

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2015 Tereza Indráková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Taneční věda

DISERTAČNÍ PRÁCE

Tanec v současné izraelské společnosti

Tereza Indráková

Vedoucí práce: doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc.

Oponenti práce: prof. Dorota Gremlíková, Ph.D.

PhDr. Ladislava Petišková

doc. PhDr. Bedřich Nosek, CSc.

Datum obhajoby: 30. září 2015

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2015

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance Art

Dance Theory

DISSERTATION

Dance in the Contemporary Israeli Society

Tereza Indráková

Supervisor: doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc.

Opponents: prof. Dorota Gremlicová, Ph.D.

PhDr. Ladislava Petišková

doc. PhDr. Bedřich Nosek, CSc.

Date of defence: 30th September 2015

Awarded academic degree: Ph.D.

Prague, 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Tanec v současné izraelské společnosti

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 31. 7. 2015

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt:

Ve své disertační práci *Tanec v izraelské společnosti* jsem se pokusila o zmapování izraelského tance v jeho současné podobě a o zasazení do kontextu současné izraelské společnosti a kultury. Použila jsem k tomu dostupné metody antropologického výzkumu. Práce je zaměřena na taneční prostředí v moderním Izraeli, na jehož současnou podobu nahlížím jako na neoddělitelnou součást dějinného a kulturního vývoje. Poukazuji na jednotlivá období židovských dějin s jejich proměnlivým vztahem k tanci a tělesnosti. Zdůrazňuji úlohu tance při hledání nové izraelské kultury a izraelské identity. Poukazuji na konkrétní případy, kdy tanec slouží jako médium ke komunikaci mezi jednotlivými společenskými skupinami. V současné izraelské společnosti plné politických, náboženských a etnických rozdílů nahlížím tanec jako na platformu umožňující rozhovor mezi rozdílnými skupinami populace. V závěru práce představuji vybrané metody a systémy uvažování o pohybu vyvinuté v Izraeli: pohybový jazyk Gaga, metodu Feldenkrais a způsob zápisu pohybu Eshkol-Wachman Movement Notation.

Abstract:

In my dissertation *Dance in the Contemporary Israeli Society* I have tried to describe the position and perception of dance in modern State Israel from the perspective of anthropological research. My observation were focused on modern Israeli society with understanding the context of the Jewish history and the transformation of the status of dance in Jewish society from the Biblical times, through the period of diaspora until the Zionist ideas that led to the creation of modern State Israel. Context is completed with a reflection on the current situation of contemporary Israeli society and a positive role of dance as the medium for mutual understanding in between different social groups of the society. I accent the role of dance in building the new Israeli culture and in searching for the Israeli national identity. The final part of the work presents the methods and movement systems developed in Israel: movement language Gaga, Feldenkrais Method and Eshkol-Wachman Movement Notation.

Klíčová slova:

Izrael, izraelská kultura, sionismus, židovské náboženství, židovský tanec, tělo, tělesná kultura, pohybový jazyk, současný tanec, lidový tanec, etnický tanec, nezávislá taneční scéna, Gaga, Feldenkrais, Eshkol-Wachman Movement Notation

Key Words:

Israel, Israeli culture, sionism, Jewish religion, Jewish dance, body, body culture, movement language, contemporary dance, folk dance, ethnic dance, independent dance platform, Gaga, Feldenkrais, Eshkol-Wachman Movement Notation

Poděkování

Ráda bych poděkovala všem, kteří se mnou po mnoho let sdíleli moje téma a byli mi oporou v procesu vzniku této disertační práce. Děkuji za laskavé odborné vedení Mgr. Daniele Stavělové, CSc, děkuji Ladislavě Petiškové, Phd., za mnoho inspirativních rozhovorů. Můj velký dík patří Yvoně Kreuzmannové, ředitelce Tance Praha, a Besselu Kokovi, kteří mi poskytli velkorysou podporu na cestě k mému působení v juniorském Bathsheva Ensemble.

Děkuji všem přátelům z Izraele z prostředí tanečního světa Batsheva Dance Company i mimo něj za obrovskou inspiraci a motivaci k práci. Děkuji Judith Brin Ingber, která se mnou velkoryse sdílela své znalosti problematiky židovského a izraelského tance. V Izraeli jsem potkala mnoho osobností, se kterými jsem mohla sdílet společnou práci. Všechna tato setkání mně poskytovala možnost hlubšího vhledu do izraelského tanečního prostředí a dovoľovala mi proniknout hlouběji pod hladinu plné krásných útvarů a struktur na dně oceánu barevné a dynamické izraelské kultury.

Děkuji velice své rodině a přátelům za umožnění cest, které se ne vždy zcela odehrávaly v mírových podmínkách. V neposlední řadě děkuji za skutečnou podporu nejbližším přátelům, kteří mě podpořili v závěrečné fázi tvorby této disertační práce.

Obsah:

Úvod.....	13
Dostupná literatura, zdroje a osobnosti izraelské teorie tance.....	16
1 Moderní izraelská společnost a její specifika	20
1.1 Proces utváření izraelské kultury v nové zemi	20
1.2 Většinová židovská společnost versus ostatní židovské komunity.....	23
1.3 Pojetí těla v izraelské kultuře	26
1.4 Izraelská „mluva těla“ a gesta	30
1.5 Vztahy mezi sociálními skupinami uvnitř izraelské společnosti.....	32
1.6 Výchova v židovské společnosti.....	35
2 Státní organizace pro kulturu a taneční umění v Izraeli.....	38
2.1 Ministerstvo kultury a sportu Státu Izrael – oddělení pro tanec	38
2.2 První kroky kulturní diplomacie po založení státu Izrael.....	41
2.3 Kulturní diplomacie státu Izrael v současné době	43
3 Tel Aviv.....	46
3.1 Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre	47
3.2 Batsheva Dance Company 1990-2015.....	51
3.3 Batsheva Ensemble vlastní perspektivou	60
3.4 <i>Mr. Gaga</i> – filmový dokument bratrů Heymannových o životě Ohada Naharina.....	68
3.5 Rezidenti centra Suzanne Dellal	73
3.5.1 Barack Marshall	73
3.5.2 Inbal Pinto Dance Company	75
3.6 The Israeli Choreographers Association (Amuta)	76
3.6.1 Hilel Kogan	77
4 Jeruzalém	80
4.1 Machol Shalem – kulturní centrum zastřešující taneční aktivity v Jeruzalémě ..	81
4.2 The Jerusalem Academy of Music and Dance	82
4.3 C.a.t.a.m.o.n Dance Group.....	83
5 Skupiny ortodoxních tanečníků.....	86
5.1 Ka’et Ensemble a Kol Atzmotai Tomarna v Jeruzalémě	88
5.2 Nehara Dance Group	91
6 Etnický tanec	92
6.1 Objasnění pojmu etnický tanec v kontextu izraelské historie a společnosti.....	92
6.2 Orly Portal Dance Company	96
6.3 Beta Dance Troupe.....	100
7 Komunity současného tance mimo město – země od severu na jih. 102	
7.1 Život v sepětí s přírodou jako základ společného života a umělecké inspirace.....	102

7.2	Kibuc Ga'aton	103
7.3	Kibbutz Contemporary Dance Company	104
7.4	Mate Asher Dance School	105
7.5	Centrum Vertigo Eco-Art Village (Kibuc HaLamed-Hey)	106
7.6	Hangar Adama – Mitzpe Ramon	109
7.7	Liat Dror and Nir Ben Gal Dance Company.....	115
8	Historie uměleckého tance v Erec Jisrael	118
8.1	První tvůrci uměleckého tance v Palestině	118
8.2	Druhé generace tvůrců v Palestině – v zemi pod britským mandátem	126
8.3	Druhá světová válka – období odtržení od světa.....	127
8.4	Konec druhé světové války a období vzniku moderního Státu Izrael.....	129
8.5	Odkon od evropského a zakořenění tradice amerického tance v Izraeli.....	132
8.6	Inbal Theatre – první dotovaná skupina v Izraeli	132
8.7	Založení velkých tanečních souborů baronkou Batshevou de Rotschild – odklon od Evropy a příklon k americkému vzoru	136
8.8	Rozvoj izraelské nezávislé taneční scény	139
9	Izraelský lidový tanec – historie a současnost.....	141
9.1	Zrod lidového tance v Izraeli	142
9.2	Stavební kameny izraelských lidových tanců.....	143
9.3	Styl a tvarosloví izraelských lidových tanců	145
9.4	Příklad vytváření izraelských lidových tanců.....	146
9.5	Izraelské lidové tance v současném státě Izrael	147
9.6	Festival izraelských lidových tanců v Karmieli	148
10	Židovské náboženství a tanec	152
10.1	Tělo, pohyb a tanec jako součást židovské náboženské praxe	152
10.2	Chasidismus – „tančící“ směr judaismu	153
10.3	Proměnlivý vztah židovského náboženství k tanci jednotlivých období židovských dějin.....	156
10.3.1	Tanec v období diaspory	156
10.3.2	Tance ve starověkém Izraeli.....	158
11	Metody a systémy pohybu vyvinuté v Izraeli	167
11.1	O vzniku a vývoji pohybového jazyka Gaga	167
11.2	Lze pohybovou metodu Gaga představit v psané podobě?	170
11.3	Slovní instrukce a obrazy používané v pohybovém jazyce Gaga	174
11.4	Gaga v perspektivě židovského náboženství	175
11.5	Metoda Moshe Feldenkraise	176
11.5.1	Moje osobní cesta k osobnosti Moshe Feldenkraise	176
11.6	Moshe Feldenkrais a společnost počátků státu v Tel Avivu	179
11.7	Metoda Moshe Feldenkraise	179

11.8 Eshkol-Wachman Movement Notation	182
Závěr	188
Literatura a prameny:	190
Seznam zkratk:	201
Seznam rozhovorů:	201
Seznam vyobrazení:	202
Příloha č. I – Rozhovory	204
Příloha č. II – Obrazová část včetně fotodokumentace.....	251

Úvod

Tato disertační práce *Tanec v současné izraelské společnosti* vychází z mého působení v Izraeli v sezoně 1998–1999 souboru Batsheva Ensemble a z průběžného výzkumu v roce 2010–2015. V letech 2005–2010 jsem se věnovala studiu judaistiky na Husitské teologické fakultě Univerzity Karlovy. Studium mě umožnilo seznámit se s židovskou kulturou v její šíři a hloubce a vybavilo mě znalostí jazyka Ivrit – moderní hebrejštiny. Tyto nástroje mi pomohly k hlubšímu proniknutí do tematiky vedením rozhovorů v izraelském tanečním prostředí a možnosti studia dostupné literatury v angličtině i v hebrejštině. Izraelská společnost má vzhledem k její dějinné, kulturní a politické situaci osobitý charakter a stejně tak izraelský současný tanec má v sobě jedinečnost, která izraelskou taneční scénu odlišuje od ostatní světové scény. Překypující množství tvůrců a tanečnicků i oblíbenost tance u široké veřejnosti nutí člověka zamyslet se nad důvody, odkud pramení nezaměnitelnost a ojedinělý výraz izraelského tanečního projevu.

V počátku své práce jsem si definovala otázky, které nadále provázely moji práci a výzkum. V první řadě jsem se snažila pochopit výchozí podmínky pro izraelský nezávislý tanec. Dala jsem si za cíl poznat a specifikovat myšlenky a teoretické nástroje, které jsou užívány v izraelském tanečním prostředí. Při osobních rozhovorech s Izraelci mi byly odkrývány další aspekty a souvislosti tance na pozadí izraelské společnosti.

Pro výzkum jsem použila metody zúčastněného pozorování a osobních rozhovorů s izraelskými tanečníky, tanečními tvůrci i organizátory tanečního dění.

V práci *Tanec v současné izraelské společnosti* se věnuji nejprve otázce a hledání nové izraelské kultury od příchodu prvních přistěhovalců na území tehdejší Palestiny a v prvních letech po založení Státu Izrael. Tento kulturně-společenský pohled slouží jako základ k možnosti zasazení izraelského tanečního prostředí do celkové kulturní, společenské i politické situace v moderním Státě Izrael. Tento pohled dovoluje pochopit jednotlivé myšlenky a snahy, které formovaly izraelskou kulturu a společnost do dnešní podoby a současně i izraelský tanec

V další části mapuji taneční prostředí podle lokalit. Nejprve představuji tu část tanečního prostředí, kterou jsem při svém tanečním působení v izraelském souboru Batsheva Ensemble a při pozdějším výzkumu současné izraelské nezávislé taneční scény a během přehlídek izraelského tance v centru Suzanne Dellal Centre v Tel Avivu mohla detailně poznat

Taneční prostředí v Tel Avivu dále nahlížím v protikladu k tanečnímu světu v Jeruzalémě. Tyto města mají zcela odlišnou atmosféru a společenský kontext, a proto i zcela odlišná východiska pro taneční tvorbu. Tel Aviv je centrum moderního způsobu života a taková je i podoba tance. Důležitým mezníkem je vznik souboru Inbal Theatre tvůrkyně jemenského původu Sary Levi-Tanai, která založila vůbec první profesionální soubor tance v Izraeli roce 1949, pouhý rok po vyhlášení nezávislosti Státu Izrael. Dalším stěžejním momentem ve vývoji tance bylo založení souboru moderního tance Batsheva Dance Company v roce 1964.

V Jeruzalémě se společenská situace, zakořeněná velkou měrou v židovském náboženství, promítá i do taneční scény a přináší s sebou novodobý fenomén, skupiny ortodoxních mužů a žen, jež zde krátce představuji.

Po návštěvě hlavních měst pokračuji v cestě po zemi od severu na jih a mapuji tanec na venkově a v kibucech: v kibucu Ga'aton na severu země, v kibucu Ha Lamed Hey v blízkosti Jeruzaléma a nakonec centrum Hangar Adama v městečku Mitzpe Ramon v Negevské poušti. Zde jsem využívala metod antropologického výzkumu, tedy rozhovorů s tanečníky a tvůrci a metody zúčastněného pozorování.

Dále se věnuji konkrétním pojmům, jako je etnický tanec, izraelský lidový tanec a umělecký tanec. Všechny tyto směry a podoby tance nahlížím na základě jejich dějinného vzniku a vývoje v zemi a některé otázky dokládám na základě antropologického výzkumu v terénu na festivalu izraelských lidových tanců v galilejském městě Karmiel. V této části se věnuji spojení tance a židovského náboženství. Pro pochopení skutečných kořenů izraelské kultury se vracím zpět do časů diaspory, kde existují zmínky o tanci z pera rabínů a do časů Bible, kde předkládám konkrétní zmínky o tanci uvedené v biblických pasážích. Touto sondou je možné sledovat proměnu vztahu k tanci, tělu a tělesnosti v průběhu jednotlivých epoch židovských dějin.

V závěru se dostávám až k současným myšlenkám, nástrojům v podobě analytickému uvažování o pohybu, které slouží v izraelském tanečním prostředí jako nástroje práci pohybem. Představuji zde jednotlivé metody a systémy uvažování o pohybu vyvinuté v Izraeli: pohybový jazyka Gaga, metodu Feldenkraise a způsob izraelské taneční notace Eshkol-Wachman Movement Notation.

Na tomto místě bych chtěla zmínit způsob transkripce hebrejských výrazů. U známých a zavedených pojmů se kloním k přepisu hebrejských slov do českého jazyka s použitím české diakritiky. V případě přepisu současných izraelských názvů a osobních jmen se kloním k anglické verzi, tak jak se vyskytuje v anglicky psaných materiálech načerpaných v izraelském prostředí. Tato transkripce ovšem nemá přesně stanovená pravidla, proto používám vždy jeden vlastní, volbou ustálený přepis.

Dostupná literatura, zdroje a osobnosti izraelské teorie tance

Knihy o izraelském tanci se začaly objevovat na trhu až od roku 2011. Studnicí informací o izraelském a židovském tanci jsou práce americké teoretičky tance Judith Brin Ingber, se kterou jsem měla možnost se setkat a stala se mi blízkou konzultantkou a poradkyní v otázkách týkajících se otázek mé práce. Judith je editorkou obsáhlé publikace *Seeing Jewish and Israeli Dance* z roku 2011. Izraelské taneční prostředí je reflektováno v časopise *Dance Today* (Machol Ahshav) s podtitulem *The Dance Magazine of Israel*, který edituje Dr. Ruth Eshel. Tento časopis zajišťuje prostředí tance a pohybu vlastní platformu a teoretickou základnu v článcích a studiích věnovaných výhradně izraelskému tanci. Giora Manor se narodil v roce 1926 v Praze v bohaté rodině obchodníků. Když bylo Československo okupováno nacistickým Německem, zakoupila jeho rodina kus země v Yokne'am se záměrem přesídlit do Palestiny. Třináctiletý Giora přijel do kibucu Mishmar Ha Emek jako předvoj celé rodiny, avšak jeho rodiče a jeho sestra už nepřijeli, byli odesláni do koncentračního tábora. V kibucu žil až do konce svého života.

Časopis *Dance Today* vychází dvakrát do roka v hebrejsko-anglické verzi. Většina článků je k dispozici pouze hebrejsky. Naprostá většina článků je v hebrejštině, pouze na konci každého čísla jsou jeden až dva články převedeny do anglické verze. V anglické verzi panuje nejednotnost v transkripci vlastních jmen a pojmů na základě toho, že nejsou stanovena pevná pravidla přepisu hebrejských znaků do latinky. Často se setkáme s přepisem jednoho vlastního jména v různých podobách. Anglický je na poslední straně časopisu dostupný i obsah a informace o redakci.

Hlavní redaktorkou časopisu je Ruth Eshel. Eshel je respektovaná teoretička tance, která se zabývá izraelským tancem z teoretického i praktického hlediska. Ve své taneční praxi je choreografkou taneční skupiny Beta-Esketa Dance Troupe zabývající se pohybovým výzkumem v oblasti tradičních etiopských tanců. Etiopští Židé jsou velice specifická židovská etnická komunita pocházející z Afriky.

Vlastní články a studie se vztahují k izraelskému prostředí tance a k aktuálnímu dění na izraelské taneční scéně. Další studie mohou být historické: ty se dotýkají specifických témat vzniku a vývoje tance v Izraeli nebo poukazují na aktuální taneční dění v mezinárodním kontextu, například velké taneční bienále. Časopis stejně tak aktuálně reaguje na taneční události ve světě, a tím zasazuje a uvádí izraelskou společnost a izraelské taneční prostředí do mezinárodního kontextu. Vydavatelem časopisu je Tmuna Theatre v Tel Avivu, kde je časopis k dostání. Časopis vychází za finanční podpory tanečního oddělení Ministerstva kultury a sportu Izraele.

Autoři článků jsou zavedení taneční teoretici, kteří soustavně sledují taneční scénu již více let. Mezi těmito je potřeba uvést velice výraznou postavu izraelské teoretické platformy, kterou je Gaby Aldor, autorka knihy *Ve eich roked gamal* o osobnosti izraelského tance Margalit Ornstein, její babičce (2011), a dále Američanka židovského původu žijící v Izraeli Deborah Friedes Galili, která je autorkou publikace *Contemporary Dance in Israel* (2012).

Deborah Friedes Galili současně založila a spravuje anglické internetové stránky Dance in Israel, kde publikuje své články a současně sem přispívají i samotní tvůrci, kteří tak nechávají nahlédnout do způsobů a principů vlastní tvorby. Najdeme zde rozhovory, články o současném tanci, z pohledu sociologického i antropologického, o klasickém tanci, etnických tancích nebo o vývoji a vzniku izraelských lidových tanců.

Internetová stránka Israeli Dance Diaries (Izraelské taneční deníky) obsahuje časopisy Israel Dance Annual, čtvrtletní časopis Israel Dance Quaterly a časopis Dance Today a obsahuje tak celoživotní práci tanečních vědců Giory Manora a Ruth Eshel. V těchto časopisech je bohatý zdroj článků a studií od tanečních teoretiků i samotných izraelských tvůrců, počínaje rokem 1975. Tato databáze je zdarma přístupná taneční komunitě v Izraeli a hebrejsky gramotné veřejnosti, neboť převážná většina článků je publikována v hebrejštině. Stránky Israel Dance Diaries jsou věnovány odkazu významné osobnosti Gioru Manorovi.

Na základě časopisů a internetových stránek jsem mohla být po celou dobu výzkumu informována o aktuálním tanečním dění v Izraeli. Předkládám tak aktuální souhrn taneční problematiky a mapuji izraelské taneční prostředí na pozadí izraelské kultury a společnosti.

Giora Manor

V Izraeli jsem měla možnost se setkat s Giorou Manorem, tanečním kritikem a významnou osobností izraelského tance. Giora Manor se narodil v roce 1926 v Praze v bohaté rodině obchodníků. Když bylo Československo okupováno nacistickým Německem, zakoupila jeho rodina kus země v Yokne'am se záměrem přesídlit do Palestiny. Třináctiletý Giora přijel do kibucu Mishmar Ha Emek jako předvoj celé rodiny, avšak jeho rodiče a jeho sestra už nepřijeli. Byli odesláni do koncentračního tábora. Giora Manor v kibucu žil až do konce svého života. Měla jsem možnost setkat se s Giorou a pohovořit už trochu lámanou češtinou v jedné kavárně v Tel Avivu v roce 1998. V té době to byl starší, velice klidný, milý a starší pán, který žil na severu Izraele v kibucu, a setkali jsme se při jeho cestě do Tel Avivu. Až později jsem pochopila, jak významná je jeho role v kontextu izraelské kultury a krůček po krůčku vznikající scény divadla a tance.

Jeho láskou bylo divadlo, podílel se na hře *He Walked in the Fields* (Chodíval v polích), které realizovalo Kameri Theatre v Tel Avivu. Později vedl a učil Beit Zvi Stage Art School, také režíroval rozhlasové hry pro rádiovou stanici Kol Israel, kde se rovněž uplatnil jako divadelní kritik. Po dvaceti letech divadelní režie se v roce 1970 rozhodl nepokračovat v tomto oboru. Začal psát pro deník Al Hamishmar o divadle a byl požádán, aby psal spíše o experimentálním divadle, potažmo o tanci. Tímto se dostal ke své budoucí celoživotní profesi.

V roce 1975 byl požádán, aby psal o tanci pro časopis Dvar Ha Shavua. Později se rozhodl, že je čas založit speciální časopis pro tanec a společně s Judith Brin Ingber založil v roce 1975 časopis Israel Dance Annual, který vycházel do roku 1990. Tento časopis dokumentoval dobu postupné proměny izraelské scény z několika zavedených tanečních souborů a rozvoje nezávislé a avantgardní izraelské taneční scény.

Judith Brin Ingber na tuto dobu a na setkání s divadelním a tanečním kritikem Giorou Manorem vzpomíná slovy:

„V té době psal Giora Manor knihu o Gertrud Kraus a ona mu o mně řekla. Přesvědčil mě o svém nápadu začít společně vydávat časopis o tanci, který tou dobou začínal nabývat v Tel Avivu na síle. Budu spolu s ním časopis společně editovat? Nebylo možné mu odolat a společně jsme začali vydávat časopis Israel Dance Annual a každé číslo bylo vydáno v anglicko – hebrejské verzi. Pracovala

jsem na opravách anglických textů prvního vydání, když mě můj manžel v půlce noci odvezl do nemocnice a narodil se nám náš první syn Shai, a to 25. ledna 1976!" (Ingber, 2015)

V roce 1977 odjíždí Judith z Izraele zpět do Ameriky a Giora pokračuje ve vydávání časopisu Israeli Dance Annual nadále až do roku 1990.

Poději Giora Manor založil spolu Ruth Eshel časopis Israel Dance Quaterly, který byl vydáván čtvrtletně v letech 1993–1998.

Giora Manor byl iniciátorem konference na téma „Bible v tanci“, která proběhla v roce 1979 v Jeruzalémě. Giora Manor začal být mluvčím, který se vyjadřoval o izraelském tanci ve světě v německy či anglicky psaných časopisech. Giora byl jedním ze zakladatelů taneční knihovny v Izraeli. Vydal sedm knih včetně vlastního životopisu *The Best of Times the Worst of Times* napsaného v roce 1996. Mezi jeho knihami jsou dále *Agadati – the Pioneer of Modern Dance in Israel* (1986), *Gertrud Kraus* (1988), *Sara's Way: Sara Levi-Tanai and her Choreography* (2002). Když zemřel, měl napsanou ještě další knihu – *Those Who Did Not Dance*, která čekala na vydavatele a pojednává o klíčových postavách tanečního umění, jako byl Sergej Djagilev nebo Batsheva de Rotschild. Rukopis této knihy byl předán Ruth Eshel a kniha by měla být postupně publikovaná na stránkách Israeli Dance Diaries.

Mám velikou radost, že jsem se s Giorou Manorem mohla setkat a jeho práci i práci jeho nejbližších spolupracovníků bych chtěla představit v českém jazyce a uvést v českém tanečním a divadelním prostředí.

1 Moderní izraelská společnost a její specifika

1.1 Proces utváření izraelské kultury v nové zemi

Během desetiletí trvajících formování státu přišli do *Erec Jisrael*¹ přistěhovalci z více než šedesáti zemí světa.² Silně ovlivnili vytváření, hledání a budování nové izraelské kultury (Apple a kol. 2008: 31). Každý z těchto imigrantů s sebou přinesl svůj jazyk, hodnotový systém, zvyky, gastronomii, písně, tance i politické vhledy. Jelikož přistěhovalectví židovského obyvatelstva je proces neuzavřený a stále trvajícím, kultura Izraele je proměnlivá a má schopnost do sebe velice rychle vstřebávat

1

Erec Jisrael znamená v překladu z hebrejštiny „země izraelská“, ve zkrácené podobě *ha arec* „země“. Tento pojem používají sionisté a židovští přistěhovalci do oblasti Palestiny. *Erec Jisrael* je označení, který se nekryje s hranicemi nynějšího státu, nýbrž označuje celou biblickou zemi. Poprvé se toto označení v hebrejské Bibli objevuje v knize Soudců (1S 13: 19) (Sivan-Newman 2004: 35).

² Nová idea sionismu „lásky k Sionu“ našla početné a obětavé přívržence zejména mezi ruskými židovskými studenty. V roce 1882 se v Charkově shromáždili někteří židovští studenti v takzvaném hnutí *Bilu*. Slovo *Bilu* je složeno z počátečních písmen hebrejských slov *Beit Yaakov Lechu U' nelcha* v překladu do češtiny „Dům Jákobův, nechť jde a my také půjdeme“. *Biluisté* byli připraveni přestěhovat se do Palestiny. Šlo převážně o studenty, kteří byli připraveni obětovat akademickou kariéru praktickému cíli židovské kolonizace *Erec Jisrael*. Nejdříve přišlo do země asi dvacet mužů, ti však byli základem pro první vlnu imigrace (*alija*). V letech 1882–1904 přišlo v *první aliji* až 25 000 Židů především z Ruska. Osady založené stoupenci hnutí *Bilu a Chovevej Zion*, které jsou dnes lidnatými městy, dostaly všechny symbolická jména: Rishon le Zion („První na Sionu“), Petach Tikva („Brána naděje“), Rosh Pina („Nárožní kámen“). Ve stejné době, v roce 1909, byl položen základ dnešní izraelské metropole – Tel Avivu („Pahorek jara“). Židovské nacionalistické snahy byly v Rusku vyjádřeny založením divadla *Habima* („scéna“) v Moskvě v roce 1918. Byly tam poprvé uvedeny divadelní hry v hebrejštině. Divadlo *Habima* se přestěhovalo z Ruska do *Erec Jisrael* v roce 1927 (Schubert 2003: 115).

nejrůznější prvky a vlivy rozmanitých národnostních a etnických prostředí. Stejná rozmanitost jako v současné izraelské gastronomii můžeme sledovat ve všech odvětvích izraelské kultury.

