציגים נכבדים
מברית-המועצות, שהקשרים עימה התחדשו
אחרי נתק של יותר מעשרים שנה. הופיעו
בארץ להקת הבאלט של ריגה, להקה מכוכבי
ה"בולשוי", "קירוב" מלנינגראד וערים
אחרות, ולהקתו של איגור מויסייב.

להקות בתי-ספר

להקת ביכורי מחול

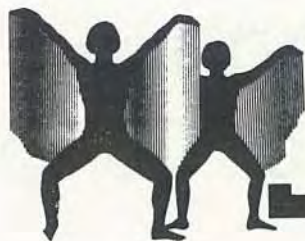
מרכז "ביכורי העיתים", רח' הפטמן 6,
תל-אביב 73746;
טל' 03-219510, 219457
מנהל אמנותי: אבי לפידות

★

כן ביקרו בארץ באלט האופרה של מדריד,
להקתה של מאגי מארין מצרפת ואחרות.

הספרייה למחול עברה למשכנה החדש
ב"בית-אריאלה".

יוצרים רבים הפיקו ערבי-מחול משלהם, בין
אלה תמר בך-עמי ("פעִימָה"), חפציבה אברהם,
ליאת דרור וניר בך-גל, שאף סיירו בחו"ל,
מימי רץ-ויינברג, מירי בך-ברוך, אילן לשם
ואחרים.



גוונים במחול

עירית תל-אביב-יפו - מינהל החינוך הנוער והתרבות / המועצה הציבורית לתרבות ואמנות - המדור למחול / מפעלות
דיסקונט תרבות ואמנות / קרן תל-אביב לספרות ואמנות / קרן תרבות אמריקה ישראל / קשיית קשרי ומפעלי תרבות

גוונים במחול 90

חגיגת מחול לעידוד היצירה המקורית של כוריאוגרפים ישראלים חדשים
מרכז סוזן דלל למחול ולתיאטרון, נווה צדק, תל-אביב

G'VANIM BEMAHOL '90

Festival for new Israeli choreographers
THE SUZANNE DELLAL Center for Dance and Theatre
Neve Tzedek Tel-Aviv

Production: ARTIS LTD Ben Yehuda 17, Tel-Aviv 63802

הפקה : ארטיס בן יהודה 17 תל-אביב 63802 טל': 650025

FAX 972-3-660045

תמר ירושלים, קבוצת מחול Jerusalem Tamar Dance Company

The Joseph & Caroline Gruss Community Centre

5, Zichron Ya'akov St. Romema

94421 Jerusalem, Israel

Tel.: 02- 372711, 373226

מרכז קהילתי ע"ש יוסף וקרולין גרוס,

רח' זכרון יעקב 5, רוממה

ירושלים 94421

טל': 02 - 373226, 372711



The Company is supported by the Municipality of Jerusalem, the Jerusalem Foundation and the Gruss Community Centre, Romema.

הלהקה פועלת בתמיכת עיריית ירושלים,
הקרן לירושלים
והמרכז הקהילתי ע"ש גרוס ברוממה.
לצד הלהקה פועל בייס לבלט ולמחול מודרני.

רוּת אֶשֶׁל

קורס קומפוזיציה למורים
(מוכר ע"י משרד החינוך והתרבות)
סדרת הרצאות (בליווי שקופיות) על התפתחות
המחול האמנותי בישראל

הוד הכרמל ת.ד. 820, חיפה 34987, טל': 04-246093



RUTH ESHEL

Choreographic Workshop
Composition Course for Teachers
The Development of Stage Dance in Israel
Lecture Series

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

כוריאוגרפיקה

להרקיד את
המוצרים על המדף



שירה, מאיר & שקולניק בע"מ
פרסום • יחסי ציבור • קידום מכירות
רח' דיזנגוף 190, תל-אביב, 63462
פקס': 234549 טל': 03-242328-9 5238703

ביתם
של כל
אמני החול
בישראל

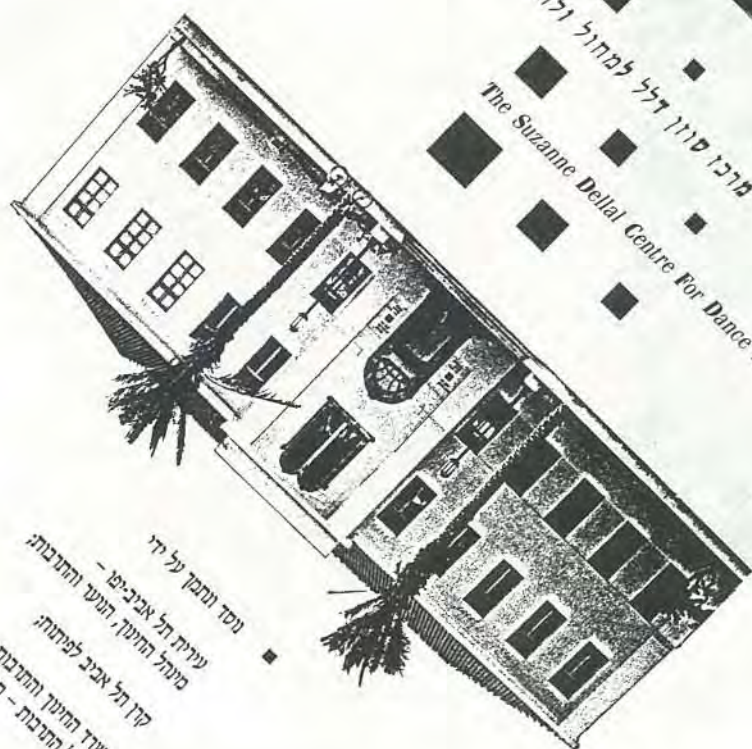
תל אביב



מרכז סוזן דלל למחול ולתיאטרון נה צדק תל אביב

The Suzanne Dellal Centre for Dance And Theatre Neve Tzedek Tel Aviv

רח יחיאל 5
תל אביב 65149
טלפון: 03 659635
פקס: 03 659634



מסד תמקן על ידי
עיריית תל אביב-יפו -
מנהל החינוך, תושב והתחבורה
קרן תל אביב לפיתוח:
משרד החינוך והתחבורה
מנהל התרבות - האגף לתרבות ואמנות



מכללה לחינוך – סמינר הקיבוצים

STATE TEACHERS COLLEGE
SEMINAR HAKIBUTZIM

דרך חיפה 149 תל אביב 62507 טל' (03) 424221 Tel. Haifa Road 149 Tel Aviv 62507

המסלול למורים לתנועה ולמחול

ראש המסלול: נעמי בהטרצון

המכון לתנועה

מרכז המכון: שמואל זינגרמן

מכינה לתנועה ולמחול

במסגרת המסלול למורים לתנועה ולמחול קיימת מכינה המיועדת למועמדים להתקבל ללימודים במסלול זה, ובראש ובראשונה לאנשים אשר מקומות מגוריהם הרחוקים ממרכז הארץ לא אפשרו להם לימוד מסודר של מקצועות המחול.

מטרת המכינה היא לאפשר ללומדים בה לימוד מרוכז של מקצועות הבלט הקלאסי, המחול המודרני ויסודות המוסיקה.

למכינה יתקבלו מועמדים אשר נמצאו מתאימים לאחר הראיון האישי והבחינה המעשית בתנועה ומחול.

תנאי קבלה:

יתקבלו מורים שסיימו מסלול לתנועה ולמחול או אקדמיה למחול, ולהם ניסיון בהוראה, לאחר ראיון אישי.

השתלמויות למורים לתנועה ולמחול

השתלמות דו-שנתית למורים למחול

מרכזת: צופיה נהרין

השתלמות חד-שנתית לתנועה בנושא שכלול היכולת

מרכזות: יהודית לויסון, ד"ר אילת אלמגור

לפי שיטת ד"ר משה פלדנקרייז

השתלמות בכתב-תנועה אשכול-ווכמן

מרכזות: רחל נול-כהנא, תרצה ספיר

השתלמות: טיפול בתנועה ובמחול

מרכזת: יעל ברקאי

הקורס מציע היכרות עם תחום התנועה והמחול בטיפול בעבודה מניעתית טיפולית ושיקומית בחריג.

השתלמות: מורי מדריכים לריקודי-עם

מרכזת: תרצה הודס

הקורס יכשיר מורים לאולפנים למדריכי ריקודי-עם

השתלמות: העשרת היכולת התנועתית

תנועה יסודית: יהודה לבנה

טאי-צ'י/צ'ואן: טלילה קוש

מטרת המסלול – להכשיר מורים למסגרות חינוך לתנועה ולמחול, לכל הגילים, עליידי הקניית מודעות לתנועה בחיי יום-יום ופיתוח מיומנויות מורכבות של תנועה ומחול. אלה ייעשו תוך ראיית התנועה והמחול כחלק מבניית האישיות השלמה.

אמנות המחול כערך חווייתי – רגשי, חברתי ותקשורתי, אסתטי וחינוכי. רכישת כלים להבנת יצירות מחול תוך הכרת ספרות מתאימה.

העבודה הטכנית בשכלול היכולת התנועתית תתבסס על ידע במקצועות גוף האדם ולימוד טכניקות הבסיס של המחול, בהתאם ליכולתו האישית של כל לומד. ייחודו של כל מקצוע יודגש תוך לימודי הבסיס המשותף המבוסס על ידע אנטומי.

מערכת הלימודים בנויה בצורה המאפשרת פיתוח דרכים לשילוב עבודת המורה עם שטחי יצירה אחרים (מוסיקה, ציור, כתיבה יוצרת, משחק וכו'). שילוב התנועה והמחול במסגרת הלימודים יתבסס על החינוך היסודי לתנועה, על המחול היוצר, תוך הכרת דרכים וגישות שונות.

למסיימים העומדים בדרישות ובחובות יוענק תואר מורה בכיר לתנועה ולמחול.

משך הלימודים הוא שלוש שנים.

פתיחת מסלול ארבע-שנתי לקראת קבלת תואר אקדמי נמצאת בבדיקה עליידי המועצה להשכלה גבוהה.

צלם: יעקב אבירם



BAT-DOR DANCE COMPANY



להקת מחול בת-דור



מייסדת ומנהלת: בת'שבע דה רוטשילד
מייסדת ומנהלת אמנותית: ג'נט אורדמן
מנהל כללי: עוזי ביתן

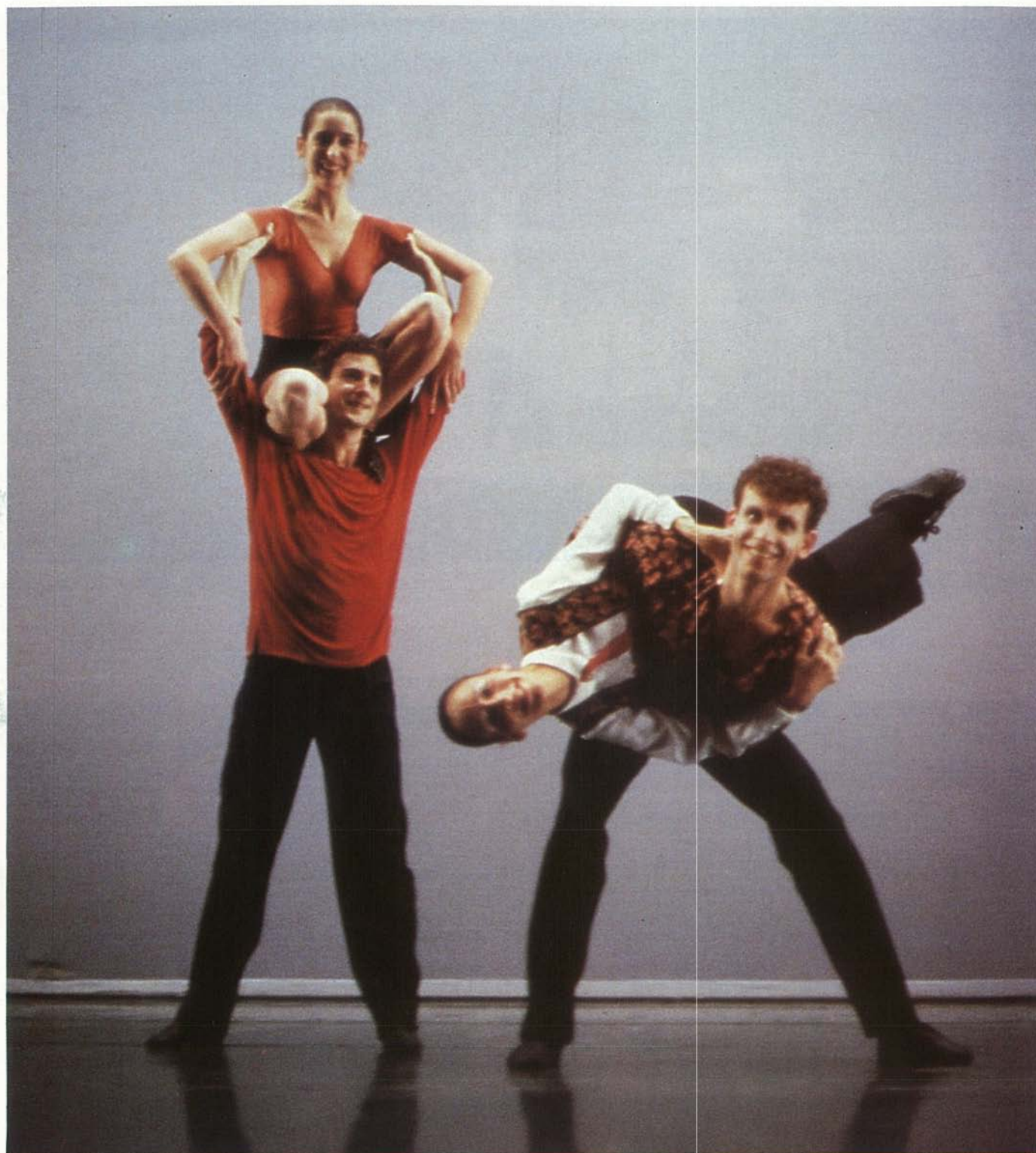
להקת מחול בת'דור הוקמה בשנת 1968 ע"י הגב' בת'שבע דה רוטשילד וג'נט אורדמן.

להקת מחול בת'דור רשמה פרקים בלתי נשכחים בתולדות המחול בישראל. תרומתה היחודית לאמנות הבמה זכתה

להוקרתו של הציבור הישראלי ולהכרה בינלאומית. שבחים רבים נזקפו לזכות צוותה המלוכד ורב גוניותם של רקדניה. גם לפרטואר המגוון, המורכב מיצירות של כוריאוגרפים בעלי שם עולמי, חלק רב בהצלחה. לא במקרה זכתה בת'דור ומנהלתה האמנותית, מי שהיתה רקדנית ראשית עד לפני מספר שנים, למקום כבוד מיוחד על מפת המחול העולמית.

זה קלאסי

מנוי על בת-דור



BAT-DOR

בת־דֹר

"Only if You Dance with Pepé..." (Mark Haim)

"רק אם תרקוד עם פפה..." (מרק חיים)



KARMIEL DANCE FESTIVAL

פסטיבל מחולות כרמיאל

Opening Performance (Jonatan Karmon)

ערב הפתיחה (יונתן כרמון)

Photo: Vicky Cohen

צלם: ויקי כהן





KARMIEL DANCE FESTIVAL

פסטיבל מחולות כרמיאל

The Omer Ceremony

חג הבאת העומר

Photo: Vicky Cohen

צלם: ויקי כהן





KARMIEL DANCE FESTIVAL

פסטיבל מחולות כרמיאל

Opening Performance (Jonatan Karmon)

ערב הפתיחה (יונתן כרמון)

Feast of the First Harvest

טקס הבאת הביכורים





BAT-DOR

"Strolling" (Mauricio Wainrot)

בת־דור

"טיול בניחותא" (מאוריסי ויינרוט)

"צחוק עשה לי" (תמרה מיאלניק)

"Sara" (Tamara Mielnik)



"ממתינים בתור" (א' דורכמן)

"Next, Please..." (Alice Dor-Cohen)

צלם: רוני נעמן

Photo: Roni Na'aman

"נקמה מתוקה" (א' דורכמן)

"Sweet Revenge" (Alice Dor-Cohen)





"הלוליין מויטבסק" (תמרה מיאלניק)

"The Busker of Vitebsk"
(Tamara Mielnik)

צלם: רוני נעמן

Photo: Roni Na'aman

JERUSALEM DANCE THEATRE

תיאטרון מחול ירושלים



"מה שהיה הוא שיהיה" (הדה אורן)

"What Has Been Will Be"
(Hedda Oren)

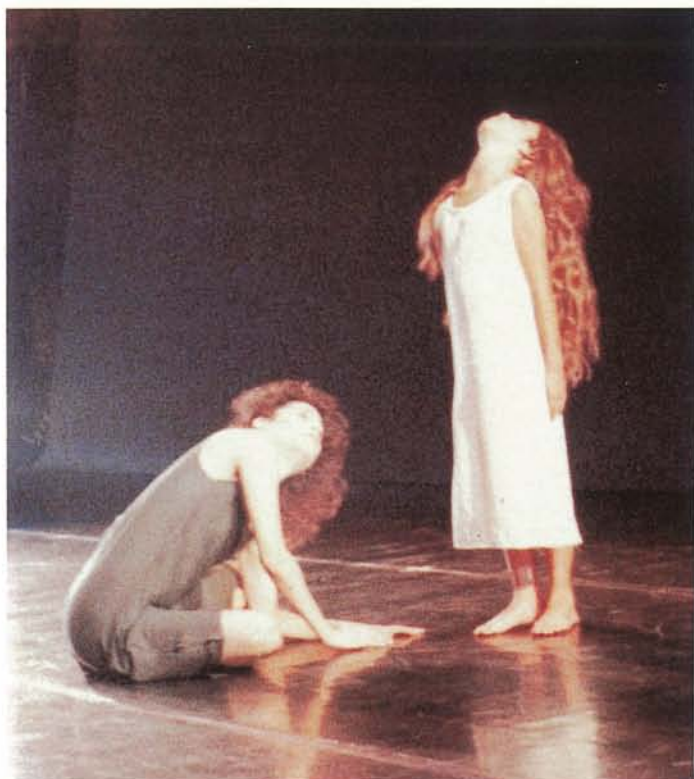
צלם: אוולין ואנדרה עזריה

Photo: Eveline & Andre Azaria



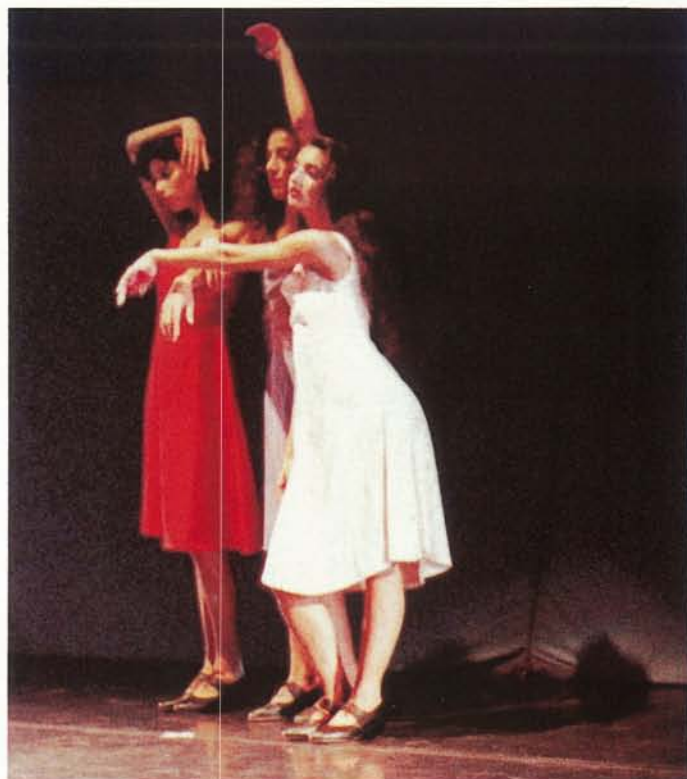
משה אפרתי - קול ודממו





"חלומות...?" (אנה סוקולוב)

"Dreams...?" (Anna Sokolow)



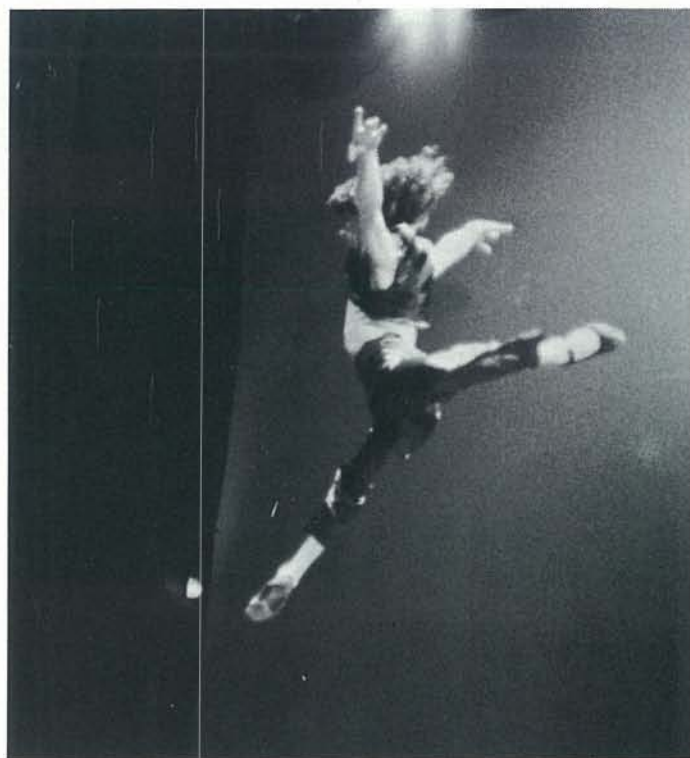
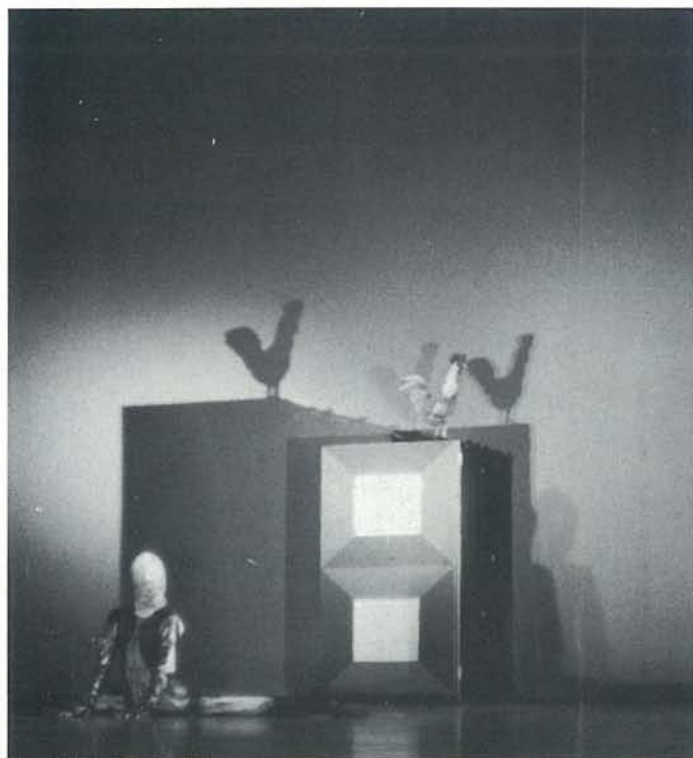
משה אפרתי - קול ודממה

MOSHE EFRATI — KOL DEMAMA



משה אפרתי - קול ודממה

"מתוך התיבה והתפוח" (משה אפרתי)

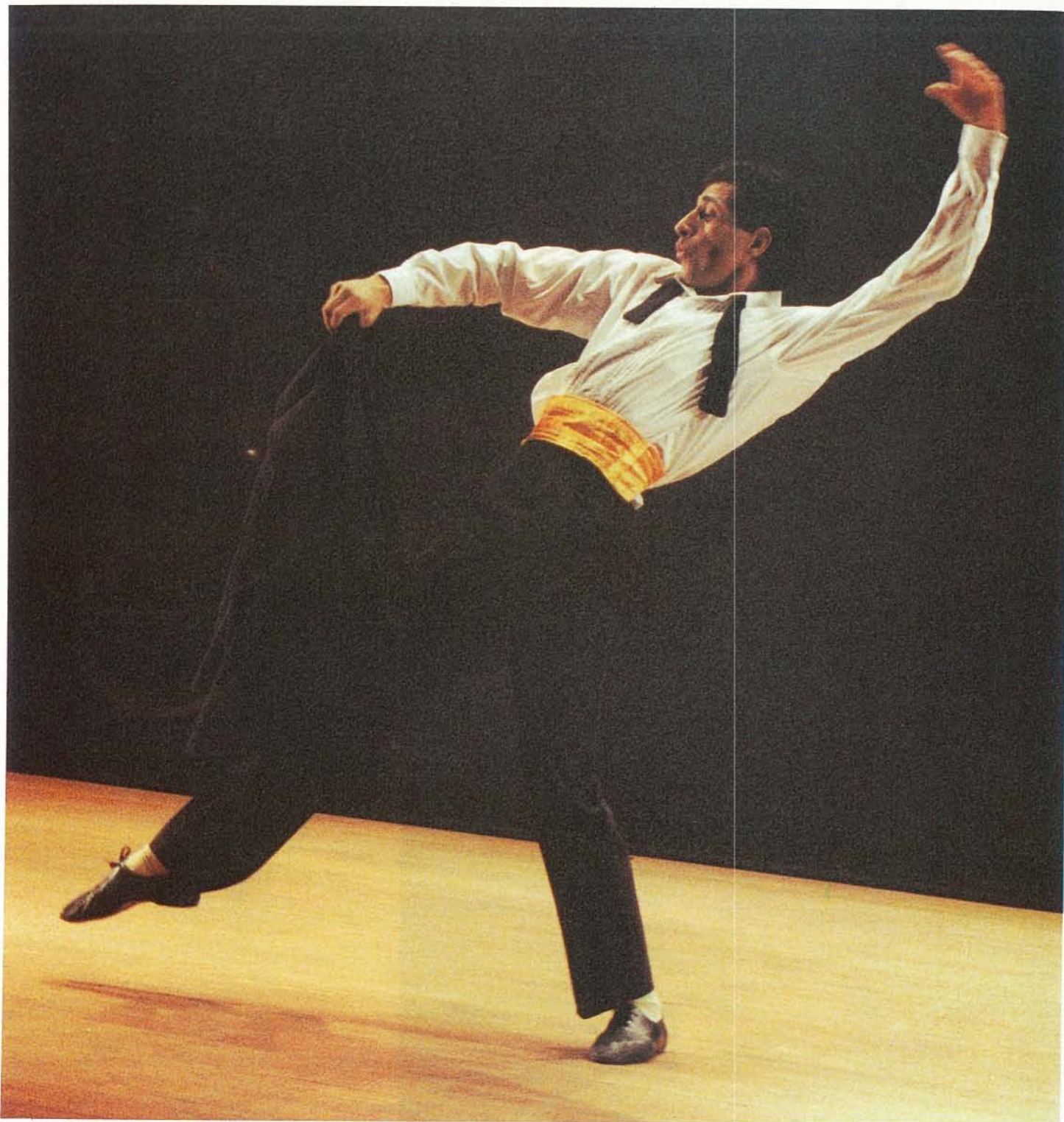


MOSHE EFRATI — KOL DEMAMA

"Out of the Box & the Apple"

