

מרדכי סתר הלך לעולמו

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

מאת חנוך רוזן

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



מ.ס. מרדכי סתר, MORDECHAI SETER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

הדבר השני שאני רואה אצל בטהובן בשלב המאוחר בחייו, הוא השימוש שיש אצלו ב"מודוסים". הוא התחיל פתאום להשתמש במודוסים, וזה דבר תמהוני לחלוטין. למה מוצרט למשל, לא משתמש במודוסים? אבל מוצרט, דווקא כן משתמש בהם. באותו הרגע למשל, שהוא רצה להביא ברקוויאם ציטטה מהשיר הגריגוריאני, כלומר, באותו הרגע שהוא רצה לנטרל את עצמו מהקודקס האישי בתוך ה"לאקרימוזה". ואולי זה מה שנראה לי השאיפה אל האובייקטיבי.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



אולפן אזורי למחול עמק הירדן

מועצה אזורית עמק הירדן
 אולפן למחול
 דואר נע עמק הירדן 15132
 טל. 06-751838

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

ניהול אומנותי: הדה אורן

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

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

- התמחות בצילומי מחול של להקות מחול ורקדנים בסטילס ובווידאו.
- עריכת קלטות ממופעים וריקודים, סרטי תדמית וסרטי מחול.
- צילום מקצועי עם הרבה ניסיון.
- ארכיון של צילומי מחול מכל הסוגים.

"ווידאו סטילס" הפקות רוני נעמן

למכירה קלטות ווידאו של הסרטים מהפסטיבל:

"לרקוד בכרמיאל" - פסטיבל המחולות '93 - תעוד

3 ימים של שמחה, מוסיקה וצבע ובעיקר מחול ללא הפסקה.
 3 ימים של שכרון חושים בהרי הגליל וכרמיאל.
 סרט המתעד את פסטיבל המחולות בכרמיאל. האירועים, המפגשים והמופעים של הלהקות מהארץ ומחו"ל, שמחת החיים ואהבת הארץ. **החוויה כפי שנקלטה במצלמתו של הצלם רוני נעמן.**
 המנהל האומנותי של הפסטיבל: יונתן כרמון.

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

המפגש, ההשפעות ויחסי הגומלין בין המחול העממי פולקלוריסטי לבין המחול המקצועי - אומנותי. מסמך חשוב על המחול בישראל, על אוהבי המחול "והמכורים" לו. עבודת הלהקות והמפגש ביניהן. רקדנית בטן מעכו מול רקדני להקת המחול הקיבוצית. קטעים היסטוריים של זקני ואבות המחול בישראל ורקדים ומספרים על השורשים של המחול בתחילת הדרך. רקדנים, כוריאוגרפים ומרקדים מספרים על חווית המחול שלהם. **חג למחול בישראל!! ריקודים, ראיונות, מחשבות ודיעות.**
סרטים של רוני נעמן ושבתי יצחק.

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