V izraelské kuchyni najdeme pokrmy jednotlivých národů a kultur. Je zde v nabídce arabský humus³, považovaný za izraelské národní jídlo v kombinaci s arabským chlebem pitou a falafelem, marocké speciality, jemenský džachnun, arabskou baklavu a typické pochutiny aškenázské⁴ kuchyně, kupříkladu gefilte fish. Stejně tak i jednotlivá odvětví kultury přebírají prvky z kultur zemí a národů odkud židovští imigranti do země přišli.

³ *Hummus* je kašovitá hmota získaná rozdrcením uvařené cizrny a smíchaná s tahini. Je jednoznačně nejoblíbenějším a nejrozšířenějším pokrmem v Izraeli. Hummus je navzdory jeho arabskému původu považován za „národní izraelské jídlo“.

Džachnun je pokrm, který se do Izraele dostal spolu s přistěhovalci z Jemenu. Jsou to silné rolky z lehce nasládlého těsta, které se pečou při nízké teplotě přes noc v troubě. Konzumují se se studenou rajčatovou omáčkou a vejci vařenými natvrdo.

Baklava je pokrm z Turecka. Je to sladkost z vrstev těsta filo, plněná sekanými ořechy a slazená sirupem nebo medem. Je to extrémě tučný a sladký zákusek.

Gefilte fish je pokrm, který se jí speciálně při svátku Pesach. Jde o naloženou a zavinutou rybu velmi jemné chuti

⁴ Pojem *Aškenázové* (pl. *aškenazim*) označuje židovské obyvatelstvo žijící v oblasti východní a střední Evropy. Židé na tomto území hovořili jazykem *jidiš* (směsice němčiny a hebrejštiny).

Pojem *Sefaradé* (pl. *sfaradim*) označuje židovské obyvatelstvo žijící ve Španělsku a Portugalsku. Židé zde mluvili jazykem *latino* (směsice španělštiny a hebrejštiny), a to v dobách před vypovězením ze země v roce 1492.

Pojem *Mizrachi* (pl. *mizrachim*) je hebrejský termín označující Židy přicházející z východních zemí (hebrejsky *mizrach* znamená východ), včetně jemenských a etiopských Židů.



Obrázek 1 – izraelské národní jídlo⁵

(foto: pohlednice, 2010)

Izrael je připodobňován k „tavicímu kotli“ („melting pot“), do kterého pronikají vlivy z různých zemí světa. Zde se střetávají, rozpouští, snoubí se, vzájemně se ovlivňují a mísí. Z tohoto stále živého procesu je utvářen vcelku novodobý a živý fenomén národní izraelské kultury.

Izraelská taneční historička Talia Perlstein-Kadury, která spravuje archiv Knihovny tance v Tel Avivu, pojednává:

Z celého světa sem přišlo mnoho emigrantů a každý si s sebou přinesl kulturu své země. Ať už přišli z Evropy, ze Spojených států nebo z Ruska. Ze všech zemí přišli s kulturou, a také s taneční kulturou. Začali také o kultuře psát.

V izraelské knihovně tance v Tel Avivu je v současné době k dohledání mnoho zdrojů od důležitých rabínů, kteří psali o významu tance v Bibli a v kulturním životě. Snažili se založit kulturu Izraele. A my ji stále zakládáme.

Trvalo opravdu dlouho, než se vytvořila tato nová kultura. Ale ta už nese duch Izraele a všech těch, kteří sem přišli s mnoha nadějemi, že budou žít v nové zemi a že budou žít v jednotě (Izrael tančí, 2003).

Hledání izraelské kultury bylo od počátku dvacátého století cíleným a vědomým procesem, na kterém se svou měrou podíleli všichni, kdo do země přinesli svůj kulturní vklad, a to například v podobě vlastních zvyků a tradic ze své původní domoviny. Vedoucí představitelé a průkopníci

⁵ Falafel – izraelské národní jídlo

izraelské kultury, neseni myšlenkami sionismu⁶, tento proces postupného vzniku nové národní kultury od počátku usměřovali, formovali a současně formulovali a zaznamenávali.

1.2 Většinová židovská společnost versus ostatní židovské komunity

Postupné hledání a formování nové izraelské kultury dává možnost společného vnímání izraelské národní identity. Mezi prvními sionisty se objevuje touha po vtělení obrazu „nového Žida“. Tento pojem vyjadřuje odklon od starých tradic a hodnot života v diaspoře.⁷ Převládá touha po vytvoření moderního způsobu života v nové zemi. Izraelští Židé vytvořili unikátní kulturu, která se navzdory židovským kořenům zřetelně odlišuje od jakékoli jiné židovské komunity. Izraelská spisovatelka Yael Zerubavel⁸

⁶ *Sionismus*, jak bylo řečeno, je hnutí podporující návrat židovského lidu do Erec Jisrael a vytvoření suverénního a nezávislého židovského státu. Více: Protižidovská atmosféra v Evropě a jednotlivé incidenty donutily Dr. Theodora Herzla (1860-1904) načrtnout plán politického sionismu ve spise *Der Juden Staat* (Židovský stát) z roku 1896. První sionistický kongres byl svolán do švýcarské Basileje v roce 1897. Jak uvádí Marek Čejka, velký rozdíl mezi sionismem a judaismem je skutečnost, že sionistou může být i člověk, který není židovského původu. Teoreticky, konstatuje dále, může být sionistou i křesťan, Arab nebo zen-buddhista. Můžeme se tak setkat s pojmy jako *křesťanský sionismus* apod. Sionismus si vzápětí po svém vzniku našel četné příznivce mezi lidmi nežidovského původu. Ke známým sionistům patřili např. britský premiér Winston Churchill (1874-1965), americký prezident Harry Truman (1884-1972), Tomáš G. Masaryk (1850-1935) nebo Jan Masaryk (1886-1948) (Čejka 2008: 25).

⁷ *Diaspora* je pojem odvozený z řeckého termínu „diasporein“ a znamená „rozptýlení“, tj. židovské usídlení mimo zemi izraelskou po prvním a druhém *churbanu* (zničení prvního a druhého jeruzalémského chrámu), po vyhnání Římany z tehdejší Palestiny v r. 135 n. l. a následném rozptýlení do všech koutů světa. Období *diaspory* v židovských dějinách trvalo přibližně 2000 let, od dob vyhnání židovského obyvatelstva ze země do časů „opětovného“ osídlování Erec Jisrael (Sivan-Newman 2004: 32).

⁸ Yael Zerubavel je autorkou knihy *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition* z roku 1995. V této knize popisuje své vnímání odlišnosti sebe

popisuje kulturní propast mezi izraelskými a americkými Židy. Uvádí, že tento jev není náhodným vedlejším produktem izraelské zkušenosti, ale výsledkem záměrné snahy Židů, kteří se přistěhovali do Palestiny, vytvořit „nový národ s odlišnou kulturou“ (Zerubavel 1995: XII). Záměr vybudovat „novou národní hebrejskou kulturu“ vycházel z určité interpretace židovské minulosti. Zerubavel popisuje izraelskou kulturní dynamiku jako hnací sílu společnosti, jež umožnila rozvoj nových tradic. Tyto nové tradice jsou již dobře známé a vlastní Židům narozeným v Izraeli a tvoří součást izraelské národní identity.

Zerubavel patří ke druhé generaci potomků, kteří se narodili v Izraeli. Vlastním pohledem a živou osobní zkušeností srovnává kulturu Izraele, ve které vyrůstala s životem v prostředí židovské komunity ve Spojených státech amerických:

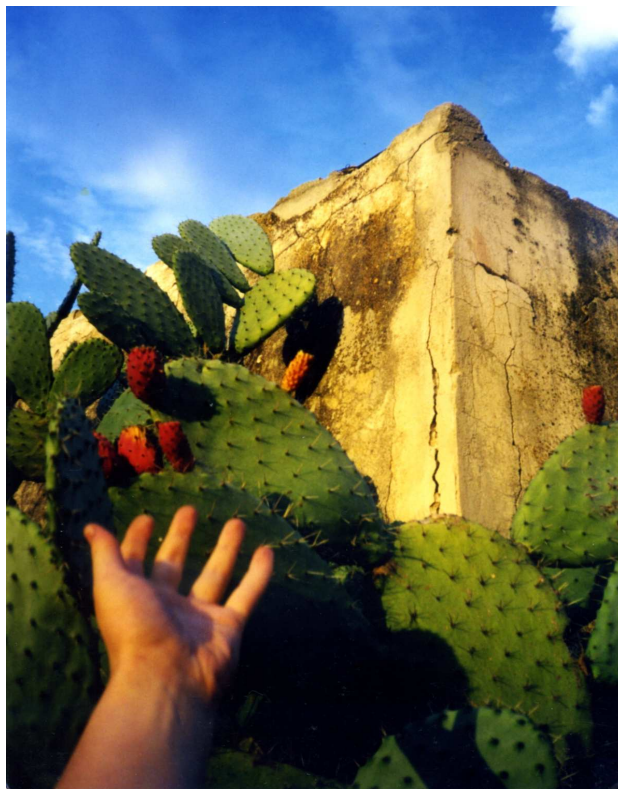
Vyrostla jsem v ryze hebrejském prostředí a byla jsem vychovaná v duchu sekulárního národního mravního rázu. Nejenže jsem se zřetelně jinému, izraelskému způsobu slavení svátků a připomínání židovské minulosti učila ve škole, patřil také k naší rodinné tradici. Domnívala jsem se, že jde o staletí staré židovské tradice, po příchodu do Spojených států jsem však zjistila, že to platí jen částečně.

Vyznávám jasně odlišné, sekulární izraelské židovství, a tak pro mě bylo docela obtížné smysluplně se účastnit oslav svátků pořádaných americkými Židy. Oni znali hebrejské modlitby a náboženské rituály – já, rodilá mluvčí hebrejštiny, jsem o modlitbách neměla tušení a musela jsem pokukovat po ostatních, abych věděla, co mám během různých obřadů dělat. Přitom však, stejně jako jiní rodilí Izraelci, znám ke každému svátku nespočet hebrejských písní a jiné rituály, které nejsou součástí tradičního židovského scénáře. Američtí židovští přátelé, které jsme přizvali na naše izraelské oslavy, v úžasu sledovali „exotický folklór“: nepřeborné množství písní, tanců a představení, do nichž absolutně nedokázali proniknout (Zerubavel 1995: XIII).

sama na základě kultury, ve které vyrůstala, tedy v izraelském kulturním prostředí. Tuto odlišnost si uvědomuje a nahlíží na ni z perspektivy nového života v prostředí židovské komunity v Americe.

Zatímco židovské komunity ve světě staví na původních tradicích v úzkém sepětí s židovským náboženstvím, převážná většina obyvatel v Izraeli žije sekulárním způsobem života. Izraelská kultura nechala vzniknout novým zvykům a novým tradicím, které se vážou k jednotlivým svátkům a významným dnům židovského kalendáře, a stejně tak dalších zvyklostí, které se týkají života jednotlivce.

Lidem, kteří se narodili už v Izraeli, se říká „sabres“. Sabres jsou květy vysokých pouštních kaktusů, které v přeneseném slova smyslu popisují charakter dnešních Izraelců. Izraelci tak sami sebe vnímají a rádi o sobě mluví v obraze: „pichlaví na povrch a sladcí uvnitř.“



Obrázek 2 - „Sabres“ rudé plody kaktusu „pichlavé na povrch a sladké uvnitř“ (foto T. I., 2002)

Snahu o vytvoření národní identity a důležitou úlohu tance v tomto procesu dokládá izraelský taneční historik a teoretik Ronen⁹ na konkrétním příkladu vznikajících izraelských lidových tanců prováděných v kruhu:

Lidový tanec v Izraeli je více než pouhý tanec. Je to sociální fenomén a velice důležitý projev hledání vlastního izraelského stylu a identity. Toto hledání je plné těžkostí a potíží (Ronen 1994: 122).¹⁰

Kruh jako symbol a zároveň zhmotnění myšlenky rovnosti a jednoty. Právě tance v kruhu, při setkání židovských přistěhovalců ze všech koutů světa, sehráli velice důležitou roli prostředníka ve vzájemné komunikaci. Současně se stali otevřenou platformou, do které se mohli zapojit všichni bez rozdílu.¹¹

1.3 Pojetí těla v izraelské kultuře

Tělo bylo v sionistickém hnutí druhé poloviny devatenáctého století podle nově vzniklého ideálu nového Žida vnímáno jako silné a pozitivní. Max Nordau, filosof raného sionismu, zavedl heslo platné pro sionistické hnutí: „Zdravý duch ve zdravých tělech!“¹² (Ingber 2014: 11)

Otázkou těla v izraelské kultuře se v dnešní době zabývají odborníci v oblasti kulturních studií, společenských věd, divadelní vědy a kulturní antropologie. Řada odborníků v této oblasti pochází často z divadelního nebo tanečního prostředí, kde tělo tanečníků a herců je exponováno a je nositelem významu.

Otázky o postavení těla v současné izraelské společnosti patřily k ústředním tématům konference nazvané „Batsheva Dance Company: Body, Dance, Culture“ („Batsheva Dance Company: Tělo, tanec a kultura“)

⁹ Dan Ronen je autorem mnoha článků o izraelském lidovém tanci, který v devadesátých letech 20. století přispíval do časopisu Israel Dance Quaterly.

¹⁰ V originále: „Folk dancing in Israel is more than just dancing. It is a social phenomenon as such, an important expression in the search for an Israeli style, identity. A search fraught with difficulties and complexities“ (Ronen 1994: 122).

¹¹ Viz více v kap. 10. Lidový tanec v Izraeli – historie a současnost.

¹² V originále: „Healthy soul in healthy bodies“.

uspořádané u příležitosti oslav padesátého výročí založení Batsheva Dance Company. K těmto oslavám se vázalo více událostí. Oslavy započaly dvoudenním setkáním akademiků a odborníků z různých odvětví. Tato dvoudenní konference se konala 18.–19. června 2014 v sále tel avivské univerzity (Ingber 2014: 11). Přizvaný profesor Freddie Rokem z tel avivské univerzity, který ve svém příspěvku o otázce těla v izraelském tanci uvedl:

Celý svět sleduje náš tanec a názory zvenčí neustále ukazují, že na izraelském tanci je něco izraelského, něco autentického. Batsheva reprezentovala a reprezentuje vtělení izraelské identity v různých epochách a podobách (cit. podle Ingber 2014: 11).¹³

Projev profesora Rokema přímo dokládá a nabízí konkrétní představu o sionistickém pojetí těla i ideálu nového Žida. Rokem přisuzuje tanečnickům Batshevy Dance Company od počátku vzniku v roce 1964 roli reprezentanta těchto sionistických ideí a používá k tomu termín vtělení izraelské identity (*embodiment of its Israeli identity*).

Odborníci hledají v současné době termíny, jak popsat izraelské tělo. Další z odborníků zabývajících se tématem těla je Yael Nativ, taneční antropoložka, pedagožka, choreografka a dlouholetá členka taneční rady oddělení pro tanec Ministerstva kultury a sportu. Na konferenci přednesla svůj příspěvek nazvaný „An Israeli Body: Images of Masculinity, Sexuality and Nationality at Batsheva Past and Present“.¹⁴ V tomto případě zaznělo rozlišení z pohledu izraelské perspektivy mezi „tělem západní kultury“ („body belonging to the West“), které jeví jiné rysy než „tělo židovské“ („Jewish body“).

Zde je nastíněno izraelské vnímání světových stran, kdy to, co přichází z Evropy a z Ameriky, je záležitostí Západu a oblast arabských zemí je pak vnímána jako přicházející z Východu. Zmínka dokládá, že

¹³ V originále: „The whole world looks at our dance and the outside says that there’s something Israeli, something authentic... Batsheva has represented and embodied its Israeli identity in all its different eras and guises“ (Ingber 2014: 11).

¹⁴ Vlastní překlad: „Izraelské tělo: Představy o mužnosti, sexualitě a národnosti v podobě minulosti i současnosti Batsheva Dance Company“.

Izraelci vnímají sami sebe, vlastní tělesnost jako jinou a odlišnou od zbytku světa. Toto vnímání zevnitř je pro taneční umění zcela zásadní. Tělesná stavba Izraelců, jakožto příslušníků semitského národa, má odlišnou strukturu, než-li je tomu například u národů evropských zemí. Jiná stavba těla ovlivňuje, dle mého pozorování, i tělesný pohyb.



Obrázek 3 – umění ve veřejném prostoru, vyobrazení starověké tanečnice¹⁵ blízko hradeb historického centra města (foto T. I., 2012)

Toto vnímání odlišnosti tělesného typu z pohledu Izraelců dokládají slova izraelské teoretičky tance Gaby Aldor, která vyjádřila svůj pohled v odpovědi na otázku týkající se vnímání těla v izraelské společnosti

Těla tanečníků jsou průměrná izraelská těla. Je tu jistý rozdíl ve fyziognomii. Ale celkově se tu neklade důraz na to, jak tanečník vypadá. Někteří tanečníci mají svým způsobem nadváhu a jsou to úžasní současní

¹⁵ Pozn. aut: V tomto uměleckém ztvárnění starověké tanečnice v kostýmu, který se objevoval v tanci v oblasti Středního východu, všimněme si proporcí těla tanečnice – dlouhý trup a širší boky, můžeme zde spatřovat semitský typ postavy.

tanečníci. Vidíte! Když mluvím o nadváze, vynáším už jistý typ soudu. Tanečníci jsou tu opravdu skvělí, přestože nemají klasicky stavěná těla.¹⁶

Současně nelze hovořit o jednom konkrétním tělesném typu. V případě struktury těla hraje také roli, odkud člověk nebo jeho pokrevní příbuzní přišli.¹⁷ Avšak mluvíme-li o Izraelcích a izraelské tělesnosti, máme tím na mysli obyvatele, kteří se narodili už v první, druhé nebo třetí generaci přímo v Izraeli. U těchto rodilých Izraelců nacházíme jisté podobnosti a společné rysy. Semitská tělesná struktura se vyznačuje obecně například širšími boky a níže posazeným těžištěm u žen. Muži jsou pak drobnější postavy a celkově tmavšího zabarvení.

Zmínka v závěru zprávy o výroční konferenci týkající se oslav výročí Batsheva Dance Company z pera Judith Brin Ingber ještě jednou a znovu potvrzuje, že tanečníci souboru Batsheva Dance Company byli od samého počátku vnímáni jako ryzí vtělení (embodiment) izraelské identity (Ingber 2014: 17).

Toto sdělení svým způsobem odpovídá slovům Gaby Aldor, která vyjadřuje názor, že „těla tanečníků v Izraeli jsou typická izraelská těla“ (Aldor, 2010). Všimněme si pojmu „typická izraelská těla“. Tato slova naznačují, že v Izraeli neexistuje kánon tanečníka nebo konkrétní představa o ideálních tělesných parametrech tanečníků. Neexistuje zde estetická norma jako v Evropě, která si s sebou chtě nechtě nese tradici dřívějších estetických hodnot evropských dějinných epoch. A současný evropský a americký taneční svět je stále konfrontován s estetikou klasického tance a jeho ideálem.

Tělo tanečníka je v Evropě vnímáno jako ideál těla. Nikdy bychom o tanečnicích pravděpodobně neřekli, že jde o „typická česká těla“. V evropském kulturním kontextu se lidé, kteří se rozhodnou věnovat tanci, často snaží formálního ideálu tanečníka dosáhnout. Proto izraelskému

¹⁶ Rozhovor s izraelskou historičkou a teoretičkou tance Gaby Aldor viz příloha č. 1.

¹⁷ Rozdíl mezi aškenázskými a sefardskými Židy poznáme v Izraeli na první pohled. Stejně tak po chvíli v terénu jsme schopni rozlišit i orientální Židy, mizrachim, pocházející z Iráku, Jemenu a nebo ze svébytných židovských etnik z Etiopie nebo z Indie. Každá z těchto zmiňovaných etnických skupin se od sebe podstatně liší.

prostředí vlastní vnímání a přijímání těla dle mého názoru vytváří daleko zdravější prostředí pro život a vývoj tanečníka než-li je tomu v Evropě.

Vnímání těla v tanečním prostředí je podle mého vlastního pozorování důsledkem vnímání těla v široké izraelské společnosti. Než se začneme zabývat konkrétní podobou izraelského tance, musíme poznat základy izraelské kultury a vnímání těla ve staré židovské tradici, na kterou izraelská kultura, přes veškeré snahy o nová pojetí, bezesporu navazuje.

1.4 Izraelská „mluva těla“ a gesta

Některá gesta mají mezinárodní platnost, některá jsou více regionálního charakteru. Rodilí Izraelci používají gesta¹⁸ jako zkratky k verbálnímu vyjádření. Gesta jsou znakový jazyk, který v převážné většině Izraelci užívají při běžné komunikaci a často pro úsporu času. (Colorni 2011: 40). Je snadnější nabídnout jedno gesto rukou než vyslovit několik vět. Používání gest je velice specifické a spjaté s geografickou polohou. Izrael je v tomto kontextu blíže prostředí a charakteru Středního Východu než evropské nebo americké kultuře. Ostatně moderní hebrejštinu se člověk naučit může, ale řeč znaků se cizincům v Izraeli raději nedoporučuje používat, aby nedošlo ke zbytečnému nedorozumění na základě nesprávně použitého gesta. Řeči těla se učí již malé děti pozorováním a napodobováním ustálených znaků těla. V izraelské kultuře tak existuje jakýsi systém znaků, ve kterém se cizinec velice špatně orientuje.

Tato gesta se objevují při běžné komunikaci na ulicích, na trzích a na veřejných prostranstvích. Komunikace mezi prodáváči na trzích a

¹⁸ V této kapitole se snažím zpracovat myšlenky antropoložky Carrie Noland o funkci gest ve společnosti, snažím se na ně navázat v kontextu izraelského kulturního prostředí: „A few words are in order concerning the principal terms of my analysis—*kinesthesia*, *gesture*, and *performative*—all of which enjoy rich histories in the disciplines consulted. I have already sketched out a brief definition of *embodiment*, the process whereby collective behaviors and beliefs, acquired through acculturation, are rendered individual and ‚lived‘ at the level of the body” (cit. Noland 2009: 9).

zákazníky pro svou pestrost a barvitost by zasluhovali speciální pozornost antropologů.

Ve snaze hledání pochopení specifík izraelského tanečního projevu, nutno si uvědomit, že v Izraeli člověk při prvních zkušenostech nejenže nerozumí jazyku – moderní hebrejštině, ale stejně tak nerozumí ani izraelskému jazyku těla, který používá obecně platná gesta a znamení.¹⁹

Za příklad bych uvedla gesto sepjatých prstů směřovaných vzhůru s pohybem malým v předloktí, které se na ulicích Tel Avivu používá téměř nepřetržitě. Toto gesto, které by v Evropě mohlo být chápáno jako urážka, se v Izraeli užívá jednoduše ve smyslu: „Moment! Chvilku strpení!“, hebrejsky „Rega“ je v překladu „Moment!“. Převážně toto gesto užívají řidiči z okýnek aut, prodavači a trhovci. Je důležité si uvědomit, že nejen v rovině verbální komunikace, ale i v rovině neverbální komunikace se pohybujeme v odlišném kulturním prostředí.

Mluva těla nezávisí tolik na náboženské tradici jako na zeměpisné poloze daného prostředí. Je možné tedy s trochou nadsázky hovořit „o rodné řeči těla“, které se učíme pozorováním a imitací pohybů z okolí, které je závislé na kontextu kulturního, společenského prostředí i geografické polohy.²⁰

¹⁹ V originále: „I treat gesture as the nodal point where culture (the imposition of bodily techniques), neurobiology (the given mechanics of a human sensorimotor apparatus), and embodied experience (the kinesthetic) experience specific to an individual body) overlap and inform one another“ (cit. Noland 2009: 8).

²⁰ Nabízím zde doklady spjaté s tématem: “The existence of a great number of languages each of which offers a slightly different way of classifying the senses attests to the fact that “immediate bodily experience is not understood or defined in any universal way” (up. cit. Noland 2009:13).

“Yet this by no means implies that the material body as a region of sensation and knowledge is forever unavailable to discourse or conscious apprehension. Bodily experiences may be culturally shaped (“not understood or defined in any universal way”); however, whether privileged or bracketed, they wield a force that shapes linguistic—and other choices—in a recursive process we call history and change“ (op. cit. Noland 2009: 8).

V Izraeli se obecně tvrdí, že „Izraelci rychleji jednají, nežli myslí“. A toto pravidlo můžeme velice dobře uplatnit i v oblasti tance. Rodilý Izraelec například rychleji a instinktivně použije gesta sepjatých prstů, než by slovy vyjádřil: „Moment! Vydržte prosím!“

Spatřuji zde z mého pohledu jiná gesta, jiné znaky, jiné tvarosloví, stejně tak i jinou dynamiku a rytmus jejich užití. Odtud vnímám spojitost a pouze nepatrný krůček k tanci, který je hluboce zakořeněn v izraelské kultuře a společnosti. Řeč těla je důležitým výrazem doplňujícím verbální projev, který je potřeba na cestě k pochopení izraelského tance zmínit.

Dynamiku prostředí a neformální jednání na ulicích Tel Avivu dokumentuje následující úryvek:

Neexistuje chvíle, kdy by vás někdo na ulici nepředběhl nebo neodstrčil. Na evropské zdvořilostní způsoby jako například na pouštění dámy do dveří nebo uvolnění místa v dopravních prostředcích v izraelském kulturním prostředí je lepší rovnou zapomenout. Jinak byste, jste-li dáma, mohla zůstat stát ještě dlouho po odjezdu již několikátého autobusu. Izraelci si na zjemnělé způsoby a zdvořilosti opravdu nepotrpí. (Korespondence T. I. 10. 5. 1998)

1.5 Vztahy mezi sociálními skupinami uvnitř izraelské společnosti

V izraelské sekulární společnosti panuje atmosféra rovnosti. Lidé nejsou sešňorováni společenskými konvencemi. Nejsou zde přísně dodržována pravidla o hierarchii učitel a žák, nadřízený a podřízený. Je to z mého pohledu důsledek z časů budování země a tato jednota pramení z těžkých období a situací židovského národa v průběhu dějin. Izraelci nejsou lhostejní a jsou velmi komunikativní. Je zvykem otevřeně sdělovat svůj názor. Panuje zde spontaneita a vřelost. Nehledě na věk a společenské postavení se lidé mezi sebou oslovují křestními jmény. Podle mého vlastního pozorování a hodnocení hraje právě tento zdánlivě nepodstatný detail v celkové atmosféře mezilidských vztahů v Izraeli velice důležitou roli.

Ovšem izraelská společnost v sobě nese mnoho palčivých otázek. Panuje zde velké neporozumění a netolerance mezi jednotlivými skupinami izraelské společnosti.

Jedním z nejdůležitějších problémů ve společnosti je vztah mezi ortodoxními a sekulárními Židy, který je na pozadí izraelské společnosti už od počátků budování státu. Světská a ortodoxní část populace má jinak nastavená práva a povinnosti ve společnosti. Zatímco sekulární mladí lidé nastupují v osmnácti letech do armády na povinnou vojenskou službu, ortodoxní lidé jsou této povinnosti zhoštěni. Je to pouze jeden z mnoha případů vyvolávající nevráživost a nesoulad ve společnosti. Je zde mnoho dalších rozpor pramenících z různých práv a povinností týkajících se vojenské služby, placení daní, nároků na příspěvky od státu atd. Problematiku armády zachycují v jednom z dopisů z Izraele z roku 1998.