(Moshe Efrati)





BATSHEVA

בתישבע

"You Gotta Move" (Peter Pucci)

"אתה חייב לנוע" (פיטר פוצ'י)



צלם: יורם רובין
Photo: Yoram Rubin

"Voix Bulgare" (Doug Varone)

"קולות בולגריים" (דאג וארון)

"Cantata 78 / Every Waking Hour" (Doug Vorone)

"קנטטה 78" (דאג וארון)

בת-שבע
BATSHEVA





"רומנטיקה" (דרור - נ' בן גל)

"Romantica" (Liat Dror & Nir Ben-Gal)

צלם: יורם רובין

Photo: Yoram Rubin

בת שבע

BATSHEVA





"Rituals" (Robert North) (חוברט נורת)

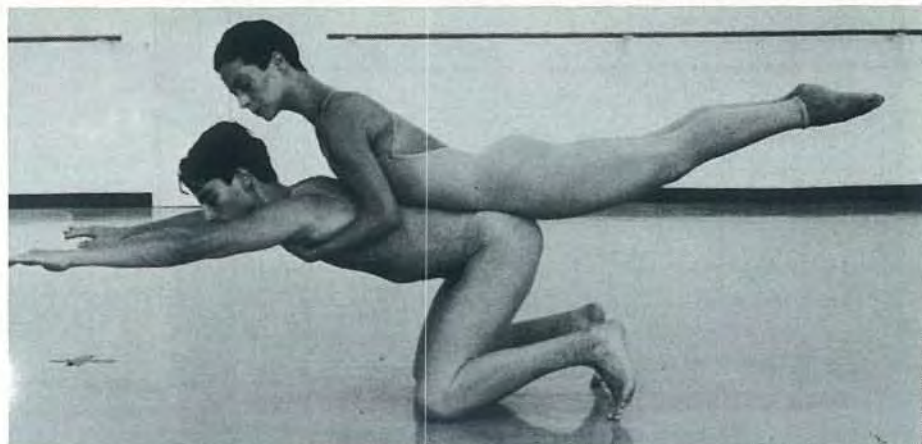


"בגן" (פיטר פוצ'י)

"In the Garden" (Peter Pucci)

BATSHEVA בת-שבע

צלם: יורם רובין Photo: Yoram Rubin





צלם: יורם רובין
Photo: Yoram Rubin

בת־שבע
BATSHEVA

"קרוע" (דאג וארון)
"Taken to Pieces" (Doug Varone)





"Eight Heads" (Daniel Ezralow) "שמונה ראשים" (דניאל עזרלר)

BATSHEVA בת־שבע





BATSHEVA

בח'שבע

"Psycho Killer" (ISO — Daniel Ezralow) Photo: Yoram Rubin

צלם: יורם רובין

"סייקו קילר" (דניאל עזרלו - ISO)





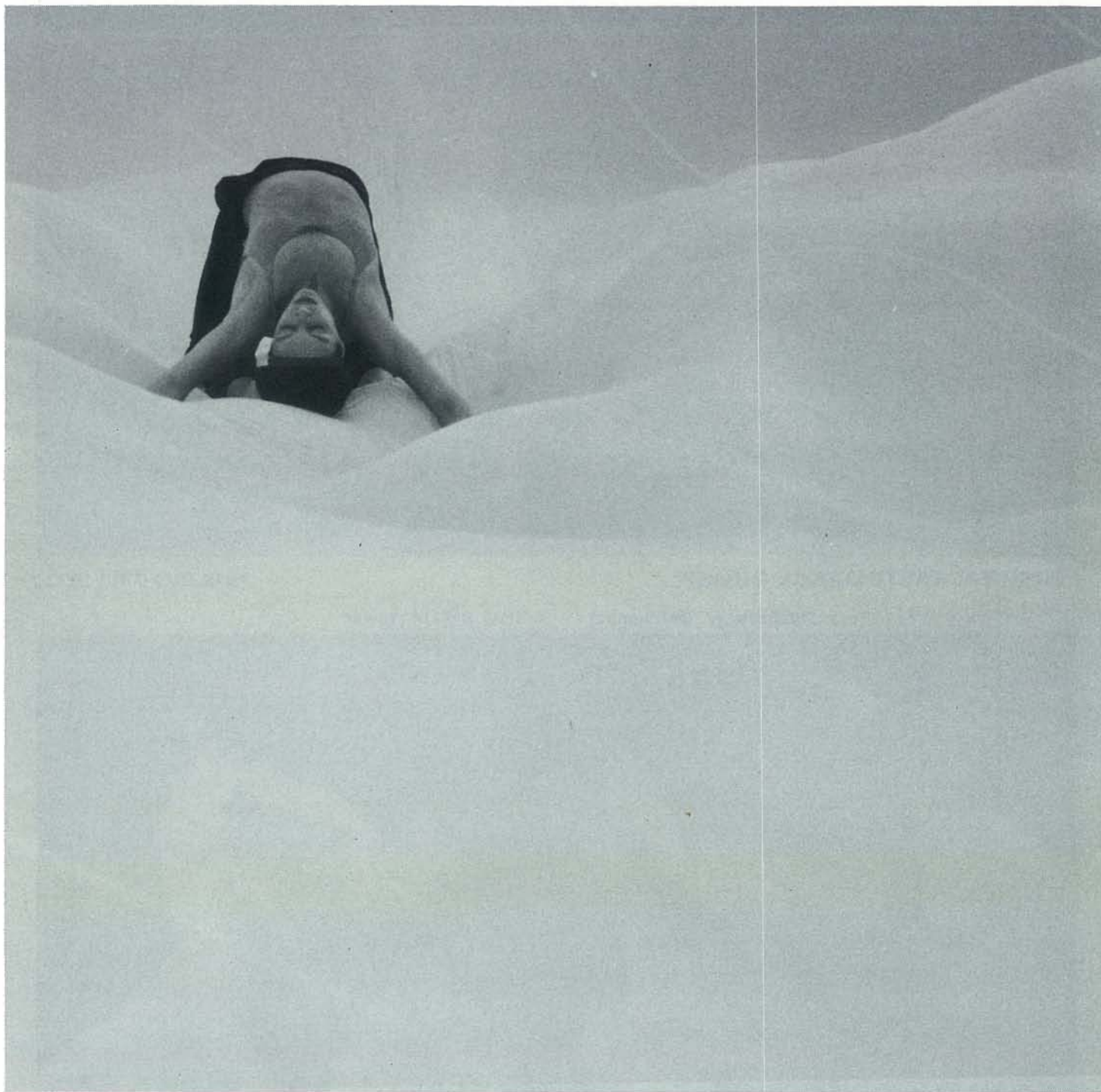
PERSONAL TASTE DANCE GROUP

קבוצת מחול טעם אישי

"Ashartech" (Esti Kenan)

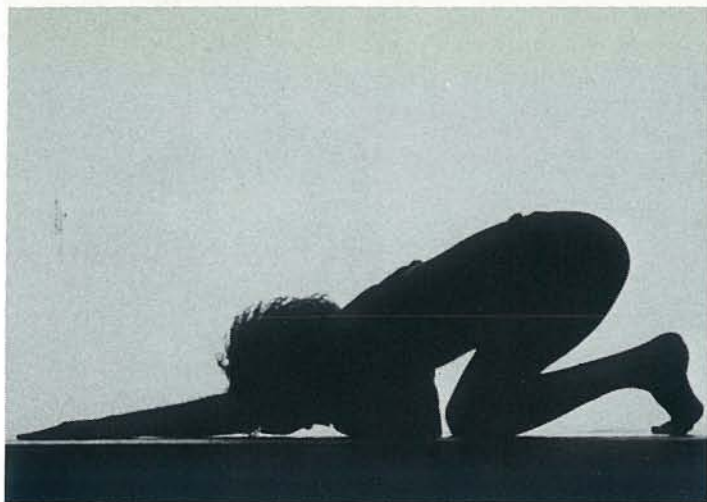
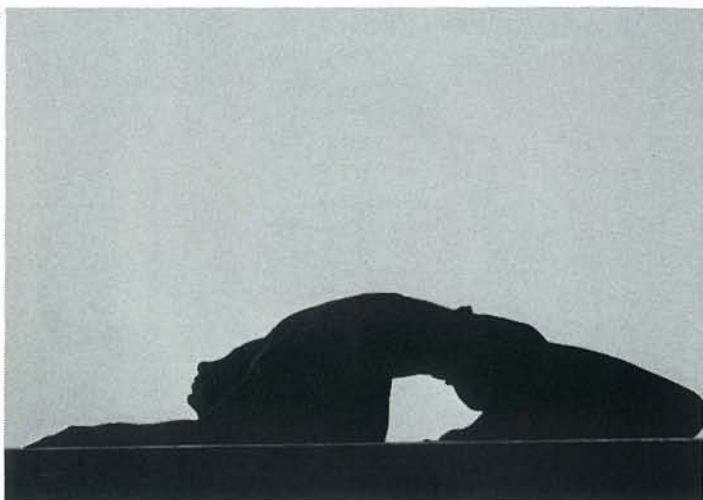
"אשתרך" (אסתי קינן)





יורם אבוטבול - תערוכת צילומי מחול

YORAM ABOUTBUL — DANCE-PHOTOGRAPHY EXHIBITION





"חמורים"

ליאת דרור - ניר בן גל



צלם: גיל הדני
Photo: Gil Hadani



"Equus Asinus"

LIAT DROR — NIR BEN-GAL



Photo: Eldad Baron
צלם: אלדד ברון



"אשה על אודות עצמה"

צלם: פסי גירש

Photo: Pesi Girsh

"Woman About Herself"

MIMI RATZ—WEISENBERG

מימי רץ - וייזנברג



בת־דֹר
BAT-DOR

"רביעיה" (נילס כריסטי)
"Quartet" (Nils Christe)



"סימפונייטה" (דומי רייטר-סופר)
"Symphonette" (Domi Reiter-Soffer)

צלם: מולה
Photo: Mula



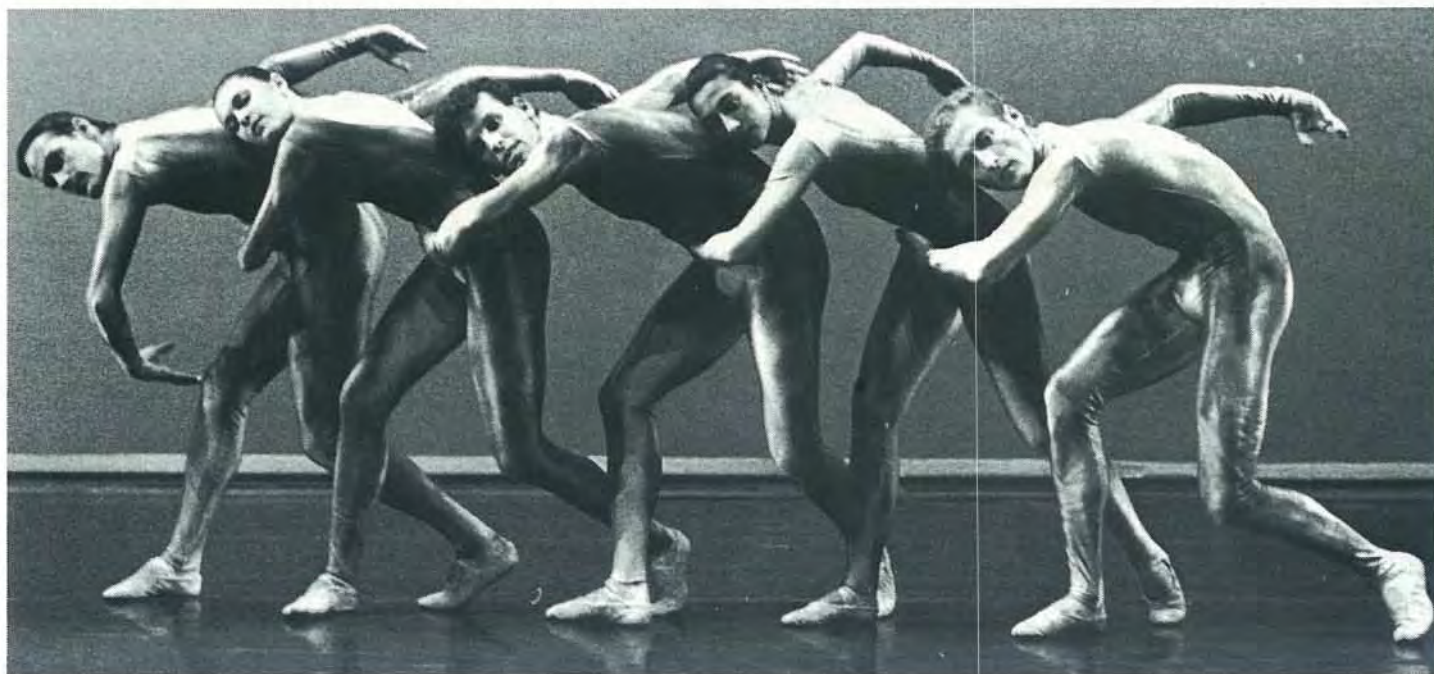
בת־דור
BAT-DOR

"טיול בניחותא" (מאוריסיו ויינרוט)
"Strolling" (Mauricio Wainrot)



"דרכים חסומות" (יאיר ורדי)
"Entangled Path" (Yair Vardi)

צלם: יורם רובין
Photo: Yoram Rubin





BAT-DOR

בת־דֹר

"Handel — Opus 6., nr. 7" (Mark Haim)

"הנדל אופוס 6;7" (מרק חיים)

Photo: Yoram Rubin

צלם: יורם רובין





BAT-DOR

בתִּדּוֹר

"Renascent" (Mauricio Wainrot)

Photo: Mula

צלם: מולה

"נולד מחדש" (מאוריסיו ויינרוט)





KIBBUTS DANCE COMPANY

להקת המחול הקיבוצית

"Gravity" (Ruth Ziv-Eyal)

"כוח המשיכה" (רות זיר-איל)





"יומן מילואים 1989" (רמי באר)

צלם: ויואן סילבר

להקת המחול הקיבוצית





KIBBUTS DANCE COMPANY

"Reservist's Diary 1989" (Rami Be'er)

Photo: Vivienne Silver





"סוויטו" (מאץ אק)

להקת המחול הקיבוצית

צלם: ויואן סילבר



"Soweto" (Matz Ek)

KIBBUTS DANCE COMPANY

Photo: Vivienne Silver



"אבנים" (נועה דר)
"Stones" (Noa Dar)

צלם: יורם להמן
 Photo: Yoram Lehman

תמר – ירושלים
TAMAR — JERUSALEM

"תה יודע מי בניר יורק?"
 (צבי גוטהיינר)

"You Know Who is in New York?"
 (Zvi Gotheiner)

צלם: טלי חסיד
 Photo: Tally Hassid





TAMAR — JERUSALEM

תמר - ירושלים

'Requiem' (Amir Kolben)

"רקוויאם לגדוד העבודה" (אמיר קולבן)

צילם: אלדד מאסטרו Photo: Eldad Maestro





צלם: יורם להמן
Photo: Yoram Lehman

"טוב, תודה, מתרגלים"
(אמיר קולבון)

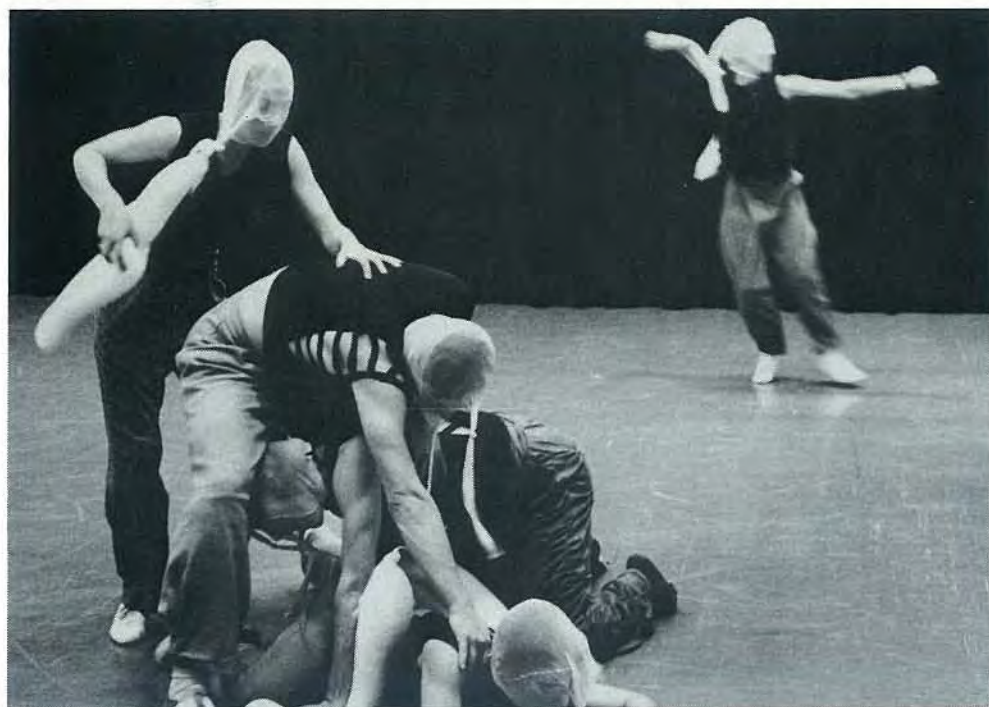
תמר - ירושלים



צלם: שי כהן Photo: Shai Cohen



צולם: יורם להמן Photo: Yoram Lehman



**"Yes, Thank You,
We Are Getting Used To It"**
(Amir Kolben)

TAMAR — JERUSALEM

צולם: שי כהן Photo: Shai Cohen

"עדלאידע" (אמיר קולבן)
 "Adloyada" (Amir Kolben)

תמר - ירושלים
 TAMAR — JERUSALEM

צילם: דוד מאסטר Photo: David Maestro

"כל רגע מהתחלה" (נועה דר)
 "Every Minute to Start Again"
 (Noa Dar)





צלים: רוני נעמן Photo: Roni Na'aman



"שלגיה" (אמיר קולבן)
"Snow White" (Amir Kolben)

תמר - ירושלים
TAMAR - JERUSALEM

צלים: בועז לניר Photo: Boaz Lanir



"נשים" (שרה לויטנאי)

"Women" (Sara Levi-Tanai)

ענבל

INBAL

צלם: משה שי

Photo: Moshe Shai



"רעלה" (שרה לויטנאי)

"The Veil" ("Ra'alah")

(Sara Levi-Tanai)



“Marchaba” (Racheli Sella)



“מרחבא” (רחלי סלע)

ענבל
INBAL

ענבל
INBAL

"באר" (שרה לוי־תנאי)
"The Well" (Sara Levi-Tanai)





"באר" (שרה לוי-תנאי)
 "The Well" (Sara Levi-Tanai)

INBAL ענבל



"חיזור" (מלכה חג'בי)
 "Courting" (Malka Hadgbi)

תיאטרון מחול פומרנץ - רביב

POMERANTZ — RAVIV
DANCE THEATRE

"אמור פסאר דולור" (א' פומרנץ - א' רביב)

"Amor pesar dolor"

(Esti Pomerantz — Amnon Raviv)

צולם: ציונה גריידי Photo: Ziona Grady





תיאטרון־מחול פומרנץ - רביב

**POMERANTZ — RAVIV
DANCE THEATRE**

"בקונצרט החיים אף אחד לא מקבל תוכנית" (פומרנץ - רביב)

"In the Concert of Life Nobody Gets a Program" (Esti Pomerantz — Amnon Raviv)

צלם: ציונה גריידי Photo: Ziona Grady



"Normal?" (Merav Simri)

"נורמלי?" (מרב זמרי)

GUFIM MEDABRIM DANCE THEATRE

גופים מדברים

"Person to Person" (Merav Simri)

Photo: Uri Steinmetz

צלם: אורי שטיינמץ

"אדם לאדם" (מרב זמרי)



גופים מדברים

GUFIM MEDABRIM DANCE THEATRE



"אדם לאדם" (מרב זמרי)
"Person to Person" (Merav Simri)

צלם: אורי שטיינמץ
Photo: Uri Steinmetz

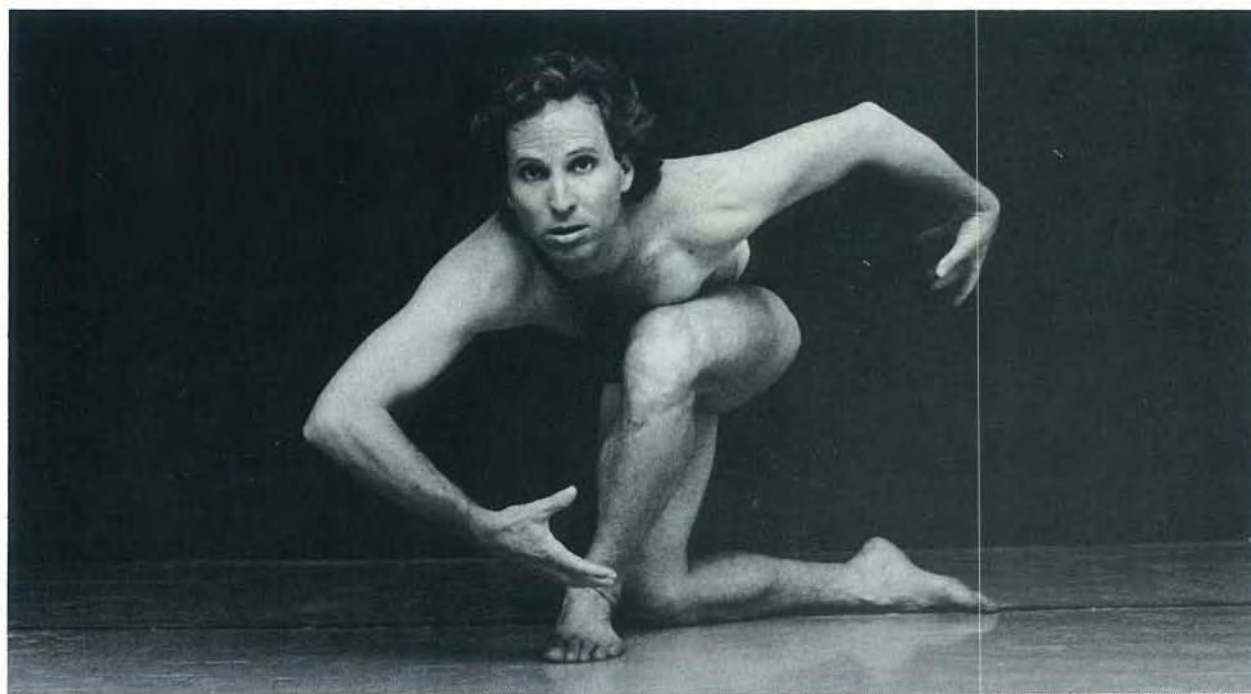
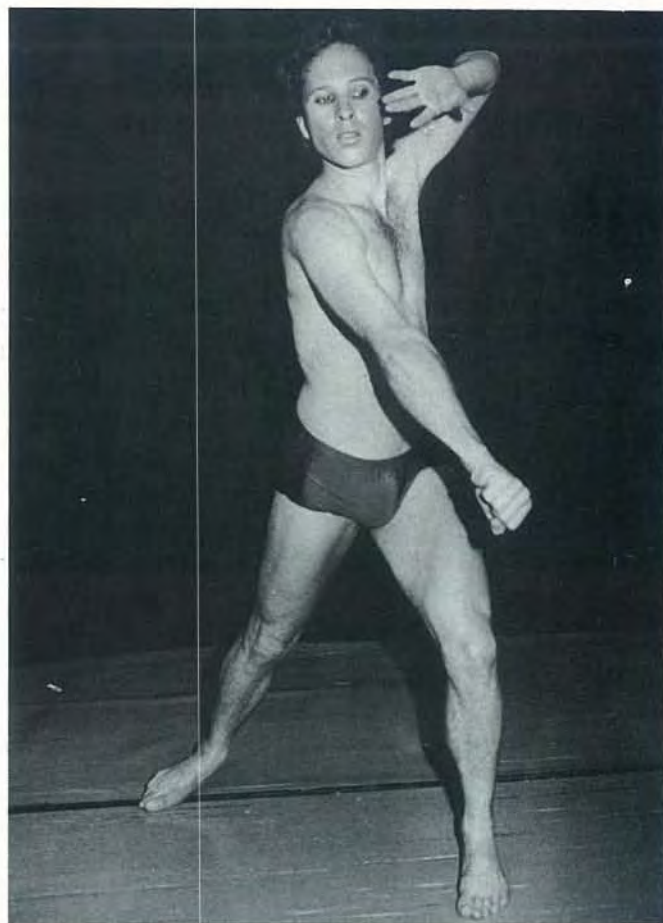


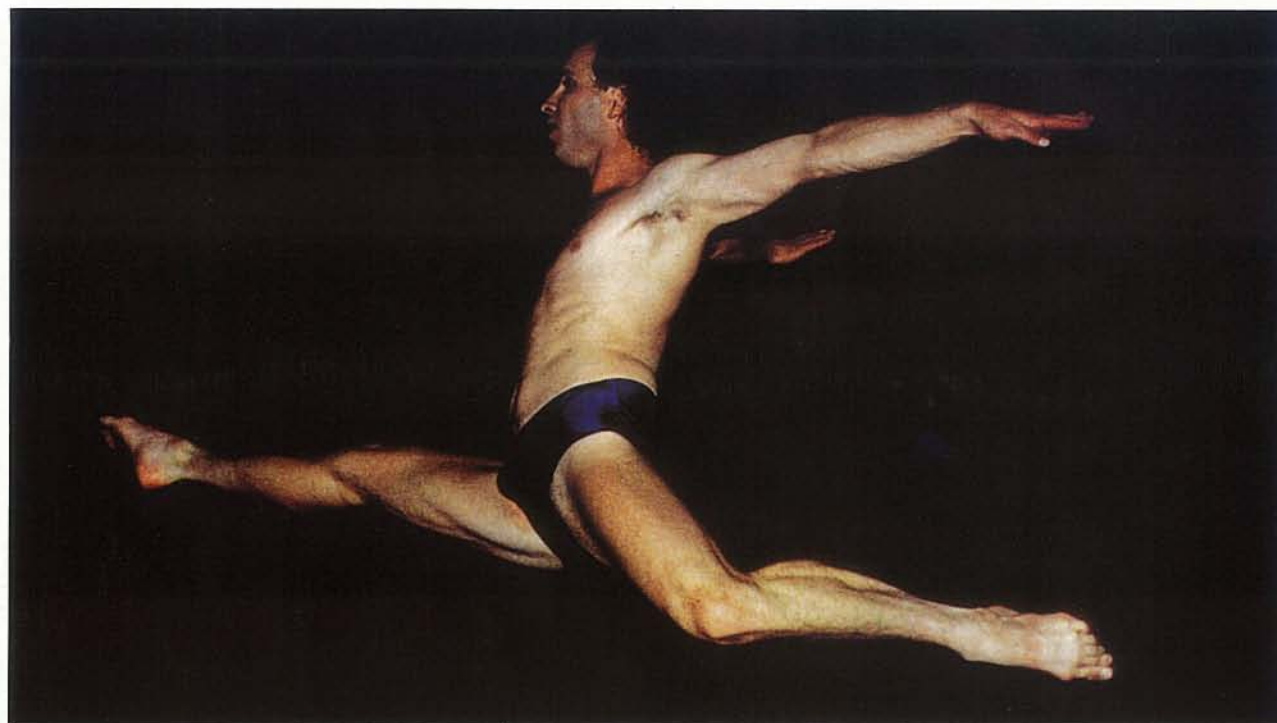
ירון מרגולין

YARON MARGOLIN

צלם: אלדד ברון
Photo: Eldad Baron

"מחולות בני ברית דוד" (ירון מרגולין)
"Davidsbündlertänze" (Yaron Margolin)