Obrázek 4 – vojenská služba se týká v Izraeli mužů i žen ze sekulární části populace (foto T. I., 2011)

A to, že musejí i dívky na vojnu, neznamená to, že běhají s kulometem, nýbrž dělají sekretářky, píšou na počítači, prostě něco jako naše civilka. To jen na vysvětlenou, že ač tedy vojenský stát, neprocházejí se tu gardy po ulicích. Přesto vojenská služba hodně lidem zneprjemňuje život. Ovšem na druhou stranu je to věc hrdosti a cti. Holky chodí na dva roky, kluci na tři. Ale potom je každý rok můžou povolát na měsíční cvičen tzv. „miluyim“. (Korespondence T. I., září 1998)

Vedle tradičního judaismu nastoupil koncem 19. století sekulární sionismus, jehož myšlenky daly později vzniknout modernímu státu Izrael. Kontakt mezi oběma skupinami je často až nepřátelský. Důvodů je mnoho, ale jedním z nejožehavějších témat je problematika budování židovských osad na palestinském území a mnoho dalších.. Obě skupiny zaujímají krajně odlišné stanovisko. Zatímco ortodoxní pravice zakládá nové osady na palestinských územích, levice volá o zastavení budování židovských osad na okupovaných územích. Všechny tyto aspekty velice zvyšují společenské napětí v zemi.²¹



Obrázek 5 – v pátek večer ortodoxní muži vybízející nevěřící k šabatové modlitbě s požitím modlitebních řemínek (foto T. I., 2013)

²¹ Festival Pride Parade v srpnu 2015 v Jeruzalémě zažil incident, kdy člen náboženské komunity vyjádřil nesouhlas s konáním tradičního festivalu gayů tak, že jednoho z účastníků bodl nožem.

Další problematika uvnitř izraelské společnosti pramení z etnického původu obyvatel vedoucí k projevům hraničící až se sociální diskriminací. Aškenázové měli v zemi od počátku výsadní postavení, zatímco sefardští a orientální Židé byli obecně vnímáni jako etnikum na nižším stupni vývoje. To se v současné době týká hlavně Židů s Etiopie, kteří jsou tmavé pleti a obvykle si uchovávají vlastní tradice a komunitní způsob života. Dříve se s podobnými problémy setkávali Židé z Jemenu a ze severoafrických zemí převážně z Maroka.

1.6 Výchova v židovské společnosti

Výchova v Izraeli, jak v náboženském tak v sekulárním prostředí, je pokračovatelem praxe a tisíc let staré tradice Izraele.²² Tento pohled uplatňuji na základě svého pozorování a vlastního hodnocení.

Metoda ústního předávání, a tím i výkladu, je v židovské náboženské výchově stěžejním cestou k předávání informací. Touto formou se má každý možnost s informacemi ztotožnit a najít si k tématu vlastní individuální přístup, náhled a postoj. Nejedná se zde o pouhé memorování. Židovská tradice je velice dynamická, neboť funguje formou dialogu a bere v úvahu osobnost jedince. V synagoze při bohoslužbách se lidé spontánně pohybují, vstávají, usedají, přecházejí z místa na místo, zvyšují a snižují hlas, vykřikují a hlasitě nebo šeptem pronášejí hebrejské modlitby. Nad textem se diskutuje a každý jedinec si může učinit vlastní názor.²³ Mluvčí

²² Termín Izrael většinou používám jako označení státního útvar a ve výjimečný v případech používám jako termín vztahující k národu Izraelitů. V tomto slova smyslu tak činím ve spojení s obdobím židovské diaspory, tedy *rozptýlení* židovského obyvatelstva po celém světě, trvajícího necelé dva tisíce let. Období diaspory bylo ukončeno s příchodem a hnutí sionismu, které mělo za následek zpětné osidlování země od konce 19. století a později založení státu Izrael v r. 1948.

²³ Přesně tato forma živého předávání informací dala vzniknout dalším základním textům židovské náboženské tradice, kterým je *Midraš* a *Talmud*. Uvádím příklady hebrejských termínů pro učení na základě výkladu a debat nad textem stejně tak i jako konkrétní spisy, pilíře judaismu:

uvádí text v život a spontánní dialog, který je vázaný na přítomnost všech zúčastněných.

Tuto atmosféru v židovské škole v Tel Avivu zachycuje pasáž z dopisu:

Čekala jsem před školou pro děti z židovských ortodoxních rodin. Halasení a jekot dětských hlasů, šířící se z otevřených oken spolu s vysvětlujícím učitelovým hlubokým hlasem prolínajícím se touto vřavou. To celé nemělo konce a jako by existovalo pouze pootáčení kolíčku na přehrávači s popiskou volume up / volume down, ale v celé té situaci už chybělo tlačítko stop (Korespondence T. I. 10. 5. 1999).

Tehdy jsem si v této situaci jasně vybavila výrok: „Je to tady jako v židovské škole!“²⁴ který dobře znám v českém kulturního prostředí.

Midraš: Hebrejský kořen slova midraš, d-r-š, znamená „pátrat zkoumat, interpretovat, učit“ a slovo midraš obsahuje všechny tyto významy. Termín *midraš* tedy označuje metodu výkladu Tóry, tak literaturu ji obsahující. Posláním textů *midrašim* (pl. m) je tedy *odvozovat a vykládat* smysl skrytý v biblických textech“ (Newman-Sivan 2004: 116).

Talmud: Kořen slova, l-m-d, znamená „učení“ a zároveň slovo označuje aramejské texty interpretující a doplňující původní text *Mišny*. Ve slovníkovém hesle *Talmud* viz. Newman-Sivan 2004: 221) se uvádí, že Talmud je „především záznam učených diskuzí o Mišně, ve skutečnosti pojednává o každém aspektu života – od právní vědy, plnění náboženských povinností, etiky a teologie až po stručnou biografii, etiku a etiketu, folklór, populární vědu astronomii a numerologii“ (Newman-Sivan 2004: 223).

Talmud existuje ve dvou verzích: *Palestinský* neboli *Jeruzalémský Talmud*, který byl dokončen v 5. st. n. l. a vznikl a odráží diskuze v akademiích na území tehdejší Palestiny (dnešního Izraele a Palestiny) *Babylónský Talmud*, který byl dokončen v 6. stol. obč. letopočtu, který vznikl a odráží diskuze v akademiích babylónských (Sivan-Newman: 223).

Židovské náboženské texty *Mišny* (tj ústního zákona), který byl zapsán a kodifikován v hebrejštině kolem roku 200 n. l. a byl doplňován a komentován – těmto aramejsky zapsaným komentářům říkáme *Gemara*. Texty *Gemary* tedy komentují hebrejsky psané texty *Mišny*, jsou psané aramejsky, protože v místech a v dobách, kde Talmud vznikl, se hovořilo aramejsky.

²⁴ Tradovaný výrok: „Je to tady jako v židovské škole!“ asociuje příšerný hluk, kdy se všichni navzájem překřikují a pobíhají po třídě. Tento výrok vypovídá o tom, že židovská

Z těchto tradičních principů náboženské výchovy nelze zcela vyjmout výchovu v prostředí sekulárním, ať už se týká výchovy děti nebo výchovy dospělých. Jestli jsem mluvila o směsici hlasů linoucí se z otevřených oken židovské školy, nepříliš se liší od atmosféry při studiu v synagogách.

Podobná dynamická atmosféra panuje rovněž při slavnostních a akademických setkáních a konferencích v Izraeli. Tuto skutečnost detailně popisuje Judith Brin Ingber ve zmiňovaném článku „Batsheva Dance Company: Body, Culture, Dance“, který zachycuje průběh konference uspořádané k výročí padesáti let od založení Batsheva Dance Company na telavivské univerzitě v červnu 2014 (Ingber 2014: 11-19). Při vstupech jednotlivých řečníků lidé z publika vstávali a vyjadřovali svůj názor. Ostatní v publiku se smáli či odměnili hovořícího vlnou spontánního potlesku.

Tímto výjevem dokládám, že spontaneita, otevřenost k diskuzi a vyjádření názoru je podněcována už od dětství ve škole a je běžnou praxí při studijních setkáních i v prostředí nejvyšších akademických kruhů. V tanečním prostředí můžeme tuto skutečnost aplikovat tou měrou, že ve společnosti platí za hodnotu, vytvořit si svůj vlastní pohybový projev, v uvědomělé ucelenosti pak vlastní pohybový jazyk. Termín vlastní pohybový jazyk, tedy vlastní pohybový názor, je v izraelském tanečním prostředí velice často objevující se pojem.

výchova v českých zeměpisných podmínkách, kde Židé po staletí žijí, se jevila jako odlišná od způsobu výuky ve zdejších školách. Tento tradovaný výrok odkazuje na rozdíl mezi tím co je přijatelné v české kultuře, a tím, co je vnímáno jako „jiné, *odlišné*“. Je rozdíl mezi vžitou tradicí české společnosti a tradicí v židovské společnosti a v jejich způsobu výchovy.

2 Státní organizace pro kulturu a taneční umění v Izraeli

Izraelský taneční svět nemá příliš velkou finanční podporu. Rozpočet na kulturu činil v roce 2010 pouze 0,3 státního rozpočtu. Naproti tomu politická situace a armádní zřízení státu si žádá velký finanční kapitál. Přesto existuje struktura organizace státní správy, která se o kulturu a tanec stará. Po posledních volbách na jaře roku 2015 došlo k jistým změnám a přeobsazení státní správy.

Mezinárodní kulturní výměnu spravuje Ministerstvo zahraničních věcí a o místní taneční dění se stará Ministerstvo kultury a sportu, které si z tanečního hlediska zaslouhuje zvláštní pozornost. Další samostatné subjekty podporující umění jsou radnice jednotlivých měst. Ve vývoji tance v Izraeli sehráli důležitou roli soukromí mecenáši a majetné židovské rodiny, např. rod Rotschildů z USA nebo Dellal z Londýna.

2.1 Ministerstvo kultury a sportu Státu Izrael – oddělení pro tanec

Po svém nástupu v roce 1980 Nilly Cohen vydobyla založení tanečního oddělení na ministerstvu kultury a sportu. A další dvě desetiletí byla vedoucí tohoto oddělení. O tomto kroku vypráví v rozhovoru s Deborah Friedes-Galili:

Když jsem začala pracovat na ministerstvu kultury v letech 1980–1981 vybrala jsem si tanec. Mohla jsem si vybrat jiné oddělení, ale vybrala jsem si tanec, protože jsem viděla, že nemá vůbec žádnou podporu. Nebyl nikdo v celé kanceláři, kdo by se věnoval tanci. Neměli jsme nikoho, kdo by znal potřeby tanečních umělců (cit. podle Friedes-Galili 2012: 25).

Ministerstvo zahraničí podporovalo fungující velké taneční soubory jako Batsheva Dance Company a nezávislé umění zůstávalo ladem. Cohen si uvědomovala, že je mnoho tanečních umělců, kteří by rádi pracovali, ale neměli, kde získat prostředky. Pro tyto choreografy bylo nutné změnit něco

v systému veřejné politiky. S touto myšlenkou se Nilli Cohen vydala za hlavou celé tehdejší administrativy a vyjednala podmínky, na základě kterých bylo na ministerstvu kultury a sportu založeno speciální oddělení pro tanec (Dance Department). Toto změnou státní struktury ve prospěch tance bylo dosaženo toho, že se finanční podpora nadále netýkala pouze stávajících umělců, ale že se začala týkat mladých nezávislých tvůrců. (cit. podle Friedes-Galili 2012: 26)

Rozkvět izraelského tance se datuje právě k začátkům let osmdesátých. Tehdy po letech vlivu nejprve evropského, později amerického tance, se začíná vytvářet vlastní styl a podoba současného izraelského tance formou nezávislých projektů a představení. Jsem toho názoru, že tato spojitost není pouze náhodná. Izraelské taneční umění se mohlo začít rozvíjet právě prostřednictvím podpory. Podpora nezávislých subjektů byla dle slov Nilli Cohen ze strany státní správy zcela mizivá nebo žádná. Většina dotací z ministerstva kultury byla udělována převážně velkým souborům jako Batsheva Dance Company nebo Inbal Theater.²⁵

Třicet let podpory a práce ministerstva kultury a sportu, konkrétně jeho tanečního oddělení, je v zemi velmi viditelné. Ministerstvo zaštiťuje jednotlivé subjekty jako například The Lab (Ma'amada) v Jeruzalémě, Asociaci nezávislých choreografů (Amuta), Taneční knihovnu v Tel Avivu a mnoho dalších. Zaštiťuje také založení a činnost jednoho z hlavních kulturních center Suzanne Dellal Centre for Dance and Theater, kde se odehrává mnoho tanečních festivalů soustřeďujících umělce z celého Izraele.

Nilli Cohen skutečně věnovala velkou pozornost umělcům a její práce byla podporovat je a pomáhat jim. Z jejích následujících slov je možné skutečně cítit zaujetí oborem a lidmi, o které se ve své funkci stará. Nili Cohen sděluje:

Máme spoustu mladých umělců, kteří tvoří v podstatě nonstop. Jsou oceňováni v národním a mezinárodním měřítku. My pro ně pořádáme v kulturním a tanečním centru Suzanne Dellal přehlídku, kde mohou představit své choreografie v rámci mezinárodní přehlídky International Dance Exposure. (Izrael tančí 2003)

²⁵ Viz více kapitola Batsheva Dance Company a Inbal Theatre.

Na jaře tohoto roku nastala změna ve vládě po volbách konaných na jaře 2015. Nová ministryně kultury, Miri Regev, je extrémně pravicová, jak poznamenala v rozhovoru izraelská choreografka Sofia Krantz žijící v Jeruzalémě. Díky rozhovorům s pozvanými umělci jsem na festivalu Dny Jeruzaléma v Plzni a v Praze 2015 mohla vnímat komplikovanost vztahů mezi umělci a současnou ministryní kultury, které probíhalo v červnu 2015 v Izraeli.

Miri Regev je z pozice izraelských umělců člověk na nepravém místě. K umělcům se chová velice arogantně a argumentuje tak, že ona je ten, kdo má moc kontrolovat peníze, a v případě že umělci chtějí dostávat podporu ze strany ministerstva, musíme tvořit podle jejích představ. Izraelští umělci byli pobouřeni tím, že je u moci člověk, kdo nemá vůbec žádný vztah k umění.²⁶

Choreografka popsala příběh, který se týkal arabského herce a osudu jeho divadla.²⁷

„V Jeruzalémě žije arabský herec, který má své divadlo. A ministryně mu zastavila veškerou finanční podporu proto, že toto arabské divadlo, nechtělo hrát na okupovaných územích. Ministryně řekla, že buď tam budou hrát nebo jim úplně zastaví veškeré dotace.

Manželka herce, řekla že tedy představení na okupovaném území odehrají, a jak chce ministryně. Neboť jí záleželo na tom, aby jejich celoživotní práce tímto incidentem neskončila. A tento člověk je opravdu velkým umělcem. Skutečně důležitý a osvícený člověk, izraelský Arab.“

Dalším umělcem, kterého se nová politická situace v Izraeli výrazně dotýká, je Arcadi Zaidés. Zaidés je bývalý tanečník Batsheva Dance

²⁶ Rozhovoru se Sofiou Krantz viz příloha č. 1.

²⁷ V originále: „There is very famous Arab actor that has the theater also. And she almost quit the money for the theater. This Arabic theater didn't want to present their work in occupied territories. Yes in the normal cities that are ok with everyone. But not in the occupied territories. So she said, or you do it or I cancel your money, the theater will close.

Actually his wife said that they will do it, they won't cut the theater they will do the show if it's the way she wants. They don't want to kill all the work they did all their life. And he is really famous in Israel. He is really really big artists, really appreciated, Kind of he is Israeli Arab. Really contemporary person..”

Company a v dnešní době nezávislý choreograf, který se ve své práci vyslovuje proti izraelské politice. Jeho poslední představení je sólo založené na projekci videozáznamů z pásma Gazy – materiály armádního archivu. Mirit se vyjádřila, že Arcadiho Zaidese nehodlá nadále podporovat.²⁸

Ministryně kultury Mirit Regev uvádí, že umělci by měli být reprezentanty státu Izrael v dobrém slova smyslu. Když se umělci vyjádří proti izraelské politice nebo armádě, budou mít problémy získat finanční podporu. Je zde tedy snaha ze strany Ministerstva kultury o manipulaci tvůrců a tvorby. Proti tomu se umělci právem bouřili a protestovali. Na jaře 2015 se politická situace a přístup ministerstva kultury výrazně proměnili. Jak tato proměna přístupu ministerstva kultury ovlivní situaci v kultuře a tanečním umění v Izraeli, se nepochybně projeví s odstupem času.

2.2 První kroky kulturní diplomacie po založení státu Izrael

První kroky k prezentaci izraelského tance v zahraničí osvětluje izraelská teoretička tance Ruth Eshel. Zde pochopíme, jak taneční umění sloužilo od vzniku státu Izrael jako nástroj k reprezentaci nové izraelské kultury. Stěžejní úlohu v tom hráli soubory: v první řadě Inbal Dance Theatre založený v roce 1949 a později soubor Batsheva Dance Company založený v roce 1964. Oba soubory byly vysílány na zahraniční festivaly a turné v úloze „kulturního diplomata“. Zanedlouho po založení státu Izrael v roce 1948 byl vytvořen americký fond Fund for Israeli Institutes. Tento fond se obrátil na amerického choreografa Jeroma Robbinse, aby vybral taneční soubor, který by prezentoval Izrael v zahraničí. Robbins navštívil

²⁸ V originále.: “There is also Arcadi Zaides that is a choreographer he is always working with Arabs. His last piece is a video dance with the videos of Gaza. Like army archives Where you see how the army is doing things to people. And she said that she doesn’t allow his work to be and doesn’t want his work to be. They really cut his money. Every year he get’s something but now they say it’s over.”
Viz příloha č. 1.

Izrael v roce 1951. Během svého pobytu si vytypoval soubor Inbal Dance Theatre po návratu do Ameriky ho navrhl fondu pro turné ve Spojených Státech. Později Jerome Robbins požádal Annu Sokolow, aby připravila soubor na turné. Tak začaly působení a práce Anny Sokolow²⁹ v Izraeli. (Eshel 2003: 71).

V roce 1948 byl založen stát Izrael. Padesátá léta byla v Izraeli dobou ekonomické krize. Tato krize byla způsobena celkovou rekonvalescencí po první arabsko-izraelské válce, která vypukla hned druhý den po založení státu Izrael v roce 1948. Druhým důvodem bylo přistěhovalectví tisíců imigrantů z uprchlických táborů umístěných v blízkosti hranic. Jídlo bylo na příděl a Izraelci neměli možnost vycestovat z ekonomických důvodů. Po období izolace se postupně objevovaly hostující umělecké soubory z Evropy a ze Spojených států (Eshel 2003: 69).

Ohlédnutím do historie je možno porozumět skutečnosti, že tanec v Izraeli v době utváření kulturní a taneční scény byl velice ovlivňován politickou situací a orientací mladého státu. Od dob britského mandátu Palestina po vyhlášení autonomního státu Izrael se v politické struktuře a zahraniční orientaci země velmi mnoho změnilo. O vývoji a příklonu tanečního umění k americkému tanci a odklonu od evropského tance pojednávám blíže v kapitole čtvrté, která se týká vývoje uměleckého tance v Izraeli.

²⁹ Anna Sokolow Izrael navštěvovala, ale neusadila se zde. O několik let později tu založila vlastní taneční skupinu Lyric Theatre. Skupina existovala dva roky. Repertoár souboru se skládal převážně z choreografií, které Sokolow dříve vytvořila dříve pro jiné soubory. Práce byla často přerušována jejími odjezdy a skutečností, že Sokolow zakazovala skupině vystupovat v její nepřítomnosti a stejně tak i uvádět práce ostatních choreografů.

2.3 Kulturní diplomacie státu Izrael v současné době

Export současného izraelského tance do zahraničí je velice rozšířený a izraelský tanec si za poslední roky získal velikou oblibu a respekt po celém světě.

Izraelská kulturní diplomacie je v současnosti velice aktuálním tématem. Pojem kulturní diplomacie je definován jako „vzájemné předávání myšlenek, informací, umění a dalších aspektů kultury mezi národy a jejich lidmi, aby docházelo k pěstování vzájemného porozumění“ (cit. Apple a kol. 2008: 7). Kulturní diplomacie obsahuje vzájemnou výměnu mezi lidmi z různých zemí, skrze kterou mohou jednotlivci cestovat, učit se o kultuře a o společnosti, vzájemně si tak představovat vlastní hodnoty. Kultura je zcela otevřený a široký termín, kam spadají různé druhy umění – divadlo, tanec, literatura, hudba, kinematografie, ale také sem spadá, folklor, zvyky a tradice, historie, gestika, společenské vědy. Pod pojem kulturní diplomacie tedy spadá jakákoli výměna mezi lidmi ze dvou zemí, kterou Milton C. Cummings popisuje jako „výměnu myšlenek, informací, hodnot, systémů, tradic, víry a dalších aspektů kultury či identity, s úmyslem podpořit vzájemné porozumění“.³⁰

Kulturní diplomacie jako samostatné téma je součástí mezinárodní politiky a je nazývána „měkkou silou“. Joseph S. Nye vysvětluje pojem „měkká síla“ (soft power) a v této souvislosti ji popisuje jako „schopnost přesvědčovat prostřednictvím kultury, hodnot a myšlenek, oproti ‚tvrdé síle‘, která podmaňuje a donucuje prostřednictvím vojenské síly“.³¹ Stát Izrael je vnímán jako vojenský stát a právě nástroje měkké síly, do kterých spadá i kulturní diplomacie, pomáhají budovat pozitivní vztah a vazbu k zemi na základě přímé zkušeností. Toto je velice důležité z důvodu nepřesného pohledu, který si lidé mimo Izrael mohou o zemi vytvořit na základě zpráv z médií. Média prezentují Izrael pouze v souvislosti s palestinsko-izraelským konfliktem.

³⁰ Viz http://artslexikon.cz/index.php/Diplomacie_kulturn%C3%AD

³¹ Cit. tamtéž.

Taneční umění na poli kulturní diplomacie má velice strategické postavení. Bez potíží přesahuje hranice vlastní země, překračuje bariéry geografické, národní i jazykové. Bez problémů se prezentuje ve zcela jiném jazykovém prostředí. Používá komunikační prostředky jiné než verbální, což usnadňuje jeho vnímání v mezinárodním kontextu. Proto je dnes tanečnímu umění v Izraeli záměrně věnována pozornost a podpora ze strany soukromých subjektů, ale také orgánů státní správy. Podobně jako jiné země reprezentuje ve většině případech například sport, v Izraeli tuto roli kulturního diplomata přebírá taneční umění. Izraelci jsou si této své specifické kompetence dobře vědomi.

Na základě názoru Ruth Eshel můžeme pochopit mezinárodní spojitosti a současně hrdost široké izraelské veřejnosti týkající se konkrétních projevů izraelské kultury.

Batsheva byla založena proměněním vize Batshevy de Rotchild, žijící v Americe. Soubor byl založen na vysokých uměleckých standardech ve spolupráci s Marthou Graham. Brzy si soubor získal široký vřelý ohlas a stal se zdrojem národní hrdosti. (Eshel 1993: 11)

Ziv Nevo Kulman³² ve své práci o otázkách kulturní diplomacie nabízí rozšířený pohled na zmiňované izraelské soubory – Inbal Dance Theatre a Batsheva Dance Company. Sleduje rozdíl v jejich umělecké výpovědi a zcela odlišný obraz, který oba soubory o Izraeli v zahraničí v minulosti vytvářely. Zakladatelka Inbal Dance Theater Sara-Levi Tanai používala ve svých choreografiích prvky z jemenského tradičního života a kultury a použila je v současném tanečně-divadelním ztvárnění na jevišti. Chtěla vytvářet obraz mladé moderní sionistické izraelské společnosti založené na původních tradicích. Batsheva naproti tomu představovala avantgardní obraz izraelské společnosti, s otevřeným kritickým názorem na izraelskou vládu a politiku (Kulman 2006: 2).

Tyto dva naprosto odlišné pohledy mohly sloužit k bližšímu seznámení mezinárodní veřejnosti se skutečnou podobou izraelské

³² Ziv Nevo Kulman je bývalý ambasador Velvyslanectví státu Izrael v Praze, který zpracoval téma kulturní diplomacie v práci nazvané *The Contribution of Israeli Dance to the Image of Israel Abroad*, Tel Aviv University, 2006.

společnosti v jejích mnoha podobách. Stejnou úlohu kulturní diplomacie splňují i mnozí tvůrci a soubory, které se úspěšně etablovali na scénách a festivalech po celém světě.

Velkou měrou k uplatnění izraelských tvůrců na světové scéně přispívají každoroční přehlídky izraelské kultury na domovské půdě, které jsou dalším z nástrojů kulturní diplomacie, který se uplatňuje v mnoha kulturních a uměleckých odvětvích. Těmito událostmi jsou festivaly izraelské kultury, kde se izraelské umění představuje hostům ze zahraničí. Tyto pravidelné přehlídky se označují anglickým slovem „exposure“ (Apple a kol 2008: 10).

Přehlídky izraelské kultury, ať už kinematografie, hudby nebo tanečního umění, se organizují za účelem seznání zastupitelů jednotlivých zemí, ředitelů festivalů, divadel a různých kulturních institucí a prezentace všeho nového a „čerstvého“ z Izraele v dané umělecké oblasti. Tyto přehlídky směřují k exportu konkrétních uměleckých souborů, představení a tvůrců pro publikum ze zahraničí. Možnost přímé konfrontace a vlastní návštěva Izraele jednotlivých pozvaných zástupců zemí a investorů velkou měrou přispívá ke vzájemnému přibližování jednotlivých zemí na institucionální, ale hlavně na osobní úrovni.

V oblasti tanečního umění se každoročně v Suzanne Dellal Centre v Tel Avivu koná mezinárodní přehlídka tance International Israeli Dance Exposure, a to po dobu dvaceti let již od roku 1994.

Tyto přehlídky a aktivity se konají pod záštitou izraelského ministerstva zahraničních věcí, oddělení pro kulturu a vědu a také pod záštitou Ministerstva kultury a sportu Státu Izrael.

3 Tel Aviv

Hlavním centrem uměleckého života v Izraeli i současného tance je dnes bezesporu Tel Aviv. Jeruzalém, který je pouhou necelou hodinu jízdy od Tel Avivu má však úplně jinou atmosféru a zcela jiné složení obyvatel. Přímořský Tel Aviv plný mladých lidí žije moderním způsobem života, zatímco duchovní podstata hlavního města Jeruzaléma v sobě nese zcela odlišnou atmosféru umocněnou bílými košilemi, černými obleky, vousy, pejzy mužů, u žen pak dlouhými sukněmi a zahalenými hlavami, celkově tedy projevy religiózního způsobu života. Mladí lidé se mohou rozhodnout, zda preferují žít a tvořit v moderním Tel Avivu nebo náboženským životem překypujícím hlavním městě Jeruzalémě.³³ Velmi rozdílné a rozhodující může být i klima, kdy přímořská vlhkost vzduchu je mnohonásobně vyšší než na horách položeném Jeruzalémě, dále od pobřeží Středozemního moře. Navzdory tomu že jsou od sebe obě města vzdálena jen necelou hodinu jízdy.

Tel Avivu je s určitostí hlavním centrem kulturního života v zemi. Nachází zde domov většina současných tanečních tvůrců. Najdeme se zde řadu divadelních prostor, zkušeben a tanečních a produkčních studií:

Ulice Dizengoff, kde se nachází naše apartmá, je jedna z nejhlavnějších a nejdelších ulic v Tel Avivu. My jsme na jejím konci, kde se křížuje s prostranstvím, kde stojí hlavní divadlo Habima a Národní galerie umění. Nepředstavujte si nějaké převysoké budovy, všechno je zploštěné a zapasované do zeleně.³⁴ Když byste zaslechli jméno této ulice v souvislosti s bombou, je to kvůli obchodnímu centru Dizengoff, kde vyklízí prostor od lidí každou chvíli, na základě nějakého podezřelého předmětu. Ale v těchto místech se nepohybují, takže není třeba se obávat. A hlavně je to tu všechno hlídané. V každém větším obchodě při vstupu prohlížejí tašku,

³³ Izrael a Palestina považují Jeruzalém za své hlavní město, většina států však jako hlavní město Izraele uznává Tel Aviv. Viz <https://cs.wikipedia.org/wiki/Izrael>.

³⁴ Tel Aviv je z převážné části postaven v duchu funkcionalistické architektury první poloviny 20. století, kterou Izraelci označují pojmem *Bauhaus*.

jestli tam není náhodou nálož. Jinak se tu OPRAVDU žije úplně normálně a situace zdaleka není tak hrozná, jak vypadá zvenčí v podání médií. (V Jeruzalémě prý teď něco malého bouchlo a zranilo to jen jednoho člověka.) (korespondence T. I. 27. 9. 1998)

3.1 Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre

Suzanne Dellal je jedním z nejvyhledávanějších míst k návštěvám v Tel Avivu. Směřují sem skupiny studentů, vojáků, turistů a návštěvníků města. Na pozadí moderního, rušného způsobu života v Tel Avivu působí centrum Suzanne Dellal ve starobylé části města (Neve Tzedek) jako oáza klidu s vodními prvky a zelení, nedaleko pak je pláž s výhledem na siluetu arabského městečka a přístavu Jaffa. Centrum Suzanne Dellal je komplex budov bývalé školy v orientálním architektonickém stylu s nádvořím s pomerančovnicí zrekonstruovaný za účelem zřízení centra pro umění. Nachází se zde čtyři divadelní sály, několik zkušeben, produkční zázemí, kavárna. V posledních letech sem přicházejí lidé denně na otevřené hodiny pohybového jazyka Gaga pro veřejnost. Všechny otevřené hodiny pohybového jazyka bývají zcela naplněné. A představení, která jsem navštívila, byla vždy do posledního místa vyprodaná. To vypovídá o zájmu izraelské veřejnosti o tanec.



Obrázek 6 – Suzanne Dellal Centre for Theatre and Dance (foto T.I., 2012)

Suzanne Dellal Centre bylo založeno v roce 1989. Za finančního přispění nadace Dellal Foundation proběhla renovace budov, ve kterých se centrum nachází. Do projektu se zapojila i radnice města Tel Aviv-Jaffa a ministerstvo kultury a sportu. Nově zrekonstruovaná budova centra architektonicky zapadá do původního stylu a zástavby čtvrti Neve Tzedeku. Rodina Dellal si přála tímto projektem udržet atmosféru místa a podpořit kulturní dění v zemi. V centru jsou zkušebny a čtyři divadelní sály.³⁵ Centrum Suzanne Dellal se stalo hlavním domovem izraelského tance a izraelských nezávislých tanečních tvůrců.³⁶ Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre bylo slavnostně za přítomnosti rodiny mecenášů rodiny Dellal z Londýna.

V čele produkce stojí od samého počátku Yair Vardi,³⁷ který byl v sedmdesátých letech tanečníkem Batsheva Dance Company. Yair Vardi nahlíží z pozice ředitele na domácí taneční scénu a roli Suzanne Dellal:

Myslím, že to má co do činění s židovskou a dnes již s izraelskou přirozeností. Je to specifická vášeň pro tvorbu, vášeň založit něco pro sebe, čeho se můžeme následovně držet nacházet tak vlastní vyjádření v tom nejlepším slova smyslu. Tanec je jedním z druhů umění, které je v první řadě přirozené a čisté a nabízí mnoho způsobů výrazu. Izraelci jsou v tom dobří. Nemohu uvést jeden důvod proč. Možná kvůli přirozenosti Izraelců, množství energie a touze po dokonalosti. Takový je charakter zdejšího tanečního prostředí. A podmínky v tom hrají rovněž velkou roli. Neříkám, že jsme nejlepší na světě, ale podívejte se kolem a je jisté, že máme dobré

³⁵ Divadelní sály v Suzanne Dellal nesou jména osobností Suzanne Dellal Hall, Yaron Yerushalmy Hall a Inbal Hall.

³⁶ Organizace má stále rezidenty a současně poskytuje zázemí k tvorbě a prezentaci mladým izraelským tanečním tvůrcům.

³⁷ Yair Vardi, kromě Suzanne Dellal Centre, současně vede taneční oddělení na Jerusalem Academy of Dance and Music a je poradcem tanečního festivalu v Karmieli a Israeli Opera Dance Season v Tel Avivu. (Yair Vardi Interview Podcast 2009).

podmínky pro tanec. Je tomu tak. Naše organizace dělá mnoho pro to, aby pokryl potřeby tvůrců, aby mohl taneční svět růst.³⁸ (Yair Vardi 2009)

Mají zde své sídlo zavedené taneční soubory Batsheva Dance Company, Batsheva Ensemble. Organizace Suzanne Dellal má několik domovských choreografů, které produkuje. V minulých letech to byla skupina tvůrců Inbal Pinto & Avshalom Pollak Dance Company a izraelského choreografa Baraka Marshalla žijícího převážně v USA. Produkce Suzanne Dellal organizuje několik festivalů v průběhu roku jako je Gvanim be Machol (Shades of Dance) pro začínající tvůrce v oblasti tance. Při této soutěži dostávají mladí začínající tvůrci, tanečníci a choreografové možnost prezentovat svoji práci v profesionálních podmínkách centra Suzanne Dellal. Pro mnohé je tento festival startovací rampou, ze které se odráží k další kariéře. Gvanim be Mahol takto slouží jako počátek kariéry choreografům, například dnes již etablované Yasmeeen Godder s prací *Aleena' s Wall* nebo Yossiho Berga s choreografií *Happiness* na festivalu v roce 1999.

³⁸ V originále: „It has something to do with Jewish nature and now with the Israeli nature. Their desire for excellence, desire of creation, desire of establish something fore your own. To grab something that you can express yourself in the best way. Dance is one of those art forms that gives the way that is first of all pure and natural and give the way for so many ways of expression. The Israeli are good at it. I cannot pick one reason why. With the nature of Israeli with the amount of energy desire for excellence. These are the core reasons of the dance establishment here. The conditions of course allow you too. I cant say we are the best of the world. But we have good conditions. The establishment is doing the best to facilitate the dance community do develop and to grow“ (Yair Vardi, 2009).



Obrázek 7 – Festival mladých izraelských choreografů

Gvanim be Mahol 1999, Suzanne Dellal Centre

Prestižním festivalem probíhající pravidelně na podzim každého roku je festival Ha Ramat Masach (Curtain Up). Pro tento festival každoročně vznikají práce vybraných izraelských tvůrců vytvořené ve spolupráci s tanečnicí z Batsheva Ensemble. Prezentují se zde každoročně i další zavedené soubory, jako skupina Inbal Pinto and Youth nebo i soubor Batsheva Dance Company, o kterých budu pojednávat v dalších kapitolách.

Hlavní událostí taneční sezony v zimě je International Dance Exposure, která v průběhu tří dnů prezentuje festivalovým hostům z celého světa to nejlepší z izraelské taneční scény. Na tento festival jsou pozváni lidé, kteří se aktivně angažují v oblasti tance a divadla. Během tří dnů se mohou návštěvníci festivalu seznámit s novinkami uplynulé sezony. Cílem mezinárodního setkání je zprostředkovat možnost následovného exportu izraelského tanečního umění do zahraničí. Ředitelé festivalů a divadel se tak přijíždějí seznámit, vybrat a pozvat izraelské umělce tvůrce a soubory do svých domovských divadel nebo na festivaly. Přehlídka International Dance Exposure je součástí mezinárodní kulturní politiky státu Izrael, o které jsem pojednávala v úvodních kapitolách. Je to velice renomovaný mezinárodní festival a probíhá ve velmi profesionální, přesto neformální atmosféře.

3.2 Batsheva Dance Company 1990-2015

Soubor Batsheva Dance Company nese hebrejskou verzi jména Batsheva de Rothschild, která si přála vytvořit profesionální působiště pro izraelské tanečnický. Baronka Betshabee de Rothschild ozorganovala a financovala vznik tanečního souboru Batsheva Dance Company³⁹ v Tel Avivu v 1964. Sama po mnoho let navštěvovala a později i organizovala taneční studio Marthy Graham v New Yorku. Její učitelka a blízká přítelkyně Martha Graham se na její žádost stala uměleckou poradkyní nově vzniklé skupiny a věnovala do počátečního repertoáru sedm svých choreografií⁴⁰.



Obrázek 8 – Vpravo dvoupodlažní budova Batsheva Dance Company z r. 2005, vlevo budovy Suzanne Dellal (foto T. I., 2012)

³⁹ Také mnozí z přímých odchovanců Marthy Graham přispěli vlastními pracemi do repertoáru skupiny: Robert Cohan, Donald McKayle, Glen Tetley, Norman Morrice, Talley Beatty, José Limón, Norman Walker. Někteří členové skupiny také tvořili pro soubor: Oshra Elkayam, Rina Schenfeld, Moshe Efrati a Rena Gluck.

⁴⁰ Choreografie Marthy Graham nastudované se souborem: *Errand into the Maze*, *Herodiade* *Diversion of Angels*, *Enbattled Garden*.

V roce 1974 přijíždí Graham nastudovat se souborem choreografii *The Dream*.⁴¹ Do této choreografie obsazuje Martha Graham nového tanečníka souboru Ohada Naharina, který nastoupil po ukončení vojenské služby.

Tanci se Ohad začal věnovat až se souborem Batsheva Dance Company v roce 1974 v Tel Avivu, takže při příjezdu Marhy byl v souboru úplně nováček. Přesto ho Martha Graham a do velké role v choreografii *Jacob's dream*. Graham netušila, že mladý Naharin do souboru zrovna nastoupil. Pozvala Naharina do New Yorku spolupracovat s jejím souborem. Naharin pozvání přijal. Ke svému vztahu k Martě Graham Ohad Naharin dnes vyjadřuje:

„Martha Graham, která tento soubor založila s baronkou Batshevou de Rotschild⁴², byla mojí učitelkou, protože jsem s jejím souborem tančil v New Yorku. Byla skutečným velikánem v tvorbě a velkým člověkem. Začala tedy tradici tohoto souboru. Ale při mé dnešní práci na Marthu nemyslím. Nikdy nemyslím při práci na Marthu. Ale někde ve mě je.“

(Izrael tančí 2003)⁴³

Naharin tedy přesídlil do New Yorku současně začal studovat na Julliard School a School of American Ballet. V Americe se setkal Mauricem Bejartem a přijal pozvání do souboru Ballet du 20. Siècle Maurice Bújarta v Bruselu. Ale tamní taneční prostředí mu nevyhovovalo.

Naharin se vrátil do New Yorku v roce 1980 a vytvořil svůj choreografický debut v Kazuko Hirabayshi studiu, byla to jeho první sólová

⁴¹ Později Martha Graham nastudovala tuto choreografii se svým souborem v New Yorku pod názvem *The Dream*.

⁴² Baronka Bethsabée de Rotschild (přijala jméno Batsheva po přesídlení do Izraele v roce 1951), narozena 23. 9. 1914 v Londýně, zemřela 20. 4. 1999 v Tel Avivu, byla filantropkou a patronkou tance, členka Rotschildovy bankéřské rodiny.

⁴³ V originále: „ Martha Graham that was founder of Batsheva Dance Company was my teacher , because I was dancing with her company in New York. She was real personality in the field of dance and che was a great person as well. So it was her who he started the tradition of the company.

choreografie pojmenovaná „Pas de Pepsi“⁴⁴ Ve stejném roce založil taneční skupinu Ohad Naharin Dance Company spolu se svojí družkou Japonkou Mari Kajiwara. Mari byla skvělou tanečnicí souboru Alvin Ailey, která se v roce 1978 stala Naharinovou manželkou a později s ním přesídlila do New Yorku a stala se tanečnicí a Naharinovou asistentkou v Batshevě.

V letech 1980–1990 vystupovala Naharinova skupina v New Yorku i zahraničí a získávala pozitivní kritiku. Jeho choreografický jazyk se postupně vyvíjel. Po studiu a začátcích kariéry v zahraničí se vrací do Izraele. Zde získal pozvání k choreografické spolupráci se soubory Kibbutz Contemporary Dance Company, Nederlands Dance Theatre a Batsheva Dance Company. Když přijal funkci uměleckého ředitele Batsheva Dance Company, má již vypracovaný svůj vlastní choreografický jazyk.

Začíná vytvářet radikálně nový repertoár Batshevy, od počátku založený na svých vlastních choreografiích. V jeho odvážné umělecké vizi jsou zahrnuti současní choreografové světové taneční scény. Jsou zvaní choreografové Jiří Kylián, William Forsythe, Angelin Preljocaj. Zároveň otevírá možnost pracovat se souborem některým mladým izraelským choreografům.⁴⁵

První choreografií, kterou Naharin pro soubor vytvořil v roce svého zasnoubení s Batshevou, je *Kyr* z roku 1990. Na hudbě k představení spolupracoval s rockovou skupinou Nikmat ha Traktor (Tracktor's Revenge) a z této spolupráce vzešla nová verze písně *Echad mi yodea* a stejnojmenná část choreografie v půlkruhu na židlích.⁴⁶ Tato část

⁴⁴ Choreografie *Pas de Pepsi* inspirací Mari Kajiwarou a její kladnému vztahu k Pepsi Cole (Mr. Gaga 2014)

⁴⁵ Izraelští choreografové, kteří vytvářeli díla pro Batshevu, jsou Itzik Galili, Anat Danieli nebo Inbal Pinto, později Niv Schenfeld, Yossi Berg, Barrack Marshall, Nir Ben Gal.

⁴⁶ Textu písně *Echad im yodea*. Jedná se o tradiční píseň svátku Pesach. Je vystavěna na systému otázka – odpověď. Text písně je vystavěna na jednoduchém systému otázka-odpověď. Tímto způsobem se v číselném pořádku od jedničky do třináctky postupně vyjmenovává třináct základů v židovské kultuře:

Echad mi yodea? Echad ani yodea. Echad eloheinu, she ba shamaim u ba aretz./
Shtajim: mi yodea? Shtajim, ani yodea. Shtei luchot ha brit./Shlosa: mi yodea? Shlosa ani

Choreografie objevuje i v pozdější přepracované podobě v dílech Anaphasa a v její zkrácené verzi *Dancing Party* pro juniorský soubor Batsheva Ensemble. Obrazila svět v choreografii *Deca Dance, Minus 16*, kde v přepracované verzi pohyb doprovází hudba J. S. Bacha. Ohad Naharin se nebojí používat své starší části choreografií v nových kreačích. Používá tak princip práce, kdy cituje sebe sama.

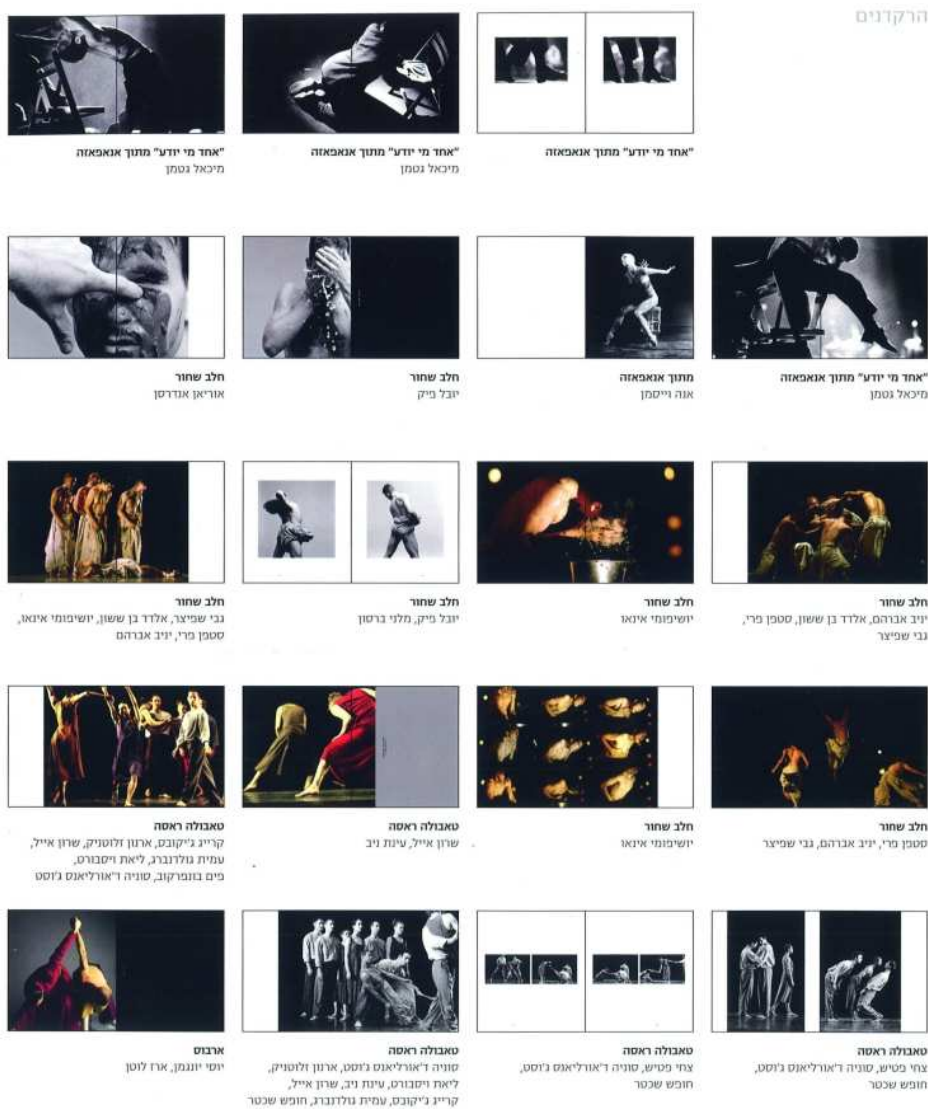
V devadesátých letech se souboru Batsheva Dance Company označovalo také slovním označením „soubor holých hlav“.

yodea. Shlosa avot./ Arba: mi yodea? Arba ani yodea. Arba ima'ot./ Chamisha: mi yodea? Chamisha, ani yodea. Chamisha chumshei Tora./ Shisha: mi yodea? Shisha, ani yodea. Shisha sidrei Mishna./ Shiv'a: mi yodea? Shiv'a ani youdea. Shiv'a yomei shabta./ Shmona: mi yodea? Shmona, ani yodea. Shmona yomei mila./ Tish'a: mi yodea? Tish'a, ani yodea. Tisha yarchei leida./ Asara: mi yodea? Asaar, ani yoeda. Asara dibraya./ Achad asar: mi yodea? Achad asar, ani yodea./ Shteim asar, mi yodea? Shteim asar, ani yodea. Shteim asar kochvaya./Shlosa asar, mi yodea? Shlosa asar, ani yodea. Shlosa asar.

Vlastní překlad písně:

Jeden, kdo ví? Já vím, jeden je Bůh, který je na nebi i na zemi. Dva, kdo ví? Já vím, dvě jsou desky Desatera. tři, kdo ví? Já vím, tři jsou praotcové. Čtyři, kdo ví? Já vím, čtyři jsou pramatky. Pět, kdo ví? Já vím, pět je knih Mojžíšových. Šest je, kdo ví? Já vím, šest je částí Mišny. Sedm, kdo ví? Já vím, sedm je dnů v týdnu. Osm, je kdo ví? Osm, já vím, osmý je den obřízky. Devět, kdo ví? Já vím, devět je měsíců těhotenství. Deset, kdo ví? Já vím, deset zákonů desatera. Jedenáct je kdo ví? Já vím, jedenáct je hvězd Josefových? Já vím, dvanáct je kmenů izraelských. Třináct je, kdo ví? Já vím, třináct je božích atributů.

Na základě vizuálního materiálu představují hlavní díla Naharinovi tvorby od počátků jeho působení do roku 2006 v chronologickém pořadí:



Obrázek 9 – repertoár Batsheva Dance Company (Echad mi Yodea, Black Milk, Tabula Rasa, Arbos) autor vyobrazení: Gadi Dagon, obrazový seznam repertoáru BDC (1990-2006), z knihy Echad mi Yodea, 2006

Choreografie Ohada Naharina v počátku jeho uměleckého vedení Batshevy měly výrazně divadelní charakter. Naharin spolupracoval s rockovými hudebníky a často využíval přítomnosti živých muzikantů přímo na scéně. Nejznámější díla tohoto období jsou choreografie *Kyr* (1990), *Mabul* (1992) a *Anapahaza* (1993).



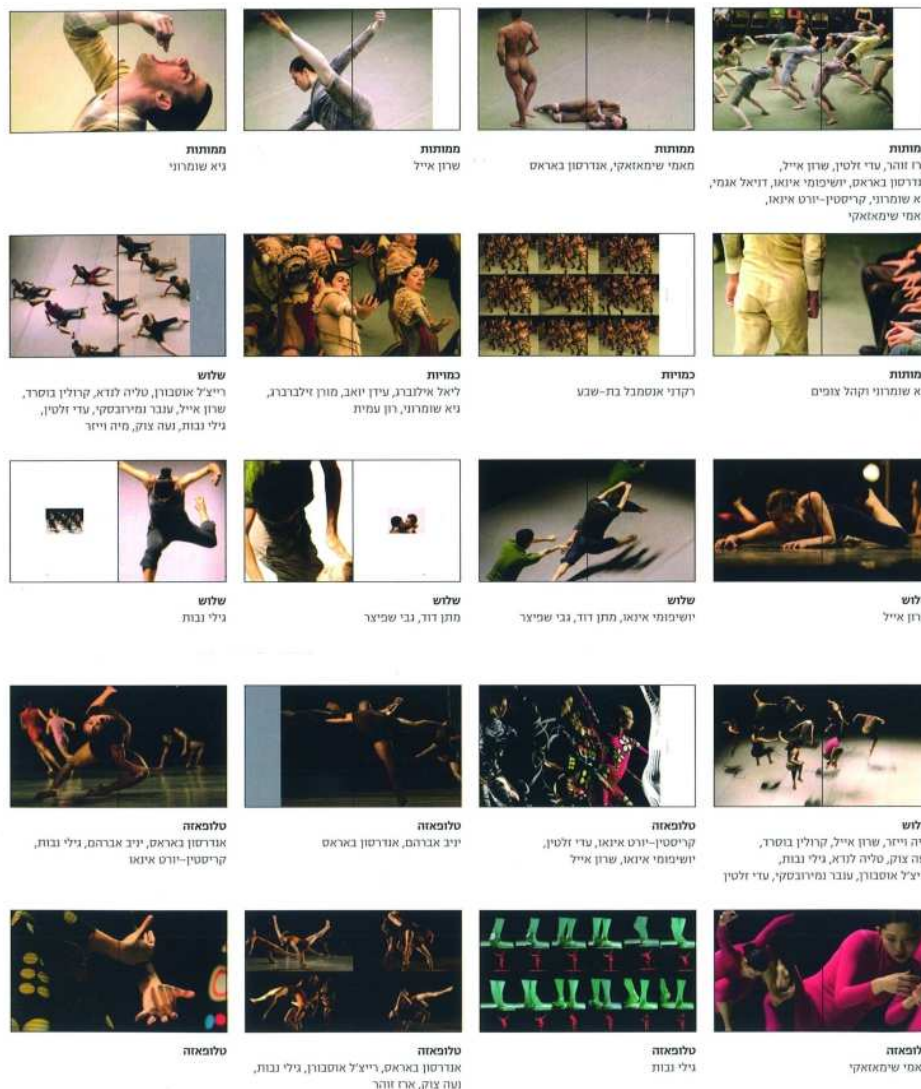
Obrázek 11 – repertoár Batsheva Dance Company (Mabul, Anaphasa, Z/na, Yag) autor vyobrazení: Gadi Dagon, obrazový seznam repertoáru BDC (1990-2006), z knihy Echad mi Yodea, 2006

Dále vznikají práce *Z/na* (1995), *Sabotage Baby*(1997/98). Naharin sám vystupoval v některých choreografiích v roli hudebníka. Zlomovou prací byla choreografie *Naharin's Virus* z roku 2001, která doslova oblékla svět.



Obrázek 12 – repertoár Batsheva Dance Company (Sabotage Baby, Moshe, Naharin's virus, Mamutoot) autor vyobrazení: Gadi Dagon, obrazový seznam repertoáru BDC (1990-2006), z knihy Echad mi Yodea, 2006

Choreografie vytvořené po roce 2001 se postupně oprostují od divadelnosti a hlavním vyjadřovacím prostředkem se stává pohyb. Ohad Naharin vytváří choreografii *Mamutot* v roce 2003, která byla uváděna ve zkušebně Batshevy Suzanne Dellal a kterou diváci sledovali ze všech stran. Choreografie *Three* je čistě pohybovou kompozicí, stejně tak jako *Max* z roku 2007 a *Hora* z roku 2009. Hora byla věnována Naharinově matce, která měla v roce premiéry osmdesáté narozeniny.



Obrázek 13 – repertoár Batsheva Dance Company (Mamutoot, Shalosh, Kamuyot, Telophasa) autor vyobrazení: Gadi Dagon, obrazový seznam repertoáru BDC (1990-2006), z knihy Echad mi Yodea, 2006

Naharinovo hudební nadání a muzikalita jsou patrné i v jeho čistě pohybových kompozicích. Ty jsou samy o sobě velice hudební svou schopností práce s dynamikou a s rytmem. Ohad Naharin v posledních choreografických dílech často pracuje se tichem nebo zvukovou atmosférou; s hudbou pak zachází velice nestandardním způsobem. Pod pseudonymem Maxim Waratt vytvořil hudbu k choreografiím *Mamutoot*, *Max* a *Hora*.

Batsheva Dance Company vystoupila poprvé v Praze letos na festivalu Tanec Praha 2015. Dříve se podařilo organizačnímu týmu Tance Praha pod vedením Yvony Kreuzmannové přivést na stejný festival juniorský soubor Batsheva Ensemble. Uvedla zde zbrusu nové představení Ohada Naharima *Last Work*. Představení proběhlo ve dnech 24. a 25. června v Karlínském divadle. A představení sklidilo obrovský ohlas u pražské veřejnosti.⁴⁷

3.3 Batsheva Ensemble vlastní perspektivou

Koncem devadesátých let jsem měla možnost vidět Batsheva na tanečním festivalu v Haagu. O půl roku později jsem po absolvování společné lekce s Batsheva Ensemblem a tedy i soukromého konkurzu s Ohadem Naharinem v Haagu začala pracovat se souborem v Tel Avivu začátkem září 1998. Původní doba šesti měsíců společné práce byla prodloužena na dobu jednoho roku. Tato doba sloužila jako vhled do tanečního světa, ale současně do izraelské společnosti a kultury. Rok strávený s Ensemblem na trénincích, zkouškách a představeních mi umožnil v první řadě zažít způsob práce juniorského Batsheva Ensemble, ve

⁴⁷ Prahu Ohad Naharin navštívil několikrát (na základě pozvání a spolupráce a Tancem Praha, 420 People nebo baletem Národního divadla v Praze). Dne 4. června 2015 proběhlo premiérové uvedení jeho choreografie *Deca Dance* na Nové scéně Národního divadla v interpretaci baletu ND. Ve dnech 23. a 24. června vystoupila konečně celá Batsheva Dance Company poprvé v Praze na ukončení Festivalu Tanec Praha na scéně Karlínského divadla, kde uvedla zcela čerstvou Naharinovu choreografií *Last Work*. Proto v letošní červnu Ohad Naharin navštívil Prahu hned dvakrát. Lze konstatovat, že letošní červen byl ve znamení premiér Ohada Naharina v Praze.

spolupráci s Ohadem Naharinem a možnost vlastního obsazení v jeho choreografiích. Měla jsem možnost zažít inspirativní spolupráci s mladými izraelskými choreografy, poznat zvyky a tradice této země a získat tak bezprostřední vhled do izraelské kultury a společnosti.

Soubor Batsheva Ensemble vznikl jako juniorský soubor Batsheva Dance Company po příchodu Ohada Naharina do role umělecké šéfa v roce 1990. V souboru jsou lidé mezi 18- 24 roky a nejdéle je možné tančit v souboru tři roky. V Ensemble je dvanáct tanečníků pevně zaměstnaných a další tři až čtyři působí v souboru bez nároku na honorář. Někteří ze souboru jsou oslovení k pokračování do hlavního souboru, jiní jsi jdou svou vlastní cestou. Většina z tanečníků, co prošli Batsheva Ensemblem pokračují v práci prostředí nezávislé izraelské scény jako choreografové nebo jako tvůrci. Do Ensemble také Ohad Naharin zasazuje tanečníky, aby „načerpali styl“ před pokračováním do hlavního souboru Batsheva Dance Company.