"מחולות בני ברית דוד" (ירון מרגולין) צלם: אלדד ברון Photo: Eldad Baron "Davidsbündlertänze" (Yaron Margolin)

"מאדאם" (אליס דור-כהן) צלם: רונן אקרמן Photo: Ronen Ackerman "Madame" (Alice Dor-Cohen)





"מאדאם" (אליס דורכהן)
"Madame" (Alice Dor-Cohen)

אליס דורכהן
Alice Dor-Cohen

"שעה של נחת" (אליס דורכהן)
"A Pleasant Hour" (Alice Dor-Cohen)





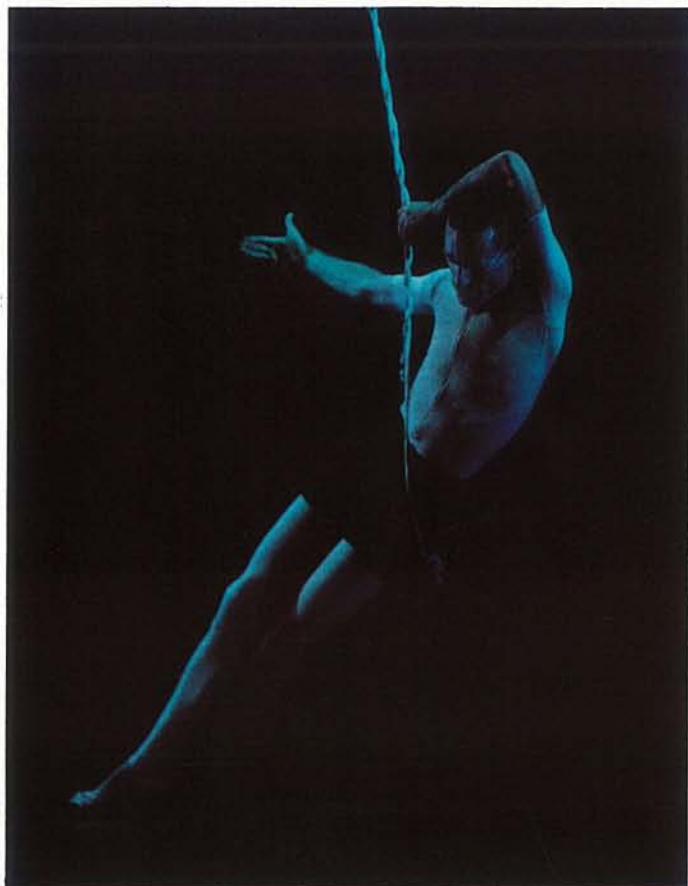
אליס דור־כהן

"A Pleasant Hour" (Alice Dor-Cohen)

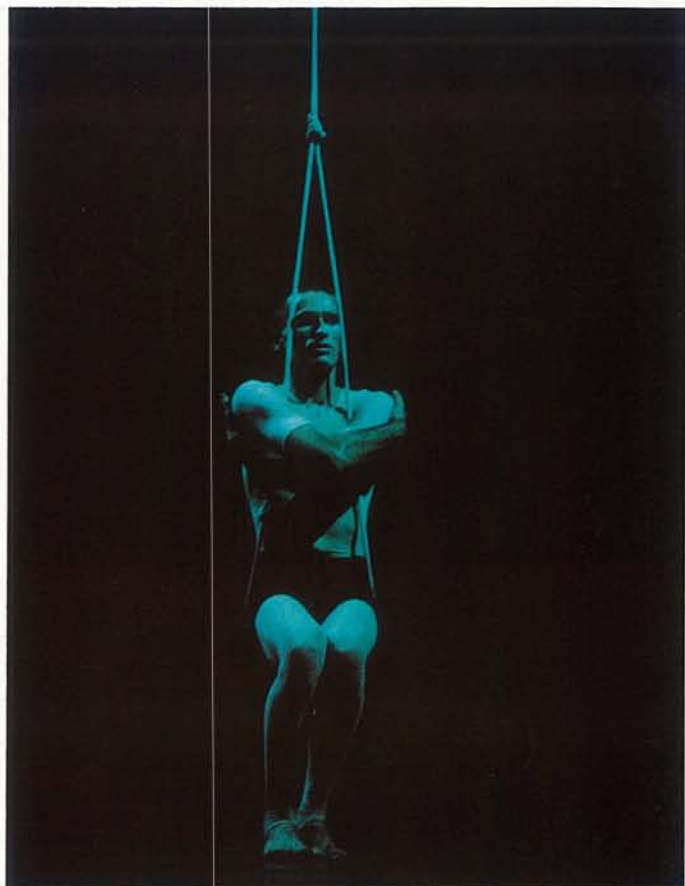
"שעה של נחת" (אליס דור־כהן)

Alice Dor-Cohen





"Journey" (Ilan Leshem)



"מסע" (אילן לשם)

גוונים במחול

COLOURS IN DANCE

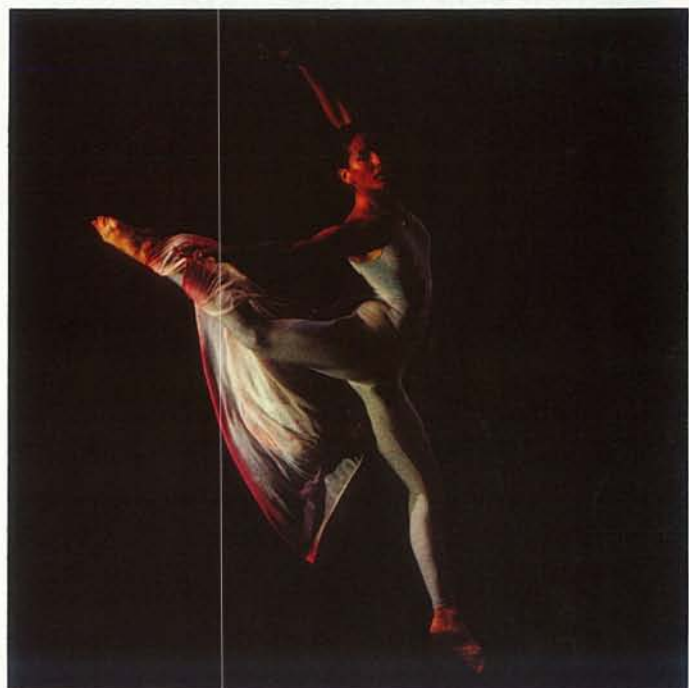
צלם: אלדד ברון

Photo: Eldad Baron

"את מה שלא ראיתי שם - אני רואה מכאן" (יונת דלסקי)

"What I Didn't See From There — I See From Here"

(Yonat Daleski)



גוונים במחול
COLOURS IN DANCE

"מסע" (אילן לשם)
"Journey" (Ilan Leshem)

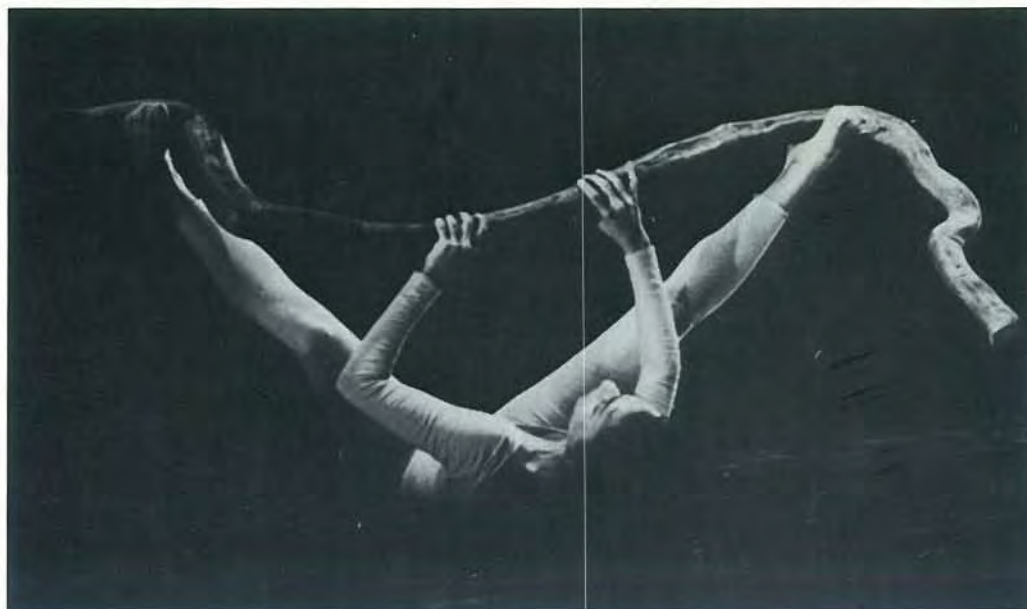


צלם: אלדד ברון
Photo: Eldad Baron



גוונים במחול
COLOURS IN DANCE

"צלו של גזע" (תמר בורר)
"Shadow of a Tree Trunk"
 (Tamar Borer)



צלם: אלדד ברון
 Photo: Eldad Baron

גוונים במחול
הבאלט הישראלי

COLOURS IN DANCE
ISRAEL BALLE

"בריאקציה" (יצחק טאפירו)
"Reactions" (ltzhak Tapiero)

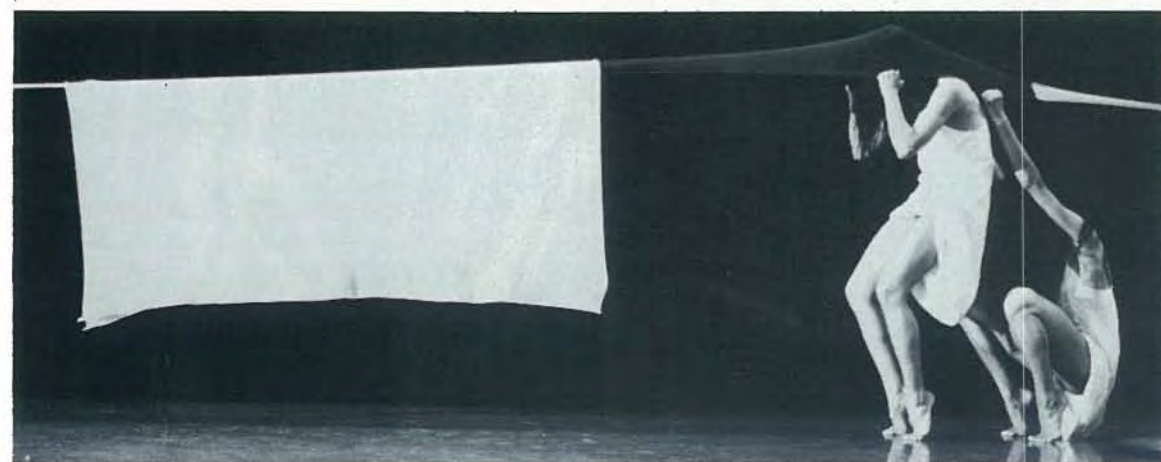
צלם: אלדד ברון
Photo: Eldad Baron





"פריון" (חפציבה אברהם)

"Fertility" (Hepzibah Avraham)





"פעִימָה" (תמר ברֶעמי)
 "Pe'ima" (Tamar Ben-Ami)



צלם: יורם רובין
 Photo: Yoram Rubin



RENA SCHENFELD DANCE THEATRE

תיאטרון מחול רנה שיינפלד

"Or Death" (Rena Schenfeld)

"או מוות" (רנה שיינפלד)





"Silk and Water" (Rena Schenfeld — Mona Tzang)



"משי ומים" (רנה שיינפלד - מונה צאנג)

RENA SCHENFELD DANCE THEATRE

תיאטרון מחול רנה שיינפלד

"הבוסתן"

בי"ס לתנועה ואמנות

בהנהלת

מיקי וזאביק מרין



"הבוסתן" הוקם בשנת 1976 ומטרתו הייתה לשלב לימודים ועשייה בתנועה ואמנות. עם השנים נהפך ביה"ס למרכז חינוכי המונה כ-700 תלמידים וצוות של כ-20 מורים

במשך השנים הפיק "הבוסתן" והציג בארץ שני מחזות זמר: "חצי ליצן-חצי מכשפה" ו"מאחורי המסכות". לאחרונה מתוך בוגרי ביה"ס (גילאי 20 ומעלה) קמה קבוצת תיאטרון תנועה "אור-סתר" הפועלת ליד ביה"ס כתיאטרון אוונגרד עכשווי. בהפקה הראשונה ב"עיר האין אור" הוזמנה ל"פסטיבל עכו" וקיימה סבוב הופעות ארוך ויוקרתי בארץ (תיאטרון ירושלים, כנס העולמי דור שני, ועוד). הקבוצה עובדת על הפקה חדשה שתצא בקרוב. תלמידי "הבוסתן" הינם אורחים קבועים בתוכניות הטלוויזיה "סיפורים בראש", "שמיניות באויר", "תופסים ראש" "תוסס", "ומה שנקרא", "סימן קריאה" ועוד. תלמידים מופיעים בתיאטרון רחוב, ערכי "מייצגים" ו"מופעי חוצות" באירועים שונים הכוללים ביניהם "פסטיבל עכו" 6 שנים ברציפות "פסטיבל בינלאומי לתיאטרון ואמנות חזותית", "פסטיבל ערד, ימי מוסיקה בשפיים ועוד. בביה"ס מתקיימים הקורסים הבאים:

מגמת מחול

- (1 צ'יקטי בלט קלאסי
- RAD (2
- מחול מודרני
- ג'אז
- סטפס
- פלמנקו
- ארפי
- תנועה לשחקנים

מגמת אמנות פלסטית

יצירתיות לגיל הרך
ציור לילדים
ציור למבוגרים (רשום/צבע)
קרימיקה
פיסול

מגמת תיאטרון

שילוב של משחק
פנטומימה
פתוח קול ומוסיקה
איפור
תנועה לשחקנים
תולדות התיאטרון
אקרובטיקה וליצנות

מרכז העשרה

ימי יצירה לבתי הספר של משרד החינוך





19.5.1990 - 9.6.1990

Dance Performances:

Berlin Opera Ballet (Germany)
 William Forsyth & The Frankfurt Ballet (Germany)
 Kol Demama (Israel)
 Tmu-Na (Israel)
 Oriental Dance (International)
 The Paco Peña's Flamenco company (Spain)

Festival offices:

Tel. 02—663197-8, 667167
 Telex: 26554
 Fax. 02-669850

מופעי מחול:

באלט האופרה של ברלין (גרמניה)
 וויליאם פורסיית והבאלט של פרנקפורט (גרמניה)
 להקת קול ודממה (ישראל)
 תמונע (ישראל)
 מחול מזרחי — כנס (בינלאומי)
 להקת פאקו פניה — פלמנקו (ספרד)

מנכ"ל: ישי עמרמי

מנהל אמנות: עודד קוטלר

משרדי פסטיבל ישראל ירושלים:

טל' 663197-8, 667167 — 02

מברקים: פסטישראל

טלקס: 26554

פקסימיליה: 02-669850



המיכללה למחול ספרדי ולפלאמנקו

בהנהלת דליה לאו ובהדרכתה

- שיעורים למתחילים, למתקדמים ולמקצוענים
- שיעורים פרטיים

בהדרכה משתתפים גם מוריריקוד ונגנים ידועים מחו"ל.

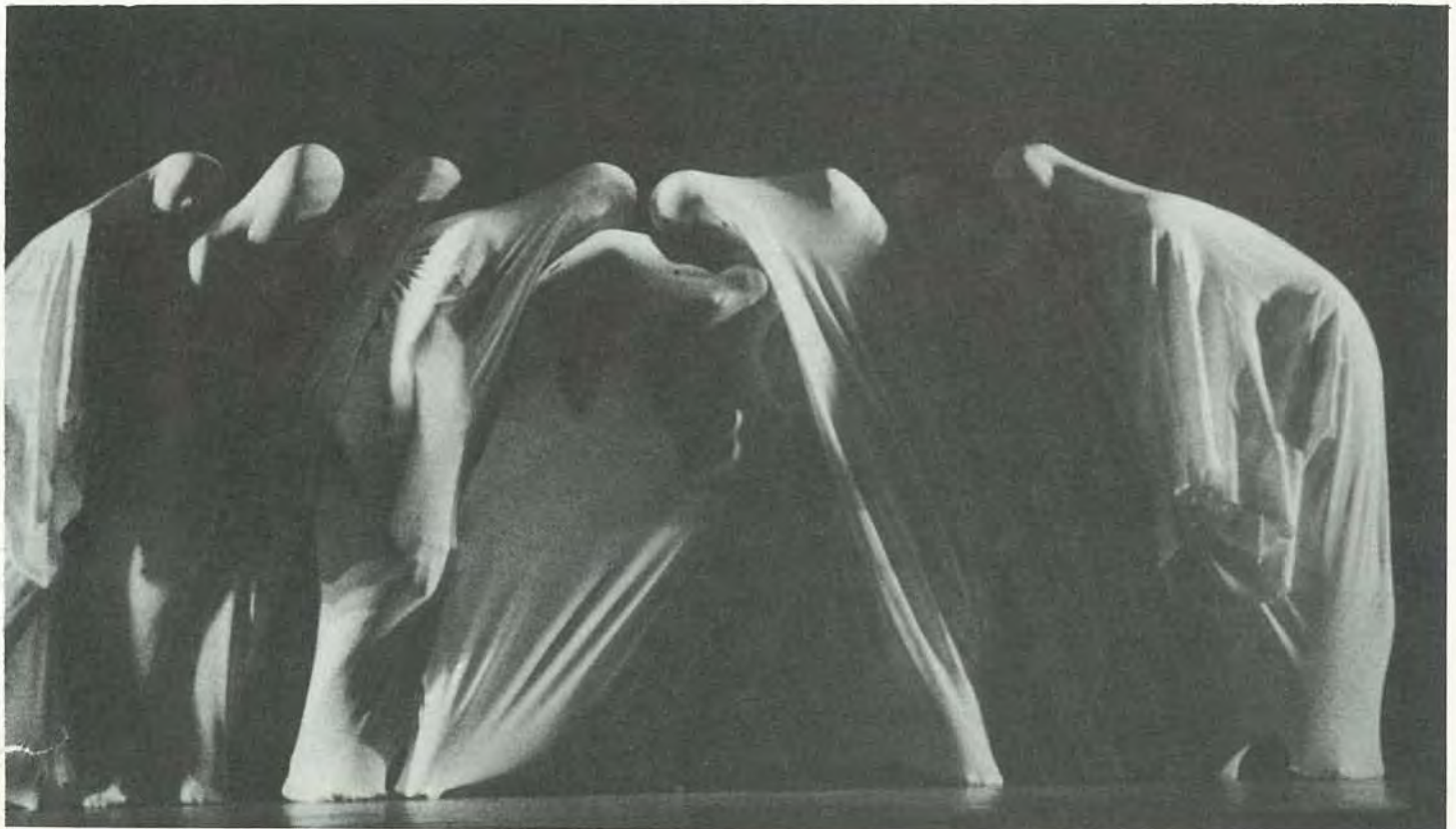
הלימודים מתקיימים בסטודיו לפלאמנקו בשדרות בן-גוריון 72 פינת שלמה המלך ת"א.
טל': 03-228214.

אולפן איזורי למחול

טמק הירדן

סדנא למחול וקבוצת מחול

מנהלת: **הדה אורן**
 מזכירה: **לאה כהן**
 רכז אמנויות: **פרדי פישמן**



סדנא וקבוצת מחול

מתקבלים לסדנא בוגרי צבא שיש להם רקע של מינימום שלוש שנים בריקוד.

הסדנא וקבוצת המחול מקיימות חזרות והופעות בסביבה ובמסגרות שונות בארץ.

על-מנת להירשם נא לפנות אל הדה אורן -
 באולפן: 06-751838
 בבית: 06-756210

מקצועות הלימוד: בלט - נתניה רימון
 סוניה בארי

מודרני - הדה אורן
 ענת אסולין

ג'אז - רודי סנפסמה

פסנתרניות - גיטה רבינוביץ
 דיאנה בוכור
 מילה ברקוביץ



המחלקה לתרבות ולאמנות
המדור לריקודי-עם

רח' ארלוזורוב, תל-אביב, טל' 03-431111

המפעל לריקודי-עדות ואמנויות אתניות - טל' 03-31493

גוף-על ארצי משותף למשרד החינוך והתרבות (האגף לשילוב מורשת יהדות-המזרח) ולמרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות הכללית.

מוסדות המפעל:

- ★ הנהלה
- ★ מועצה ציבורית
- ★ ועדה מקצועית מייעצת
- ★ ועדה לאישור נסיעת להקות מחול אתני לחו"ל

תחומי פעילות:

- ★ טיפול בנושאי מורשת עדות בישראל, איסוף ותיעוד
- ★ קידום להקות מחול אתני
- ★ יזום וארגון אירועים אמנותיים לשם חשיפה והכרות הדדית
- ★ עריכת ימי-עיון והשתלמויות
- ★ עריכת כנסים איזוריים וארציים
- ★ מתן ייעוץ למורים ולתלמידים

המפעל הוא מרכז מידע, הכוונה וקישור.
הנהלת המפעל מקציבה מענקי תמיכה ללהקות מחול אתני.

מנהלת המפעל לריקודי-עדות ואמנויות אתניות - רנה שרת

המדור לריקודי-עם - טל' 03-431897

המדור לריקודי-עם משתף פעולה עם גופים ציבוריים ופרטיים בארץ ובחוץ-לארץ, לשימור ולטיפוח ריקודי-העם והפצתם בציבור הרחב.

ועדות המדור:

- ועדה מרכזית לריקודי-עם
- ועדת אולפנים
- ועדת השתלמויות
- ועדת אירועים
- ועדה לאישור נסיעת להקות לחוץ-לארץ

תפקידי הוועדות: קביעת מדיניות מקצועית, הכוונה וסיוע מקצועי אמנותי.

פעולות עיקריות:

- א. הכשרת מדריכים
 - 1. אולפנים להכשרת מדריכים - תל-אביב - שנה א', ב'
 - וינגייט - שנה א', ב'
 - ירושלים - שנה א'
 - גבעת ושינגטון - שנה ב'
- ב. השתלמויות
 - 1. למדריכי להקות מחול
 - 2. השתלמויות איזוריות להקניה ולליטוש ריקודי-עם
 - 3. השתלמויות ארציות לבוגרי האולפנים בנושאי חגים, טקס, ילדים
- ג. סדנאות וימי-עיון לצוות הדרכה - מדריכים מומחים ובכירים
- ד. חוגים ולהקות
- ה. עריכת אירועים מרכזיים ואיזוריים
- ו. השאלת חומר המצוי במדור
- ז. הוצאה לאור של חוברות ריקודי-עם ותקצירי מאמרים
- ח. חילופי להקות עם חוץ-לארץ

מנהלת המדור לריקודי-עם - רנה מאיר

ESTI POMERANZ
AMNON RAVIV
DANCE THEATRE



אסתי פומרנץ
אמנון רביב
תיאטרון מחול

★ מופעים
★ מפגשי אומן
★ סדנאות והפעלת תלמידים

כתובת: ויצמן 54 גבעתיים 53441
טל': 03-5713259

אולפן למחול "חומה ומגדל"

המועצה האזורית בקעת בית-שאן 10800
טל' 06-588343

מנהל: שאול גלעד

- בלט קלסי • מחול מודרני • יצירה • ג'אז •
- סדנת הופעות לבוגרים • השתלמויות למחנכים •
- מפגשי תנועה להורים וילדים • חוגים •
- למבוגרים •

צוות המורים: עדה ארני, אליזבט גולדווין, איריס גל, אורה גלמן,
שאול גלעד, אפרת לינצקי, שרה מוסקוביץ,
שירלי נובק-בורנשטיין, חיותה עז-גד, דניס פרי,
רותי פרץ, ענת צוק, נורית שטרן

קרן תל-אביב לספרות ולאמנות ע"ש יהושע רבינוביץ

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

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:

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

● בתחום המחול האמנותי מסייעת הקרן לקידום התנסויות חדשות בתחום היצירה המקורית. כמוכן תומכת הקרן בפעילויות שונות המתקיימות במרכז דלאל ושותפה בכירה בפסטיבל "גוונים במחול".

● עידוד וטיפוח היצירה המקורית בתחום הספרות והאמנות בתל-אביב-יפו;

● הרחבת הצריכה התרבותית של תושבי העיר, ובמיוחד מצד אלה שמסיבות שונות נמנע מהם להינות מערכי תרבות ואמנות;

● תמיכה במימוש פרויקטים מוגדרים בתחומי התרבות בעיר, שללא תמיכת הקרן לא היו מגיעים לידי ביצוע.

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 sphere of artistic dance, the foundation supports experimental original choreography and activities taking place at the Dellal Center for Dance and Theatre. It also is an active partner in the "Gevanim Be'machol" festival.

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

מרכז התרבות האמריקני

a|c|c

american cultural center

Tel Aviv, 71 Hayarkon St., Tel: (03)650661/2
Hours: Monday to Thursday: 10 a.m. — 4 p.m.
Friday: 10 a.m. — 2 p.m.

Jerusalem, 19 Keren Hayesod St., Tel: (02)222376
Hours: Sunday to Thursday: 10 a.m. — 4 p.m.

Holiday Eves till 1 p.m.

The ACC Libraries have a section in the arts which includes books, periodicals and videotapes.

The collection of videotapes on dance includes the following dance companies: **The American Ballet Theater, Balanchine, Martha Graham, Alvin Ailey, Merce Cunningham, Paul Taylor and others.**

the videotapes 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' ובערבי חג 2-10

ברשות הספרייה ספרים, כתבי-עת ווידאוטייפים במחול
ובשאר האמנויות.

הספרים ניתנים להשאלה.

ניתן לצפות בווידיאוטייפים בשעות הספרייה.

צבי פרידהבר

גורית קדמן - אם וכלה

הספר יצא לאור בהוצאת "ארכיון המחול היהודי"

אפשר לרכוש את הספר במחיר - 18 ש"ח העותק,
בספריה למחול בישראל.

ארט קורנר

בעיצוב
שלמה חזיז

תלבושות לתיאטרון

בגדי ריקוד

לבוש ללהקות מחול

ריינס 20, פינת פרישמן 49, תל-אביב, טל': 221426



הספרייה למחול בישראל THE ISRAEL DANCE LIBRARY

בית אריאלה, שד' שאול המלך 25, ת"א 61331
טלפון: 03 - 210141
BEIT ARIELLA, 25 HAMELECH SHAUL BLV.
TEL AVIV 61331. TEL: 03 - 210141

הספרייה פתוחה לשרות הקהל בימים ובשעות:

יום א' 14.00 - 18.00

יום ב' 14.00 - 18.00

יום ג' 10.00 - 14.00

יום ד' 14.00 - 18.00

יום ה' 14.00 - 18.00

לרשות הקהל עומד לעיון: ארכיון עשיר של המחול בארץ ובעולם

כתבי - עת

ספרים בכל תחומי המחול

לצפייה: ספרייה עשירה של סרטי וידאו

ניתנים - ייעוץ והדרכה, לתלמידים, להכנת עבודות בנושא מחול ועבודות גמר לבגרות.

כמו כן, ניתן להומין הרצאות בלווית סרטי וידאו.

יש לתאם מראש: צפייה בסרטי וידאו, ייעוץ, הרצאות.



האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין

THE JERUSALEM RUBIN ACADEMY OF MUSIC AND DANCE

בית-הספר למחול

האקדמיה למחול ע"ש רובין בגבעת-דרם, טלפון: 02-636232
בית-הספר התיכון והקונסרבטוריון ברח' פרץ סמולנסקי 7, טלפון: 02-699443, 666198



לימודי המחול באקדמיה למוסיקה ולמחול החלו בשנות ה-50 המוקדמות, וזאת ביוזמת פרופ' חסיה לוי אגרין ובעידודה של הגב' יוכבד דוסטובסקי קופרניק, שהיתה ראש האקדמיה ושהינה כיום נשיאת כבוד של המוסד.

היום כולל בית-הספר למחול את המוסדות הבאים: כיתות המחול בקונסרבטוריון, המגמה למחול בביה"ס התיכון והחוג למחול ולתנועה באקדמיה.

האקדמיה - החוג למחול ולתנועה

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

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

עם הכרת המועצה להשכלה גבוהה בחוג למחול, בשנת 1976, (זאת לאחר בדיקה קפדנית ומעקב רציני), הוסבה התוכנית לארבע שנות לימוד. תוכנית הלימודים אינה נופלת, ואולי ההיפך הוא הנכון, עולה בתוכנה על תוכניות לימודים במוסדות דומים ברחבי העולם. החוג למחול כולל שני מסלולים: מסלול לביצוע ומסלול להוראה.

התלמידים מתפצלים למסלולים אחרי שתי שנות הלימוד הראשונות, כאשר בשנים אלה כוללת התוכנית את כל סגנונות המחול הדרושים לרקדנים ולמורים. בשנה השלישית בוחר התלמיד בסגנון העבודה הקרוב לליבו וממשיך להתמחות באחד משני המסלולים.

החוג למחול מעניק את התעודות הבאות: תעודת גמר אקדמיה, תואר B.M., תעודת הוראה ותעודת אמן.

הלימודים לקראת תעודת הוראה

תעודת הוראה מוענקת לתלמידים המוצבים להסתכלויות והתנסות בעבודה מעשית בבתי-ספר, זאת נוסף לתוכנית הלימודים המלאה במסלול שבו בחרו. אחוז גבוה מהתלמידים בשני המסלולים מעוניינים בתעודת הוראה, נוסף לתואר B.M. יש לקוות, כי יבוא היום, ולימודי המחול יוכלו כמקצוע מן המניין בתוכנית הלימודים הכללית בבתי-הספר, ועליכן תהיה תעודת הוראה הכרחית.

המגמה למחול בביה"ס התיכון

לימודי המחול בביה"ס התיכון החלו בשנת 1970, וזאת בזכותו של

זה שנים רבות מופיעה להקת המחול שליד האקדמיה, שרקדניה בוגרי ותלמידי האקדמיה. להקה זו מופיעה לאורך השנה, וזוכה בהדים אוהדים ביותר, בתוכניות חינוכיות מוסברות ע"י פרופ' חסיה לוי אגרון ברחבי הארץ.

האקדמיה מקיימת סדנת רפרטואר, העובדת בשקידה ובמרץ רב. באקדמיה מכשירים רקדנים וכוריאוגרפים, הנקלטים בלהקות מקצועיות הקיימות בארץ ובחו"ל, ואין ספק שהעבודה בסדנאות תורמת לקידומו ולנסיונו המקצועי של הרקדן. מספר אמני מחול חניכי מוסדנו רכשו מוניטין בנוף המחול בארץ ובחו"ל.

בוגרינו בהוראה

בכל אחד משלושת המוסדות בבית הספר למחול מכהנות כמורות בוגרות האקדמיה, כמרכז במוסדות אחרים, כגון במכון וינגייט, סמינר הקיבוצים, האוניברסיטאות ועוד ועוד.

קורסי קיץ

למזן 1959, מקיימת האקדמיה, בשיתוף עם המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, "קורס קיץ ארצי למחול".

הקורס הראשון זכה בהדרכתה של האמנית הדגולה מרתה גרהם. מאז כיהנו כמורים בקורסי הקיץ אמנים בעלי שם מרחבי העולם ומהארץ, וביניהם: מרתה היל, מרס קנינגהם, אנה סוקולוב, ג'ין דלוי, נטשה קלפובסקה, וולטר ניקס ועוד.

קורס הקיץ באקדמיה קנה לעצמו מוניטין בינלאומיים. בממוצע משתתפים בו מדי שנה כ-150 רקדנים ותלמידים מתקדמים מרחבי הארץ ומחו"ל.

השנה יתקיים קורס הקיץ החל בראשית יולי וימשך שבועיים וחצי. בקורס ייכללו המקצועות הבאים: בלט קלאסי, מחול מודרני, כוריאוגרפיה, ריקודי אופי, ג'אז ועוד. בקורס ידריכו אמנים ידועי שם מחו"ל ומהארץ, על-פי המסורת באקדמיה. השנה תיפתח, במסגרת הקורס, כיתה מיוחדת למורים למחול.

מר משה הילמן, מנהל בית הספר א.ז. יש לציין, שבזכות המגמה למחול בתצפון, כלל משרד החינוך והתרבות את המחול במכלול מקצועות בחינות הבגרות.

תוכנית הלימודים במגמה למחול בביה"ס התיכון כוללת את הסגנונות הבאים: בלט קלאסי, מחול מודרני, שיטת ד"ר פלדנקרייז, אימפרוביזציה, תולדות המחול, ג'אז, מוסיקה, ריקודי עם ועוד ועוד.

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

רבים מבוגרי ביה"ס התיכון שלנו ממשיכים את לימודיהם לאחר שירותם בצבא, בחוג למחול באקדמיה.

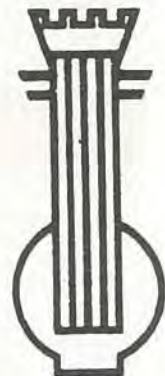
הקונסרבטוריון

מטרת הלימודים בקונסרבטוריון להכשיר תלמידים מהגיל הרך לקראת המשך לימודים במגמה למחול בבית הספר התיכון שליד האקדמיה ובחוג למחול ולתנועה באקדמיה. מתן אפשרות לתלמידים מרחבי ירושלים לקבל חינוך ריקודי אמנותי בצורה מסודרת ועל-פי תוכנית לימודים מוגדרת. הלימודים בקונסרבטוריון מתקיימים בשעות אחה"צ. מספר התלמידים במחלקה למחול בקונסרבטוריון כ-300.

אחוז גבוה מתלמידי הקונסרבטוריון מתקבל להמשך לימודיו בחטיבת-הביניים ובבית הספר התיכון שליד האקדמיה.

פעילויות מחוץ לתוכנית הלימוד

כבר ב-1967 נוסדה "להקת ירושלים למחול בן-זמננו", בראשותה של הגב' חסיה לוי אגרון. כל רקדניה היו בוגרי המחלקה למחול באקדמיה. הלהקה הופיעה שנים רבות ברחבי הארץ ובאירופה, וזכתה בהכרה כלהקה מקצועית. להקה זו היתה היחידה שהופיעה לפני הצבא במוצביו בעיתות מלחמה.



שיעור בקורס קיץ
בהדרכת ואלרי פאנוב
ובהשתתפות גאלינה פאנוב

תנועות רון

להקת המחול הייצוגית של "הפועל".

רח' אהרונוביץ' 9,

תל-אביב 63566

טל': 03- 281820, 296178/9

המנהלת האמנותית והכוריאוגרפית: זורית שימרון

חוקמה ברמת-השרון לפני כ-20 שנה ופועלת כעשור שנים תחת חסות "הפועל".

הלהקה צעירה בגיל ובוגרת בשנים עשתה עד כה מסעות באירופה והופיעה בגרמניה, דנמרק, שוויץ ופורטוגל וזכתה לשבחים ולפרסום רב. זאת כמובן בנוסף להופעותיה המגוונות ברחבי הארץ ובתוכניות הטלוויזיה החינוכית והכללית.

הבנות הן תלמידות בתי-ספר יסודיים, חטיבות ביניים ותיכון.

בצד הלהקה פועל בית-ספר למחול, המכשיר בנות לעתודה וללהקה.

העבודה בלהקה נעשית בהיבט משולב אומנותי וחינוכי תוך מתן דגש על הרגלי עבודה קפדניים של משמעת עצמית ואחריות קבוצתית.

עבודת התשתית סביב כל יצירה ויצירה היא רחבה ועמוקה ודורשת מעורבות ומודעות מצד כל המשתתפים בכל שלבי היצירה עד ל"מוצר" המוגמר.



9, Haronovitch St.,
Tel-Aviv 63566, Israel
Tel.: 972- 3- 296178/9
972- 3- 281820

tnuatron

"Hapoel" Representative Dance Group

Artistic Director and Choreographer: **Dorit Shimron**

The Tnuatron was founded 20 years ago in Ramat-Hasharon and for the past approximately 10 years has been sponsored by the Hapoel Sport Association.

The group is young in age, but mature in the number of years of activity has made successful trips to Europe and has performed in Denmark, Germany, Portugal and Switzerland. It has won both praise and much publicity. This, of course, is in addition to its diverse performances throughout the length and breadth of Israel and its appearances on the educational and general Israel television programs.

The girls are Primary School, Junior High and High School pupils.

Next to the group, a Dance School Functions and trains the young dancers to join the group later on.

Every single production demands basic and thorough work. This requires the involvement and awareness of all the participants in every stage of the creative process up to the final "product". All this is done while stressing strict work habits of self-discipline and group responsibility.



Photo: Irit Sapir



עיריית תל-אביב-יפו
מינהל החינוך, הנוער והתרבות

המרכז למחול מרכז ביכורי-העתים

רח' הפטמן 6, טל' 03-219457

בית הספר למחול של עיריית תל-אביב

לילדים (מגיל 6)

לנוער

למבוגרים

- ★ מחול יצירתי ★ טרום בלט ★ בלט קלאסי ★ מחול מודרני ★ ג'אז ★
★ כתות מיוחדות לבנים ★ שעורי בוקר פתוחים ★
★ מורים אורחים ★ העשרות ★
★ קורס קיץ ★
★ להקת נוער ★

צוות המורים

בלט קלאסי: דורינה לאור - מנהלת אמנותית ורכות מגמה.
כריסטינה וייס, נירה פז, ולי ינאי, משה בר, סנדרה בלוך.

מחול מודרני: רודה מנס - רכות מגמה.
אמירה קדם, דורית גסנר, נורית שטרן.

ג'אז: חיליק כהן.

מחול יצירתי: אבי לפידות, גילה שילה.

להקה: אבי לפידות - מנהל וכוריאוגרף.
סיקי קול, גיי אוגן.

מוזכירה: אורית קרשין.

מנהלת המרכז: מיקי קורן.



KARMIEL DANCE FESTIVAL • פסטיבל מחול כרמיאל

פסטיבל מחול כרמיאל- הוא חלק מתרבות עממית.

" מי שלא ראה 20 אלף איש שלובי ידיים ומעל ראשיהם זיקוקי דינור מרהיבים , המאירים את ההמון השר "אור" יחד עם שושנה דמארי , לא ראה מחזה מרהיב מימיו." - קטע מביקורת בעיתון יומי.

זה התחיל באירועי ה-40 למדינת ישראל.
לא מקרה הוא שהעיר הגלילית כרמיאל נבחרה להיות המובילה: צפון הארץ היה שנים המוביל בתנועות רקודי העם.
הותיקים שבינינו עדיין זוכרים את כנסי דליה המופלאים.

פסטיבל מחול כרמיאל אינו עוד פסטיבל , אלא תשובה לצורך שהגיע מהשטח. תנועת המחול העממי שפרצה לתוך ההווי הישראלי וסחפה רבבות , חיפשה לעצמה מסגרת שבה יוצר מפגש של היוצרים , רוקדים וחובבי המחול לסוגיו. בכרמיאל ניתנה לכך התשובה.

60 שעות של מחול ביום ובלילה, יריד אומנויות ססגוני ומופע-חוצות. קרית הפסטיבל הצבעונית והתוססת משתרעת על כ-200 דונם נקיים ומטופחים שבהם נמצאים כל המתקנים והשרותים הדרושים לבאי הפסטיבל.

מה שהתחיל ב-88' כצעד ראשון מלווה בהיסוסים ותהיות, הפך לחלק מתרבות ישראלית. פסטיבל 89' כבר מאחרינו והבא יוצא לדרך ומבטיח לזמן לכל הבאים חוויה מרגשת.

להתראות בכרמיאל ב-14 עד 16 ביולי 1990

THE NEXT KARMIEL DANCE FESTIVAL WILL TAKE PLACE ON THE 14 - 16 JULY, 1990

המען למכתבים: פסטיבל מחול כרמיאל 20100-טל. 04-987961
טלפונים במשרדי הפסטיבל: 04-882811, 882806 Festival Office Phone:
Address: KARMIEL DANCE FESTIVAL, Karmiel 20100, Phone 04-987961

להקת מחול ירון מרגולין

מנהל אמנותי: י. מרגולין

מנכ"ל: א. גורלי

יועץ אסתטי: נ. עירוני

אולפן ירון מרגולין

שיטת מרגולין לרקדנים, לילדים ובני-נוער,
קורס לכוריאוגרפיה, ריתמיקה

רח' גולומב (מקלט ציבורי) מלחה-מנחת, ירושלים
טל' 02-410383, 02-716197, 02-438624

YARON MARGOLIN

YARON MARGOLIN DANCE COMPANY

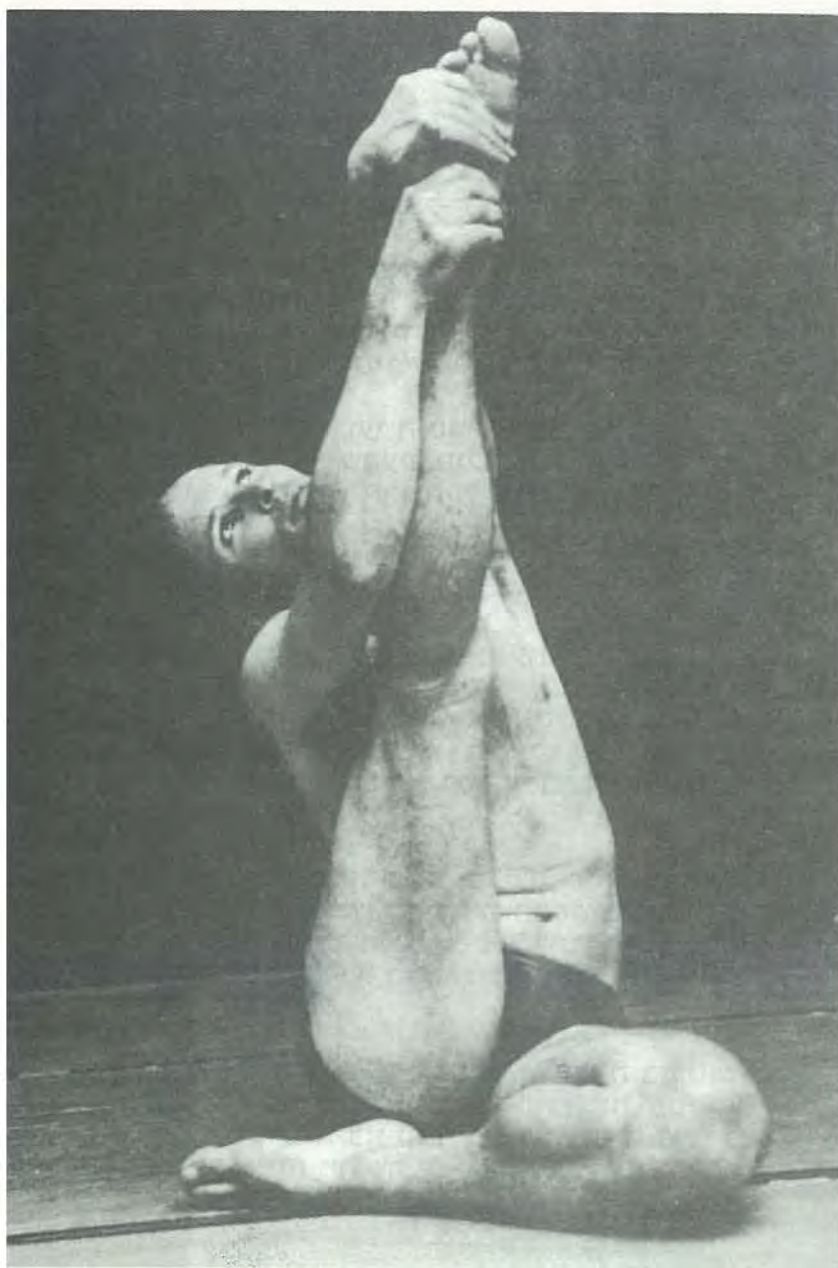
Artistic Director: Y. Margolin

General Manager: O. Goral

Aesthetic Advisor: N. Ironi

YARON MARGOLIN DANCE STUDIO

Margolin dance technique for dancers, children & students,
choreography (two-year course)



צילם: אלדד בו

ירון מרגולין ב"מחולות בני ברית דוד"

ירון מרגולין

Jerusalem, Malcha-Manahat, Golomb st. (public shelter)
Tel.: 02-410383, 02-716197, 02-438624

וצ'אטרון מחול רנה שינפלד

RINA SCHENFELD DANCE THEATRE



בית הספר למחול וצ'אטרון מחול רנה שינפלד

מחול מודרני, קלאסי ויצירה, השתלמויות וסדנאות בהדרכת רנה שינפלד, רקדני הלחקה ומורים אורחים. מבחר שיעורים אחה"צ: כיתות למתקדמים ולמתחילים, מחול למבוגרים. השיעורים מתקיימים: בר"ח הרב פרידמן 14, ת"א (סמטא מיהודה המכבי). טלפון להרשמה: 03-446745, בימים א' עד ה'.

רח' הרב פרידמן 14 • תל אביב 62303 • TEL-AVIV • 03-446745 • 70 • 14 HARAV FRIEDMAN STREET • TEL: 446745

אמנות המחול



מרכז לבלט קלאסי
בהנהלת שרה יוחאי

בלט קלאסי

★

ג'אז

★

מודרני

★

התעמלות
לנשים

★

ריתמיקה

★

ריקודי אופי

★

נתניה 42300, רח' הנוטע 6
טלפון: 053-31672, 053-28381

מורים מיוחדים לכל מקצוע

רמת לימודים גבוהה

R.A.D. בחינות

שעורים למורים מקצועיים בטכניקה
בסיסית של בלט קלאסי

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

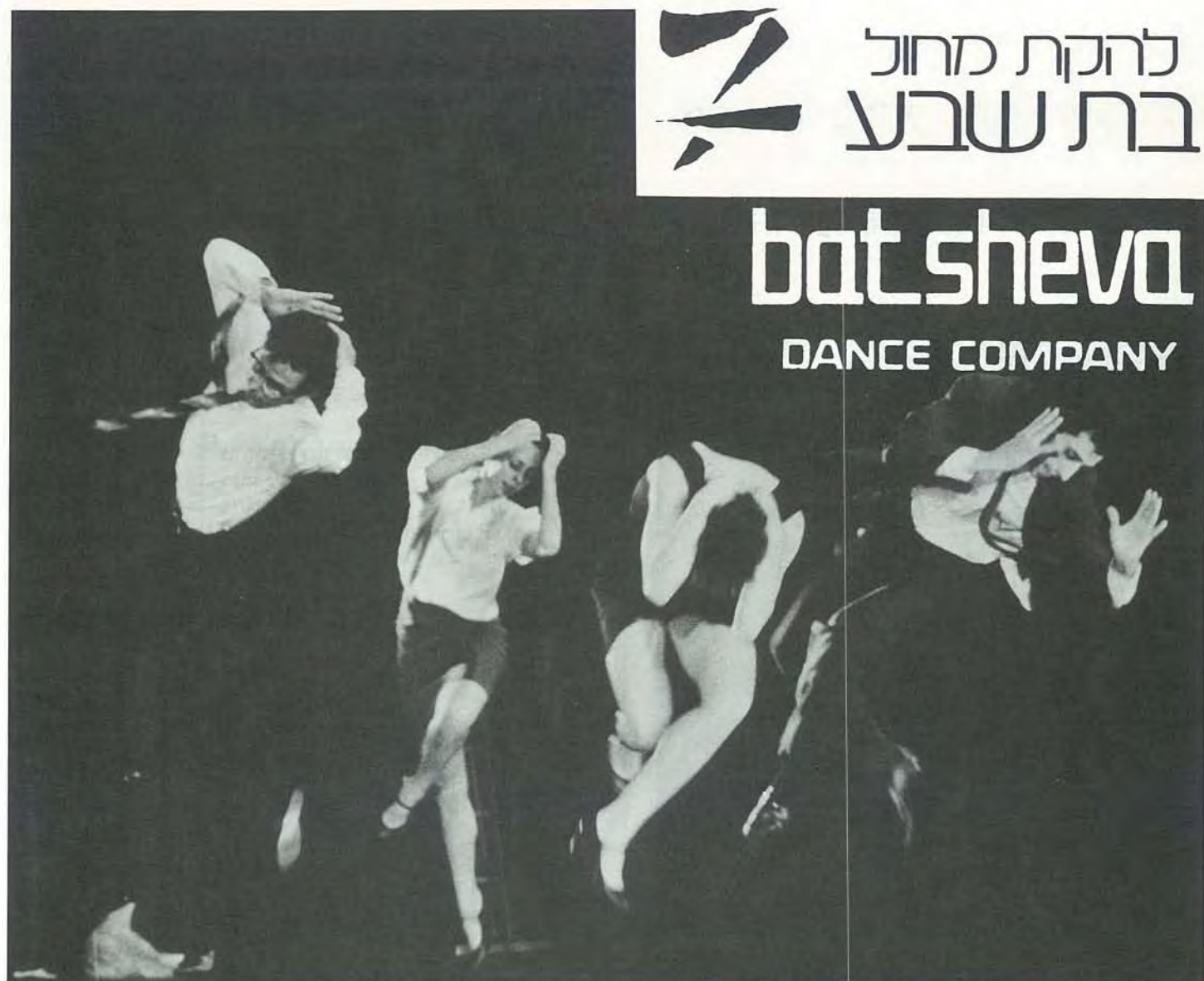
Tel.: 053-31672, 053-28381

R.A.D. EXAMINATIONS
GRADES – MAJOR



להקת מחול
בת שבע

bat sheva
DANCE COMPANY



Guest Artistic Director: **Ohad Naharin**
Artistic Director: **Shelley Sheer**
Acting General Manager: **Mira Idels**

מנהל אמנותי-אורח: **אוהד נהרין**
מנהלת אמנותית: **שלי שיר**
מנכ"ל בפועל: **מירה אידלס**

5, Yechieli St.,
Tel-Aviv 65149
Tel.: 03- 651471

רח' יחיאלי 6, נווה-צדק,
תל-אביב 65149
טל': 03- 651471

תיאטרון מחול

ענבל

נוה צדק, רח' יחיאלי 6, תל-אביב
טל': 03 - 652758, 653711



NEVE TZEDEK, 6 YECHIELY ST, TEL-AVIV
TEL.: 03 - 652758, 653711

DANCE THEATRE

אנבל

■ כל מה שרצית לבקש —
עכשיו יש

הנעלה, הלבשה ואביזרי קישוט —
לכל אמנויות המחזל והתנועה.

■ נעלי ריקוד

בלט קלאסי ומודרני.
ג'ז, אופי וסטפס.
מחזל ספרדי, אירובי והתעמלות.

■ בגדי ריקוד

בגדי גוף (Leotards), טייטס, אוברולים
חצאיות, שמלות, סריגים, מחממים ומכנסי הזעה.
מבחר עשיר של דגמים בצבעים מרהיבים
מבדי כותנה, לייקרה, ניילון, שיפון וסריגים.

יעוץ מקצועי

שרות אדיב

מחירים נוחים



החנות פתוחה:

13:00 — 10:00	א' ב' ג' ה'
19:00 — 16:00	
19:00 — 10:00	ד'
13:00 — 10:00	ו' וערבי חג

מיטב תוצרת ישראל, ארה"ב ואירופה

■ Capezio	■ ניאסה
■ Premiere	■ דנסקי
■ Dancewear	■ קפצנא
■ Porselli	■ מרלין
■ Tendance	

חוט השני

תל אביב, פסג' אבן גבירול 30 טל. 261319 (03)

hoot hashani

Tel Aviv, 30 Ibn Gvirol Passage, Tel: (03) 261319

משה אפרתי

להקת מחול

קול ודממה

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



1978-1988
עשור ללהקת
"קול ודממה"

Moshe Efrati

Dance Co.

Kol Demama

"Kol Demama" - Cultural Center

61 Hayarkon St. Tel-Aviv

Tel.: 03 - 5102997/8

Fax.: 03 - 297447



GOETHE INSTITUT

TEL-AVIV JERUSALEM



מכון גיתה

תל אביב ירושלים

German Cultural Center

4, Weizman St. Asia House, Tel-Aviv, 61336

33, Ramban St. Jerusalem, 92268

The German Cultural Center promotes the study of the German language in Germany and abroad and initiates international cultural cooperation. It is represented by 150 institutes in 69 countries.

Among its tasks are the teaching of German, the training of professional German teachers, the organization of seminars, lectures, reading sessions and workshops. It supports theater and concert tours and festivals. The Goethe Institute organizes film events and retrospectives, TV and radio workshops and shows documentary, photo and art exhibitions.

The Goethe Institute supported several dance events in the last years, amongst them the performances of the "Wuppertaler Tanztheater" of Pina Bausch and workshops and performances of Krisztina Horvath with the Kibbutz Dance Company and of Susanne Linke with the meeting of young dancers and choreographers "Gevanim Bemachol".

The library of Tel-Aviv Institute is with over 25.000 volumes one of the biggest Goethe-Libraries. It has an extensive English and Hebrew section. German newspapers and magazines provide current information. The library's media-section includes numerous video-tapes about dance, theater, etc.