Batsheva Ensemble pracuje paralelně s hlavním souborem budově Batsheva Dance Company, která disponuje dvěma velkými zkušebnami. Tato budova byla dokončena v prostorách zadního nádvoří areálu budov Suzanne Dellal krátce po roce 2000. Ranní tréninky probíhají odděleně v jednotlivých souborech. Někdy se ranní tréninky spojují. Před budovou jsou zaparkovaná kola, neboť ranní rozehrátí tanečníci i sám choreograf Ohada Naharin rádi začínají už jízdou na kole.

Batsheva Ensemble má svého vlastního manažera a dalšího jednu až dvě pověřené osoby v roli repetitora (rehearsal manager), kteří se starají o plán a organizaci a zkoušek a představení.

Juniorský soubor kromě večerních představení v Suzanne Dellal má na repertoáru představení pro děti. S těmito představeními vystupuje soubor pro školy na území celého Izraele i několikrát do týdne. Tato představení byly vždy hlavní náplní práce Batsheva Ensemble, *Zachacha*, choreografie Ohada Naharina z roku 1998 a *Mesibat Ha Rikudim* (Dancing Party) zkrácená verze Naharinovy choreografie Anaphasa. Pozdější práce pak byly obnoveny Kyr, Plastelina, Kamuyot a další.

Počátek nové divadelní sezóny v září probíhá v Izraeli ve znamení oslav židovského nového roku. Jedná se o první z řady důležitých židovských svátků,⁴⁸ během kterých je oficiálně vždy několik dní volna. O tomto čase počátku sezóny v září roce 1998 dokládám úryvky z korespondence a vizuálními materiály:

Od pátku 18. do 22. 9. máme v Batshevě pět dní volna z důvodu svátku Rosh Ha Shana, židovský nový rok. Moc bych chtěla někam na výlet. Možná si vyjedeme se spolubydlícím Rubenem a jeho kamarádem Assafem na poušť, kterou tu všichni hrozně milují. Není písečná, nýbrž pískovcová, barevná a prý nádherná! No, uvidíme. Naučila jsem se celou choreografií Zachacha. V pátek přijede Ohad Naharin z turné, tak jsem zvědavá... (Korespondence T. I., 14.9.1998)



Obrázek 14 – Ensemble Batsheva v choreografii Ohada Naharina: Zachacha, propagace

Juniorský soubor tančí má svůj vlastní repertoár složený z choreografií Ohada Naharina. Někdy jsou to choreografie, které Naharin na soubor přímo postaví nebo které ve přepracované verzi nastuduje z repertoáru

⁴⁸ V období září – říjen každého roku podle židovského kalendáře nadcházejí oslavy nového roku Roš ha Šana, svátku Jom kipur a svátku Sukot. Datum počátku jednotlivých svátků je každý rok jiné, neboť židovský kalendář je lunárního charakteru. Řídí se tedy měsíčním cyklem oproti kalendáři solárnímu, který se řídí oběhem Slunce kolem planety Země.

Batsheva Dance Company. Další úryvky z korespondence zachycují chod zkoušek a představení juniorského souboru:

Blížící se moje první představení s Ensemblem. Budou to dvě představení v jednom dni pro školy ve městě kousek od Tel Avivu. Budu dělat část na židlích. Což je vlastně třináct opakujících se pohybů. Toto tančit bylo mým snem. Začala jsem to zkoušet minulý pátek, to je týden před představením. Ještě k tomu jsou tento týden zase dva dni volna opět kvůli nějakým svátkům (úterý, středa). Takže není moc času na zkoušení. Dnes už to, ale vypadalo jakž takž k světu. Pravděpodobně až tento dopis budete číst, už se tato radostná událost odehraje. (Korespondence T. I. září 1998)

Měli jsme zase Ohada a pár lidí „konkurzoval“, ale nevím, jak dopadli. Odpoledne jsme s Hagit a s Ronny nahoře v „green roomu“ zkoušely dál Echad mi Yodea. (deník, 30. 9. 1998)

Odpoledne se mnou pracoval Jeremy, přísný to učitel, celou hodinu a půl. A nakonec jsme ještě pohyb čistili s Craigem, naším repetitorem (rehearsal manager). Ensemble má teď dva lidi, kteří se starají o zkoušky. Je to Aya, Izraelka, která sama není moc tanečnice a přijde mi, že tomu zas až tak nerozumí a krom toho neumí moc anglicky. A Craig, Američan, tanečník z Company, který v této úloze *rehearsal manager* nyní začíná.“ (deník, pátek 3. 10. 1998)

V 7 h jsme s Ensemblem odjížděly od Habimy. Město Nes Tziona je asi 20 min. jízdy od Tel Avivu blízko Rechovotu. Před představením byl trénink s Alexandrem, klasika. V 10:30 na scéně za zavřenou oponou v kostýmu a půlkruhu židlí bylo velice vysokofrekvenčně vibrující v oblasti pupeční. Všichni se mnou soucítily a přáli mi „good luck“. Na neklid v hledišti plném dětí jsem vskutku nedbala. Živý bubeník Dani, umístěný se svou bicí soupravou na vyvýšené platformě v levém zadním rohu scény, to rozpálil. Opona se začala otevírat. My stojíme v půlkruhu židlí a se začátkem hudby pomalu usedáme. Moment opravdu nezapomenutelný. A začínáme od jedničky do třináctky, s každou slokou přibývá nový pohyb. Energie se stále zvyšuje, rytmus a síla hudby nás nabíjí až si někteří okolo musí zařvat! Vlastní zpěv refrénu po každé sloce tomu dodává. Po té obrovské gradaci a postupném odhození oblečení zůstáváme stát, sebereme odhozené svršky

a pomalu se s nimi chůzí vytratíme ze scény. Někteří pokračují s částí nazvanou Metronom... (Korespondence T. I., 1998)



Obrázek 15 – Batsheva Ensemblu při odjezdu na dopolení představení pro děti

Na scéně jsem se ještě objevila při tzv. *black diagonal*. Kdy přicházíme postupně v řadě z pravé zadní diagonály a tlučeme o sebe kanystrama na vodu, v každé ruce jeden. Při části nazvané Birthday, kdy přicházíme ze zadu k sedící oběti přivedené z publika, která má ten daný den narozeniny, máme papírové kornouty na hlavě, nafouknuté barevné balóčky v ruce, které všichni v jeden moment překvapení vypustíme do vzduchu. Věřím a doufám, že do příště se budu moci naučit závěrečnou scénu, Finále a můj Sextet, který je pouze na sólo bicích. (Korespondence T. I., 1999)

Zítřka je na programu kdesi na severu, ve městě Naharia, ono představení z repertoáru Ensemblu choreografie Mesibat ha Rikudim (Dancing Party), což je vlastně zkrácená verze Anafáze. Těším se že si zatančím choreografii na židlích Echad mi yodea." (Korespondence T. I. 22. 10. 1998)

V pondělí jsme dělali jakési dobročinné představení v kibucu na severu. Shořel jim tam kus země a domečky, snad vás media informovala. Bylo to

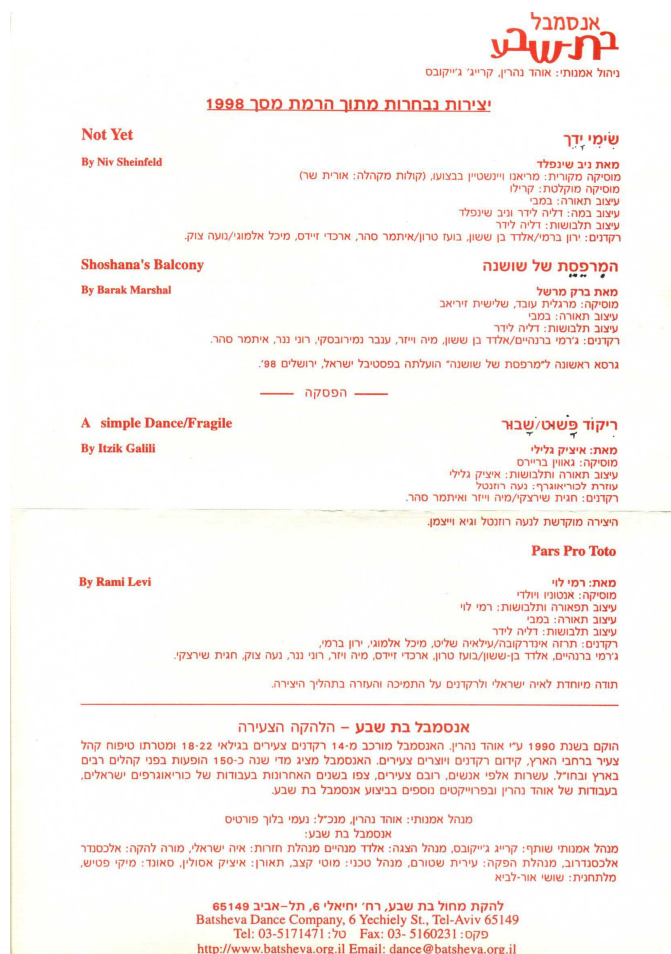
jen tak v tělocvičně. A nebyli přítomni všichni, takže se tancovalo to, co se v takovém počtu dalo. Tam jsem si poprvé zatancovala Zachachu! Celkově to bylo moc milé a lidi byli nadšeni. Po představení přišli a říkali že jsme jim tam odstartovali nový mír. Židé totiž podezírají Araby, že ten požár založili oni. A teď seděli všichni společně v jednom prostoru při představení a společně se bavili. Jaká to osvěta! (Korespondence T. I.)

Když jsem přijela, vlastně už všechny choreografie byly postaveny, až na Ramiho Lev, dobrého kamaráda Honzy Kodeta. Účastnila jsem se s ním procesu tvorby, když někdo chybí, zaskakuju, a to i v krátkém ukázkovém představení pro tisk. (Korespondence T. I., říjen 1998)



Obrázek 16 – Batsheva Ensemble v šatně před představením kostýmy na choreografii Ohada Naharina: *Zachacha* a Baracka Marshalla: *Shoshasna's Balcony* (foto T. I., 1999)

Ramiho věc je na hudbu Stabat Mater od Vivaldiho. Většinu tanečnicků to děsně nebaví a styl choreografie je pro ně příliš old fashioned (staromódní). Proto je neskutečně komické pozorovat zkoušky, kdy každý vymýšlí nejrůznější zábavy, leží či rezignovaně sedí a nedává pozor, co se kolem děje. Rami občas bere na zkoušky svého obrovského psa, který se to mezi námi vesele prohání, skáče a kouše, na co přijde. To jen pro představu atmosféry (Korespondence T. I., říjen 1998)



Obrázek 17 – program premiérového uvedení komponovaného večera mladých tvůrců a Batsheva Ensemble na festivale Ha Ramat Masah 1998

Tuto sobotu máme dvě představení Zachachy ve velkém divadle v Tel Avivu, Od středy do soboty se uvádí nový večer velké Batsheva Dance Company v Heichal Ha Tarbut (Paláci kultury) složený z více kratších a jedné zbrusu nové Ohadovi věci. V nejdelší choreografii zvané Perpetuum vypomáhají ensembloví „mazáci“. To znamená, že my, noví, se to celé učíme pro případ alternace. Při představeních budeme sedět v publiku. (Korespondence T. I., únor 1999)

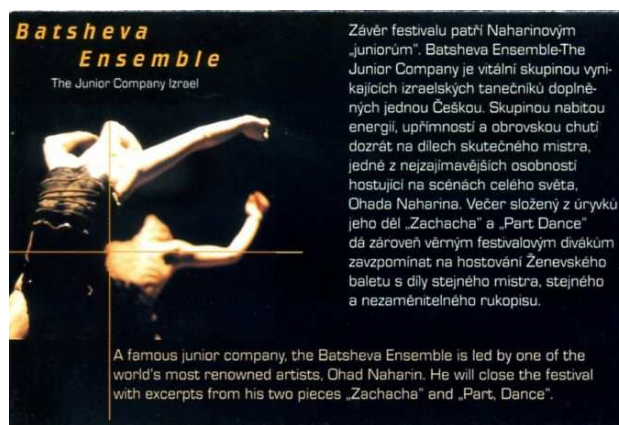
Nejdůležitějším představením však bylo *Batsheva Gala* ve velké Opeře v den pondělní. Účinkovala společně Company i Ensemble. Na Echad mi

yodea (to s těmi židlemi) bylo přizváno mnoho studentů, takže nás na scéně bylo celkem přes osmdesát. 1. řada Company, 2. Ensemble a dalších snad 6 řad studentů. Myslím, že to pro diváky musela být dost síla. Já jsem si na té scéně připadala jako na Václaváku a bohužel, co se děje za mnou jsem neviděla. (Korespondence T. I., 1999)



Obrázek 18 – Program Batsheva Company a Batsheva Ensemble v budově Heichal HaTarbut v Tel Avivu

Na závěr sezóny v červnu 1998 Batsheva Ensemble přijal soubor Batsheva Ensemble poprvé pozvání přijet do Prahy vystupovat na Festival Tanec Praha 1999. Představení probíhalo ve Státní Opeře. Choreograf Ohad Naharin na cestě do Prahy soubor doprovázel.



Obrázek 19 – Batsheva Ensemble – Festival Tanec Praha 1999, Státní Opera v Praze

3.4 Mr. Gaga – filmový dokument bratrů Heymannových o životě Ohada Naharina

Bratři Tomer a Barack Heymanovi se společně rozhodli natočit o Ohadovi Naharinovi a jeho práci dokument. Tento dokument měl světovou premiéru v červnu 2015 na jeruzalémském festivalu kinematografie. Dokument přibližuje osobnost Ohada Naharina z jiné perspektivy, než jak jsem měla možnost ho poznat během mého ročního působení v Batsheva Ensemble. Dokument vznikl během sedmi let. Dokument zachycuje Ohada Naharina při práci s tanečnicí Batshevy. Současně prostřednictvím rozhovorů s Naharinovými blízkými spolupracovníky i členy rodiny a na základě archivních materiálů z dětství, z působení v izraelské armádě atd. sleduje jeho život od dětství až po současnost. Ohad Naharin umožnil filmovému týmu nahlédnout jeho práci i při zkouškách v intimním prostředí souboru. Finální zpracování dokumentu *Mr. Gaga* bylo dokončeno díky finančním zdrojům vybraných v kampani Kickstarter.⁴⁹ Kampaň probíhala na základě krátkých trailerů z filmu s příspěvím rozhovorů s herečkou Nataly Portmann.⁵⁰ Tato kampaň probíhala průběžně rok a půl na internetu a film tak mohl být dokončen na základě finanční podpory od přispěvatelů z celého světa. Dokument *Mr. Gaga* prezentuje Ohada Naharina v první řadě jako člověka a až posléze jako velkého choreografa.

Premiérové uvedení filmu proběhlo dne 9. července 2015 na filmovém festivalu v Jeruzalémě. Ohad Naharin se této události neúčastnil, chtěl film nejprve zhlédnout se svými nejbližšími lidmi, tanečnicí a týmem Batsheva Dance Company.

Velice jednoduchý titul *Mr. Gaga* si jemně pohrává se shodou jmen Naharinova pohybového jazyka a pseudonymem slavné divy současné popové scény. Každému se ihned po vyslovení slova *Gaga* tato slovní podobnost vybaví a ptá se po skryté souvislosti. Skutečnost je ta, že

⁴⁹ Viz <https://www.youtube.com/watch?v=AtjETe3e92c>

⁵⁰ Herečka Nataly Portmann je původně z Izraele. S Ohadem Naharinem osobně pracovala a připravovala se na svou roli před natáčením filmu *Black Swan*.

Naharin vymyslel pro pohybový systém jméno *Gaga* o mnoho let dříve, než se Lady Gaga stala světovým fenoménem, nicméně dnešnímu světu je známější Lady Gaga.

Život Ohada Naharina pohledem filmové kamery:

Ohad Naharin se narodil v kibucu Mizra na severu Izraele v roce 1952, čtyři roky po založení státu Izrael. Jeho matka Tzufia Naharin byla učitelkou tance a kompozice. Otec byl herec a doktor psychologie a věnoval se psychodramatu. Naharin má dva sourozence, bratra Yossiho Naharina, který je fyzioterapeut, a sestru Vered, která se věnuje psychoterapii.

Poutavé jsou staré archivní záběry z dětských let v kibucu Mizra. Vidíme tehdejší život dětí v kibucu, které společně spí, jedí, hrají si a učí se. Skrze rozhovory s matkou a otcem Ohada můžeme vnímat jeho tehdejší rozčarování a nesouhlas s přestěhováním se z kibucu do města, které pro něj znamenalo vytržení z ráje. Následují zcela jedinečné záběry z nasazení v zábavní jednotce izraelské armády po dobu povinné vojenské služby, kde Ohad působil jako performer. Tyto záběry diváka konfrontují s válečnou realitou během šestidenní války,⁵¹ kdy zábavní jednotka měla za úkol vystupovat, hrát a zpívat pro ostatní vojáky přímo v terénu. Tyto záběry jsou unikátní i zprostředkováním vhledu do skutečnosti válečného stavu. Tyto události umožní pochopit mnohé o Ohadu Naharinovi jako o člověku a dovolují tak nahlížet na jeho práci v novém světle.

Film dále dokumentuje počátek taneční kariéry a vstup do Batsheva Dance Company v roce 1974. Následně přijíždí Martha Graham tvořit pro soubor novou choreografii v době, kdy byl v souboru Ohad jako elév.

Následovalo pozvání a Naharinův odjezd Ameriky, působení v souboru Marthy Graham a studia na Julliard School a American Ballet School v New Yorku viz kapitola Batsheva Dance Company. Toto životní období film zachycuje s citlivostí a humorem. Zachycuje setkání s Mauricem Bějartem a působení v jeho souboru v Lausanne. Tyto události divák vnímá takřka Naharinovým očima. Působení v souboru Maurice

⁵¹ Třetí izraelsko-arabské válečné střetnutí trvající 6 dní mezi 5. a 10. červnem 1967.

Béjarta mu dalo pochopit, že nechce nadále tančit v choreografiích jiných lidí. Proto se vrací do New Yorku, kde se setkává se svou celoživotní družkou Mari Kajiwarou a zakládá soubor tanečníků v New Yorku. Začíná svou novou kariéru jako choreograf.

Film sleduje i nadále jeho kroky, kdy společně se svojí ženou Mari přesídlil zpět do Izraele a film na pozadí všech pracovních úspěchů popisuje skutečnost, že se Mari nikdy s místním prostředím, přes plnohodnotné působení v Batsheva Dance Company, úplně nesžila. Mari si pamatují ze svého pobytu v Izraeli, jako velice příjemnou a klidnou osobnost s hlubokým hlasem, která Ohadovi dle jeho vlastních slov byla celoživotní láskou, učitelkou a oporou. Jeho žena Mari v roce 2005 zemřela.

Pracovní záběry jsou plné humoru, radosti z pohybu. Intimní vztah mezi choreografem a tanečnicí a momenty z práce ve studiu jsou zasazeny do kontextu Naharina života:

Několik let poté se Naharin sblíží s tanečnicí souboru, také Japonkou a dnes spolu mají holčičku Nogu.

Na základě filmu *Mr. Gaga* zde uvádím základní biografické údaje Naharina života, jinak než bylo dosud známo z veřejně dostupných zdrojů. Tímto získáváme novou perspektivu a možnosti interpretace Naharina života a díla.

O práci Ohada Naharina byly natočeny další dokumentární filmy:

***Out of Focus*⁵² (2003)**

Celovečernímu filmu bratrů Heymannových *Mr. Gaga* předcházela dokument *Out Of Focus* natočený v roce 2003. Z tohoto dokumentu založeném na záběrech, pořizovaných během procesu nastudování choreografie Deka Dance tanečnicí ze Salt Lake City Contemporary Ballet a prokládaných neformálními rozhovory, je cítit dobrá atmosféra, vřelý

⁵² „Out of Focus“ v překladu „Nezaostřeno“.

vztah, podobný smysl pro humor a radost z natáčení Ohada Naharina s režisérem filmu Tomerem Heymanem. Ohad Naharin komunikuje s tanečnicí anglicky, ale osobní rozhovory jsou vedeny v hebrejštině formou otázek a odpovědí – viz příloha číslo 2.⁵³ Hebrejščina dovoluje ještě více nahlédnout pod povrchovou slupku osobnosti Ohada Naharina, světově uznávaného choreografa.

About The Body⁵⁴ (2006)

O Naharinově práci zaměřené na použití jeho nového jazyka, který používá v práci s lidmi vážně zraněnými při teroristických útocích, vznikl v roce 2006 dokument *About The Body*. Zpracovali ho izraelští tvůrci Keren Yehezkely a Alona Seroussi a sledovali tak práci Naharina s lidmi, kteří se pravidelně scházeli ke společné práci s Ohadem Naharinem ve studiu Suzanne Dellal.



Obrázek 20 – filmový dokument About the Body z roku 2006

⁵³ Tyto rozhovory jsou v textu převedeny z hebrejštiny do češtiny, v textu cituji vybrané pasáže v češtině, více viz příloha číslo 1.

⁵⁴ „*About The Body*“ v překladu „O těle“.

Dále film zaznamenává současný život a příběhy lidí vypovídající v rozhovorech, jak ke zraněním a bombovým útokům došlo.

Dokument zaznamenává méně známou část působení Ohada Naharina. S použitím pohybového jazyka *Gaga* pomáhá lidem se zdravotním hendikepem, Parkinsonovou nemocí, roztroušenou sklerózou, nebo s lidmi zraněnými při teroristických útocích.

Pro dokreslení charakteru a schopnosti empatie při práci s lidmi uvádím autentická slova Ohada Naharina, která pronesl při vstupu do tanečního studia, kde probíhala jeho práce s fyzicky postiženými lidmi:

3.5 Rezidenti centra Suzanne Dellal

3.5.1 Barack Marshall

Barack Marshall se narodil a v současnosti žije ve Spojených státech. Na izraelské taneční scéně se během svého období života v Izraeli úspěšně etabloval. Marshall patří k rezidentům centra Suzanne Dellal, které opakovaně podporuje a produkuje jeho kreace. Barack se narodil v Los Angeles a do Izraele se přistěhoval v roce 1994. Je synem tanečnice Margalit Oved, která tančila mnoho let v Inbal Dance Theatre pod vedením Sary Levi-Tanai. On i jeho matka mají tedy jemenské kořeny. Jak sám vysvětluje: „Můj otec žije v New Yorku, ale původně pochází z Rakouska. A moje matka je z Jemenu. Proto může choreografie působit východoevropsky. Používám hodně jidiš a cikánské hudby. Cítím se být spojnicí mezi New Yorkem a Jemenem.“ Barack je absolventem společenských věd a filozofie na Harvardově univerzitě. Poté co přišel do Izraele, uvedl choreografii *Aunt Lea* na festivalu Gvanim be Mahol 1995 a získal ocenění. Jak vznikl tento jeho choreografický debut, který začal vytvářet krátce po smrti své milované tety Ley, Barack vzpomíná zde: „During the *shiva*, the period of mourning. I would come back to Inbal and walk in the studio, put on some music and dance.“ Barack se nikdy předtím tanci nevěnoval, ale v této situaci mu pohyb pomohla najít cestu k uvolnění smutku. „A friend of mine was watching me secretly for a week. At the end of the week she came down and said, Let me show you some movement. She showed me some movements and I said! That’s beautiful. She said It’s your movement, let’s build a piece. And that’s the first piece I ever did.“ (Galili 2012: 114).⁵⁵ A tak vznikla první Barackova choreografie, aniž by se vůbec kdy předtím učil tančit.

Další jeho choreografie *Emma Goldman’s Wedding* vyhrál na prestižní choreografickou soutěži Bagnolet ve Francii. Barack Marshall

⁵⁵ Vlastní překlad: „Během *šivy*, v židovské tradici období nářku, jsem šel do Inbal studia, pustil jsem si hudbu a tančil. Moje kamarádka mě tajně sledovala celý týden. Koncem týdne přišla a chtěla mi ukázat nějaký pohyb. Ukázala mi pár pohybů. A já jen hlesl: ‚To je krásné!‘ Ona na to: ‚To jsou tvoje pohyby.‘ Pojdme vytvořit tanec.“

v roce 1998 r dostal příležitost vytvořit premiéru pro Batsheva Ensemble pro festival Ha Ramat Masah 1998. Jeho choreografie nazvaná *Shoshana's Balcony* měla v sobě velký temperament a pohybový jazyk, který využíval gestiku a pohybové prvky vrchní poloviny těla pocházející z jemenských tradičních tanců. V této době jsem Baracka měla možnost poznat a jeho práci sleduji po dobu patnácti let na přehlídkách v Suzanne Della. Jeho pohybový jazyk a tematika se váže svým způsobem k minulosti.

Je jedním z mála z choreografů, tvořících v Izraeli, který vědomě používá židovská témata často i z klasické židovské literatury, které se vážou k období diaspory. Rovněž výběr hudby – často klezmer či cikánská hudba nebo i jiná etnická hudba – dává pocit původnosti, kterou převádí do vlastního velice dynamického a pohybového jazyka s příchutí jemenské gestiky. Jeho tematickou volbu přisuzuji opětovnému návratu do Ameriky i jeho jemenskému původu.

Barack uvedl choreografii *Wonder Land* na International Dance Exposure v roce 2011 na jednom z hlavních večerů. K výčtu jeho úspěšných choreografií je potřeba zmínit celovečerní *Monger* z roku 2008 a další projekt vytvořený ve spolupráci s Israeli Opera v Tel Avivu pod názvem *Rooster* z roku 2009. V této choreografii hlavní postavu ztvárňoval tanečník Batsheva Ensemble a vystudovaný herec Idan Porges. Barack Marshall nemá v Izraeli svůj vlastní soubor. Tanečnice si vybírá vždy nově do konkrétního projektu.

Kostýmy jsou povětšinou inspirovány dobou konce 19. nebo začátku 20. století v Evropě. V přístupu Baracka Marshalla je mnoho etnických motivů, které jsou však užívány ve zcela současné řeči. Proto jeho práce bývá někdy řazena do oblasti etnického tance.

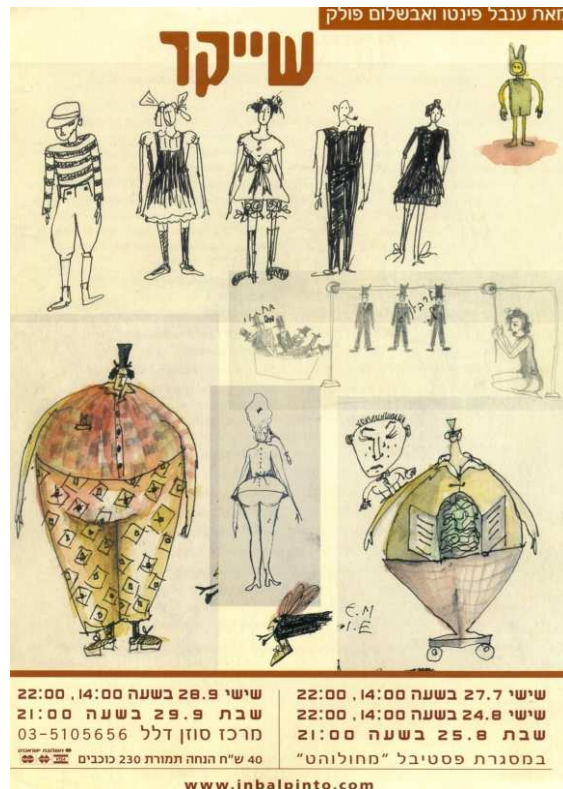


**Obrázek 21 – Barack Marshall, choreografie: *Monger*,
International Dance Exposure 2011**

3.5.2 Inbal Pinto Dance Company

Tanečnice a choreografka Inbal Pinto se narodila ve městě Naharia na severu Izraele a začala se věnovat tanci ve třinácti letech. V roce 1990 vytvořila spolu se svou učitelkou Saly Ann Friedland své první dílo nazvané *Dov Hoz* a prezentovala ho na soutěži mladých choreografů Gvanim Be Mahol 1990. V roce 1991 se stala členkou juniorské skupiny Batsheva Ensemble a roku 1994 získala pozvání do Batsheva Dance Company. Zároveň vystupovala s divadlem Israeli Opera a studovala grafický design na akademii výtvarných umění Bezal'el v Jeruzalémě. V roce 1993 vytvořila choreografii *Dio-Can*, která získala druhé ocenění na soutěži Gvanim be Mahol 1993, následovně byla prezentována v Itálii, Německu a v Izraeli. Dále vytvořila choreografii *Chance in 100* se dvěma herci Yossim a Avshalonem Pollakem, který se stal jejím partnerem v životě i v tvorbě. Pro juniorskou skupinu Batsheva Ensemble vytvořila choreografii *Versus*. vytvořila choreografii *Wrapped* pro festival Ha Ramat Masah 1997. Tato choreografie byla prezentována v Evropě v letech 1998–99. Inbal Pinto se v létě 1997 zúčastnila American Dance Festival a obdržela pozvání vytvořit zde choreografii.