The Goethe Institute is open to the public:

mo. - th.	8:00 - 19:30
fr.	8:00 - 12:00
Library: mo. - wed.	10:00 - 13:00
	15:00 - 18:00
th.	15:00 - 19:00

Telephones:

Library 03- 217261

Language department 03- 217265

Administration 03- 217266

Jerusalem 02- 660858

מרכז תרבות גרמניה, בית אסיה

רח' וייצמן 4, תל-אביב 61336

רח' רמב"ן 33, ירושלים 92268

מכון גיתה, מרכז תרבות גרמניה, מקדם את לימוד השפה הגרמנית בגרמניה ומחוצה לה וכן הוא מעודד שיתוף פעולה תרבותי בינלאומי. הוא מיוצג על-ידי 150 מכונים ב-69 ארצות.

נוסף להוראת השפה הגרמנית, מכשיר המכון מורים, מארגן סמינרים, הרצאות, ערב-קריאה וסדנאות פעילות. המכון מסייע באירגון פסטיבלים ומקיים סיורי הופעות וקונצרטים. המכון מביא סרטים גרמניים ייחודיים ומסייע באירגון רטרוספקטיבות וסדנאות רדיו וטלוויזיה; פרט לכך, הוא מציג תערוכות דוקומנטריות, צילום ואמנות.

מכון גיתה תמך במספר אירועים בשטח המחול בשנים האחרונות, ביניהם מופעי תיאטרון המחול של פינה באוש, וופרטל וכן סדנאות ומופעים של קריסטינה הורבאט עם להקת המחול הקיבוצית ושל סוזנה לינקה עם אירועי "גוונים במחול".

בספריית המכון למעלה מ-25,000 כרכים והיא אחת מספריית-גיתה הגדולות בעולם. יש בה מדור נרחב לספרים בעברית ואנגלית ומבחר עיתונים וכתבי-עת המספקים את המידע השוטף. במחלקה האור-קולית היצע מגוון של קלטות מוסיקה ותקליטים וכן קלטות וידיאו בנושאי ריקוד, תיאטרון ואמנות.

מכון גיתה פתוח לקהל: יום ב'-ה' 19:30-8:00

יום ו' 12:00-8:00

הספרייה: יום ב'-ד' 13:00-10:00

18:00-15:00

יום ה' 19:00-15:00

טלפונים:

ספרייה 03- 217261

לימודים 03- 217265

מזכירות 03- 217266

ירושלים 02- 660858

המרכז למחול ספרדי
ופלמנקו

בהנהלת סילביה דוראן

בחסות שגרירות ספרד בישראל
ואנטוניו - מגדולי רקדני ספרד

קורסים:

לילדים, למבוגרים - למתחילים
ולמתקדמים

רח' בניהודה 53, תל-אביב
טל' 03-233805, 321817



OTHER EVENTS

At Neve Tzedek in Tel Aviv the new **Suzanne Dellal Center for Theatre and Dance** opened its doors. The director of the center is Yair Vardi. The new hall has room for about 400 spectators and a well-equipped stage. The reconstructed buildings of a former school are to serve as a venue for all the diverse dance activities of established as well as experimental companies. The complex also houses the studios of Batsheva and Inbal.

In July '88 the "Gevanim Bemahol" meeting again took place. Most young choreographers took part.

In Karmiel, a town in the north of the country, in 1988 and again in 1989 a three-day festival of dance took place. Thousands of folk dancers, ethnic group and most professional dance companies and groups performed there. The Artistic Director of the festival is Jonatan Karmon.

Among the **foreign visiting companies** were several from East Europe, as the virtual embargo on travel to Israel was lifted due to the fundamental changes taking place there. The ballet of the Riga Opera from Lithuania, stars from the Moscow Bolshoi, the Leningrad Kirov and from other Soviet companies came as well as the Moisseiev company.

The ballet of the Madrid Opera from Spain and the company of Maguy Marin from France toured Israel.

The **Israel Dance Library** moved to new premises at the Central Municipal Library of Tel Aviv.

Several independent choreographers produced and performed their own programs; among them were Tamar Ben-Ami, Hefziba Avraham, Liat Dror and Nir Ben-Gal (who also toured their work in Europe), Mimi Ratz-Weinberg, Miri Ben-Baruch, Ilan Leshem and other artists.



אולפנה אזורית
למחול
בני שמעון
קבוץ חצרים
ד.ג. הנגב 85 505

★ בלט קלאסי

★ מודרני

★ יצירתי

★ ג'אז

★ סטפס

★ הדרכה לבחינות בגרות במחול

REGIONAL DANCE
STUDIO
BENE SHIMON
KIBUTZ HATZERIM
D.N. HANEDEV 85505

הנהלה: זיאנה אדלשטיין, טל' 057-673480

"ADLOYADA" —

Ch.: Amir Kolben; m.: Astor Piazzola;
l.: Yehiel Orgal

"EVERY MINUTE TO START AGAIN" —

Ch.: Noa Dar; m.: Tzivia Sharett;
s.: Roy Ophir; c.: Ofra Zadik; l.: Yehiel Orgal

★

PE'IMA

66, King George St, Tel Aviv 64337; Tel.:
03-288621

Artistic Director: Tamar Ben-Ami
Ass. Artistic Director: Sally-Ann
Friedland

Dancers: Sally-Ann Friedland, Orit
Zipori, Anat Bochacho, Pazit Bikel, Miri
Goldberg, Judy Lau

PREMIERE IN 1988

"Pe'ima" —

Ch.: Tamar Ben-Ami; m.: David Gerra;
c.: Hemda Zoltan; l.: Nissan Gelberd

★

AMNON RAVIV — ESTY POMERANZ DANCE THEATER

54, Weitzman St. Gevataim 53372; Tel.:
03-5713259

PREMIERES IN 1988/89

"WHAT A WONDERFUL WORLD" —

Ch.: Raviv, E. Pomeranz; m.: Armstrong,
Basman, Washington, Leonard Cohen,
Mercedes Sosa

"YOU CAME TO ME ONE WEARY DAY" —

Ch.: A. Raviv, E. Pomeranz; m.: Ella
Fitzgerald

"IN THE CONCERT OF LIFE NOBODY GETS A PROGRAM" —

Ch.: E. Pomeranz, A. Raviv

★

THE JERUSALEM DANCE THEATER

3, Mesilat Yesharim St.; Jerusalem
94584; Tel.: 02-233520

Artistic Director: Tamara Mielnik

PREMIERES IN 1988/89

"WHAT HAS BEEN WILL BE" —

Ch.: Hedda Oren; m.: Dov Mielnik, R.
Lakomy; c.: Sara Yossef

"SARAH" —

Ch.: Tamara Mielnik; m.: Doy Mielnik,
Teddy Lasry; c. & d.: Zadka Malul; text:
Rachel Inbar

"SWEET REVENGE" —

Ch.: Alice Dor Cohen; m.: "The Way of
How"

"THE BUSKER OF VITEBSK" —

Ch.: Tamara Mielnik

"NEXT, PLEASE..." —

Ch.: Alice Dor Cohen; m.: "Mental"

"ONE & ONE & ONE ALONE" —

Ch.: Efrat Bajayo, Lahan Halbertal; m.:
"The Art of Noise"

"FLIGHT" —

Ch.: Yair Vardi; m.: Dov Mielnik

★

GUFIM MEDABRIM — DANCE THEATER

c/o Merav Simri; 6, Hashoftim St.; Tel
Aviv 63455; Tel.: 03-297992

Permanent members: Micky Bash,
Merav Simri, Yoav Siv, Omrit Yanilov.
Guest dancer: Hila Sever-Bahat

PREMIERES IN 1988/89

"PERSON TO PERSON" —

Ch.: Merav Simri; m.: "The Art of Noise";
c.: Merav Simri; l.: Nissan Gelbard

"BETWEEN THE EDGES" —

Ch.: Micky Bash; m.: Collage by Koch; c.:
Omrit Yanilov

"NORMAL?" —

Ch.: Merav Simri; m.: From the movie
"The Moderns"; c.: Merav Simri

★

DANCE SCHOOL COMPANIES

BIKUREI MACHOL YOUTH DANCE GROUP

The Dance Center of Tel Aviv
Municipality 6, Heftman St. Tel Aviv
73746; Tel.: 219457

Artistic Director — Choreographer: Avi
Lapidot

★

SPANISH CENTER DANCE COMPANY

53, Ben Yehuda St.; Tel Aviv 63431; Tel.:
03-233805

Artistic Director: Silvia Duran
Ass. to Artistic Director: Michal Natan

★

TNUATRON

The Hapoel Representative Dance Group
9, Aharonivitch St., Tel Aviv 63566; Tel.:
03-282820 (production office), 03-
475030 (studio)

Artistic Director & Choreographer:
Dorit Shimron
General Manager & Producer: Itamar
Gurevitch

★

THE BUSTAN DANCE GROUP

5, Hamatmid St., Nataniya 42263; Tel.:
05-341866

Artistic Directors: Ze'evik & Micky
Marin

★

"SOWETO" —

Ch.: Mats Ek; m.: Collage of Contem. pop;
c. & l. Mats Ek;
c. & Access: Laura & Radu Dinulesco; l.:
Nissan Gelbard

★

THE ISRAEL BALLET

2, Kikar Hamedinah-Hey Be'iyar, Tel Aviv
62093; Tel.: 03-266610
(Regretably, no information about the
company available).

★

OSHRA ELKAYAM MOTION THEATRE

119, Bar Kochva St., Herzelia 46341 Tel.:
052-544039

Artistic Director: Oshra Elkayam

★

YARON MARGOLIN DANCE COMPANY

106/15, Derech Beit Lechem, Jerusalem
93624; Tel.: 02-716197/02-410383;
Studio: Golomb St. Public Shelter,
Malcha/Manachat; Tel.: 02-438624

Artistic Director: Yaron Margolin
General Manager: Ora Goral
Aesthetic Adviser: Naftali Ironi

PREMIERES IN 1989

"DAVIDSBÜNDLERTÄNZE" —

Ch.: Yaron Margolin; m.: R. Schumann

★

TMU—NA DANCE THEATRE GROUP

28, De Haas St., Tel Aviv 62667; Tel.:
03-449878

Artistic Director: Nava Zukerman
Producers: Ilan Rosenthal, Micky
Zukerman

★

LIAT DROR — NIR BEN-GAL

11, Borochoy St., Tel-Aviv 63263; Tel.:
03-285 957

PREMIERE IN 1989

"EQUUS ASINUS" —

Ch.: L. Dror, Nir Ben-Gal; m.: Ori
Vidislavski;
c.: Yael Pardess; l.: Bert de Raeymaecker

★

RENA SCHENFELD DANCE THEATRE

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

Artistic Director: Rena Schenfeld
Dancers: Rena Schenfeld, Tamar
Feigenbaum, Ingeborg Sundby, Moshe
Vardi; Guest Dancer: Mona Tzang

PREMIERES IN 1989

"OR DEATH" —

Ch.: Rena Schenfeld; m.: J. Brahms;
l.: P. Ross

"LOVE STORY" —

Ch.: Rena Schenfeld; m.: K. Numi

"A GIRL AFTER THE REVOLUTION" —

Ch.: Mona Tzang; m.: A. de Silva,
chinese, balinese traditional

"SILK" —

Ch.: Rena Schenfeld; m.: Menachem Zur;
c.: Oded Gera; slides: E. Weil

"WATER MYSTERY" —

Ch.: Mona Tzang; m.: Bruce Tovasky

★

JERUSALEM TAMAR DANCE COMPANY

Gruss Community Centre, 5 Zichron
Ya'akov St., Romema 94421 Jerusalem;
Tel.: 02-524711, 02-531226

Artistic Director: Amir Kolben
General Director: Meira Eliash-Chain

Dancers: Gall Alster, Noga Armon, Leora
Axelord, Michal Braverman, Noa Dar,
Amir Kolben, Sandra Volovich, Nissim
Yadid

TOURS ABROAD:

West Germany — July 1988

PREMIERES IN 1988/89

"REQUIEM" —

Ch.: Amir Kolben; m.: Collage: Giuseppe
Verdi's "Requiem Mass", Russian songs,
The Internationale, Old Israeli Pioneers'
Songs, texts from writings of the
Pioneers of the 20s' and by Amir Kolben;
s. & c.: Frieda Klapholtz; l.: Yehiel Orgal

"SHOW WHITE" —

Ch., s.&c.: Amir Kolben;
m.: Ushiro Ikido; l.: Doritt Malin

"THREE ROADS" —

Ch.: Noa Dar; m.: "Yas Kaz";
c.: Frieda Klapholtz; l.: Doritt Malin

"T'NEIN" —

Ch.: Amos Pinchassi; m.: Verses from the
Koran;
c.: Amir Peleg; l.: Doritt Malin

"AZURE" —

Ch., s.&c.: Gall Alster;; m.: Aviv Kurditz
(after Pink Floyd);
l.: Doritt Malin

"STONES" —

Ch.: Noa Dar; m.: Henry Purcell and
George Crumb;
c.: Ofra Zadik; l.: Yehiel Orgal

"AS SHE SAW IT" —

Ch.: Jeanette Stoner; m.: Collage;
c.: Ofra Zdik; l.: Yehiel Orgal

"YES, THANK YOU, WE ARE GETTING USED TO IT" —

Ch.: Amir Kolben; m.: Yello, "In the Land
that I love";
c.: Ofra Zadik; l.: Yehiel Orgal

"THE WINDOW PROJECT" —

Ch.: Neta Pulvermacher; m.: Astor
Piazzola;
l.: Yehiel Orgal

"EIGHT HEADS"—

Ch.: Daniel Ezralow; m.: Philip Glass;
c.: Daniel Ezralow; l.: Sean McAlister

"RITUALS"—

Ch.: Robert North; m.: John Kayes, South African and Japanese Music, Stephan Mikus; c.: David Dvir & Robert North; l.: Sean McAlister

"ROMANTICA"—

Ch.: Liat Dror & Nir Ben-Gal; m.: Blood, Sweat and Tears;
c.: Tsafra Perelmutter; l.: Moshe Fried

"DILUVIUM"—

Ch.: Doug Varone; m.: Igor Stravinsky;
c.: Jillina Block; l.: Moshe Fried

"VOIX BULGARE"—

Ch.: Doug Varone; m.: Traditional Bulgarian folk songs and dances;
c.: Hemda Zolta; l.: Moshe Fried

"MARIACHI"—

Ch.: Peter Pucci; m.: Traditional Mexican;
c.: Hemda Zolta; l.: Moshe Fried

"IN THE GARDEN"—

Ch.: Peter Pucci; m.: Charles Ives;
c.: Judy Wirkula and Kitty Daly; l.: Moshe Fried

"YOU GOTTA MOVE"—

Ch.: Peter Pucci; m.: Gerry Murdas & Harmonicats;
c.: Judy Wirkula; l.: Moshe Fried

★

INBAL DANCE THEATRE

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

Founder and Artistic Director: Sara Levi-Tanai

General Manager: Raffi Aharon, Shai Horev

Dancers: Ilana Cohen, Malka Hajbi, Sara Zareb, Tamar Keisar, Ronit Baron-Azulai, Michal Alon, Sigal Lifshitz, Zion Nurel, Mordechai Abrahamov, Erez Alon, Zion Marciano

TOURS ABROAD:

U.S.A., Switzerland, Hong-Kong —
October 1988

WORKS IN PROGRESS:

"THE VEIL" ("Ra'alah") —

Ch.: Sara Levi-Tanai / Ilana Cohen

"THE WELL" —

Ch.: S. Levi-Tanai; m.: S. Levi-Tanai /
Ovadia Tuvia

"REJOICE, POOR ONE" —

Ch.: S. Levi-Tanai; m.: Ovadia Tuvia;
c.: Ruth Zarfati

★

MOSHE EFRATI — KOL DEMAMA

Kol Demama House, 61, Hayarkon St.,
Tel Aviv 63432; Tel.: 03-5102997/8;
Fax: 972-3-297447

Artistic Director: Moshe Efrati

Artistic Adviser: Ester Nadler

Company Manager: Naama Koren

Stage Manager: Mina Nachmani

Company Teachers: Ester Nadler,
Naama Koren, Avital Chen, Micky Homa

Rehearsal Directors: Ester Nadler, Micky Homa

Dancers: Avital Chen, Orly Portal, Amir Zaidi, David Zefati, Tal Beit-Halachmi, Yosef Moyal, Micky Homa, Mina Nachmani, Mali Konofni, Adi Bar'am, Ido Achrak, Patrick Grob, Tami Katz, Mali Reshef, Merav Alon, Yamit Nurel

TOURS ABROAD:

U.S.A. April 1988/September 1988;
Portugal, Spain — November 1989

PREMIERES IN 1989

"OUT OF THE BOX & THE APPLE" —

Ch.: Moshe Efrati

"DREAMS?" — (restaging)

Ch.: Anna Sokolow; m.: Bach, Webern

★

KIBBUTZ DANCE COMPANY

Kibbutz Ga'aton, Upper Gallilee, 25130;
Tel.: 04-858437 (Studio);
8, Shaul Hamelech Blvd., P.O.B. 40014, Tel
Aviv 61400; Tel.: 03-5429011/2 (Office)

Artistic Director: Yehudit Arnon

General Manager: Yeruham Cohen,
(from Jan. '90): Dan Rudolf

House-Choreographer, Asst. to Art.

Dir: Rami Be'er

Administrator: Zichri Dagan

Ballet Master: Laverne Meyer/Ivan
Kramer

Dancers: Ran Arielli, Rami Be'er, Einav Cohen, Sivan Cohen, Ari Fastman, Ziv Frankel, Niza Gambo, Liat Hayms, Craig Jacobs, Ronnie Livneh, Orit Meoded, Eli Pelah, Rahel Perry, Ami Savorai, Jacob Shapira, Ella Wagner

TOURS ABROAD:

West Berlin, Hungary — September '88

PREMIERES IN 1988/89

"CAROUSEL" —

Ch.: Gertrud Kraus; m.: Stravinsky;
Reconstruction: Naomi Aleskovsky;
c.: Sarit Kol/Berta Kwartz; l.: Nissan Gelbard

"WOMAN FROM A SOFT ROCK"

Ch.: Anat Assoulin; m.: Wim Wenders /
David Darling;
c.: Anat Assoulin; l.: Nissan Gelbard

"Gravity" —

Ch.: Ruth Ziv-Eyal; m.: Rafi Kadishsohn;
c. & s.: Rakefet Levy; l.: Nissan Gelbard

"THE SORCERER'S APPRENTICE" —

Ch.: Rami Be'er; m.: Paul Dukas/Collage;
c. & s.: Yehudit Greenspan; l.: Nissan Gelbard

"RESERVIST'S DAIRY 1989" —

Ch.: Rami Be'er; m.: J.S. Bach; Script:
Zvika Sternfeld;
c. & s.: Laura & Radu Dinulesco; l.: Nissan Gelbard

COMPANIES AND PREMIERES

Abbreviations:

Ch. — choreography **c.** — costumes
m. — music **l.** — lighting
d. — sets

BAT-DOR DANCE COMPANY

30, Ibn Gvirol St., Tel Aviv 64078; Tel.: 03-263175

Artistic Director: Jeannette Ordman
General Manager: Michael Cohen
Producer: Batsheva de Rothschild
Assistant to Artistic Directors: Ora Dror, David Shur, Ilana Soprun
Ballet Masters: Kenneth Mason, David Shur, Rosaline Subel-Kassel
Choreologist: Ilana Soprun
Dancers: Miriam Paskalsky, Philip Clyde, Patricia Aharoni, Ilana Soprun, Moshe Goldberg, Cas Kemna, Fabiola Ariza, Limor Axelrod, Sandra Bloch, Ania Brud, Limor Einat, Yael Gutz, Simi Hoze, Heidi Krisch, Naama Mizrahi, Susann Mount, Or Abuhav, Alon Avidan, Jonathan Avni, Lior Lev, Pierre-André Morard, Ze'ev Rom
Apprentice: Eyal Nahum

TOURS ABROAD:

Russia, Spain — December 1989

PREMIERES IN 1988/9

"CHANGING WHEELS" —

Ch.: Rodney Griffin; m.: Kurt Weill;
c.: Shmuel Wilder; l.: Nathan Panturin

"AUTUMN PHASE"—

Ch.: Yair Vardi; m.: Ori Vidislavsky;
c.: Shmuel Wilder; l.: Sean McAlister

"RENASCENT"—

Ch.: Mauricio Wainrot; m.: Philip Glass;
c.: Carlos Gallardo; l.: Moshe Fried

"SYMPHONETTE"—

Ch.: Domy Reiter-Soffer; m.: Morton Gould;
c.: Shmuel Wilder; l.: Danny Redler

"QUARTET II"—

Ch.: Nils Christe; m.: Shostakovich
c.: Keso Dekker; l.: Jan Kees Tjebbes

"AQUELARRE"—

Ch.: Oscar Araiz; m.: Paul Hindemith;
c.: Oscar Araiz; l.: Danny Redler

"ENTANGLED PATH"—

Ch.: Yair Vardi; m.: Ori Vidislavsky;
c.: Yair Vardi; l.: Ariel Ariav

"HANDEL — OPUS 6 No. 7"—

Ch.: Mark Haim; m.: Handel;
c.: Shmuel Wilder; l.: Judy Kupferman

"STROLLING"—

Ch.: Mauricio Wainrot; m.: Wim Mertens;
c.: Carlos Gallardo; l.: Ariel Ariav

"LES NUITS D'ÉTÉ"—

Ch.: Domy Reiter-Soffer; m.: Berlioz;
c.: Michal Gamzu; l.: Judy Kupferman

★

BATSHEVA DANCE COMPANY

The Suzanne Dellal Center for Dance and Theatre, Neve Tzedek, 6 Yechieli St., Tel Aviv 65149; Tel.: 03-651471-5; Fax: 03-660231

'88/'89 SEASON

Artistic Advisor: Robert Cohan
Artistic Director: David Dvir
Ballet Master: Jay Augen
Rehearsal Directors: Shelley Sheer, Nira Triffon
General Manager: William Strum

Deputy General Manager: Mira Eidels
Batsheva II. Artistic Director: David Rapoport

'89/'90 SEASON

Guest Artistic Director: Ohad Naharin
Artistic Director: Shelley Sheer
Ballet Master: Jay Augen
General Manager: Mira Eidels
Dancers: Melanie Berson, Shula Botney, Sonia D'orlean-Juste, Orit Kenan, Iris Lahad, Talia Paz, Shelley Sheer, Nira Triffon, Tami Vinig, Liat Steiner, Idit Herman*, Sharon Eyal*, Jay Augen, Mario Paulo Cardoso, David Dvir, Gad Feingold, Miki Homa, Carl House, Yitzhak Galili, Shai Gottesman, Erez Levy, Haim Ohn, Ido Tadmor
* apprentices

TOURS ABROAD:

Germany — October 1988; U.S.A. — November—December 1988; France — Switzerland — March 1989; Poland — June 1989; Portugal — June 1989; Germany/Hungary — October 1989

PREMIERES

"TAKEN TO PIECES"—

Ch.: Doug Varone; m.: Christopher Hyams — Hart; c.: Jillian Block; l.: Sean McAlister

"CANTATA 78 / EVERY WAKING HOUR"—

Ch.: Doug Varone; m.: J.S. Bach;
c.: Hemda Zolta; l.: Sean McAlister

"PSYCHO KILLER"—

Ch.: I.S.O. — Daniel Ezralow, Jamey Hampton, Ashley Roland, Morleigh Steinberg; m.: Talking Heads;
c.: Daniel Ezralow; l.: Sean McAlister

SUMMARY OF ARTICLES IN HEBREW

"Israeli Folk Dance and its 'Kleismerim'", by Zvi Friedhaber deals with the close connections between the creators of Israeli folk dances and the musicians who collaborated with them, calling the latter "Kleismerim", as the traditional Jewish musicians used to be called in Yiddish.

"Emile Jaques-Dalcroze — the Body as the Bridge Between Music and Movement", by Ora Gorali traces the development of the methods of Jaques-Dalcroze and the application of his principles to dance.

"Brecht, Montage and Dance Theatre", by Elyakim Yaron deals with the means of the new "*Tanztheater*" and its offshoots in Israel.

"The Past is a Remote Country", by Ruth Eshel is a biographical sketch of the international artistic career of Caj Selling-Lothman, a Jewish *danseur noble* from Sweden, who settled in Israel.

"The Form of the Spirit", an account by Arie Bursztein, an Israeli dancer who participated in the creation of a new work by Oshio Amagatzu, the founder and leader of the Sankai Juku Buto dance group from Japan.

"Strangers in the Land of Sound", by Ofer Rom, deals with the phenomenon of deaf and hard-of-hearing dancers, based on his own experience as a past member of Moshe Efrati's "Kol-Demama" dance company.

"Music and Choreography in Classical Ballet", an interview by Yossi Tavor with one of the leading choreographers of the Moscow Bolshoi Ballet, Yuri Popko.

invitations to perform, but suddenly became apprehensive. Some time ago I had read somewhere, "The public doesn't want to see the fat Isadora, clad in a white sheet hopping on stage anymore." I was afraid, I was beginning to look ridiculous, as certainly there is some justification for the audience not to wish to watch an aging actress perform. Was I an "aging actress", at the age of 43, or do I look like one?

I didn't know the answer, but I was afraid. I was sorry to part with "Journey," but I decided to give up. My body had lost its self assurance. I may dance in the privacy of my home, but not in front of an audience, on-stage, since discontinuing my daily training routine. I demand regular movement training from my students, and for

long years I trained conscientiously myself. But not any more. So I had to take the consequences.

I thought that between Anna and myself a firm relationship had formed. But life doesn't comply with our plans and wishes. In 1977 Anna was asked to stage a play about Hanna Szenes, the parachutist captured and killed by the Nazis, for the Haifa Municipal Theatre, which I had joined in 1961. She offered me the role of Hanna's mother. I was delighted by the prospect to work with Anna Sokolow again! We met twice in Tel Aviv to discuss the part. But internal theatre intrigues being what they are, nothing came of it. Another actress played the role. Anna and myself didn't meet again since. ■

TAMAR BEN-AMI תמר בן-עמי
Choreographer כוריאוגרפית



מפגשים - סדנאות

המלך גיורג' 66, תל-אביב, טלפון: 03-288621
66, King Georg St. Tel - Aviv, Tel: 03-288621



אלכס קוטאי יחסי צבור
ALEX KUTAI Public Relations

רח' בול 6 תל-אביב 62285 6 Basel st. Tel-Aviv 62285

טל. 5463612, 03-5461613

- מבין הפרויקטים שמשרדנו טיפל:**
- ★ להקת המחול מויסויג - מבריה"מ
 - ★ פסטיבל המחול כרמיאל
 - ★ להקת אומסק - מבריה"מ
 - ★ להקת קול וזממה - משה אפרתי
 - ★ התיאטרון הקאמרי
 - ★ המחזמר "אחים בדם"

compete theatrical form. The whole play takes place on the level of a soliloquy, and the woman has no fixed age. She constantly veers between childhood and old age. She also doesn't belong to a certain place. Because she isn't fixed to a certain space and time, she depicts the whole lifespan of a woman, everywhere and anytime. As there is no "second", imaginary character, everything is open to exploration concerning the passage of time and the transitions between the different ages in the life of that particular woman. I turned to movement to solve these problems, and thus became involved with the work of Anna Sokolow. Here are some remarks I jotted at the time in my notebook:

The woman was born in death, into a world of death and water. After all, even before it is born, the fetus is surrounded by water in the womb. The sperm and the cadaver are one: between them is only the threshold of transition. I have to create in the mind of the spectator a double feeling: that of the present and the non-present, of presence and absence, of reality and non-reality.