Avshalom Pollak je jejím partnerem v práci i v životě, je to grafický designér a spolu tak vytvářejí dokonalou symbiózu divadelnosti, scénografie a pohybu. Jejich choreografie vytvářejí zvláštní poetické světy se smyslem pro vizuální symboliku a detail.



Obrázek 22 – propagační leták na choreografie Inbla Pinto a Avshaloma Pollak Dance Company: *Shaker* se skicami návrhů kostýmů

3.6 The Israeli Choreographers Association (Amuta)

The Israeli choreographers Association je v hebrejštině označováno jako Amuta Ha Choreografim, zjednodušeně Amuta, v překladu do češtiny Sdružení izraelských choreografů. Sdružení bylo ve svých počátcích navázané na organizaci a budovu Machol Shalem v Jeruzalémě. V současné době má sdružení v organizaci a k dispozici nový divadelní prostor v Tel Avivu, konkrétně na hranici Tel Avivu a arabské Jaffy tzv. Jaffa Port Nr. 2.

Tato asociace vznikla spojením 9 izraelských choreografů. V roce 2010 sdružovala 36 choreografů a k dnešnímu roku se počet zvýšil na 73 tanečních tvůrců. Členy asociace jsou profesionální choreografové, kteří mají vlastní skupiny nebo vytvářejí jednotlivé projekty. Jmenujme za všechny izraelské taneční veterány Ruth-Ziv Eyal, Alice Dor-Cohen, Noa Dar nebo choreografy, kteří formovali izraelskou taneční scénu v posledních deseti letech: Yasmeen Godder, Ronit Ziv, Renana Raz, Sahar

Azimi či z mladších Arcadi Zaides, Idan Cohen, Hillel Kogan, Rachel Erdos, Renana Raz a mnoho dalších.⁵⁶ Toto sdružení má svá pravidla a nezahrnuje v žádném případě všechny nezávislé tvůrce v Izraeli. Přesto počet a tvůrčí potenciál izraelských tanečníků a choreografů dosahuje závratných rozměrů.

Asociace byla založena nezávislými choreografy proto, aby sdružovala, pomáhala získávat finanční prostředky, podporovala a propagovala práce a taneční umění v Izraeli. Snaha a cíl asociace je získat váženější pozici pro izraelský současný tanec a dosáhnout zvýšení finančních dotací (Indráková 2010B: 42). Nové spojení s prostorem Warehouse Nr. 2 v jaffském přístavu, nabízí choreografům v Tel Avivu možnost prezentace i mimo dosud stávající centrum tance Suzanne Dellal. Tento prostor byl zrekonstruován a přestavěn k divadelním účelům za podpory Ministerstva kultury a sportu a Radnice města Tel Aviv.

Asociace také slouží členům jako administrativní podpora. Finanční obnosy získané na uměleckou tvorbu jsou evidovány účetním systémem asociace. Veřejné zdroje a příjmy asociace, společně s členskými příspěvky, umožňují poskytování mnohých služeb svým členům. Asociace poskytuje právní poradenství svým členům zdarma a nejrůznější informace týkající se žádostí o finanční podporu a současně nabízí pomoc s vypracováním těchto žádostí. Členové asociace mohou využít možnost propagace na webových stránkách asociace. Zároveň tato organizace vytváří prostor pro vzájemnou podporu a spolupráci mladých tvůrců. Do asociace může být přijat nový člen pouze po souhlasu ostatních členů asociace.

3.6.1 Hillel Kogan

Hillel Kogan je jeden z členů Asociace izraelských choreografů. Narodil se v roce 1974. Vystudoval školu Bat Dor a později studoval ve studiu Merce Cunninghama v New Yorku. Tančil se souborem Batsheva Ensemble v Izraeli, později se Švýcarskou skupinou Nomades a posléze s Gaulbenkian Ballet v Portugalsku. Hillel Kogan je v současnosti

⁵⁶ Viz více <http://www.choreographers.org.il/English>

asistentem Ohada Naharina repetitor (rehearsal manager) Batsheva Dance Company. V současnosti patří do Asociace izraelských choreografů. Spolupracuje jako tvůrce i s ostatními soubory izraelské nezávislé taneční scény jako je Yossi Beg a Oded Graf, Renana Raz a mnoho dalších.

Jeho choreografie *Rite of Spring* (Svěcení jara) na hudbu Igora Stravinského na festivalu Dance Exposure 2013 sklídila velký úspěch. Zcela fascinujícím se ukázalo být dílo *We Love Arabs*,⁵⁷ u kterého se nedá příliš hovořit o taneční choreografii, ale spíš o práci s tanečnickým prostředím vycházející.



Obrázek 23 – Hillel Kogan: *We love Arabs* (foto Gadi Dagon) ⁵⁸

Představení spojuje na jevišti dva tanečníky, izraelského choreografa Hillela Kogana a tanečníka arabského původu Adiho Boutrouse. V tomto dialogu se, jehož tématem je izraelsko-palestinský konflikt na pozadí předstíraného procesu tvorby nové taneční choreografie.

⁵⁷ Představení *We Love Arabs* mělo možnost vidět pražské publikum v Praze na festivalu 4+4 dny v pohybu 2014 v divadle Archa.

⁵⁸ Foto ze zdroje: <http://www.choreographers.org.il/3866>

Kogan zde v dokonalé nadsázce a ironii kritizuje většinový izraelský přístup k arabskému obyvatelstvu, tak jak on jako „choreograf“ přistupuje k „arabskému tanečníku“. Tento vztah je v tomto konkrétním případě a ve většinové izraelské společnosti vůči Arabům předpojatý, kritický a samolibý. Tuto atmosféru, kterou vnímá Kogan v izraelské společnosti přenáší na jeviště a velice chytrým způsobem nepřímo, ale přesto ostře kritizuje. Divadelně – pohybové dílo *We Love Arabs* je složeno z převážné většiny mluveným slovem. Řeší zde problém identity, hranic, národních symbolů, sdíleného území, teritorií, a to vše s použitím metafory tvorby nové choreografie. Tato choreografie je první choreografií na izraelské scéně za mnoho let, která se vyjadřuje k palestinsko-izraelskému konfliktu. Tanečník arabsko-křesťanského původu Adi Boutrous zde současně v této práci naprosto pohybově exceluje.

4 Jeruzalém

Jeruzalém je město, které je od přímořského Tel Avivu vzdálené jen necelou hodinu jízdy autem. Ale rozdíl mezi těmito dvěma místy je obrovský. Tato odlišnost je patrná okamžitě při vjezdu do města. Často se se v Izraeli používá označení Tel Aviv „peklo a Jeruzalém „ nebe“. Složení obyvatel je v Jeruzalémě mnohem více ortodoxní a židovské náboženství tu je cítit na každém kroku.

Jeruzalém je rozdělen na Západní Jeruzalém – židovský a Východní Jeruzalém – palestinský. Poměrně často zde dochází ke střetu mezi židovským a arabským obyvatelstvem. Stěžejních otázek, se kterými se společnost v Jeruzalémě potýká, je mnoho. Jeho situace je nelehká i v tom ohledu, že je centrem tří hlavních náboženství ve světě: judaismu, křesťanství a islámu.

Nejlépe atmosféru města vyjadřují slova Tanii, tanečnice Vertiga Dance Company, které má v Jeruzalémě svůj druhý domov.

„I think that one of the most important thing about Jerusalem is that it's a wide cultural city and space. It has a religious people and Arabics and non religious people.“⁵⁹ (Tania 2015)

There are very big companies contemporary dance Vertigo and Kolben Dance. They are both located in the very centre of the city. Than you have more of the classical ballet, of course the Theatre of Jerusalem, they have classic approach. And also there are very small group for children that one is Hora and the other one Mechola, which are very nice the children to grow in and they are amazing. Nowadays we are starting to see small companies. For example there is very nice group called Katamon. Sophie is one of them. Maybe you know Elad Shechter who also is one of them.

And they basically do workshops and they do choreographies together. It's an incredible group located at Katamon which is a neighbourhood in Jerusalem. You should check them out, they are amazing (Tania 2015).

⁵⁹ Vlastní překlad: „Myslím, že to nejpodstatnější v Jeruzalémě je město samotné s širokým kulturním rozsahem. Jeruzalém tvoří zbožní lidé, Arabové a lidé nevěřící.“

Vydejme se tedy na návštěvu Jeruzaléma na přehlídku způsobů vyjadřování jednotlivých tůrců a skupin v Jeruzalémě.

4.1 Machol Shalem - kulturní centrum zastřešující taneční aktivity v Jeruzalémě

Centrum Machol Shalem má v Jeruzalémě podobnou úlohu jako organizace Suzanne Dellal Centre v Tel Avivu. Po několik let funguje jako zastřešující organizace pro nezávislé taneční umění v Jeruzalémě. Nachází se v citlivé zóně mezi hradbami Starého města a západním Jeruzalémem v části města Musara. Jeho funkce spočívá v tom, že centrum vytváří zázemí pro umělce žijící v Jeruzalémě a podporuje je. Podobně jako Suzanne Dellal zastřešuje soutěže a festivaly pro možnost prezentace nezávislých tanečních tvůrců a subjektů mezinárodnímu publiku a v mezinárodním kontextu.

Hlavní program centra Machol Shalem ve směřování jeho uměleckých aktivit se podle jeho vlastního kréda zabývá současnými společenskými problémy, které vyvstávají do popředí, ze setkávání a soužití obyvatel žijících v Izraeli, a to a ve velice specifických podmínkách v kontextu převládajícího náboženského obyvatelstva v Jeruzalémě, které se velice liší od moderního a sekulárního Jeruzaléma. V rámci svých aktivit se snaží organizovat také nejrůznější komunitní projekty, na kterých spolupracuje například s organizací YMCA v Jeruzalémě nebo s organizací The Jerusalem Centre for Young Adults a mnoho dalších.

Z počátku byl Machol Shalem provozován v organizaci komunitní a později pod patronátem asociace nezávislých izraelských choreografů (Israeli Choreographers Association, AMUTA). Od roku 2014 se však asociace choreografů od centra oddělila a přesídlila do prostoru Warehouse Nr. 2 v jaffském přístavu. Machol Shalem podporuje různé lokální i zahraniční umělce usilující založit moderní a profesionální kulturní centrum v Jeruzalémě. Machol Shalem průběžně rozšiřuje záběr svého působení. Proměnil se ve zkušební prostor pro místní umělce. Vytvořil si svou vlastní halu, kde se mohou uvádět představení, a tento prostor v dnešní době patří k nejvyužívanějším jevištím pro představení tvůrců

z celého světa, kteří patří do oblasti performing arts. Tvůrcům poskytuje další profesionální zázemí a asistenci.

Machol Shalem každoročně organizuje a zaštiťuje mezinárodní soutěž Jerusalem International Choreography Competition, které se mohou účastnit tvůrci a choreografie z celého světa. Tyto přehlídky jsou součástí izraelské kulturní diplomacie a mají za cíl prezentovat mezinárodnímu publiku tvůrce a choreografie z nezávislého tanečního prostředí a současně podporovat mezinárodní spolupráci na bázi programů mezinárodních stáží a programů podporující uměleckou výměnu. Další každoročně konané události, Machol Shalem International Dance Festival, se účastní soubory jako Yasmeeen Godder, Batsheva Dance Company, Renana Raz, Niv Shenfield a Oren Laor, Noa Dar, Tamar Borer, Ido Tadmor či Talia Paz, z mezinárodní spolupráce dříve byly vytvořeny choreografie s tvůrci, jako je třeba například Nigel Charnock z Velké Británie.

Provoz centra Machol Shalem podporují izraelské ministerstvo kultury a sportu (The Israel Ministry of Culture and Sports), nadace Jerusalem Foundation v další spolupráci s Asociací nezávislých choreografů (The Israeli Choreographers Association). Další subjekty, které se podílejí na speciálních akcích, jsou The Israeli Payis Council, The Goethe Institution, Eden Company from the Jerusalem Development Authority a izraelské ministerstvo zahraničí (Ministry of Foreign Affairs, Division for Cultural and Scientific Affairs).

Machol Shalem v roce 2011 získal oficiální status jeruzalémského centra pro taneční umění „Jerusalem Centre for Dance Arts 2011“, který uděluje Ministry of Culture And Sports.

4.2 Jerusalem Academy of Music and Dance

V roce 1961 byl tanečnicí Hasiou Levi Agron založen taneční obor při hudební akademii v Jeruzalémě (The Jerusalem Academy of Music). Fakultu tance dnes navštěvuje 150 studentů studujících ve dvou odděleních – *The Dance Department* a *The Movement Department*. Fakulta uděluje titul bakalář tance a certifikát pedagogiky schválený Ministerstvem výchovy. Cílem tanečního oddělení – *Dance Department* je formovat

tanečníky, učitele tance a choreografy za přispění širokého spektra předmětů a zkušeností v oblasti interpretace, pedagogiky a tvorby.

Vyučuje se zde klasický balet, moderní tanec, současný tanec, repertoárový seminář, jazz, improvizace, kompozice, Gaga a Feldenkrais. Tanečnickům s předešlou profesionální praxí se nabízí speciální program směřovaný k získání titulu.

Cílem oddělení pohybu – *Movement Department* je formovat tanečníky, pohybové tvůrce a učitele pohybu. Oddělení pohybu zdůrazňuje nestylizovaný tanec a pohyb. Klade důraz na pohyb jedince, imaginaci a osobitost.

Pohybová notace *Eshkol – Wachman Movement Notation* (EWMN) se vyučuje jako samostatný předmět a zároveň je integrována do hodin kompozice a pohybu. Studenti absolvují pohybové předměty, improvizaci, pohybové hry a z tanečních stylů – moderní tanec a klasický balet.

Každým rokem se na půdě fakulty koná choreografickou soutěž *Gertrud Kraus Dance Competition*, která má za cíl podporovat a podněcovat tvorbu mezi studenty.

4.3 C.a.t.a.m.o.n Dance Group

Taneční skupina C.a.t.a.m.o.n. je jedním z hlavních souborů na jeruzalémské taneční scéně a nese název podle čtvrti Katamon v moderní části Jeruzaléma, kde sídlí. Soubor byl založen v roce 2012 tanečníkem a choreografem Eladem Schechterem. Elad se narodil v Jeruzalémě, absolvoval střední školu High School for the Arts tamtéž a poté jako tanečník působil v mnoha souborech v Izraeli, jako jsou Kibbutz Contemporary Dance Company, Vertigo Dance Company, Da Da Dance Group a ve skupině Charleroi Dancers v Bruselu.⁶⁰ Po návratu ze zahraničí založil skupinu C.a.t.a.m.o.n. V taneční tvorbě se v místních podmínkách vypořádával s tématy a otázkami specifickými pro Jeruzalém. Elad

⁶⁰ Viz Israeli Choreographers Association. Elad Schecheter. Dostupné na: <http://www.choreographers.org.il/3930>

Schechter má silný vztah k Jeruzalému, který je pro něj fascinujícím městem, inspiruje ho, ale hlavně zde má kořeny a vnímá ho jako svůj skutečný domov. „This city fascinates me and it inspires me, but it is first and foremost my home“ (Catamon Dance Group, 2013). Jeho práce si klade za cíl oslovovat jeruzalémské publikum, které není tolik vystavené současnému tanci oproti společnosti v Tel Avivu. Podle jeho vlastních slov při působení v Jeruzalémě pociťuje v první řadě potřebu hlubšího porozumění kulturním rozdílům města a práci v této pestré kulturní mozaice vnímá jako svou misi. Elad Schechter je členem Asociace izraelských choreografů.

Skupina má mezinárodní složení. Patří sem tanečníci žijící a narození v Jeruzalémě, jako Sophia Kranz a Ron Oren, ale i tanečníci, kteří do Jerusalema přišli ze zahraničí. Tanečnice Coralie Ladame, původně z Francie, popisuje svůj příchod jako setkání s mimořádně silnou energií města Jeruzalém, již vnímá jako vzrušující a intenzivní, ale současně vyvolávající strach. Později se však s touto skutečností Jeruzaléma identifikovala a tato skutečnost jí připadá v kontextu hlavního města Izraele jako určující a vlastní (Catamon, 2013).

Elad Schechter o své tvorbě vypovídá tak, že sebe sama při choreografické tvorbě nevnímá jako toho, kdo vede tvorbu konkrétní kompozice, ale jako by bylo už v první řadě téma a on ji může v roli tvůrce sloužit.

Sofia Krantz tanečnice a choreografka, která se narodila v Izraeli, získala v Jeruzalémě klasické vzdělání a tančila se po návratu ze zahraničí usadila v Jerusalemě a začala se věnovat vlastní choreografické práci. Sofia vnímá o samotné práci ve studia a choreografické tvorbě v čistě tanečních konotacích. Vypovídá o choreografickém přístupu Elada Schechter k tanečnickům, který dává prostor tanečnickům naslouchat tělu a objevovat tak pohyb ve společném dialogu. Práce s choreografem Eladem vnímá jako atmosféru společného hledání, založenou na čistotě energie a pohybu, kterou spatřuje velice zajímavou. (Catamon, 2013)

Skupina C.a.t.a.m.o.n. byla součástí projektu City Dance Project Jerusalem. Soubory působící v Jeruzalémě možnost podílet se týmem filmařů na natočení tanečního filmu v ulicích Jeruzaléma. Tento projekt

přinesl unikátní vhlad do ulic a veřejných prostor v Jeruzalémě sledující pohyb tanečníků.⁶¹ Tyto krátké filmy byly po zpracování po zpracování umístěny na serveru YouTube⁶²

Během zkoušení choreografie *Fedora* v roce 2013 soubor pracuje šest hodin denně, kdy se může plně oddat procesu choreografické tvorby. Tyto podmínky pro práci jsou tanečníkům dostupné prostřednictvím podpory radnice města Jeruzalém a Ministry of Culture and Sports – Department of Dance.

Choreograf Elad Shechter je zván ke spolupráci v jiných souborech v Jeruzalémě, kde například spolupracuje na pravidelné bázi se souborem ortodoxních tanečníků *Ka' et Ensemble*.

Soubor C.a.t.a.m.o.n vystoupil na festivalu Dny Jeruzaléma v Praze v roce 2013. Tanečnice souboru a choreografka Sofia Krantz na Festivalu Dny Jeruzaléma v Praze vystoupila opakovaně. V letošním roce v rámci třítydenní rezidence vytvořila choreografii pro české a slovenské tanečnický nazvanou *White Piece*. Při práci vycházela ze stejnojmenného titulu, který přizpůsobila a rozšířila na základě aktuální spolupráce s tanečnický na základě jejich vlastního přínosu do společné tvorby. Premiéra choreografie byla uvedena v červnu 2015 na Festivalu Dny Jeruzaléma v Plzni, který se stal součástí celoročního projektu "Plzeň – město kultury 2015."

Skupina C.a.t.a.m.o.n funguje pod vedením Elada Schechtera jako skupina tanečníků a tvůrců, kteří se setkávají při práci na jednotlivých projektech v různém složení. Neposkytuje tak tanečníkům průběžné zajištění, ale jejich spolupráce funguje na projektové bázi.

⁶¹ Viz. City Dance Project Jerusalem, Dostupné z:
https://www.youtube.com/results?search_query=city+dance+jerusalem++catamon

⁶² Viz. Festival Dny Jeruzaléma v Praze, Dostupné z:
<https://www.youtube.com/watch?v=UHMxvonbTrE>

5 Skupiny ortodoxních tanečníků

Na úvod této kapitoly nechám promluvit jednoho z tanečníků skupiny Ka'et Ensemble, skupiny ortodoxních mužů, kteří se věnují studiu a tvorbě současné podoby tance. Jsou to absolventi institutu pro ortodoxní muže Kol Atzmotai Tomarna. Tento institut pro Izrael představuje zbrusu nový fenomén – lidé z náboženských komunit se nově otevírají komunikaci mezi dvěma zcela oddělenými skupinami společnosti. Pro tvůrce tohoto institutu a skupiny zde tanec vědomě slouží jako prostředek komunikace těchto dvou světů.

Ve svém osobním rozhovoru s tanečníkem Ovadiou, jedním z tanečníků Ka'et Ensemble, jsem se snažila zjistit, jak skutečně cítí tanec, je či není-li to v rozporu s tradičním judaismem. A jak skutečnost, že se začal věnovat tanci, jako současný člen Ka'et Ensemble a současně jak vnímá jeho okolí. S Ovadiou jsem se sešla po zkoušce skupiny v Efron Dance Centre v Jeruzalémě v létě 2013.

Ptala jsem se, jestli je v pořádku, pokud coby věřící chce tančit a tanec skutečně studovat.

O: Na to existují velmi rozdílné názory. Já se na to třeba lidí moc neptám, protože pocházím z rodiny, ve které každý myslel sám za sebe. Vztah k tělu byl vždy lepší, když jsme žili mimo Izrael. V době židovského státu tento vztah nebyl tak významný.

T: To samé si myslí. Ale zdůrazňuje, že jsou to jen jeho názory. Vy si myslíte totéž?

O: Vztah k tělu byl ovlivněn sexualitou. Samotná sexualita není špatná. V dobách diaspory bylo důležité, aby Židé nepřicházeli do styku s nežidy. Důležité je jídlo a především víno či obecně alkohol, protože otevírá, stejně jako sexualita.

T: Je dovoleno, aby si Židé brali nežidy?

A: V Bibli můžeme najít mnoho příkladů toho, že si Židé brali nežidovské manželky. Nicméně v pozdější době se to změnilo. V době exilu byla snaha zachovat naše zvyky a judaismus jako takový, proto byly svatby mezi Židy a

nežidy zakázané. Pokud s někým spíte, musíte být manželé. Není to ale tak černobílé. Jde o to, o co byste měli usilovat, nikoli to bezpodmínečně plnit.

Velice se liší komunita od komunity. Třeba ve Francii učí, že si Židé nemají brát nežidy. Pokud komunity začínají ztrácet sílu, objevují se lidé, kteří se je snaží udržet a radikalizují se. Třeba chasidé a haskala.

T: To ale tedy není jen o zachování judaismu a zákazu styku s nežidy, ale jedná se vlastně o ochranu rodiny.

A: Přesně tak. Příkazy mají různé cíle. Nějaké slouží k zachování rodiny, jiné k udržení komunity, židovského společenství. Pravidla regulující sexualitu byla proto v exilu velmi důležitá a v té době bylo více zákazů.

T: Exilem máte na mysli babylonské zajetí nebo dobu po zničení druhého chrámu?

A: V Babylóně bylo silné centrum židovské kultury, druhé po Izraeli. A mezi izraelskými a babylonskými Židy docházelo ke sporům. Někteří chtěli být otevřenější a individuálnější, a to spíše v Izraeli. V Babylóně bylo více zákazů. I Židé, žijící třeba ve Španělsku, posílali otázky do Babylónu, jak se mají chovat.

Dnešní Izrael a Babylón byla dvě silná židovská centra. Poté, co Židé hromadně opustili Izrael, Babylón a jeho morálka vlastně vyhrály. Týká se to například oblečení.

T: Oblečení žen?

A: Ano, žen. Někteří lidé tvrdí, že krátké kalhoty jsou v pořádku.

T: Může tohle být důvod o něco méně přátelského pojetí těla a zejména vztahu k alkoholu, jídlu a tělesným potřebám?

A: Přestože to není zakázáno, stále se jedná o nežádoucí věci.

T: Takže to není v *micvot*?

A: Tanec ne. Tancovat se může, nicméně pouze muž s mužem a žena se ženou.

Tento úryvek z rozhovoru používám jako krátký vhled do problematiky, proč se lidé, kteří chtějí žít zbožným způsobem života a žít podle pravidel židovského náboženství, nemohou běžně oddat studiu tance a těla. Důvod je jasný, judaismu nezakazuje, ale řekněme nedoporučuje tanec ve společnosti žen. Ale v Jeruzalémě v současné době už několik let

existuje prostor, který vyhovuje i těmto náboženským pravidlům a muži, rabíni se zde scházejí ke studiu těla a tance a tvoří a společně vystupují na profesionálních scénách Izraele.

5.1 Ka'et Ensemble a Kol Atzmotai Tomarna v Jeruzalémě

Podle Chananiových slov je v životě zbožných Židů zákaz tance mezi mužem a ženou stále prosazován. Na základě setkání izraelského choreografa Ronena Itzchakiho a skupinou ortodoxních mužů, kteří se začali více zajímat o tělo a jeho výrazové možnosti byl založen institut „Kol Atzmotai Tomarna“ („All Your Bones Shall Say“) v Jeruzalémě. Tento institut tance je určen čistě pro ortodoxní muže. Skupina, která byla vytvořena z prvních absolventů tříletého tréninku, byl pojmenována Ka'et Ensemble.⁶³Tento Institut sídlí v budově Efron Dance Centre v Jeruzalémě nedaleko Knesetu.



Obrázek 24 – Efron Dance Center, Jeruzalém (foto T. I., 2013)

Ka'et Ensemble je soubor, náležející k ojedinělému institutu, který vzdělává v pohybu a tanci výhradně dospělé ortodoxní muže. Soubor tvoří absolventi tohoto institutu. V tříletém studiu se zde tanečníci setkávají s pedagogy a choreografy, aktivně se pohybujícími na platformě současného tance. Jedním z nabízených pohybových přístupů je pohybový jazyk Gaga,

⁶³ Slovo *ka'et* lze volně přeložit z hebrejštiny jako „právě teď“.

kteří vyučují současní nebo bývalí členové Batsheva Dance Company. Ale ostatní techniky jsou pohybové divadlo, kompozice a další.



Obrázek 25 – Ka'et Ensemble (foto T. I., 2013)

Ronen Itzhaki, který sám pochází z čistě sekulárního prostředí a který založil taneční institut pro zbožné muže, o jeho okolnostech vzniku vypráví:

„Přišla ke mě skupina lidí, co pracují pro divadlo v Akko Theater Center, kteří na mě dostali kontakt od mého kamaráda. Přišli za mnou, že potřebují choreografa. Přes dalšího mého kamaráda kontaktovali mě. Měli jsme společně jednu lekci a potom jsme pokračovali v pravidelné práci. Po dvou letech přišel jeden, za mnou řekl: „Poslyš, rádi bychom s pár kamarády začali pracovat více vážně, nejen jednou týdně!“

Tato skupina se mnou pracovala rok jeden den v týdnu. Také s Nivem Sheinfeldem. To už bylo v Jeruzalémě. Takže měli tebe na tanec, Niva Sheinfelda na taneční divadlo (Theatre dance) a od druhého roku měli balet. Postupně se to celé zvětšovalo, přibírali jsme nové studenty každý rok. Takže postupně začala vznikat třída A, B, C. Stala se z toho škola. První studenti absolvovali po třech letech. A založili jsme z nich následovně Ka' et Ensemble.