As a child, one discovers everything, all is new, astounding. In old age one experiences how everything returns, how the limbs degenerate; you are unable to withstand this challenge, so you take leave. The main problem is how to depict the personal in such a way that it becomes impersonal. The reoccurrence of events (in the character's life on-stage) is, to my mind, the special feature of this play.

The staging has to provide a framework for a "moving voice", a voice that moves about, conveying what the soul feels. Rehearsals progressed towards the first performance without either of us having decided what to call our work: dance theatre or rather movement theatre.

In 1960 no one paid any serious attention to such a form of staging. It took many more years for the now well known genre of dance theatre to emerge. Perhaps that is the reason, Dr. Elyakim Yaron in his article on this phenomenon (Israel Dance '87-'88), does not mention Anna Sokolow's and my pioneering work. He concentrates on contemporary creators of dance theatre in Israel, such as Na'ava Zuckerman, Ruth Ziv-Eyal and other choreographers. I bear no grudge against Elyakim Yaron. He himself wasn't yet a theatre and dance critic in those days. At any rate, the critics then were not "officially" invited to the performance and came of their own volition as it suited them.

I took "Journey into the Green Shadows" on the road, mostly performing in the same kibbutzim where I had



Anna Sokolow

appeared in my previous one-woman shows.

The critic Yoram Kaniuk wrote in his review, "She travels from place to place. For such a venture one needs courage, belief and talent. She has all three and spends them all lavishly on stage."

Dr. Yaron, in his article about dance theatre analyzes performances in which the actor-dancer "did not have at his disposal the (spoken) word as one of the tools of his trade." "Journey" was an exact example of such a rare fusion of oral and corporeal expression, of text and movement. Yaron continues, "The point of departure isn't stylized movement (ballet) but rather natural movement, utilizing all the potential of the human body, in repose (relaxation) or movement (tension). Regarding natural movement as a starting point postulates also a new approach to the personality of the actor."

After I had performed "Journey" for about a year, Anna again arrived in Israel and, of course, came to see me do it. After the show she didn't say so, but I felt she wanted to tell me, "You must do your daily class. Without constant training it isn't possible..."

January 1963. Another year had passed. I had

AN EARLY EXPERIMENT IN DANCE THEATRE IN ISRAEL

by Nava She'an

The connection between Anna Sokolow, one of the leading creators of modern dance in America and Israel began nearly 40 years ago when she was invited to work with "Inbal." She has returned to this country nearly every year since, to choreograph and to teach. Indeed her "Lyrical Theatre" was the forerunner of "Batsheva" dance company. (See Nathan Mishori's article in Israel Dance '80.)

In February 1990 Anna will celebrate her 80th birthday. The following excerpt from memories the actress Nava She'an is now writing, depicts her collaboration with Anna Sokolow in the early '60s on a dance theatre piece, many years before that term began to be used, is our birthday present for her.

G.M.

For more than three years I had been travelling all over Israel performing my one-woman show. What now? Should I start preparing another program? I wasn't sure what to do. I had heard that Anna Sokolow, the American choreographer, was teaching the "Inbal" dancers. I was accepted and enrolled as one of the students in the course she was giving. Of course, not being a dancer but a professional actress, I wasn't as agile as the youngsters participating in the summer course. But this didn't deter me; on the contrary, it egged me on. What Anna was teaching is exactly what I love best: it isn't just dance, but rather movement, which requires the qualities of acting. I followed Anna's work avidly, until one day an idea occurred to me. Not long ago I had read a play by the Danish playwright Finn Mathling, "The Journey into the Green Shadows". I liked it very much, acquired the performing rights and had it translated into Hebrew. I approached Anna, proposing to stage it with me as a movement theatre piece. In other words, that parts of the woman's monologue, which constitutes the whole play, would be danced instead of just acted (spoken.)

Until then I had always acted as my own director, but I felt I was unable to be my own choreographer as well.

Anna was delighted by the offer and consented to work with me on the staging of the play. We worked for about a month, several hours daily. We understood each other so well that I felt as one person with her. The movement Anna created became the starting point for my acting.

She didn't interfere with the audio part of the play or the intonations of the spoken text. She relied on me, knowing that the final shape of the performance would be based on our common idea of it.

She decided to use Alban Berg's "Violin Concerto." This month of work with Anna Sokolow was one of the happiest and I most fertile periods of my life. Though sometimes I was a bit taken aback by her enthusiasm. She would shower me with compliments and superlatives, which frustrated me instead of encouraging me. Of course I enjoyed her praise, but it embarrassed me to hear her say: "I am enchanted by you!" She was, as she often stated, "in love with me in my moments of creation."

"I am enchanted by your full femininity, as expressed in your movement, which is simple, or rather untrained, professionally." She found in me some elements of the art of Isadora Duncan, and that was the style in which she chose to direct "Journey."

Yes, it was she who staged and directed. It soon became plain to me that she was the dominant partner, not myself.

The program therefore listed her as the director of the play. In contrast to my previous one-woman shows, which were monodramas, "Journey" was a monologue. It had no "invisible partner", the dramatic device used in monodrama to provide the actor with an invisible second protagonist, who exists only in his imagination and is perceived by the audience through him.

Perhaps this lack of a partner made me turn to dance in my new production, since I don't see a monologue as a

this respect. She quotes a very damaging review by the most important critic of those days, John Martin of the *New York Times*, as well as a vicious piece by a gossip columnist in the *New York Post*.

The usual selective quoting creates a strange discrepancy between the despair and anger felt by the artist, who is misunderstood, misinterpreted, vilified and savaged by the critics and what is actually quoted. But after all, artists are human, and it is easy to forgive such foibles.

Another aspect of dance writing — aesthetic, critical or biographical — which is detrimental to the correct perspective of the view offered, is the nearly total isolation of dance history from world history and the development of the other arts. This not-so-splendid isolation is rather typical in dancers, but historians and biographers should have a more objective viewpoint.

Of course, there is a certain aquarium-feeling in any dance studio. The world at large and what takes place outside recede into a distant, faint perspective, a mere shadow of political and social reality. World wars and upheavals become footnotes, mainly confined to the sphere of private life. The mirrors lining the studio walls reflect only the self.

I remember how an old lady, a former dancer of Mary Wigman, when challenged by young people at a dance history colloquium held in Berlin a few years ago, justified Wigman's tacit acceptance of Nazi rule by saying: "We were busy all day in the studio and too tired at night to notice what was happening around us, until it was too late..."

A rather lame excuse.

Knowing that Pauline Koner had spent several months in Soviet Russia in the mid-'30s, during the great purges and the show trials of Stalin and his henchmen, I expected a reappraisal of her attitudes at the time as seen in retrospect. But she merely quotes her diary and tells some spicy intimate stories about her private life in the U.S.S.R. Her diary and her story about her romance with the famous film director Pudovkin are fascinating, but fail to explain the situation of modern dance in the socialist state.

Koner and Anna Sololow, who also spent a long time in Russia, were savagely attacked when they returned home to the U.S. Very little about this found its way into Koner's book. Similarly, the related phenomenon of the left-wing political active modern dance movement in the

U.S. during the great depression and Roosevelt's New Deal is given short shrift.

Perhaps one shouldn't expect too much impersonal insight in an autobiography, which by its very nature is supposed to supply the individual closeup which is grist for the mill of the historian.

Indeed, Marcia Siegel is the right person to dissect and marshal the facts to create a comprehensive picture. She does this very well indeed.

Only occasionally is her book prone to the approach so often found in dance history works — namely, that of supplying the reader with too many facts, such as exact dates of premieres, addresses and who danced which part when and where.

Days on Earth certainly doesn't belong in the category of books which are but long lists of facts hung on a clothes line to dry in the sun. The reluctance of writers to offer opinions and to stick to often irrelevant verifiable pieces of information is certainly the result of many dance history works being rehashes of doctoral theses and the detrimental influence of academic writing requirements.

The academic method also causes the page to be festooned with footnotes. Extensive footnoting is a most important tool for anyone engaged in further research. It is most frustrating to find fascinating quotes in older books, such as those by Kurt Sachs, without any cited source.

At first I was astonished to find no footnote numerals on the pages of Siegel's book. Then I discovered Marcia had used a method which I hadn't previously encountered. She listed all quotes by page and line number, at the end of the book, with the first words of the cited material to facilitate their location. This method lets the general reader ride along unimpeded, yet offers the researcher all the information he may need.

Days on Earth is also a contribution to redressing the injustice inflicted by history on Doris Humphrey who, to judge by her choreographic work, was no less an artist than Martha Graham who became in the common mind synonymous with American modern dance. Everyone knows about Graham's "Contraction and Release", while Humphrey's "Fall and Recovery" is an esoteric term known only to specialists. Perhaps if Doris had reached a ripe old age and kept her own company till today, this injustice would not have occurred. ■

THE ART OF DANCE BIOGRAPHY WRITING

by Giora Manor

Several new books about the lives of American modern dance artists recently landed on my desk. Among them Marcia B. Siegel's *Days on Earth* (Yale Univ. Press, 1988) about Doris Humphrey and *Solitary Song*, an autobiography by Pauline Koner (Duke Univ. Press, 1989).

The names of both authors immediately conjured up in my memory the smell of grass, of the lawn at Duke University's campus at Durham, North Carolina. At noon on a hot summer day, three figures walked leisurely towards the dining hall: a blond woman, a small dark-haired woman with huge black eyes, and a slim, tall man. As I was going in the same direction, I joined them. It suddenly dawned on me I was walking in the midst of history: three quarters of the original cast of José Limón's *Moor's Pavane*, in my opinion one of the most perfectly tailored modern dance works ever created.

Of course, José Limón himself was not there. He had died six years earlier in 1972.

Another memory floated into my mind — that of a memorial gathering held at Lincoln Center in New York a few days after Limón's demise. There for the first time, I saw Doris Humphrey's *Day on Earth*, another perfect work of art, a paradigm of the best in modern dance of the '40s which served Marcia Siegel for the title of her book about Humphrey.

Marcia herself was also there at Duke in the summer of '78. She was conducting the Dance Critics' Conference in which I too participated.

Two things struck me as we all approached the mundane campus dining hall: how much of the history of modern dance is still with us in the form of people who were there at the creation, and how closely interconnected so many of the leading modern dance artists were, like a

Every artist writes his own autobiography.
(Havelock Ellis)
Biography is life without theory.
(Benjamin Disraeli)

clan or an extended family. There are genealogies, whole "extended choreographic families" as Don McDonagh so succinctly puts it the graphic design on the fly-leaf of his *Complete Guide to Modern Dance*.

Perhaps biography, "auto" or otherwise is one of the few forms in which the essence of dance, such an elusive art form, can be caught on the printed page.

But do the facts (born so and so, studied with, joined the company of, fell out with, began choreographing, John Martin wrote in the New York Times such and such, toured abroad), told with greater or lesser narrative talent reveal much more than what may be gleaned from an encyclopedia?

Most autobiographies of choreographers and dancers tend to become reports of battles and disappointments, strewn with severed relationships, struggles with insensitive, mercenary impresarios, with hardly a tranquil respite between skirmishes. For example, here is the list of chapter titles in Part II. of *An Artist First*, written by Selma Jeanne Cohen to supplement Doris Humphrey's autobiography (published in 1972): Interim, Hopes and Fears, Family Life Pioneering, Threats, In the Face of Misfortune, Helping, A Good Fighter. Nearly all sound like dispatches from the war front.

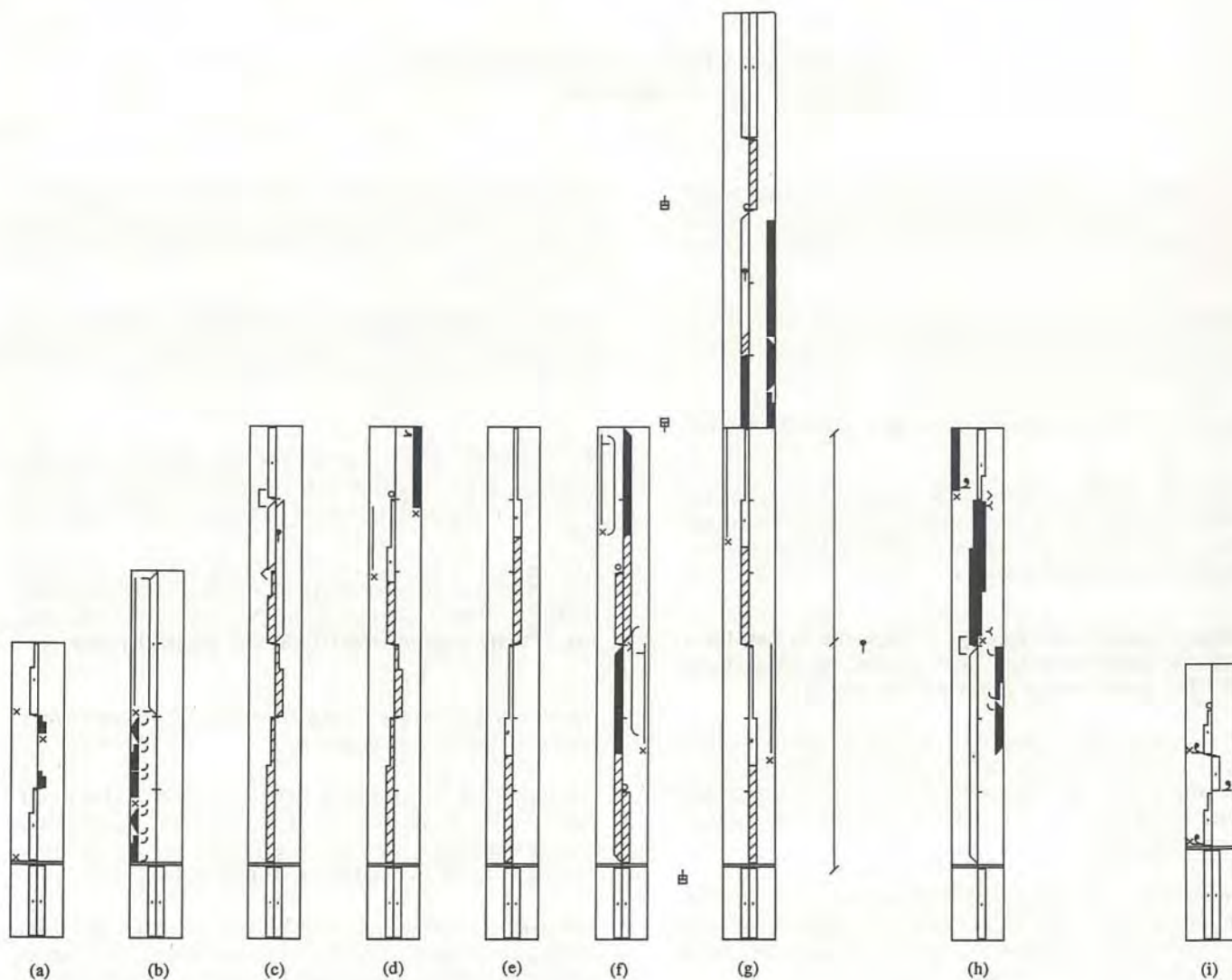
Indeed perhaps the most apt description of a dancer's life is the term coined by Humphrey to describe her theory of movement: "Fall and Recovery."

The antidote for injuries of body and soul which are a constant bane of a dancer's life in most biographies are the selected quotations from newspaper critics' articles. The negative ones are often conveniently forgotten and only the "raves" get into the book...

Pauline Koner is more courageous than most authors in

Examples of Labanotated hypotheses for a modern reconstruction of mid-fifteenth-century Italian dance steps:

a) *saltarello* step-sequence on the left foot (3/4) b) *ripresa* on the left foot in *quaternaria* (4/4), c) *mezavolta* at the end of *doppio* in *bassadanza*, d) *doppio* beginning on the left foot in *bassadanza*, e) two *sempi* beginning on the left foot in *bassadanza*, f) two *continentie* beginning on the left foot in *bassadanza*, g) "typical" *voltatonda* in *bassadanza*, h) *riverentia* on the left foot, i) *piva* step-sequence on the left foot (2/4).



⁴ Some of the author's interpretations of the dance steps can be found in "Studies in Fifteenth-century Italian Dance: *Belriguardo in Due*; a Critical Discussion", in the *Proceeding Dance History Scholar Tenth Annual Conference*, Irvine, California, February 13—15, 1987; and "Una Fonte Sconosciuta della Danza Italiana del Quattrocento", in *Atti del Convegno Internazionale di Studi sul Guglielmo Ebreo da Pesaro*, Pesaro, Villa Miralfiore, July 16—18, 1987. Many fine studies with reconstructed steps in Labanotation can be found elsewhere, including Ingrid Brainard's *Three Court Dances of the Early Renaissance* (New

York: Dance Notation Bureau, 1971) and Emma Lewis Thomas's "Music and Dance in Boccaccio's Time-Part II", in *Dance Research Journal* X/2 (1978). There are many practicing dance historians such as Barbra Sparti, Andrea Francalanci, Alessandro Pontremoli, Patrizia La Rocca, Madeleine Inglehearn, and Diana Cruickshank, all of whom have hypotheses on the proper performance of the dance steps of this fifteenth-century dance repertoire. None of us fully agree regarding the significance or the proper arrangement of the factual material supporting the various hypotheses.

★

Glossary for Italian dance terminology and hypotheses for reconstruction:

two *continentie*, beginning on the left in *bassadanza* (6/4): rise and step on the left ball to the left side and sink 3 beats, step on the right ball to the right side and sink 3 beats

doppio (on the left in *bassadanza*): step on ball of left foot 2 beats, step right ball beat, step left ball and slowly sink 2 beats, pose nobly 1 beat

mezavolta half turn usually done as a pivot during the

ripresa (on the left in *bassadanza* 6/4): while the right leg holds the weight the left leg circles counterclockwise one and a half revolutions 2 beats, weight is transferred while sinking on the left 3 beats

ripresa (in *piva*): (the concept is the same as that for a *ripresa* in *quaternaria* but twice as fast, the leg gestures only 1/2 circle before receiving the weight)

ripresa (on the left in *quaternaria* (4/4)): while the right leg holds the weight the left leg circles counterclockwise one and a half revolutions 2 beats, weight is transferred while sinking on the left 2 beats and the right foot is closed gracefully

riverentia (on the left foot in *bassadanza*): step side on the left 3 beats, sink while sliding the right back and sharing weight on both feet 2 counts, transfer weight to the right foot that is behind 1 count

saltarello (step-sequence in 3/4) on the left: step left 1 beat, step right and hop and land 1 beat, step left 1 beat; or step left 1 beat, step right and hop 1 beat, land and step left 1 beat

saltarello (step-sequence in 3/4) when performed in *quaternaria* (4/4) (on the left): step left 1 beat, step right and hop 1 beat, land 1 beat, step left 1 beat

salto (jump): this is performed by jumping off and landing on two feet, and sometimes requires a turn in mid air; it may take an entire measure or only part of one

two *sempi* (on the left in *bassadanza*: step on left ball and gracefully lower taking 3 beats for the action, likewise for 3 beats step on right ball and gracefully lower

tempi: one meaning of a *tempo* is that of the equivalent of a modern measure or bar

voltatonda (in *bassadanza*): there are several species of these whole turns, but the most common requires two *sempi* beginning on the right and a *ripresa* (see descriptions of two *sempi* and a *ripresa* above)

voltatonda (in *piva*): use the *piva* step-sequence and turn clockwise, unless specified in the description of a dance, around a point in space, (see description of *piva* above)

no gli altri dui et il simile gli fa
 la donna et pigliano presto l' ho-
 945 mo di sopra e la donna el tempo
 in saltarello et vanno circondan-
 do la donna quelli dui di sotto
 et l' homo quelli dui di sopra et
 venghono tutti dui in mezo a scon-
 950 trar si et si toccano la mano et sen-
 za perdere tempo l' homo torna in
 dietro con dui altri tempi al suo lo-
 co et in quello la donna da una
 voltatonda. Poi gli omini tutti
 955 quattro insieme fanno tre tempi
 di piva l' un nella posta dell' altro com-
 pagno et uno passo sempio come
 sono gionti nella posta l' un dell' al-
 tro et l' homo di sopra da intanto
 960 in piva una voltatonda et questi
 dui di sopra senz' altra indugia van-
 no pur cosi in piva in la posta di quel-
 li di sotto et quelli di sotto in lalo-
 ro et mentre che loro fanno cosi
 965 la donna da la sua voltatonda inpi-
 va et lo compagno suo la va a pren-
 dere in piva e la mena fora in piva
 mentre che quelli quatro di sotto si
 stringhono in riprese l' uno appresso
 970 l' altro et incomincia.
 Ditti sono tutti gli balli solemn-
 e e singolari fatti ultimamente
 per lo Re dell' arte mio solo maestro
 et compatriota Misser dominichino
 975 no da piacenza cavagliero avra-
 to per la sua perfetta et famosissima
 virtute.

These dances continue to delight modern audiences with their clarity and succinctness in dance action and associated music. Combined with this clarity, the heterogenous natures of the *balli* in relationship to their lengths make these dances distinct from the dances from

perform the same (sequence), and the
 woman treats them the same way. (G) The man
 945 in front and the women immediately "take
 the **tempo**" in **saltarello** and go circling:
 the women (around) the two in the rear,
 and the man (around) the two in front.
 Both come into the middle to meet one another,
 950 touch hands, and, without
 losing time (a musical beat), the man returns
 to his place with two more **tempi**,
 as the women executes a
voltatonda. (H) Then the four men,
 955 all together, perform three **tempi**
 of **piva**, each (going) to the place of his companion
 and a **sempio** in order to
 (finally arrive there);
 meanwhile, the man in front executes
 960 a **voltatonda** in **piva**. The two men
 in front go without further delay,
 still in **piva**, to the places of those
 on the rear and vice versa.
 While they do this,
 965 the women executes a **voltatonda** in
piva, and her partner goes in **piva**
 to join her. In **piva**, he leads her out
 while the four behind
 draw close together in **riprese**.
 970 And it repeats.
 All of the most formal and
 extraordinary dances — recently choreographed
 by the king of the art, my only teacher
 and countryman, master Dominichino
 975 da Piacenza, an honored courtier
 known by his perfect and very famous
 virtue — have been described herein.

★

any other historical period of Western civilization. They continue to be worthy of our interest. They are jewel-like miniatures of human interaction with cleanly-cut facets of dramatic episodes. ■

¹ There are approximately one hundred extant choreographic descriptions often found with variations when two or more sources convey the same dance. The eight choreographic descriptions of **Mercantia** (the first four sources below, at Paris and Roma, have the associated musical notation) are found in the following sources: Paris, Bibliotheque Nationale, fonds it. 972, 973, and 476; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, codice Capponiano 203; Siena, Biblioteca Comunale, L.V.29; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabecchiana-Stroziana, XIX, 88; Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Antinori 13; New York Public Library, Dance Collection, Lincoln Center, MGZMBZ-Res., 72—254. The two choreographic

descriptions of **Sobria** are found in Paris, Bibliotheque Nationale, fonds it. 972, and Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, codice Capponiano 203. Both of these sources have the accompanying musical notation for the *balli*.

² Paris, Bibliotheque Nationale, fonds it. 973. (Present author's English translation and line numbers added for the reader's convenience).

Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, codice Capponiano 203.

890 cantia nel quale la donna s' attie-
ne a colui solo che prima l' ha con-
dutta in ballo et fa ssi in sei cinque
homini et una donna a dui a dui
ala fila e la donna e di sopra a
895 mano a mano con uno homo. In
tale ordine fanno el saltarello et
ferman si. Poi quelli quatro ho-
mini di detro se allargano con
quatro riprese et fanno uno qua-
900 drangulo. Alhora l' homo di sopra
piglia la mano della donna et
fanno tutti dui a torno a torno in
piva una voltatonda et come
l' homo ha finita la volta lassa la don-
905 na et va in piva lei continuando
in mezo di quelli quatro et si
ferma voltando si verso el suo com-
pagno. Poi gli due primi homi-
ni fanno uno doppio comenzan-
910 do col dritto et una riverentia
porgendo la mano ala donna per
toccar gli la et ella non vole ma si
tira alquanto in detro et tutti
tre insieme si voltano le spalle
915 l' un l' altro et gli omini pigliano
uno salto et tornano con quel-
lo medesimo doppio al suo loco
et la donna intanto che loro fan-
no quello doppio da una volta.
920 El simile proprio fanno gli al-
tri dui di sotto et cosi la don-
na a loro. Poi l' homo di sopra
si volta et viene con dui sempi
et uno doppio incontro ala donna
925 et ella a lui con quello proprio co-
menzando col sinistro e gli tocca
la mano senza prendere et tornano
tutti dui al suo loco con dui doppi
comenzando col dritto et si ven-
930 ghono a voltare le spalle tutti dui
poi gli dui primi homini fanno
tre tempi di saltarello in quaternaria
passando per la posta l' uno dell' al-
tro et venghono detro alle spalle
935 della donna et quello da mano
dritta cegna al compagno che temp-
ti la donna et ello cegna ad es-
so in questo la donna si volta co-
me coruciata et elli con lei et
940 pigliano uno salto et tornano a
le poste l' uno in quella del' altro con
uno doppio. Questo medesimo fan-

890 In this, the woman attends
only to the man who originally led her
to the dance. (A) It is done with six: five
men and a woman, two by two
in a column, the woman in front,
895 hand-in-hand with a man. In this
formation they perform the **saltarello** and
stop. (B) Then those four men
who are behind widen with
four **riprese** and make a square.
900 (C) Then the man in front
takes the hand of the woman, and
both execute a **voltatonda**, turning
around each other in **piva**. When
the man has finished the turn, he leaves the woman.
905 Continuing, she goes in **piva**
into the middle of the four men,
stops, and turns toward her partner.
(D) Then the first two men
perform a **doppio** beginning
910 with the right and a **riverentia**.
offering the (ir) hand (s) to the woman for the purpose
of touching hers. She does not oblige, but
withdraws somewhat. All
three turn their backs to
each other. The men do
915 a **salto** and return with a similar
doppio to their places. While
they do this **doppio** the woman
executes a (meza?) **volta**.
920 The other two men to the rear perform exactly the
same (sequence), and the women does likewise
(her sequence) toward them. (E) Then the man in front
turns and comes with two **sempi**
and a **doppio** to meet the woman,
925 and she does the same to him, beginning
with the left. She touches his
hand without taking it, and both
return to their places with two **doppi**,
beginning with the right.
930 They end up having their backs to one another.
(F) Then the first two men perform
three **tempi** of **saltarello** in **quaternaria**,
passing through the place of the other.
They come up behind the woman's back,
935 and the man on the right hand
gestures to his companion to tempt
the woman, and he gestures (back) to him.
At this, the woman turns as if
offended, and they (turn) with her,
940 doing a **salto**, and return to
each other's place with
a **doppio**. The other two men

560 una riverentia sul pie sinistro e
 due continentie comenzando dal
 pe' senestro. Appresso quello me-
 desmo homo va da man sinistra
 della donna et con dui sempi et
 565 uno doppio va a pigliare l' homo che
 e di sotto a man dritta e quello ch' era
 a man sinistra viene a pigliare
 la donna con quelli medesmi pas-
 si e rimane lui con la donna si
 570 che ciaschum si trova la sua volta
 con lei et incomincia.
 Sobria come d' inanzi e detto e
 ballo tutto contrario della mer-

560 a **riverentia** on the left foot and
 two **continentie** beginning on
 the left foot. Then this same
 man goes from the left side
 of the woman. With two **sempi** and
 565 a **doppio**, he goes to take the man who
 is in the back on the right side. He who was
 on the left side comes to get
 the woman with the same step-units
 and remains with her.
 570 Each man has his turn
 with her. It repeats.
 The **Sobria**, as was mentioned earlier, is a
ballo entirely opposite (thematically) to the
Mercantia.

transcribed fifteenth-century musical
 notation of Sobria

hypothesis of modern musical notation

[A] [saltarello]

[B] [quaternaria]

[C] [piva]

[D] [bassadanza]

[E] [piva]

[F] * [saltarello]

[G] [saltarello]

[H] [piva] da capo

* [called quaternaria in line 932,
 probably is bassadanza]

- 510 Vegniro mo a quelli balli et basse-
danze che son fora del vulgo fa-
bricati per Sale signorile e da esser
sol danzati per dignissime madonne
et non plebeie
- 515 Mercantia in canto
[Music notation] Intrata
Mercantia e ballo appropriato al
nome che una sol donna danza
con tre homini e da audientia a
520 tutti gli ne fossero pure assai co-
me quella che fa mercantia d' a-
manti. Et comincia cosi. La donna
e a mano con uno homo inanzi al-
tri dui homini detro loro a mano
525 a mano. In tale ordine fanno un-
deci tempi di saltarello et ferman
si. Appresso gli homini che son de-
tro ala donna se allargano con
sei riprese in traverso l' uno a man
- 530 sinistra l' altro a man dritta. Poi
la donna da mezavolta da lato
mancho et l' homo suo compagno
va innanzi con tre doppi comen-
zando col sinistro. L' homo che e a man
535 dritta della donna riscontro si par-
te con doi passi sempi et uno dop-
pio comenzando col sinistro et va
a tocchare la mano ala donna e
senza perdere tempo si volta a mano
540 dritta con dui sempi et uno doppio
comenzando col dritto e torna al
suo loco come era. Appresso lo suo
compagno ch' e a man sinistra fa
lo simile et la donna ogni volta
545 che ciaschun di questi dui gli ha toccha-
ta la mano mentre che 'l torna al
suo loco da una voltatonda. Poi
l' homo che e di sopra da mezavolta
dal canto dritto com'e chiamato.
550 Poi quelli homini che sono di sotto
se pigliano per le mani et fanno doi
sempi et un doppio col pie dritto
inanzi e si scambiano di posta. Ap-
presso quello homo che e di sopra
555 si parte con dui tempi di saltarello
comenzando col sinistro et se ne va
presso la donna. Poi subito la donna
com' e chiamata si volta in verso l' ho-
mo e l' homo gli toccha la mano con
- 510 I will now present those **balli** and **bassadanze**
which are beyond the mundane, made
for elegant halls, and only to be
danced by very proper ladies,
not by those of the lower classes:
- 515 The notated music for **Mercantia**:
- The **Mercantia** is a **ballo** befitting its
name in which only one women dances
with three men and gives her attention to
520 each one-as though there might be very many,
much like a courtesan who trades lovers.
(A) It begins like this: the woman
is hand in hand with a man, ahead of the
other two men holding hands in the rear.
525 In this formation, they perform eleven
tempi of the **saltarello** and stop.
(B) Then the men who are behind
the woman spread out with
six **riprese** to the sides, one man
- 530 to the left and the other to the right. (C) Then
the woman gives a **mezavolta** from the left
side, and her partner
goes forward with three **doppi** beginning
on the left foot. (D) The man who is to the
535 right of the woman "makes eye contact with her"
and departs with two **sempi** and a **doppio**,
beginning with the left. He goes to
touch the hand of the woman.
Without losing time, he turns to the
540 right, and with two **sempi** and a **doppio**,
beginning with the right, he returns to
his place as he was. Then, his
companion who is on the left side does
the same. The woman executes a **voltatonda**
545 every time that each of these two men
has touched her hand while
he returns to his place. (E) Then
the man who is forward performs a **mezavolta**
from the right side as he is called.
550 (F) Then those men who are to the rear
take each other by the hand and perform two
sempi and a **doppio** with the right foot
leading, and exchange places. (G) Then
that man who is in front
555 departs with two **tempi** of **saltarello**
beginning with the left, and goes up to
the woman. (H) Immediately as she
is called, the woman turns towards the man.
(I) He touches her hand with

voices. The need to harmonize elements in music, figurative of other aspects of the time, led to a decrease in dissonance and a new style of composing by points of imitation. This sense of integration seen in music, or people's general need at the time for coherence of artistic elements, is represented in the grouped and connected short sections within the *balli* — a reflection

of the moderated use of diverse elements instead of an excessive use of a single element.

In his dance treatise, of which various extant copies are scattered in repositories throughout the world, Guglielmo Ebreo da Pesaro acknowledges this conception of fourness:

★

155 ma e conforme Impero che da quat-ro
concordanti e principal voci for-
mata e composta alle nostre quattro
principal compositioni corrispondente

155 ... that from four
harmonious and fundamental voices
(music) is formed and correlated to our four
fundamental aspects²

★

During Guglielmo's period, an individual was considered healthy if the "elements" within her/him were balanced with others or moderated. It is likely that a *ballo* could function as a small reflection of this macroscopic vision of humanity and world order.

In order to acquaint the reader with the five-hundred year old dance materials fresh and relevant even today, a transcription of selected passages (with added line

numbers) follows of all the Italian words and fifteenth-century musical notation corresponding line-by-line to the original in Antonio da Cornazano's treatise.³ Face to face with this transcription is an English translation and a modern interpretation of the musical notation. In brackets are letters both above the modern transcription of the music and within the English translation so that the reader can see the sectionalization of music and dance action.⁴

transcribed fifteenth-century musical notation of <u>Mercantia</u>	hypothesis of modern musical notation
	[A] [saltarello]
	[B] [quadernaria]
	[C] [bassadanza]
	[D]
	[E] [F]
	[G] [quadernaria]
	[H] [I] [bassadanza] da capo

TWO *BALLI* JEWEL-LIKE DANCE AND MUSIC IN MID- FIFTEENTH-CENTURY ITALY

By A. William Smith

The *balli Mercantia* and *Sobria* are from the earliest extant dance repertoire of western civilization that has step-by-step written instructions and associated notated music.¹ *Mercantia* representing a vice (perhaps that of a woman selling love) and *Sobria*, its corresponding virtue (that of a woman who resists social advances or, perhaps, advances of love) are instructive of the relationship between dance movement and its music in fifteenth-century Italy. These dances reflect in their construction a commonly seen pattern of organizing artistic elements — with diverse parts that make up a whole. The *balli* require only a few minutes for each of their performances, but they are whole in themselves — cleanly cut miniature jewels of symbolic and dramatic theatrical expression. Similar to rich examples from other arts of the same period, such as gilded altarpieces with diverse painted panels, the dances are multifaceted. These gems of spatial relationships and subtle dance movement merit study by today's dancers, musicians, and like-minded cultural historians.

Mercantia, a dance requiring one woman and three men, has at its dramatic core the woman who dances, in turn, with each of the three men. Like a merchant who does business with various clients, she, in the center of a spatial triangle, "receives" the men each time the dance is repeated. She does not dance only with the man she was originally paired with at the onset of the dance as does the woman in *Sobria*, rather, upon each repeat of the opening section of the music with its corresponding dance action, she has a different partner.

In contrast to *Mercantia*, *Sobria*, a dance requiring one woman and five men, is about a woman who remains loyal to her original partner. She goes to the middle of a square spatial formation at whose corners stand four men. Two by two, they try to entice her to dance with them, but she resists their symbolic advances and remains true to her consort by dancing only with him. The woman is finally led out of the square by her

partner who has spent the greater part of the dance outside the square and facing away from the woman.

The notated music associated with each dance corresponds to the overall structure of the dance, by consisting of small parts or episodes. Much different in concept than that of modern music, the transcribed musical notation for these *balli* reflects short phrases—usually four-bars long of a specific meter with its associated tempo — that are often repeated and are followed by phrases of different meters. A *ballo* can be a mixture of four different rhythms and usually begins with the skip-like rhythm *saltarello* (often transcribed as 3/4 or 6/8) although a *ballo*, at times, can begin with the faster *piva* (2/4 or 6/8) or the apparently slower *quadernaria* (4/4). The rhythm considered the most elegant, the *bassadanza* (6/4), is the slowest, and a phrase of it is almost always found in a *ballo*.

In the dance repertoire of Domenico da Piacenza and his students Antonio da Cornazano and Guglielmo Ebreo da Pesaro, there were two major types of dances for which choreographic descriptions exist: *balli* and *bassadanze*. A *bassadanza* essentially requires the sounding throughout the dance of a *bassadanza* 6/4-rhythm (or an equivalent) like a waltz in modern society requires the sounding of a waltz rhythm. Although the *bassadanza* is not of concern in this present study, it can be considered homogeneous, or generally even in musical texture, as opposed to a *ballo* which is heterogeneous.

That *balli* can have as many as four different rhythms parallels patterns of "fourness" seen in other aspects of fifteenth-century Italian constructions and thought. The world at that time was still seen as having four elements: earth, water, air, and fire. The conception of the four temperaments also existed. Emerging in music in the mid-fifteenth century were four-voiced composition where previously the norm had been those of three

The chorus standing behind the woman takes up her hand motif. She is positioned between the two hills, thus adding a vertical line of movement to the horizontal. The back of the hands of the chorus touch their eyes in unison, and they raise their arms until these become the poetic image of palm branches.

Another woman puts her hand on top of that of the man, on the opposite side from where the first hand emerged. The dance develops as a dialogue of the diminutive dance, in which the groups participate as in the large dance.

4) **Wheeling movement.** A further type of development may be observed at the beginning of the stave section. One of the men sits on the floor in fourth position and begins to move around his own axis. This turning is taken up by the woman forming the righthand hill until a single woman also starts spinning. She introduces a jumpy promenade step into it. The rhythm of her movement is a preparation for transferring it into the men's stave dance.

In spite of all the discussions and struggles taking place

in "Inbal" as I write these lines, I do hope, as one who holds "Inbal" very close to his heart, that a solution to all its problems will be found and that the company will continue to give us many fine fruits. Especially I hope that we will see reconstructions of Sara's early works. If she gives her permission for such a venture, those great works of art will not only be seen again in live performance, but also preserved in a video for future generations.

Sara Levi-Tanai is one of the greatest living artists and her work will be esteemed and studied by future generations as benefits great art.

She is a jewel in the crown of Jewish art and "Inbal" one of the few points of pride and self-esteem of our country, a nation building its own culture.

I am deeply grateful to her for continuing to create her dances to sustain our souls in the face of all the adversity she has had to overcome. After all, the deep need to continue to create is the great secret of her life. ■

אולפן למחול מטה אשר

מנהלת אמנותית - יהודית ארגון
רכז חינוך איזורי - עמוס טל
קבוץ געתון, ד.ג. מעלה הגליל 25130,
טלפון: 04-858437

צוות המורים	המקצועות הנלמדים
יהודית ארגון	באלט קלאסי
גסנר דורית	מחול מודרני
ליבן אילנה	תנועה
כנעני יעל	הכרה גופנית
חסון מיכל	כתב-תנועה (אשכול וכמון)
פראן חנקה	קומפוזיציה, יצירה
נחשול זהרה	תולדות המחול
בן-בסט אורלי	אמנות
זבולון יעל	מוסיקה
רון רחמים	אנסומיה
	דרמה
מורים אורחים	
מאיר לוורן	
פאל סוגהילט	



באולפן לומדים ילדים מכיתה ג' ומעלה, כן קיימת מגמת בגרות.

במסגרת האולפן פועלת סדנת מחול במשך כל ימות השבוע כהכנה לריקוד מקצועי. מתקבלים תלמידים לסדנת המחול לשנתיים, לאחר לימוד קודם במחול.

מוכירת האולפן: לשד נורית, אם בית: דבורה אבשלום.

soloist's head as a bridal veil and the men have covered the male soloists' shoulders with a similar cloth as if by a prayer shawl (the herald), the couple (the tree) lead the dance in two groups (the hills). Each group's rhythm is different, but they are complementary.

The women move in a clipped staccatto movement, which becomes the traditional Yemenite step, the "da'assa," while the men sway in a conical movement from the hips, which becomes a spiral movement of the spine, a variation on that of the opening section. The movement of the women is also a variation on what they were doing earlier. The men's movement becomes gradually slower as they move in unison, progressing in a crescendo until their torsos are parallel to the floor. Likewise, the Yemenite step of the women becomes larger until they are in an "attitude", which is the central motif of the solo sance leading to the section using staves, in the "I am black, but comely" section.

The contrasting rhythms, the different steps, the clear grouping and the colours are all integrated in what one may call counterpoint.

2) **The stave motif.** The stave motif is introduced by the female soloist ("Tell me, O thou whom my soul loveth") in her solo, and it is developed both in the small as well as in the large dance.

The staves, held either parallel or crossed, enrich the diminutive dance and therefore reflect the relationship of the small dance to the music.

The solo starts by the soloist putting the staves on her throat as if strangling herself. They then pass into the hands of two dancers and finally to a group.

In order to explain this development, a digression on the use of props in dance is necessary.

THE USE OF PROPS

Very few choreographers are able to utilize props fully. Most of the time a prop is confined to only one or two possibilities it offers, thus limiting the emotional options the prop presents.

Using props in dance is nowadays quite fashionable. As is to be expected, Sara's use of props is far from simple. There are several ways in which she uses props.

a) The prop as everyday utensil. The stave in *Song of*

Song is a walking stick used by the male soloist or a shepherd's staff when the dancers put their palms on it and rest their chins on their hands.

b) As an image, being "humanized". The stave becomes a percussion instrument, a weapon (in the men's dance), two or more suddenly form a window, to look through or to be seen in its frame, even a sort of prison or cage when the night watchmen catch the Shunamite.

At another point the stave becomes like the one traditionally used by the spies returning from Canaan carrying the huge bundle of grapes, or the one used by hunters to carry a stag. It even becomes a sort of throne.

c) The dancer as a part or reflection of the prop. This is a device post-modern choreographers love. In the solo, the woman puts the staves parallel to her legs, as if comparing between her body and the lines the staves make.

d) Searching for possibilities the prop offers the dancer, to create and enhance the movement with or inside the prop.

e) The synthesis of all these ways and means.

3) **The hand motif.** In the final section of *Song of Songs* the hand motif is developed in a crescendo. After a protracted preparation the "crown" returns to the stage as a hint of what is to follow, another herald.

The dance circles vigorously around the stage as the main protagonist carries the chief female character on stage as if carrying the Torah scroll in the synagogue. Together they are the herald of what is to come.

At the climax of the horizontal dance, one man enters beneath the "crown," heralding the hand motif in the diminutive dance. The couple are covered by a white cloth (the olive tree). The stage is suddenly completely still.

A hand moving in an undulating movement emerges from beneath the cloth to the sounds of a flute.

It is typical of Sara's choreography, that there hardly ever is a full stop in the dance, a lengthy pause. Into each situation she introduces a hint of the next diminutive dance. If the large dance stops, the small one never ceases at the same time, but continues even in silence. The two never halt at the same time.

The herald, after signalling the coming "large dance," becomes this tree. His twisted posture is reminiscent of the gnarled trunk of an ancient olive tree, and from it the movement will commence. Usually the two mountains are represented by two groups of dancers, which descend the slopes like a flock of goats. This may be seen in *Nasheed*, part 3, or in the opening section of *Song of Songs*.

The dance of the two groups may become a dialogue between them, as in *Women*, or they may change sides or integrate into one entity. One or more participants may again turn into an olive tree, become the wadi or another, new mountain, as happens in *Song of Songs*, *Winged Letters* and *The Story of Ruth*. In *Nashed Veshirah* the two groups develop into three.

The hills may be rocky, full of boulders, or terraced. Sometimes they are soft, contoured sand dunes which are translated into rhythm and small dance movement.

In other instances a cloud may descend, partially obliterating the mountains by enveloping them in silence or by the use of a diaphanous fabric, a veil, as in *Song of Songs*.

Sometimes the tree remains alone with the righthand hill, as if the spectator has changed his viewpoint.

In the "Tell me, O thou whom my soul loveth" section of *Song of Songs*, the woman who dances the tree is alone opposite the other woman who dance the righthand hill.

Sometimes a couple may become the tree, or even three or a whole group, at different levels, who are related in spite of the distance separating them from each other. A lonely figure may invade the landscape, crossing the whole stage on a diagonal. Even two figures may move simultaneously in two diagonals as in the first section of *Hora*.

A single figure may enter and wander about until it finds its proper place and turns out to be the herald ushering in a new section.

Sara does not always use a diagonal path. In the third section of *Nasheed Veshirah* the figure crosses parallel to the proscenium.

In the final part of *Song of Songs* there is a whole section which is indeed a development of this device. One after another, one or a couple of dancers enter the stage from

different directions. That is similar to the opening section of *Hora*, but on a higher plane, since all the company is gathered together in the end as one huge olive tree.

CONNECTING THE PARTS

There is a dance within a dance. The large dance created by the body of the dancer in the imaginary landscape creates a context reminiscent of the landscapes of Renaissance painters. Into it the small dance is inserted, and both are colored by the changing hues of the costumes. The music floats in space.

In Sara's work it is usually a simple, tuneful folk song enhanced by percussion instruments. On this stage setup Sara arranges her inner landscape as it appears in her soul. She moves it according to basic laws of stage production, such as those so well defined in Doris Humphrey's book *The Art of Making Dances*.

The diminutive dance corresponds to the rhythmic elements of the music and is inserted, as she likes to put it, "in filigree, with a pair of tweezers."

Thus, "the elements," a term Sara is very fond of, are woven into a fabric of movement.

FORMS OF DEVELOPMENT

Song of Songs is a multifaceted brilliant work. Following are four examples of movement development found in it.

1) **Orchestration of rhythm.** In the opening section, one female dancer emerges from beneath the crown in the center-piece (the tree), while the men are on the left, and the women are on the right (two hills). The men twist their torsos in a spiral movement, while the women move theirs back and forth like a pendulum, transferring the rhythm from the shoulder to the head and the rising arm, while the arms of the men descend.

The hand of the soloist turns into a flower, which becomes a sort of "stirring the pot" movement (the diminutive dance). The men move to the right, behind the women, creating a rich colour effect, while the central couple (the tree) moves to the left to balance the stage.

Later, when a piece of material is placed on the female

including the first "camel", have left the stage.

The herald figure now commences to prepare the next section in which the "camel" changes to an "olive tree," another of Sara's images.

A dancer may become a herald figure even if he or she has participated in the preceding part. This is accomplished by sudden radical change in his position on stage. For example, in the penultimate section of *Song of Songs* ("O my dove, that art in the clefts of the rock"), one of the men crosses the stage and positions himself beneath the crown on top of the canopy at stage center. The movement of his hands becomes the "small dance," which then develops in a crescendo to become an image of a flower in which all the dancers take part.

The herald figure may serve as an overture preparing the entry of a "diminutive dance" as an implant into the space of the large movement.

Indeed, the herald figure doesn't always disappear in the large design. It may be expressed as a certain form of activity, such as the transition from talking to the use of props as in *Vatabineh*. In *Women* the women start a conversation in the middle of dancing and again return to dancing.

Indeed, one may observe the use of a herald figure in the authentic improvised Yemenite ethnic dance. One of the two male dancers entertaining the wedding guests modifies his movement, and his junior partner follows suit. The dancing usually commences only after an overture by the musician getting his act together, starting the drumming on a tin, inviting the senior dancer to perform, who in turn entices his partner to join him.

This is one of the aspects of genuine Yemenite ethnic dance traditions to be found in the work of Sara Levi-Tanai. Contrary to what many people think, her works are not based on folk dancing, but are an independent, very sophisticated contemporary dance form.

THE COLOR OF MOVEMENT

Apart from a few instances, the content of the movement is bestowed on the dance by the dancer, not by the overall design created by the choreographer. Usually the accompanying music helps the dancer in this aspect. If the dancer possesses musicality, it is possible for him to identify with the music and absorb,

consciously or unconsciously, the music's emotional content into the movement. This is possible only if there exists a degree of mutual coordination between the musical space and the movement design, or at least a measure of coordination with the rhythmic element of the music. Good examples of this are Grete Wiesenthal's *Valse* to Op. 388 of Johann Strauss or Gertrud Kraus' *The Poet's Dream* to Schubert's "Unfinished Symphony."

In the work of Sara Levi-Tanai, the music is situated in such a way that apart from a few exceptions, the dancer is unable to identify with the "large dance design." Examples of this are the "garden of nuts" solo and the solw plié movement of the whole group in her *Hora*.

The "diminutive dance" accommodates the emotional elements of the music, not the overall design or the basic idea behind the music as is the case in Kraus' "dances of impression." Therefore, Sara tends to use ethnic or folk music.

The costumes, their colors and texture, compensate for what the music may lack, creating a kaleidoscope of hues, harmony and emotion.

Thus we are able to distinguish between three separate but simultaneous aspects of dance:

- * The large dance design
- * The diminutive dance
- * The dance of colours.

THE IMAGINARY LANDSCAPE

The idea of a specific dance space is not identical to, but is related to, the space of painting. Dance space is three-dimensional and takes place in time, while painting space does not. This helps us to describe the imaginary landscape in which Sara Levi-Tanai's choreography takes place.

Dance space should exist in every dance but, alas, does not. Sara's dance space is an imaginary landscape to which she returns time and again.

She takes this landscape and slices it, stretching it upwards, enveloping in it her dance. This landscape comprises a valley between two mountains, a narrow wadi and a tree situated at the foot of one of the mountains, at stage right from the viewpoint of the spectator.

small elements mainly utilize the extremities of the limbs (fingers and palms, toes and soles), the head, the shoulders or the center of the chest. But mostly it is the hand which gains independence, becoming, so to speak, an additional dancer.

The hands become pomegranates, flying birds, a window that opens, a crown, characters in holy texts or the traditional finger gesture of the Priests' Blessing ("Birkat Hacohanim").

By means of virtuoso choreography, they appear and vanish, change forms, enter and leave the overall choreographic design.

For these small movements, Sara delves into poetry and traditional Jewish lore, until they become like the vowel signs of Hebrew script ("nikkud") or the symbols of cantillation in Biblical texts.

But sometimes their origin is a different one. For example, her solo *Vatabineh* is a monologue of a Yemenite woman, whose husband has recently married a younger wife, her adversary, the eponymous "vatabineh". In this solo, the small movements are based on everyday household chores and traditional gestures of lament and cursing.

In *Women* the small movements are gleaned from cooking, cleaning, gathering wood, or fetching water. In *Ra'alah* (the veil hiding a woman's face in Arab traditional societies), the Bedouin woman's toilet and make-up inspire the small movements.

The use of these elements is neither realistic nor explanatory. They develop according to the general design of the choreography. One can't find those of *Ra'alah* in *Vatabineh*, but one may discover some of those of *Ra'alah* in *The Song of Songs*.

The "diminutive dance" in Sara's work is neither a grace note, nor a complementary rhythmical element as it is often found in Occidental European dance, nor logical and explanatory as it is in Far Eastern dance culture. Nor is it an expression of the music or the accompanying drum rhythms, as in traditional Yemenite dance or in flamenco.

One may perhaps compare it to the threads of gold woven into the fabric of a "talith" (prayer shawl) or a "parochet" (the ornate curtain covering the cupboard containing the Torah scrolls in the synagogue).

The diminutive dance is something very special to Sara and "Inbal." None of those imitating the "Inbal" style have used it, as imitation always deals only with typical overall features, and does not represent the inner workings of a work of art. The most developed instance of the "small dance" is to be found in Sara's *Otiot Porchot* (Winged Lettres).

THE HERALD

The figure of the herald is that of a harbinger, calling attention to a new situation about to happen, announcing the imminent entry of a new element.

For example, a herald entering the town square announcing the entrance of the king changes the whole life pattern of the square. Should he announce the outbreak of war, he would alter the patterns of behavior even more radically. The same is true if, for example, it starts raining. The first rain drops are a sort of herald. Once they arrive, each individual modifies his activity, though all act in accordance with a common motive, namely the falling rain, in the form of counterpoint.

In Sara Levi-Tanai's choreography there is always a herald. A few raindrops signify an imminent change in the general dance space, a new chapter or part, sometimes heralded by a change of props or some different type of costume entering the picture or some new small movement. The market place still acts as before. More raindrops fall and someone may pay attention to what is about to happen. Then others, too, change their activity until the whole stage reacts to the new element. When this process is complete, we have arrived at a new phrase.

The first drops of rain represent the transition between two parts of the dance. The rain itself is the herald that ushers in the new development.

The herald may be the figure of a dancer or dancers, as in *Nasheed Veshirah*, where there are "camels," i.e., a woman riding the shoulders of a man, swaying along in camel-like motion. At the end of the first part (*Nasheed A* the variation on the Yemenite step) a "camel" enters, lets the woman down at stage center, takes another woman on his shoulders, and both retreat to the background. The couple stay there observing *Nasheed B*, a wild, energetic dance.

Nasheed C begins with another entrance by another "camel" after the dancers of the preceding section,

practical goals. It exists as long as a certain distance is kept between each individual and the other. When one of them takes off, it ceases to be part of the dance space. When most of the group leave the formation, dance space ceases to exist.

Sara's dances do not take place in a room-like stage space. Like a fetus in the womb, they float in their dance space. The stage is where they are located, and they therefore obey the rules of staging meticulously, to be presented in the best possible form to the spectator, just as a sculptor positions his sculpture in the best possible spot in the gallery, where it is well lit, without changing his work itself.

DANCE POETRY

Movement motifs enter into the general dance space, thus creating secondary dance space of their own — the "diminutive dance," which will be discussed in depth later in this article.

These small movements are personal, subjective ones, often based on oriental rhythms. But they do not necessarily express these rhythms, as is usual in Yemenite folk dance or in flamenco. These small movements are also not the practical ones, such as the musician's foot marking the beat or the clapping of hands accompanying a song. They tend to ally themselves to the poetic element of Sara's dance. Their form is determined by the images of the poem and occurs in the order in which they appear in the poetry.

These diminutive movements are versatile, capable of expressing supplication as well as anger, belief as well as repulsion. This form of expression was developed by the creators of "dances of impression," such as Grete Wiesenthal's *Death and the Maiden* to music by F. Schubert.

In the case of Sara Levi-Tanai's *Song of Songs*, the large, general dance space, which is determined by the large movements executed by the whole body of the dancer, follow the verbs, as they appear in the Biblical text: "I will rise now"; "The watchmen... found me," etc.

On the other hand, adverbs and adjectives which abound in poetry can be expressed not by the movement itself, but only through the dancer's execution of movement, through the proper play of tension and relaxation, the division of time and the telling pause.

Sara Levi-Tanai has a great talent for choosing a poetical pretext for her choreography. Her *Song of Songs*, a very great work indeed, is based on texts which do not always lend themselves to choreographic interpretation. For example, the verse: "Thou art beautiful, O my love, as Tirzah, comely as Jerusalem..." does not include even a single verb which prompts movement.