První práce byla moje choreografie. Tématem bylo židovská modlitba, jaká je úloha těla při židovské modlitbě. Otázky jaká je úloha těla při

modlitbě, o těle v modlitbě, o tomto podivném vztahu. Jmenovalo se to *Highway Number 1*. To je jméno dálnice spojující a Tel Avivem a Jeruzalémem. To bylo v roce 2009. Bylo to velice úspěšný kus, který nám dal dobré jméno a pomohl získat rozpočet pro další pokračování. To bylo v roce 2009.

Další rok jsem přizval ke spolupráci a k vytvoření choreografie Uri Ivgyho, další rok to byl Elad Shechter a letos je to Idan Porges. Každý rok zveme jiného choreografa, který pracuje s Ka'et Ensemble."

Ronen Itzhaki je současně zakladatelem a ředitelem institutu pro ortodoxní muže Kol Atzmotai Tomarna a skupině vzniklé z prvních absolventů Ka'et Ensemble v Jeruzalémě. Ronen ve škole vyučuje fyzické divadlo a sám nebo se svojí ženou Tami Itzhaki vytváří choreografie anebo v nich i tančí. V neposlední řadě stojí jím založený festival Bein Shamaim ve Ha Aretz konaný každoročně na podzim. Všechny tyto aktivity jsou neuvěřitelným vkladem nejen do tanečního světa, ale i do izraelské společnosti vytvořením právě této platformy, kde se může setkávat taneční sekulární svět a tradiční judaismus.

Tento cíl své práce osvětluje slovy: „ Podívejte, asi takto. Světští lidé neví nic o judaismu. Taneční svět, izraelští choreografové, nevědí nic o judaismu. Je to stejná situace, jakože zbožní lidé neví nic o jazyku pohybu, těla, tance. Náš kulturní vize a záměr tohoto projektu je vytvořit propojení mezi těmito dvěma světy.

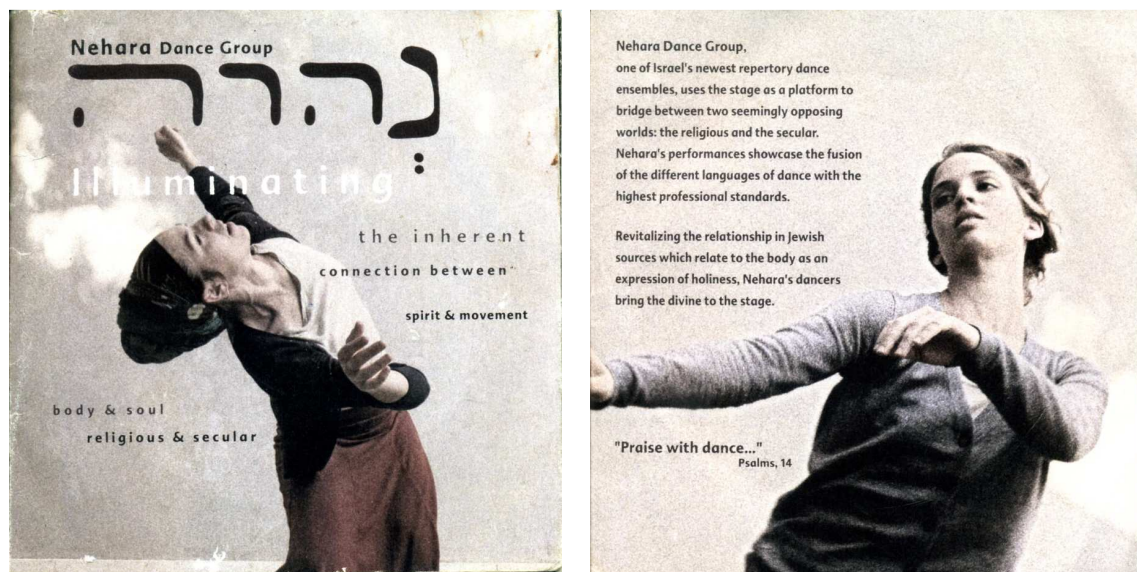
Takže chceme vidět rabíny používat tělo. Takže chceme vidět tanec v každé židovském institutu v Izraeli. je aby Chceme aby lidé z tanečních komunit, současných tanečních komunit, otevřeli knihy judaismu a používali jeho témata."

Ronen Izhaki, který tento Institut založil a společně se svojí ženou Tami Izhaki institut vede vytváří choreografie, tímto způsobem zprostředkovává komunikaci platformy současného tance s religiózním prostředím realizací každoročního festivalu Bein Shamaim ve Ha Aretz (Mezi nebem a zemí), kde se uvádějí díla z dílny současných tvůrců cíleně pro věřící publikum a kde festival Ka'et Ensemble uvádí své nové premiéry.

5.2 Nehara Dance Group

V posledních letech se na platformě současného izraelského tance objevil nový fenomén – skupiny současného tance religiózních žen Nehara Dance Company. Pracují s tématy, která jsou přímo nebo nepřímo spjata s problematikou osobního prožívání náboženského života. Témata čerpají z vlastních osobních životních osudů nebo z povídek a příběhů náboženské literatury. Pohybový slovník, kompoziční principy, volba hudební předlohy využívají kompozičních postupů současného tance. Letošní rok skupina představí premiéru mladé choreografky Tami Izhaki, která pro skupinu vytvořila novou choreografii *Hat with a feather*. Tématem této choreografie bylo dodržování halení si vlasů židovských ortodoxních žen a jejich vztah k tomuto příkazu. Náboženským normám je přizpůsobeno vizuální pojetí kostýmů. Takovou formou mohou být choreografie reprezentovány před náboženskou obcí a s větší či menší kontroverzí ze strany členů náboženské komunity přijímány.

Skupina mladých ortodoxních žen Nehara Group v překladu do češtiny „slovo nehara znamená „světlo“ sídlí v Tel Avivu. Měla jsem ji možnost vidět na International Dance Exposure 2013 ve studiu v Suzanne Dellal v rámci off-programu. Skupinu tvoří ženy z velké části matky, které se tak snaží snoubit život v prostředí profesionálního tance, mateřství a dodržování náboženských příkazů. Témata se týkají často života v rámci židovské komunity. Soubor spolupracuje s výraznými ženskými osobnostmi nezávislé taneční scény. Takový režim dovoluje právě soubor, který se spojení tance a judaismu takto úzce profiluje.



Obrázek 26 – Nehara Dance Group – propagace

6 Etnický tanec

6.1 Etnický tanec v kontextu izraelské historie a společnosti

Nyní je třeba vysvětlit jeden ze specifických fenoménů izraelské taneční scény, který kombinuje metody a postupy současného tance a propojuje je s tanečním, hudebním, tematickým a kulturním bohatstvím jednotlivých etnik a kultur, které do Izraele přišly. Nezájem profesionálních souborů o lidový tanec a „izraelské jevištní tance“ v průběhu desetiletí trvá, tu a tam je možno zaznamenat výjimečné případy zájmu o etnický tanec. A zdá se, že tento trend nyní roste, byť velmi zvolna. Moshe Efrati adaptoval velmi neobvyklým způsobem pohybové prvky ze sefardské židovské kultury. Liat Dror a Nir Ben Gal do svých projektů novátorsky uvedli břišní tance, například v *Donkeys* (1989), *Inta Omri* (1994) a *Dance of Nothing* (1999). Neučinili tak v reakci na mezinárodní módu břišních tanců, ale v autentické touze integrovat do tance Východ. Liat Dror a Nir Ben Gal považovali břišní tance za pohybový materiál vlastní místu, v němž žijí. Neváhali se

přestěhovat na poušť a oprostít se od celé pompéznosti, v jejímž vleku břišní tance často jsou, počínaje oděvem břišních tanečnic (Eshel 2009: 63). Mezinárodní prestiž Liat Dror a Ben Gala pomohla proměnit vztah a změnit přístup k etnickému tanci jak umělecké, tak i široké veřejnosti. Barak Marshall ve svém díle kombinoval motivy z chasidského tance a jemenského tance. Illana Cohen pokračovala v tancích ze slovníku souboru Inbal. Renanna Raz nedávno vytvořila *Kazuarot* inspirovaný drúzkou *debkou* a Ruth Eshel pracuje se členy etiopské komunity a s tanečními soubory Eskesta a Beta Dance Group. Inbal Dance Theatre s novým vedením v čele s Razi Amitaiem vstoupil na novou cestu. Talentovaní choreografové, spojovaní s koncertním tancem, hostují při tvorbě choreografií inspirovaných etnickými tanci. Byla rovněž velká očekávání, že Festival lidových tanců v Karmieli,⁶⁴ na který se sjíždí rozličné komunity, umožní setkávání jednotlivých žánrů. Rozdílné žánry obývají stejné místo a každý z nich si uchovává svou nezávislost. Tento festival však neiniciuje ani nenabízí dialog mezi uměleckým tancem, jenž nyní v Izraeli vzkvétá a který v současné době mnohem víc než kdy dříve je otevřen a vědom si etnických materiálů, a lidovým tancem a „izraelským jevištním tancem“, které přestože přitáhnou tisíce diváků, se ocitly z uměleckého pohledu ve slepé uličce (Eshel 2009: 65)

Taneční umělci, kteří imigrovali do Palestiny během počátečních let *jišuvu*, odhodlaně posilovali vazby mezi uměleckým a etnickým tancem.⁶⁵ Praktickým výrazem této snahy byla touha vytvořit hebrejský tanec, který by vycházel z bohatých komponent uměleckého tance a lidového tance. Choreografové hledali inspiraci a našli ji u malé jemenské komunity a místních Arabů. Jejich způsob života, jenž jako by stále ještě zůstal beze změny, povolil uzdu jejich fantazii (Eshel 2009:63). Židé s jemenskými kořeny byli označeni za pokračovatele židovské historie, přerušené Exilem před dvěma tisíci lety, zatímco obdiv k „urozeným“ divochům šel ve stopách evropského orientalismu.

⁶⁴ Viz kapitola „Festival lidového tance v Karmieli“.

⁶⁵ V první řadě Sara Levi-Tanai, která přinesla úplný boom jemenského etnika. Ale již dříve Rina Nikova nebo Baruch Agadati.

Během *jišuvu* přišla většina židovského osídlení ze střední a východní Evropy. Ovšem po první arabsko-izraelské válce a založení Státu Izrael došlo k masivní imigraci *mizrachim*, tedy východních Židů, kteří byli vyhnáni z arabských zemí, čímž se demografická rovnováha mezi aškenázskými a orientálními Židy nadobro změnila. Součástí této masivní imigrační vlny pak tvořil i zbytek utečenců z Evropy a ze Spojených států a dalších anglicky mluvících zemí. Tato přítomnost Židů z celého světa tak vyostřila problémy spojené s kulturní rozrůzněností Izraele.

Tváří tvář těmto problémům byla přijata politika „tavícího kotle“ s tím, že se nebude podporovat dědictví jednotlivých komunit, aby se mohlo zformovat společné jádro komunit všech. Z tohoto jádra, jak se doufalo, měla vzejít izraelská kultura. A s touto kulturní politikou, jež oslabovala jedinečnost jednotlivých komunit ve snaze posílit jejich společné jádro, počalo nadšení pro etnické a orientální tance opadat, neboť odkazovali na kulturu charakteristickou pouze Židy starého Izraele. Tento fenomén odsouvání tradice až do bodu, v němž za ni byl pociťován stud, charakterizoval velkou část emigrantské populace, která tímto chtěla uspišit proces toho, jak se stát opravdovými Izraelci! Na druhou stranu zde však byli imigranti, kteří chtěli uchovat tradici, v níž vyrostli a v níž se cítili dobře.

Profesionální moderní izraelský tanec se přestával o etnický tanec zajímat, stejně jako se přestával zajímat o tance lidové. V padesátých letech stoupla konjunktura lidových tanců, ze které Jonathan Carmon vytěžil „izraelské jevištní tance“, jak tento fenomén označují tvůrci lidových tanců. Carmon vytvořil lidový taneční styl ušitý na míru jevišti, na němž integroval základní prvky izraelského lidového tance tohoto období (jednoduché kroky, běh, poskok a další.) a pohybové prvky etnických tanců izraelských komunit. K tomu přidal prvky klasického tance. Carmon měl rovněž velký vliv na práci se směrem a prostorem. V průběhu let přicházeli noví choreografové, většina z nich z řad jeho studentů, kteří vytvářeli taneční pokyny po svém.

Na jedné straně je tvorba lidového tance, který směřuje k masám (Eshel 2009: 63). Na straně druhé stojí rozvoj uměleckého tance pro vybrané profesionální tanečnický s inspirací etnickými tanci, jak jej známe z práce Baracka Marshalla, Orly Portal nebo Ruth Eshel. Není žádný rozpor v

otevřenosti k vlivům, ať už jsou jakkoli různorodé, za předpokladu, že cíl je pevně stanoven a profesionalita a dobrý vkus jsou zachovány.

Inbal Dance Theatre získala v centru města vlastní divadelní budovu, která je současně centrem etnického tance v Izraeli. Dnes zde vystupují kromě Inbal Dance Theatre, také mnohé jiné soubory etnických tanců. Flamenco a orientální břišní tance jsou také součástí zdejší taneční produkce.

6.2 Orly Portal Dance Company

S choreografickou tvorbou Orly Portal jsem měla možnost se seznámit na festivalu International Dance Exposure 2013 v Suzanne Dellal. Organizace festivalu rozhodla umístit její celovečerní představení na úvodní večer celé přehlídky. Byla tak nabídnuta mezinárodnímu publiku ochutnávka prostředí Středního Východu, a to představením Orly Portal Dance Company, které se zaměřuje na transformaci pohybové kultury břišních tanců do současného pojetí. Skupina vystoupila v doprovodu hudebního tělesa Mediterranean Andalusian Orchestra, který používá hudební nástroje z oblasti Středomoří.

Orly Portal dokončila vysokoškolská studia na Jerusalem Academy of Music and Dance, poté začala tančit ve skupině Kol Ha Demama, kterou založil choreograf Moshe Efrati.⁶⁶ Efrati je tvůrce sefardského původu. Tehdy vytvářel choreografie, které byly kombinací klasického a moderního tance a často používal španělskou hudbu. Orly Portal pociťovala silné napojení na orientální hudební motivy a na jistý projev intenzity a smyslnosti v pohybovém materiálu. Po třech letech začala tančit se souborem Batsheva Ensemble pod vedením Ohada Naharina, kde tančila v letech 1990–1992 (Portal 2011: 66).

Její taneční vývoj se začal ubírat konkrétním směrem po objevení improvizace v tanci a kontaktní improvizace, kterou poznala při setkání s choreografem Ariem Burshteinem. Tento mladý izraelský choreograf pracoval s Batsheva Ensemble a vybral si mladičkou Portal jako tanečnici

⁶⁶ V roce 1978 tanečník a choreograf Moshe Efrati opustil soubor Batsheva a založil Kol Demama Company. Byla to skupina integrující slyšící a neslyšící tanečníky. Moshe Efrati vynalezl metodu vysílání hudebních vibrací přes podlahu jako náhražku zvuku, díky kterým mohou neslyšící tanečníci pociťovat vibrace chodidly nohou. Efrati narozený v Jeruzalémě, s kořeny mezi orientálními Židy, se zabývá židovskou tradicí. Například tématem jeho choreografie *Psalms of Jerusalem* (1982) jsou tři hlavní náboženství oslavující město Jeruzalém, *Carmina y Torna* (1992) bylo vytvořeno k pětistému výročí vypovězení Židů ze Španělska. Také vyjadřoval otázky izraelské společnosti, například v choreografii *La Folia* (1989) se zabývá sociálním napětím v Izraeli, v choreografii *Myth* (1995) hovoří o mýtu o budoucnosti prvních přistěhovalců do Izraele. Skupina byla rozpuštěna v roce 2000.

pro sólovou úlohu v jeho nové kreaci pro soubor. Po této, v jejím vývoji zásadní, spolupráci se rozhodla učinit zásadní krok a opustit soubor Batsheva Ensemble. Více nepokračovala v tréninku klasického a moderního tance a začala se věnovat vlastní práci a objevování přirozeného pohybu a intuitivního plynutí (intutive flow), které vychází z nitra těla (Portal 2011: 65).

Následující tři roky pracovala s choreografem Ariem Burshteinem, učila se od něj pohybovým i choreografickým postupům a jednou měsíčně vytvářeli kontaktně-improvizační představení na scéně v Suzanne Dellal. Tímto způsobem studovala improvizaci v plné intenzitě.

Po třech letech s Ariem vycestovali do Toskánska, kde vytvářeli další z řady improvizačních představení. Spolu s dalšími dvaceti milovníky pohybu zkoumali improvizaci. Tam Portal velice silně pocítila svoji vášeň tančit a začít zkoumat břišní tanec. (Portal 2011: 64). Zatímco všichni ostatní improvizovali v ulicích, Orly se ocitla v tanečním studiu, pouštěla si klasickou arabskou hudbu a tančila pouze vleže: Jak na tento moment zvratu a pocit návratu ke kořenům vzpomíná: „Rozvlnila vodu v těle, speciálně v oblasti pánve. Tímto jsem porozuměla své vášni pro zkoumání pohybového materiálu břišních tanců. V tu chvíli jsem cítila, že jsem se vrátila domů.“

Vytvořila vizi propojení mezi dvěma tanečními světy, mezi současným západním tancem a orientálními tanci. Arie jí v tomto hned od počátku velice podpořil: „ Orly, jediný, kdo může prolnout tyto dva světy, jsi jedine ty.“ Podle slov Orly Portal byla pro ni Arieho odpověď určující.

Spoluprací s Ariem se Orly Portal naučila znalostem improvizace a nabyla mnoho zkušeností o „intuitivním pohybu“. Ustala ve všech dalších pohybových aktivitách a odevzdala se pouze světu břišních tanců. Začala trávit dny ve vlastní samostatné práci, ve studiu pohybu a objevování. Hledala pohybové možnosti kloubů, v pánvi, propojení mezi pohybem a dýcháním a dýcháním s hmotností pánve (Portal 2011: 63).

Zajímalo mne, v jaké podobě se Orly setkávala v dětství s marockou komunitou. Na to jsme se jí měla příležitost zeptat po představení její skupiny na festivalu pouličního divadla v přímořském městě Bat Yam

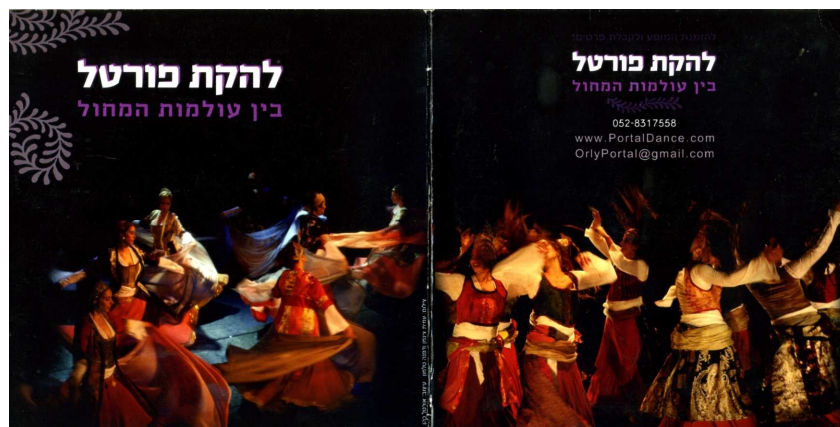
v srpnu 2012. Orly Portal svoje kořeny přiblížila: „Moje rodina byla z Maroka. Moji rodiče hodně poslouchali hudbu, arabskou hudbu. Maročané rádi a hodně poslouchají arabské písně – z Egypta, z Maroka. To byla moje hudba. Můj otec organizoval často párty, nazývané *havlas*. To znamená, že všechno, každá malá věc mohla být důvodem ke slavení. Tančilo se u nás hlavně na párty“⁶⁷ (Portal, 2013).

Portal takto líčí své dětství v komunitě orientálních Židů, *mizrachim*, kdy původní kulturní návyky z opuštěného Maroka byly jejími rodiči a celou komunitou aktivně žity a dodržovány.

Orly postupně začala spolupracovat s dalšími tanečnicemi, které se staly jádrem jejího tanečního souboru Orly Portal Dance Company. U vzniku Portal Company stály zkušené tanečnice, které jí doprovázely při práci celá léta. Přidali se další tanečníci s rozličnými profesionálními zkušenostmi. Tímto se vydali na cestu společné choreografie a tvorby. Tvořili, co jim přišlo přirozené, prosté pohyby spojené s prastarými, zakořeněnými a kmenovými zkušenostmi, které žily v těle celá léta. (Portal 2011: 63). Práce s tanečnicí trvala jeden rok a během této cesty odhodili staré zvyky a získali nové. Naučili se pracovat jako skupina, kdy tanec neslouží jenom jedinci, ale celé skupině a tomu, co existuje mimo ni – velkému pohybu, který přejde na diváky a nasytí je radostí, vitalitou a smyslem. Poprvé se společně prezentovali v rámci Letního festivalu Maholohet⁶⁸ v centru Suzanne Dellal.

⁶⁷ V originále: „My family is from Morocco. My parents were always listening to Arabic music My parents came from Morocco. The Moroccan people are listening a lot to the Arabic music from Egypt, Morocco. That is my music. My father was organizing gatherings. They are called *havlas*. Everything could be a reason for celebration. And there was dancing always in sug party.“ (Portal 2013).

⁶⁸ Festival Maholohet (Heats of Dance) probíhá v letních měsících červenci a srpnu v Suzanne Dellal Centre v Tel Avivu.



Obrázek 27 – Orly Portal Dance Company, propagace 2013

Tanečnice skupiny Orly Portal, Shlomit, je podobného původu jako Orly Portal. Její rodiče přišli z Íránu. Kultura, ve které vyrůstala Orly, je podobná prostředí, kde vyrůstala kmenová tanečnice souboru Shlomit. Jejich souznění a napojení na scéně je jasné patrné. Funguje jinak než s tanečnicemi, které tyto stejné kořeny nemají. Tanečnice souboru Orly Portal vysvětluje: „Mnoho Židů přišlo do Izraele z arabských zemí. Etnicky pocházíme z arabských zemí“ (Shlomit, 2013).

V současné době se skupina schází jednou týdně ve městě Gedera. Tak pokračují v soustavné činnosti a přípravou na představení, přestože všechny členky jsou jinak zaměstnány jinde. Pracují podle výpovědi s principy metody Moshe Feldenkraise. Skutečnost, že Portal je kromě vedle své umělecké tvorby současně instruktorkou Feldenkraisovy metody, tomu napovídá.

Repertoár skupiny je tvořen několika celovečerními kusy. Poslední prací je choreografie *Arabia*, jež je inspirována súfijskou tanečnicí z 8. století.

Předcházející choreografii jsem měla možnost vidět a tak se s fascinující prací Orly Portal také seznámit, a to v doprovodu Mediterranean Andalusian Orchestra při původním večeru International Dance Exposure 2011 v Suzanne Dellal.



Obrázek 28 – Orly Portal Dance Company v úvodním představení festivalu International Dance Exposure v Suzanne Dellal v Tel Avivu (foto T. I., 2013)

Orly Portal a její velice přirozený a lehký pohyb mi posloužil jako jedno z dalších dokladů o propojení současného tanečního světa a jeho vtělení metody Moshe Feldenkraise. Podle slov Orly Portal, která pracovala s Ohadem Naharinem v Batsheva Dance Company počátkem devadesátých let, se její pohybový jazyk skutečně vyvíjel ve vztahu se systémem Feldenkraise, který sama v současnosti sleduje spíše než ve vztahu k pohybové metodě Gaga. Portal využívá koncepty pohybu „effortless body“ („tělo bez úsilí“), „naslouchání tělu“ („listening to the body“) a vnitřní observace kloubů, zejména kloubních spojení pánve. Tyto myšlenky při hlubším studiu přímo asociují s metodou Moshe Feldenkraise.⁶⁹

6.3 Beta Dance Troupe

Beta Dance Troupe byl založen Dr. Ruth Eshel v roce 2005. Již deset pod jejím vedením existovala skupina Esketa Dance Theatre. Esketa je současně označení pro tradiční etiopský tanec „shoulder dancing, tanec

⁶⁹ O metodě Moshe Feldenkraise více v kap. 12.5 Metoda Moshe Feldenkraise

ramen. Později Beta- Esketa Dance Troup je složená ze studentů etiopského původu , kteří studují na Univerzitě v Haifě, kde Dr. Ruth Eshel působí. Skupina pracuje s původním bohatstvím kultury etiopských Židů a odkrývá taneční, pohybový a výrazový slovník této komunity. Vystupuje s původními tradičními tanci etiopských židů, které převádí do současné scénické podoby. Soubor již dvakrát hostoval na přehlídce Suzanne Della. Soubor získává finanční podporu Ministry of Science, Culture and Sports, Haifa Municipality a dalších.

Etiopští Židé nemají v současné izraelské společnosti, zcela rovnocenné postavení. Tato nepsané etnická nerovnost se neláká pouze etiopských Židů, ale v průběhu trvání státu Izrael se situace jednotlivých etnik se v průběhu času proměňuje a začíná se zrovnoprávňovat. V květnu 2015 skupina etiopských Židů protestovala na jednom z hlavních náměstí v Tel Avivu proti společenskému útlaku. Tito Židé mají velice tmavou barvu kůže. Incident poukazuje na společenskou nerovnost mezi jednotlivými etnickými skupinami v Izraeli.



Obrázek 29 – Beta Dance Troupe (Foto Irene Fertik)⁷⁰

⁷⁰ Foto ze zdroje: <http://www.danceinisrael.com/2011/01/shoulder-dancing-celebrating-dr-ruth-eshel-and-ethiopian-shoulder-dance-in-israel/>

7 Komunity současného tance mimo město - od severu na jih

7.1 Život v sepětí s přírodou jako základ společného života a umělecké inspirace

Společný život v přírodě má jisté charakteristiky, které jsou patrné ve všech třech zmiňovaných tanečních komunitách. Velký rozdíl od života ve městě je společně vnímaný čas. V přírodě je všechno, práce i odpočinek závislé na okolním prostředí, na poloze Slunce na obloze. Společné stravování, práce a odpočinek, spánek, to vše vytváří přirozený rytmus, kterým se řídí všichni lidé v daném místě. Kromě práce ve studiu přináší péče o praktické stránky života, jako je jídlo, spánek, starost o společné prostory, práce v zemědělství, jisté starosti, které na všechny členy osazenstva kladou jistou míru osobní odpovědnosti. Každý má svou úlohu v praktickém životě a následovně v umělecké tvorbě. Nikdy ne naopak. Lidé se vnímají jako osoby z historií, původem, rodinami.

Tento společný rytmus přírody se stává velkým zdrojem vnitřního klidu. Proměňující se krajina během denního a ročního cyklu je zdrojem úrody a výsledku práce se zemí a zároveň může toto všechno sloužit jako základna a inspirace k uměleckému vyjádření.