Likewise there is no way to describe "Jerusalem" in movement. The image is, in any case, much too large and quite unsuitable for expression in diminutive or large dance moves.

Unless there is movement in the image itself, all one can do is to use the opposites of stillness and movement, the transition between the two, as the Japanese Kabuki artists do so well.

When the poet writes, as if by invitation of the choreographer: "My beloved is gone down into his garden, to the beds of spices, to feed in the gardens and to gather lilies," it is comparatively easy to translate all this action into movement without miming and imitating reality. Of course, one may just let the dancer sit quietly and make us believe she is watching her beloved doing all those things mentioned, but such an approach tends to lead us into the realm of "spectacular dance." Sara therefore ignores such passages, being faithful only to her dance, implanting the poetry in the overall design of her dance like morsels of spice.

Poetic passages that do not lend themselves to choreographic expression may nevertheless be expressed in music. Sara is aware of this, utilizing the rhythms of the music to accommodate the full spectrum of emotions expressed in it.

This she does in the "diminutive movements," mainly those of the hands which follow the musical rhythms on all levels, from low movements near the floor to high ones with the arms held up.

Opposite the sitting girl, a group of dancers may now move in a Debka-like dance in which hand movements portraying vine leaves ("I went down into the garden... to see whether the vine flourished...") are implanted.

THE DIMINUTIVE DANCE

The small movements are implanted into the overall choreographic design ornament and embellish it. These

express her dance ideas, and some of these are based on ancient Jewish dance traditions and steps. Likewise, the costumes she uses are derived from what may remind one of the traditions of Jewish communities, mainly those of the Middle East. Sometimes, it seems her choreography is pushed forward by an abstract static idea, gleaned from the religious or secular forms of poetry, such as the poetry of the Divan or the works of Shalom Shabazi. These may seem essential, especially in the eyes of an academically trained observer. But any artist clearly sees they are only of peripheral importance.

Her choreography creates independent dance forms, which require an aesthetic appraisal.

THE FIGURATIVE APPROACH

While thought tends to progress by means of words forming sentences, making them as clear as possible, imagination works by means of figurative associations. These engender emotions.

Especially in dance, the figurative point of view poses a difficult problem, as the central image is the human figure, which more than any other image fires the imagination. Perhaps that is one of the reasons there are so few great dance artists, as it is easy to get carried away by the figurative approach which tends to incite the spectator's emotions. The public enjoys the excitement, but it impairs critical judgement. Perhaps that is the reason hardly any serious philosopher regarded dance as a fit subject for philosophical discourse.

A surfeit of emotions easily degrades dance into mere entertainment. In good traditional dance forms, the best choreographers tried to solve this problem by presenting beautiful movements in the haphazard progression of the dance. When there is no coherent structure, external theatrical means supply the choreographic presentation with points of interest, directing the spectator's attention towards "beautiful execution of perfect forms."

The problem of figurativeness was always present in dance. Sara Levi-Tanai solves it by what may be called "landscape dance." She transfers the figurative element from the dancer's figure to the form created by the movement of the group of dancers, to dance space.

In her choreographic work there are no accidental

movement clusters as are to be seen in, for example, the energetic dances of Lar Lubovitch, the rather static works of Graham or Pina Bausch, and the showbusinessy dances of Béjart. In Sara's work there is always careful development of the overall choreographic design, while the subjective component finds expression in the small movements and is never neglected.

She does not need virtuosily for its own sake. That is perhaps a point where her work is close to that of Nijinsky in his poetic dances, or to the work of Anna Sokolow who has been close to "Inball" for many years.

DANCE SPACE

Dance space or spatial dance is not measurable in concrete terms, but may be observed and felt. It isn't the form dictated by the choreographer or the floor patterns traced by the dancers' movements. Rather, it is a sum of the movement, its impetus as well as the emotional result it achieves; that of the visible as well as the invisible, hidden movement.

But it isn't the "negative" of the dancer's body moving in space.

Dance space being an imprecise, imaginary term, it may best be explained by a metaphor:

Dance space is similar to the space traced by a flock of birds wheeling in the sky or a school of fish swimming in the water. Such sculpted space is to be found in the dances created by Sara Levi-Tanai.

In the two examples of fish and birds, dance space contracts and expands continuously. It constitutes an independent dance entity, and inside it all kinds of life processes take place.

That the stage is a defined, room-like space creates problems of its own. For example, the movements of a pack of wolves, in spite of the individuals in it keeping a more or less constant distance between them, doesn't create dance space because everything moves on one level only, as movement patterns on a stage tend to do. Such a single level "room space" exists in most dances — but not in those created by Sara.

Birds fly in the air, fishes swim in water, and dancers dance on a floor. In the case of birds or fish, the location and position of their dance space is determined by

DANCES FROM THE OLYMPUS

The "Landscape Dances" of Sara Levi-Tanai

By Yaron Margolin

Sara Levi-Tanai is certainly one of the most original choreographers working today. Her "landscape dances" are very special. By the term "landscape dances" I do not mean choreographic works portraying any geographic site — though Sara often speaks of the desert as a source of inspiration — but the fact that one may discern in the structure of her choreography an aesthetic, imaginary landscape, in which the movement takes place.

Sara is an original artist in the true sense of the term: not an iconoclast who builds on the ruins of all that preceded, but one who is able to seek all that is good, take it and enhance it even further. Her is not originality which stems from ignorance of all that was created before her. She is aware of the roots of her art, building her own creation on that basis, just as all the great philosophers and artists in history enriched and developed what their predecessors had already accomplished. One may trace such a progression of development in the annals of the art of creating dance. Sara Levi-Tanai's work, the subject of our present investigation, is an excellent example of such a progression.

PROGRESSIVE DEVELOPMENT IN DANCE HISTORY

A good example of progressive development is the way in which Michail Fokine developed Lev Ivanov's *Swan Lake* in his *Dying Swan*. And in his turn, Vaslav Nijinsky took the work of Fokine and elevated what could be called "musical dance" to what became "poetic dance." Unfortunately, this new degree of beauty attained by Nijinsky was lost in the work of choreographers arriving on the scene after him.

The achievements of Nijinsky in his *Afternoon of a Faun*

and *Jeux* went unnoticed by the next generation of choreographers. But what may be termed "dances of impression" created by Fokine in his very musical works was later developed by such artists as the Wiesenthal sisters and reached unprecedented heights in the works of Jiri Kylián. Nijinsky's *Rite of Spring* is perhaps the earliest example of the "dances of impression."

This line of development, starting with Nijinsky, is apparent in the work of Grete Wiesenthal, Gertrud Kraus, Doris Humphrey, Jose Limón, Anna Sokolow, Jiri Kylián and, in our own closer sphere, in the dances of Rina Shacham, Flora Cushman and Rami Be'er, who brought it to a very high standard indeed.

Sara Levi-Tanai does not belong to the category of Fokine's "musical dance", and surely her recent work shows no traces of the "story-line ballet" which preceded it. Neither is she an exponent of Nijinsky's "poetical dance" or the "dances of impression."

She created a totally new type of dance, which in itself is a most unusual phenomenon. She not only built a new world of dances, but was able to learn from her own work how to develop it even further. With the help of her students, she constructed her work from elements gleaned from ethnic materials, without recourse to the work of others, (as most artist in history had.) Indeed, the world of dance she created is so original, that it is difficult to define. That is perhaps the reason it has been called by all kinds of unsuitable names. As Israeli folk dance became popular, some deemed her work a contribution to that genre. As the new dance theatre became prominent, taking its name from some external attributes it showed, some saw her work as belonging to this new category. We are all prone to call things by names derived from some peripheral aspect of an art form. But, in the case of Sara Levi-Tanai, we are confronted with a dance world defined only by its own parameters. Of course she uses outward means to

The movement develops in a confined world, in which the poetry only provides hints, while the music drives relentlessly on.

In "The Dance of Death", to another poem by Baudelaire, and the "Requiem" by Faure, a similar combination was attempted. In both cases and without any dramatic plot or outline and without the use of abstract symbols, a rich and liberated dance was created.

It has to be pointed out that these are only the first steps in the search for an efficient dance language. Only those musical horizons bordering on the Romantic and Post-Romantic mentality have been explored.

It goes without saying, that different musical components would provide other, new horizons. Each encounter with another musical aspect enriches the dance. ■



סטודיו להסרטה וצילום
אבן גבירול 12, ת"א, טל' 257589

תמונות איכות על נייר

קודאק

פיתוח תמונות תוך $1/2$ שעה

work or become only an articulation of the notation, though perhaps on a very high technical level of virtuosity. Such a reconstruction of the score indeed touches on the emotional load of the music, but is unable to detonate or defuse it. It is like an exhibition of emotions in a shop window. The distinction between these two kinds of performance interpretation is crucial for the dance idea one is seeking, as the latter one does not enable one to enter the locked, blocked emotional sphere of the music in question.

POETRY

The poetical motif constitutes a loosely defined framework, being just a hint which one may develop into diverse directions of movement progression.

It provides terms of reference totally free of causality. There is no need to build a grid of stage means to "justify" or convince anyone, because the kinetic energy of dance encourages free observation and reaction.

Nevertheless, the poetic motif plays an important part in the early stages of creating a dance idea. At this point it is possible to introduce components according to choice and surprising encounters may occur.

Later, the role of the poetic motif is diminished. Surprising encounters may happen between different art forms, such as between music, poetry, painting, etc. Poetry is elastic and free-wheeling enough to make fusion of art forms possible without becoming a restraining "Procrustean Stretcher", since in poetry real time and real space are obliterated.

The dancer personifies the movement, which spreads into space in all directions. As in music, dance is able to create a world existing in a special space, built so that it is perceived by the senses allocated to its perception. This is the natural way of "authenticity", by which each art form frees itself from influences foreign to itself. In this aspect music constitutes a special, unprecedented model, as it is capable of concentrated expression which addresses one sense organ only.

The model is a guide for behaviour and expression of the dance creator. Like music, dance must accustom itself to creating movement without recourse to external impulses and "reasons". The movement must be visual, but based on emotion. The force of emotion becomes directly a kinetic process of motion. Seeing in music a model and source of inspiration for dance requires proof

— a convincing dance. Yaron Margolin, the dancer and choreographer who works in Jerusalem, accepted this way of thinking and began creating works possessing a special "dance-ness".

At first I suggested that he explore the natural force of music. For this purpose, musical pieces possessing a potential for movement development were chosen, according to the "emotional map" these compositions showed: "Nuits d'ete" by Berlioz; "No Sun" by Moussorgsky; "Wesendonk Songs" by Wagner.

The role played by the singing human voice in each of these works is quite different. It is dramatic in the Wagner and Moussorgsky songs, lyrical in the Berlioz opus.

In the Berlioz work, in the steady flow of the movement changing emotions of many kinds are incorporated. This constitutes a sort of analogue or replica to classical ballet, as the dance movement's reaction to the music does not require the backing of a story line. It just creates an atmosphere.

Moussorgsky, on the other hand, provides the dancer with a rare opportunity to seek a form of dance expression to songs that are "spoken" more than sung, in that composer's typical style. The dance movement takes place nearly beyond the sphere of musical rhythm and becomes a sort of stepping or marching, as the musical rhythm is replaced by an emotional one.

In the "Wesendonk Songs" there is a dramatic dialogue between the singing voice and the accompanying piano. This makes the creation of a duet possible, translating so to speak the situation into convincing dance without recourse to any dramatic "explanation" or justification.

In the above mentioned works performed by the Yaron Margolin Dance Company, there were no "black holes". The dance was rich in devices and moved along by the musical image motivation alone.

Later I endeavoured to design a dance idea connected more closely to poetry. That required a correct balance between the music and the poetry. In "Cursed Women", the personalities of the poet Baudelaire and of the composer Cesar Franck were emphasised. The poet supplies the inner world of his poems, while the composer, by his "cyclical" music creates a closed circle of drives ("vices") in which the dancers are whirled about.

In this encounter, the proper proportions destined to reconcile and create a true fusion between the two arts of music and dance is often missing. What is needed is a new idea and form of dance.

DESIGNING THE NEW DANCE IDEA

Designing a new dance idea is an intuitive process, but also a conscious process of choice and combination. The choice is an endeavour to find elements existing on two separate levels: one being the invisible musical space, the other being the one closer to reality, that of movement, that are to become one in the process.

This process of combination is experimental by its nature, as its aim isn't to discover the degree of compatibility of the components.

It may perhaps be compared to diving into deep waters, knowing full well that after surfacing one shall be able to breathe the air again. Dance movement is comparable to diving, as it takes place in a dark environment, full of huge energetic currents, of high emotional intensity, which one is unable to decipher, bordering on the simple, visual, straight forward world of the dance stage.

The cognitive element, the imagination, which is part and parcel of a dramatic performance does not yield its full powers in such a situation — as there is no way to explain or justify such an explosion of movement energy by rational means.

The movement is a goal in itself; an expression as immediate, present and existing only in the present as music is. But there exists yet another aspect of movement, its visual nature. The process takes place before our very eyes. Therefore, it requires an additional means, one capable of creating the transition to the world of the stage and the spectators.

The poetic element is a potential "matchmaker" making it possible. The tools of poetry — image, simile, metaphors, etc. — are all there to create an instant, spontaneous emotional impression in the present tense. The resulting emotional power forms a dynamic emotional viewpoint similar to movement, which flows towards an unknown destination. This, too, is a common denominator of dance and music. Designing a dance idea isn't the designing of a concrete object. After all, it is the determinant of the shape of the flow of movement.

By their very nature, the emotional components are

ephemeral, temporary, their instability is the characteristic which makes perpetual motion possible. There is no need to define the components comprising the dance work and they need no rational explanations. Nevertheless, one may describe its general characteristics and allot to each its relative importance in a given work of art.

TIME SENSE

The central problem of fusing diverse art forms lies in the dimension of time. Our perception of time is different in each art form, because it is perceived by different sense organs according to what art category it belongs to. Hence it doesn't make sense to adhere to strict musical time when the dance movement progresses according to its own specific rules.

Adhering to the strict musical time signature when dealing with dance means one is trespassing, "out of bounds", so to speak. This is true of all the parameters of musical notation. In order to employ the potential emotional material in the creation of dance, one has to look for the emotional foci, to "read the emotional map" of the music in question in detail. The tracks connecting the emotional occurrences in the music in fact measure the real time in which the movement exists.

But "reading the map" correctly does not in itself assure finding a correct movement solution, as not all music lends itself to movement interpretation. One has to choose the right music as well as imagine its realization in movement.

EMOTIONAL DENSITY

The very fact that musical space is fundamentally different from physical (real) space, being to a great degree fictitious (abstract), explains why it is so highly charged with emotion. It is obvious, that using music implies utilization of a "whole", which is indivisible and unmodifiable — hence the necessity of choosing and discarding. One has to choose those musical works which have built-in emotional progressions that coincide reasonably well with a possible movement/time progression.

INTERPRETATION BY PERFORMANCE

Performing music may provide an emotional map of the

number of shifts in emotion it contains. But it is common knowledge that Mozart's musical forms are not the most complicated ones and reading the notation does not pose any technical difficulty.

Musical notation is incapable of reflecting the flow of emotion and of denoting its intensity. The horizontal line of harmony is like a glossy envelope which allows us only to guess what its contents are. A pliant and soft envelope, such as that of Romantic music, makes it easier for us to guess the shape of what it holds. A stiff, orderly and geometric cover, such as that of Baroque music conceals what it covers. The performing artist has to pave the paths of emotion in the work, to determine their duration and fix their pace.

The choreographer, on the other hand, has to design the inner content of the movement as well as determine its corporeal expression. Thus a melodic motif, defined by rhythm and harmony, becomes a progression of emotion. This expression is concrete, like a drawing or a map, tracing the shape of emotion in the dancer's body and in space.

The dancer becomes the musical instrument in the language of dance movement, which is an equivalent to the musical language of sounds in the musical space.

The poet Paul Valéry stated correctly that dance is an energetic process in which energetic tension is defused. Music is the best suited, most powerful energetic explosive device to detonate in dance. The use of music even as mere accompaniment or background to dance requires injection of kinetic energy into the stage space, to provide a real, not only a quasi reason for movement.

The choreographer feels obliged to soften and lower the voice of the dramatic story line and to amplify the sound of music. His main problems are, where in the music the little devil, that is to supply the trigger for the detonation of this explosive device is hiding, and how to harness the resulting energy to move his dance forward. He is willing to follow the strict dosis of medical prescription — namely rhythm — and even to preserve the packaging intact (the dynamics of the music).

It is churlish to demand from the choreographer what many musicians are unable to do: to determine the dosage and structure of their performance according to their natural reaction and need.

Many musicians faithfully follow the notation and melodic shape, believing that once the form of the

musical piece is perfect, its inner message must reveal itself. This attitude expresses the idea that melody is an outcome of the underlying emotional basis, and that one should refrain from analysing it too closely.

The musician accompanying dance, as conductor or instrumentalist, often tends to follow closely only the one parameter dictated by the choreography: rhythm, dynamics, level of tone, connection between phrases or their interaction with other devices. Such an approach is basically "decorative", descriptive, as the music, movement and stage design all become components of a dramatic, story-telling performance, an old fashioned *tableau vivant*.

If one wishes to detonate the energetic explosive device contained in the music, one must take a radically different approach.

First of all, one must hone one's perception of the deep emotional content of the music. There is no contradiction between the formal structure of musical notation and the expression of emotional content. Emotional expression isn't opposed to musical form — it exists on a different plane.

Great performers exhibit a perfect balance between the two. On one hand pedantic faithfulness to the form and all the notated details, combined with freedom of emotional expression result in a performance in which one hardly recognizes the work being performed. Violinists like Enesco or Szigeti, pianists such as Rachmaninoff or Horowitz offer the listener a totally new emotional map, as it exists in the work they perform and its melodic design, causing the listener to feel he is confronted by a new, unknown work.

New musical interpretation is designed to make the detonation of the musical energy possible. When applied to choreography, these implications are even more far-reaching and profound. Huge powers arrive from an unknown, multi-dimensional, real space, in which the dance moves.

The rational, story-telling logic of dramatic imagination ceases to exist. But there exists a potential opportunity to reconcile the two arts of music and dance, since they both exist in the sphere of immediate communication of emotion and live only in the present tense. A huge movement potential belonging to another invisible space demands practical kinetic expression in the finite space of the stage by means of human movement.

expression, movement exists only as an extension of the imaginary complementary plot. The role of movement is enlarged, but nevertheless subordinated to other aspects of theatre.

Dance-theatre, though it may be associated with Expressionism because of the emphasis placed on expression and movement, doesn't allow the spectator to "complete" the picture. He often feels there isn't enough movement; and should the movement be sufficient, he is unable to fathom the reasons behind it.

A feeling of strangeness, of *Verfremdung* (to use a Brechtian term) prevails, the happenings on stage appear arbitrary. The reason for this unease is the discrepancy between the time and space dimensions of theatre and dance. In theatre, anticipation and inaction are active components contributing to the advancement of the plot. In dance a protracted pause is acceptable only in rare circumstances.

While reason and imagination are practical means of advancing a plot, they are but a hint or pointer as far as dance is concerned. The estrangement of the spectator in dance theatre is a result of the movement taking place in a space built for other purposes. The movement doesn't find a foothold, as no such footholds are provided for it in the dramatic framework.

The flow of time also seems "unnatural", as the time sequence in dance is "real" and "objective", while theatrical time is totally fictitious. The dance spectator, if he applies the rules of theatre to dance feels confronted with incongruencies and discrepancies. Before his eyes unfolds a series of strange happenings, seemingly devoid of rhyme and reason, lacking continuous development.

He tries to look behind the movement for reasons, in the best theatrical manner, to fathom the motives, to await the outcome — but in dance all this is totally different: the movement is nearly continuous; the time always the present. Everything is obvious, concentrated, "there", in the emotions expressed by the movement. Then 'black holes' begin to appear: pauses, empty spaces, situations in which one doesn't know what is to follow, as there is no apparent reason for anything to happen. Then the dancer expresses his personality, without any reason connected to what preceded.

Once the message is over, one wishes to reconnect oneself and continue. The result may become rather spotty and disjointed, as disconnected moments of

personal expression become a chain of events, lacking any relevance to any overall purpose.

Classical ballet often is based on such expressions of personality within the boundaries of a formal, well-known plot. Diaghilev endeavoured to loosen the hidebound structure of theatricality. The, "epic" element became an important influence and inspiration for him. According to ancient aesthetics (such as those of Plato), the epic *genre* combines drama with poetry and singing. At any rate, such a form is less strictly subordinated to the rules of theatre.

The role music plays in it is more prominent and singing and poetry open new horizons. The show may be structured less according to the laws of drama, but more closely observes the laws of staging. The style of "imitation" (of nature) continues. An important part of the spectator's imagination is engaged in the identification of events, in seeking similarity between actions and moves on-stage and in real life. The poetic element succeeds in liberating dance from its dependence on realistic details of the dramatic plot.

THE MUSICAL MODEL

Music is altogether a different art form, which exists in the immediate present, its place in space totally different from any "real" space. This difference is comparable to that between space in Euclidian and Neo-Euclidian geometry. The expression of emotion in music doesn't require the protracted, step by step development of a dramatic plot which must progress through all the stages in time and space.

Musical space — unseen but keenly felt — is a huge receptacle of powerful feelings, well organized in maximum concentration. Music possesses the quantitative rhythmic element as well as the qualitative one of harmony. (In musical structure the first one is vertical, the latter horizontal.) Of course, the decoding of the content of the music isn't "true", if it concerns itself with the reading of the outward shape of the notation alone. The inner organization of the emotional content can not be notated. Sometimes this inner content is so concentrated and the changes occurring in it so intensive and rapid, that it can only be partially deciphered — both for the purpose of execution and of absorption.

An important Chinese pianist once stated, that he is unable to play Mozart's music because of the huge

DANCE OPPOSITE ITS MODELS

THE MUSICAL MODEL

by Naftali Ironi

Music, far from being a mere helpmate of poetry, is surely an independent art form, indeed the most powerful one, and as such fulfills its aims without recourse to means other than its own, has no inherent need of words for song or plots of operas.
(Schopenhauer)

Musical involvement in nearly any dance event is inevitable. This statement requires an explanation, as the phenomenon isn't accidental. Indeed even when music is absent in a dance performance, its absence is strongly felt. Silence invades the space of the performance and emphasises its presence as a replacement of music. When percussion-instruments alone are used to fulfill the role of music, they replace it, filling its allocated space. When other acoustic means, such as human or other concrete sounds accompany dance, this does not represent a different solution.

All such methods include a kind of musical harmony and musical feeling which provide a background to the performance. The musical underpinning provides a natural stage-set for the show. But often such a back-drop does not contribute to the performance. Its mere presence functions just as an oldfashioned, painted back-drop would.

It seems that the role of music in dance is rarely understood and its wonderful power often remains underexploited. This is the phenomenon we endeavour to discuss further on. But before we proceed, let us first describe the situation in which dance takes place as a manifestation of stage art.

Perhaps the real situation is unclear, smudging the boundaries of the art of dance and obfuscating its true substance and content. Its chief component — movement — isn't always the chief concern of its creators and regarded as the outcome and result of the dramatic situation it comprises.

Such an attitude is obvious, because as it is confined to a stage, dance has to obey the rules of staging. One may,

of course, pose the question, whether a theatrical situation or any other form of "situation" on-stage comprises the movement potential necessary for the development of dance?

In order to discuss this question, one has to feel and understand the dimensions of time and space in which the stage action takes place.

The differences between theatrical action and dance action are fundamental. These are two separate phenomena, lacking a common denominator in time as well as in the spatial dimensions. The simplest definition of movement is, (according to Constantin Brunner) — a change in place. This definition is true in all aspects of reality as well as in abstract thought and has no substitute. Dance is connected to movement both as form of expression and through its development. The challenge is selfevident: perpetual movement as an expression of wholeness, in principle as well as in reality. The dimension of time in dance is a consequence of the movement situation. Dance knows only the present tense, always taking place in the present.

When dance adopts the theatrical situation mode, it undergoes a conversion, and it descends into space and time, taking on qualities alien to its nature. Theatrical stage and time function in a totally different mode from those of dance. The theatrical situation isn't reality presented directly, but rather a composite process comprised of coinciding thought and observation. The unseen, imaginary parts of the theatrical picture are able to invade a hypothetical past; what Stanislavsky called: "The pre-history of the play."

At the same time, the spectator may try to foresee the future development of the plot. The actual movement of the characters on stage is but a minimal expression of the overall movement of the plot or story-line.

Even in Expressionistic theatre, which emphasizes visual

The past year was a momentous one for the world. Indeed the events which shook the world were so fundamental and revolutionary, that the changes and developments taking place in the sphere of dance in Israel may seem insignificant in comparison.

Nevertheless, important events worth recording occurred. In Tel Aviv a new — or rather reconstructed — centre for theatre and dance, namely the Suzanne Dellal Center opened its doors, housing the studios of "Inbal Dance Theatre" and that of "Batsheva" dance company as well as a hall containing 400 seats and a well-equipped stage, which is to provide a venue for all kinds of dance.

The Israel Dance Library moved to new large permanent premises, at the Beit-Ariella Municipal Library of Tel Aviv. It became an integral part of the municipal libraries, leaving the "Friends of the Dance Library" free to pursue such complementary tasks as publishing dance books and organizing educational activities.

The changes that took place in Eastern and Central Europe opened countries such as Poland, Hungary and the U.S.S.R. to visits by Israeli dance companies. "Bat-Dor", "Batsheva" and "The Kibbutz Company" toured Eastern Europe.

The central theme of this year's Annual are the relations between dance and music. There are articles dealing with the aesthetic, didactic and educational aspects of these relations.

It is quite hard to believe, that the Israel Dance Annual has been published continuously for the last 15 years; it goes on appearing thanks to the generous help of writers and photographers, who all contribute their work without remuneration.

The Editors

CONTENTS

Editorial	4
Dance Opposite its Models — the musical model, by Naftali Ironi	5
Dances from the Olympus — the dance-landscape of Sara Levi-Tanai, by Yaron Margolin	11
Two Balli ; jewel-like dance and music in mid-fifteenth century Italy, by A. William Smith	19
The Art of Dance Biography Writing , by Giora Manor	27
An Early Experiment in Dance Theatre in Israel , by Nava She'an	29
Summary of Articles in Hebrew	32
Companies and Premieres	33

Editorial Board: Giora Manor, Gila Toledano

Published by the **Israel Dance Society**, Mishmar Haemek
19236, Tel: 04-893493; and the **Friends of the Dance
Library of Israel**, Beit-Ariella, 25, Shaul Hamelech Blvd.,
Tel-Aviv 64367, P.O.Box 33235, Tel: 03-210141

Printed by **Alef-Alef Ltd**, Tel: 03-7514940, 7514931

English typesetting by **Mishlat Ltd**, Tel: 03-267693

Hebrew typesetting by **Et Va'Oth**, Tel: 03-459019

Cover design by **Roni Rehav**

The Israel Dance Annual is supported by The **Tel-Aviv
Foundation for Literature and the Arts**.

ISSN-0334-2301

ISRAEL DANCE

1989 / 1990