Obrázek 30 – poloha tanečních zastavení od severu na jih: Kibbutz Ga'aton (Kibbutz Contemporary Dance Company), Vertigo Eco-Art Village (Vertigo Dance Company), Mitzpe Ramon (Hangar Adama)

7.2 Kibuc Ga'aton

Anat Maron – tanečnice: „Ta výjimečnost asi vyplývá z toho, že nesídlíme uprostřed země. Kibuc Ga'aton je na severu a my tady žijeme a vychutnáváme si tento životní styl. Je to prostě intimnější.“ (Izrael tančí, 2003)

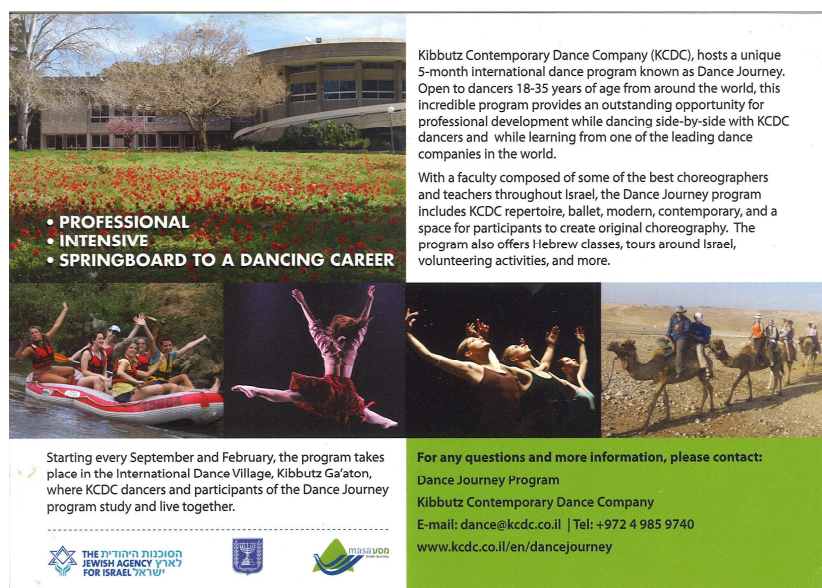
Karin Price: „Není tady tolik rušivých elementů. Jediné, co děláte, je, že tančíte a potom chodíte na pokoj, což je pět minut odtud.“ (Izrael tančí, 2003)

Rami Be'er: „Narodil jsem se tady v Izraeli. Moji rodiče přišli z Maďarska po druhé světové válce. Přišli sem do kibucu se stejnou skupinou jako Yehudit Arnon, která založila taneční soubor.“

Když mě byly tak tři nebo čtyři roky, přišel jsem na hodinu rytmiky, které dávala Yehudit. Hned rozpoznala talent a jeho možnosti. A také věděla, jak vás podpořit a vést dál. Má za to můj velký respekt a mou lásku.

Máme tady školu, kde Yehudit stále učí a vede studenty.⁷¹ Pak je tady taneční workshop a soubor, který vedu. Takže tady vznikla celá pyramida, která se stále vyvíjí. Je to výjimečné místo.

V minulosti byli všichni tanečníci jen z tohoto kibucu, ale dnes je to jinak. Tanečníci přichází z celého světa a bydlí tady v tomto prostředí uprostřed přírody. Jak vidíte, všude kolem je zeleň a zcela zvláštní atmosféra." (Izrael tančí, 2003)



Kibbutz Contemporary Dance Company (KCDC), hosts a unique 5-month international dance program known as Dance Journey. Open to dancers 18-35 years of age from around the world, this incredible program provides an outstanding opportunity for professional development while dancing side-by-side with KCDC dancers and while learning from one of the leading dance companies in the world.

With a faculty composed of some of the best choreographers and teachers throughout Israel, the Dance Journey program includes KCDC repertoire, ballet, modern, contemporary, and a space for participants to create original choreography. The program also offers Hebrew classes, tours around Israel, volunteering activities, and more.

- PROFESSIONAL
- INTENSIVE
- SPRINGBOARD TO A DANCING CAREER

Starting every September and February, the program takes place in the International Dance Village, Kibbutz Ga'aton, where KCDC dancers and participants of the Dance Journey program study and live together.

For any questions and more information, please contact:
Dance Journey Program
Kibbutz Contemporary Dance Company
E-mail: dance@kcdc.co.il | Tel: +972 4 985 9740
www.kcdc.co.il/en/dancejourney

Obrázek 31 – Kibbutz Ga'aton " Dancing Kibbutz" – propagace tanečních programů

7.3 Kibbutz Contemporary Dance Company

V dnešní době je soubor spjatý s místem kibucem Ga'aton a jeho uměleckým ředitelem a choreografem Rami Be'erem. Rami převzal vedení v roce 1997 a od té doby je hlavním choreografem souboru.

V roce 1969 byl založen soubor Kibbutz Contemporary Dance Company a v roce 1973 se stala jeho uměleckou vedoucí Yehudit Arnon. Byl

⁷¹ V době kdy byl filmový dokument Izrael tančí natáčen, byla Yehudit Arnon jednou z jeho hlavních postav. Yehudit Arnon se narodila v roce 1926 v Komárně v bývalém Československu, v době války byla odeslána do koncentračního tábora a přežila. Po příchodu do Palestiny strávila celý život v kibucu Ga'aton, kde v roce 2012 ve věku 96 let zemřela.

to první taneční soubor se sídlem mimo Tel Aviv. Tanečníci měli možnost tvořit klidné prostředí kibucu a současně v něm i žít (Eshel 2003:74).⁷² Po dobu prvních deseti let si tanečníci udržovali svá zaměstnání v okolních kibucech. Setkávali se kvůli zkouškám a představením. Technická úroveň souboru byla v té době nízká (Eshel 2003: 74). Dnes již všichni členové souboru žijí v kibucu Ga'aton a jejich denní rozvrh se podobá rozvrhu jiných profesionálních tanečních skupin.

Na počátku osmdesátých let se soubor těšil velkému zájmu veřejnosti, když zde pracoval choreograf Jiří Kylián. Skupina přešla do repertoáru jeho choreografie *La Cathédrale Engloutie* a *Stoolgame*. Na konci 80. let vystupoval soubor s choreografiemi slavného švédského choreografa Matse Eka, *Fire Place* a *Down North*. Bývalý tanečník skupiny Rami Be'er, který začal vytvářet choreografie pro soubor koncem osmdesátých let, se od roku 1997 stává jeho uměleckým šéfem. Současný repertoár skupiny je tvořen převážně jeho pracemi. Be'erovy choreografie se zabývají převážně problematikou vycházející z mentality člověka narozeného v kibucu, z pocitů opuštěnosti jedince ve městě, problémy druhé generace lidí, kteří přežili holocaust, arabsko-izraelskými válečnými konflikty i palestinskou intifádou v roce 2002 (Eshel 2003: 74) ⁷³.

Za dobu téměř dvaceti let tvorby pro soubor má Rami Be'er téměř padesát choreografických titulů. Jmenujeme nejnovější choreografie *Bein Kodesh Lw'Hol (Sacred and Profane)*, *Infrared*, *Ekodoom*, *Aide Memoire* či *Upon Reaching the Sun*.

7.4 Mate Asher Dance School

V životě kibucu Ga'aton zastává moderní tanec velmi důležité místo už od počátků jeho vzniku. Nejprve zde existovala taneční škola, kterou založila po příchodu do kibucu Yehudit Arnon. Mate Asher Dance School,

⁷² Viz více Eshel, Ruth: „Before the Beginning: „The Prehistory of the Kibbutz Dance Company“, Israel Dance 9, November 1996: 129–135.

⁷³ Viz více Rottenberg, Henia: „Between Abstraction and Expression – The Choreography of Rami Be'er“, Dance Today 1, April 2001: 12–18.

kteřou zalořila v roce 1965. Yehudit Arnon jako významná postava je nazývaná matkou izraelského tance. Yehudit přišla do Izraele původně z Mařarska. Válku strávila v koncentračním táboře (Ingber 2011: 59).

Taneční škola seznamuje zájemce nejen s tancem, ale i s ostatními uměleckými obory. Škola je otevřena všem mladým lidem, neklade podmínky, jak by měl budoucí profesionální tanečník vypadat. Škola často hostí studenty ze zahraničí. V životě v kibucu je blízký kontakt mezi všemi členy kibucu, učiteli, studenty. Tanečníci z mnoha zemí, převážně však z USA, zde nacházejí velmi přátelskou až rodinnou atmosféru a zázemí.

Další taneční organizací, kterou kibuc Ga'aton zastřešuje, je Mate Asher Dance Workshop. Workshop vychovává tanečníky a choreografy, kteří mají zájem nastoupit na profesionální dráhu a také vychovává tanečníky pro kibuc Contemporary Dance Company. Studenti sami vytvářejí choreografie, které se účastní důležitých tanečních událostí v Izraeli, jako například festivalu Gvanim be Mahol v Suzanne Dellal Centre for Theatre and Dance v Tel Avivu, důležitou platformou pro začínající tvůrce v Izraeli, jak bylo pojednáno v kapitole „Suzanne Della Centre for Dance And Theatre“.

V nedávné době byl k vedení školy Mate Aher Dance School přizván bývalý Yaniv Avraham, letitý tanečník souboru Batsheva Dance Company, který oživuje výchovu tanečníků současnými podněty izraelské taneční scény a zve mnoho mladých hostujících pedagogů. Vyučuje se zde nově pohybový jazyk Gaga Ohada Naharina, repertoár souboru Batsheva Dance Company.⁷⁴

7.5 Centrum Vertigo Eco-Art Village (kibuc Netiv Ha Lamed-Hey)

Centrum pro ekologii a umění leží v kibucu Netiv Ha Lamed-Hey ve středním Izraeli, na půli cesty mezi Jeruzalémem a Tel Avivem. Nejlépe se sem dostanete autobusovou dopravou jen několik kilometrů z Jeruzaléma. Noa Wertheim a Adi Sha'al jsou partnerskou dvojicí

⁷⁴ Viz více kap. 12.1 O vzniku a vývoji pohybového jazyka Gaga.

izraelských tvůrců v životě i v tvorbě, kteří se svou skupinou Vertigo Dance Company založili nové sídlo skupiny Vertigo Eco-Art Village. Zde se věnují rodině, tanci, ekologii, práci a společnosti.

Umělecká dvojice Noa Wertheim a Adi Sha' al založili Vertigo Dance Company v roce 1992. Jako přímou součástí tohoto souboru v roce 1997 byla založena Vertigo Dance School v Jeruzalémě, která se stala známým tanečním institutem po celém Izraeli. Nabízela taneční vzdělávání jak pro amatéry, tak pro profesionály.

Před rokem 2007 manželé Noa a Adi přesunuli jeruzalémskou Vertigo Dance Company a Vertigo Dance School a postupně se i s členy skupiny přestěhovali na venkov do zemědělského kraje a založili trvalé místo pro život a tvorbu nazvané Vertigo Eco-Art Village. Zde se tanečníci mohou věnovat umění v blízkém vztahu s přírodou a ve zdravém způsobu života. Tvorba je těmito tendencemi prosycena a na semknutosti skupiny je tento způsob práce velmi patrný.

Oproti nejzelenější a nejúrodnější oblasti Izraeli Galileji i velmi suchému pouštnímu klimatu Negevské pouště leží tato lokalita v zemědělsky příznivém prostředí v úrodném údolí Nachal Ha Ela, kde jak praví tradice proběhl slavný souboj krále Davida s Goliášem. Kibuc a jeho pravidla pro život, vystavěná na základě myšlenek socialismu a jeho hlavním ideálu společného vlastnictví, nejsou dnes tak pevná, jak tomu bylo v dobách jejich vzniku. Stále se zde uchovává duch společného života a vytváří ideální střední cesta pro uskutečnění myšlenky společného života, kterou zde čtyři sestry Wertheimovy – Noa, Tali, Adi a Merav – se svými partnery a přáteli začaly realizovat. Jejich snem bylo vytvořit společné místo k životu, které bude spojovat vztah k Zemi a její obhospodařování s prací současné taneční skupiny. Tato vize je uváděna v život již několik let, postupně se rozrůstá a láká více a více zájemců z Izraele i z ciziny. Pro cizince zde byl nedávno otevřen taneční studijní program na dobu pěti měsíců. Připojili se umělci z dalších oborů – výtvarníci, spisovatelé, specialisté v permakultuře, stavitelé a umělci, kteří rozumějí práci se zemí, a od samých začátků tento projekt spoluvytvářeli a pomáhali jej uskutečňovat. Toto centrum nabízí workshopy a lekce v oblasti umění a praktikované ekologie. Současně slouží jako prostor k vystoupením a

k pracovním setkáním umělců z různých oblastí. Vertigo Eco-Art Village má za cíl předávat své myšlenky a inspirovat široké společenské povědomí, vytvořit trvalé místo k životu, propojovat návštěvníky ze všech oblastí, z Izraele i ze zahraničí, s vlastním tvůrčím potenciálem i s životním prostředím. Vertigo Dance Company dnes vystupuje na domácích scénách i ve světě.

Noa Wertheim z dvojice tvůrců je původem z kibucu na severu Izraele. Dnes je v pozici choreografky, vedoucí taneční skupiny a současně matky tří dětí, která v jednu chvíli cítila potřebu změnit způsob života a odstěhovat se mimo město. Chtěla dále tvořit a zároveň dopřát svým dětem dětství v přírodě, tak jako sama prožila dětství v kibucu. Noa v rozhovoru sděluje:

„Nejde nám pouze o tanec, je to pro nás vlastně vedlejší produkt. Pro nás jsou důležité spíš naše ideje a ideály společnosti. Pro nás je důležité vzdělávat společnost. Hodně pracujeme s mladými lidmi tady v centru. A pro mě to není méně důležité než zítřejší vystoupení v centru Suzanne Dellal nebo turné do Brazílie. Cítím se velmi jako Izraelka a myslím, že Adi (můj partner) to cítí stejně. Adi je také tak trochu idealista, je pro něj důležité pracovat a tvořit pro společnost.“⁷⁵

Tanečníci přesto v kibucu nežijí. Tam setrvává Noa Wertheim s rodinou a jejími sestrami. Tanečníci přijíždějí na ranní zkoušky z Jeruzaléma nebo dokonce i z Tel Avivu.

Na repertoáru skupiny jsou v současné době choreografie *Birth of Phoenix Mana*, *Null*, *Birth of Phoenix*. Noa Wertheim za více než dvacetileté fungování skupiny vytvořila vlastní specifický jazyk a styl skupiny. Práce skupiny je z velké části založená na práci s improvizací. Choreografie jsou vždy celovečerní kusy, sestavené z kratších částí a přechodů.

Choreografii *Birth of Phoenix* jsem měla možnost zhlédnout během letní přehlídky Heats of Dance v centru Suzanne Dellal v červenci 2010.

⁷⁵ Čerpáno z: <http://www.danceinisrael.com/2010/01/vertigo-dance-company-in-noa-wertheims-mana/>

Dominovala zde scéna s podlahou pokrytou zeminou, čímž se mělo zdůraznit téma vztahu k zemi a k přírodě. Choreografii *Null* s velmi výraznou bílou scénografií a kostýmní výpravou jsem měla možnost vidět v rámci International Dance Exposure 2011.



Obrázek 32 – Vertigo Da choreografie nce Company – Noa Wertheim/choreografie: *Birth of Phoenix, Mana, Vertigo*, propagace 2013

7.6 Hangar Adama – Mitzpe Ramon

V pondělí ráno jsme vyrazili s Assafem na jih směrem do pouště, do místa zvaného Mitzpe Ramon. Není to na Sinaji, což je na egyptském území. Toto je daleko menší poušť na jihu Izraele. Cesta autem trvala asi čtyři hodiny. V pondělí jsme absolvovali jen drobné vycházky a vyjíždky. Na druhý den pak pětihodinovou túru údolím kráteru podél vyschlého koryta řeky.

Navštívili jsme též beduínský stan, jakousi noclehárnu, který spravoval beduín (původní kočovní Arabové), který byl kamarád Assafův. Assaf to tam dobře znal, neboť zde v rámci vojenské služby hlídal nějakou benzinovou stanicí. Viděla jsem tam naprosto pohodové a jiné životní tempo. Ti Arabové

si tam jen tak seděli a pili čaj, zatímco jejich ženy kdesi pracovaly a věřím, že takto vysedávají hodiny a hodiny. Poušť je magická, a to jsem prý ještě nepoznala Sinaj! (deník T. I., září 1998)

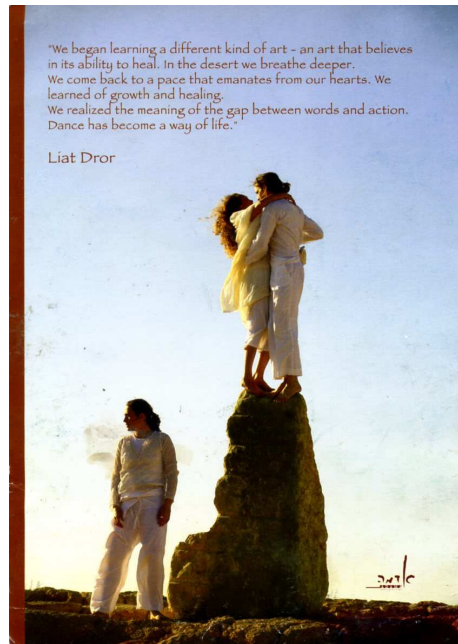


**Obrázek 33 – autorka na okraji pouštního kráteru
Mitzpe Ramon (vlastní archiv 1998)**

Dvojice tvůrců Liat Dror a Nir Ben Gal působí na izraelské taneční scéně mnoho let. Jsou partnery od střední školy a dnes společně vychovávají své čtyři děti. Před více než deseti lety se přestěhovali z Tel Avivu do malého městečka Mitzpe Ramon na kraji velkého přírodního kráteru v Negevské poušti. Přesunuli se sem po mnohaletém úspěšném uměleckém působení v Tel Avivu s celou rodinou i s taneční skupinou. Není divu, že po náročném uměleckém životě, kdy skupina byla neustále na cestách, začala dvojice cítit potřebu usadit se na jednom místě. Součástí jejich umělecké cesty se stalo hledání dialogu mezi tanečním studiem a skutečným životem. Pod vlivem choreografie *Dance of Nothing*, kde se vraceli k tradičním způsobům života, se dvojice rozhodla přestěhovat do městečka Mitzpe Ramon v srdci Negevské pouště na jihu Izraele. Uvědomili si, že realita města takový život nedovoluje. Toto místo poskytovalo podmínky pro takový život, jaký prožívali v choreografii *Dance Of Nothing* na scéně. Toto představení jsem měla možnost zhlédnout ve vídeňské opeře v rámci festivalu Impuls Tanz v roce 1998. Představení vyvolalo veliké ovace, mělo obrovský úspěch a tehdy působilo jako zjevení v tom nejlepším slova smyslu.

Centrum Adama, název v překladu do češtiny znamená „Země“, vzniklo z bývalé rozsáhlé zemědělské budovy „hangáru“ a přilehlého pozemku. Skupina si tento objekt pronajala od města a zrekonstruovala na zkušebny pro tanec a zázemí pro život. Tady pokračovala skupina v novém období své práce. Ve svých dílech se tvůrci rozhodli nepředvádět více násilí, ale vytvářet na jevišti harmonii. První choreografie, kterou zde vytvořili, se jmenovala *Earth*. Následovaly tituly *Don't Ask Questions And I Won't Tell Lies*, *The Rite of Spring*, *Like Heals With Alike*. Choreografie *Hold me now* – vznikla ve spolupráci s hudebními skupinami Sheva a Prophecy Fools, vychází ze samotného místa tvorby, pouště a jejího ticha. Tvorba skupiny se přesunem do pouště výrazně proměnila. Jak vysvětluje Nir Ben Gal v osobním rozhovoru: „Nechtěli jsme už dále na jevišti prezentovat agresivitu, která nás obklopuje.“ A skutečně, choreografie vzniklé v novém prostředí mají v sobě klid a harmonii.

V současné době je centrum Adama sídlem souboru a zároveň školy. Škola má tříletý program pro zájemce z řad tanečníků od osmnácti let. Nir Ben Gal mne v rozhovoru o organizaci školy sdělil, že tři dny v týdnu se pracuje a zbývající dva dny jsou určeny pro přijíždějící skupiny. Skupiny jsou z nejrůznějších společenských oblastí a je pro ně vytvářen speciální program. Centrum Adama také slouží jako prostor ke společnému setkávání izraelských a palestinských dětí.



Obrázek 34 – Hangar Adama, Mitzpe Ramon – propagace 2015

V době židovských svátků, zvláště v době podzimního svátku *sukot* a jarního svátku *pesach*,⁷⁶ se v centru odehrávají festivaly. Diváci se z celé země sjíždějí na představení, nocují, společně se stravují. Vzniká tak atmosféra společenství podpořená kouzlem a klidem pouště.

Nir Ben Gal vysvětluje jejich vlastní pojetí tance jako léčebného pohybu, který sem účastníci přijíždí zakoušet. Muži a ženy zde pracují odděleně. Tato myšlenka vznikla po spolupráci s židovskými věřícími. Tento oddělený způsob práce se v centru Adama užívá i nadále. V současnosti je na rozdíl od většiny tanečních souborů početní převaha mužů ve skupině. (Indráková 2010B: 37)

Centrum „Adama“, název v překladu znamená „Země“, vzniklo z bývalé rozsáhlé zemědělské budovy „hangáru“ a přilehlého pozemku. Skupina si tento objekt pronajala od města a zrekonstruovala na taneční zkušebny a bytové zázemí. Tady pokračovala skupina v novém období své práce. Ve svých dílech se tvůrci rozhodli už více nepředvádět násilí, ale

⁷⁶ *Sukot* v překladu „svátek stánků“, kdy si Židé připomínají putování židovských kmenů pouští do země zaslíbené a předání Tóry Mojžíšovi na Sinaji. *Pesach* – připomíná se vyvedení židovského lidu z egyptského otroctví.

vytvářet na jevišti harmonii. První choreografie, kterou zde vytvořili, se jmenovala *Earth*. Následovaly tituly *Don't Ask Questions And I Won't Tell Lies*, *The Rite of Spring*, *Like Heals With Alike*. Choreografie *Hold me now* vznikla ve spolupráci se hudebními skupinami *Sheva* a *Prophecy Fools* a vychází ze samotného místa tvorby, pouště a ticha. S choreografií *Prince of Dreams* byli pozváni na Israel Festival 2007 do Jeruzaléma.



Obrázek 35 – Letní kurzu pro učitele, hangar Adama (foto T. I., 2010)

V osobním rozhovoru Nir Ben Gal přiblížil život centra „Adama“ následovně: *„Máme zde taneční skupinu se sedmi až deseti tanečnicíky. Všichni se podílejí na chodu tohoto místa. Každý má zodpovědnost za jinou část, všichni učí, všichni vystupují a všichni spoluvytvářejí představení. Na druhou stranu všichni musí uklízet, pracovat v kanceláři, starat se o chod celého místa.*

Dále tu máme školu. Škola je tři dny – v neděli, pondělí a úterý. Studenti přijíždějí na dobu deseti měsíců, od září do června, a pracují tyto tři dny v týdnu. Zbylé dva dny máme hosty. Přijíždějí sem skupiny dětí, dospělých atd. Studenti školy se o tyto lidi starají, pracují s nimi, učí je, vaří, uklízí po nich.“

Centrum „Adama“ také slouží jako prostor ke společným setkáváním izraelských a palestinských dětí.

V době židovských svátků, zvláště v době podzimního svátku Sukot a

jarního svátku Pesach, se v centru odehrávají festivaly. Diváci se sjíždějí z celé země na představení, přenocují, společně se stravují. Vzniká tak atmosféra společenství podpořená kouzlem a klidem pouště.



Obrázek 36 – východu slunce, okraj kráteru Mitzpe Ramon, letní kurz pro učitele v centru Adama (foto T. I., 2010)

Nir Ben Gal tyto festivaly přibližuje slovy: *„Každý měsíc tu máme festival, neboť židovský rok je plný svátků. Na většinu svátků, někdy i mimo svátky, připravujeme festival. Například tento měsíc (červenec 2010) jsme měli zvláštní dvoudenní festival nazvaný *Magical Nights of The Desert*. Téměř každý měsíc tu máme nějakou takovou událost, kvůli které se sjíždějí lidé z celé země, každý měsíc tu máme tedy asi 1500 lidí.*

V červenci organizujeme letní kurz pro tanečnický a v srpnu kurz pro učitele, který není zaměřený jenom čistě na tanec. Letos jsme museli uzavřít seznam účastníků, když začal přesahovat počet 45 účastníků.“

Nir Ben Gal dále vysvětluje jejich vlastní pojetí tance jako léčebného pohybu, který sem účastníci přijíždí zakoušet. Pracují zde muži a ženy odděleně. Tato myšlenka vznikla po společné práci s věřícími Židy a tento oddělený způsob práce se v centru „Adama“ nadále užívá. Zajímavé je, že v současnosti je na rozdíl od většiny tanečních souborů početní převaha mužů ve skupině (Indráková 2010B: 40).

7.7 Liat Dror and Nir Ben Gal Dance Company

Měla možnost seznámit se s dvojicí tvůrců a se způsobem jejich práce a tvorby při Coaching projektu s Nir Ben Galem na Festivalu Impulz Tanz ve Vídni v roce 1998. Toto setkání na mě velice silně zapůsobilo. Týdenní intenzivní dílna vrcholila pozváním skupinky vybraných, mezi kterými jsem byla na workshop do pouště Negev do města Mitzpe Ramon, do budoucího centra Hangar Adama, kam se právě v té době skupina přesouvala.

Ve Vídni Předvedl soubor choreografii *Dance of Nothing* na téma původního života v Izraeli, které se silně vázalo k palestinské tématice. Hudba, která hrála při představení, byla hudba vytvořená speciálně palestinským hudebníkem. Představení proběhlo ve vídeňské Staatsoper. Tento honosný prostor byl dokonalým kontrastem k prostému pohybu a životu, který se odehrával na scéně. Tanečníci během představení zadělali těsto a upekli chléb, jehož vůně se následovně linula po všech poschodích vídeňské Opery. Toto představení *Dance of Nothing* ve Vídni v roce 1998 sklidilo neskonalý úspěch. Po té se skupina začala přesouvat do pouště.

Nir Ben Gal se narodil v roce 1959 a vyrůstal v kibucu v oblasti Galileje na severu Izraele. Jeho družka Liat Dror, která je o rok mladší, vyrůstala v kibucu Lochamay Hegetaot, kde se od patnácti let věnovala tanci. Seznámili se při studiích na střední škole. Po skončení vojenské služby se dali oddat. Oba zahájili studium na jeruzalémské akademii tance. Současně spolupracovali s Jehudit Arnon, zakladatelkou Kibbutz Contemporary Dance Company.

V roce 1985 vytvořili společně svoji první choreografickou práci pro *Choreographer's Stage* v muzeu města Tel Avivu. Ve stejném roce získali první cenu v soutěži Gertrud Kraus Award v Jeruzalémě. Na svém prvním turné v Německu uvedli choreografii *Dying of Laughter* na text Eugèna Ionesca. Choreografie se umístila mezi oceněnými pracemi na soutěži Young choreographers' Contest v Kolíně nad Rýnem. Liat Dror spolupracovala se soubory Haifa Theater, Batsheva Dance Company a Kibbutz Dance Company. První celovečerní představení se jmenovalo *Two Room Apartment* a zaznamenalo ohromný ohlas. S novou choreografií *Equus Asinus* absolvovali turné po Evropě a Severní Americe. Třetí společné dílo, *The*

Third Dance, mělo premiéru v roce 1990 a bylo uvedeno také v Praze. Po představení v Londýně pozval dvojici Robin Howard, aby společně vytvořili choreografii pro jeho soubor London Contemporary Dance Theatre. Robin Howard v roce 1991 zemřel a nově vytvořené dílo *Rikud* bylo uvedeno v divadle The Place v dubnu 1991 k uctění jeho památky.

V roce 1991 zakládají Liat a Nir skupinu dvanácti hudebníků a tanečníků. První skupinová choreografie *Circle of Lust* měla velký úspěch. Následovalo turné do Berlína, Vídně, Londýna, New Yorku, Curichu a Montpellier. V reakci na nečekaný atentát na ministerského předsedu Jicchaka Rabina v roce 1995 Liat a Nir vytvořili choreografii *Interrogation*, která se zabývala otázkou „Kdo je pachatel, kdo je oběť?“ a premiéru měla v roce 1996. Jejich tvorba byla velice divadelní a vypovídala o otázkách násilí ve společnosti. Toto jejich specifikum se po příchodu do pouště radikálně proměňuje.

Vytvořili si svůj vlastní divadelní jazyk, který nevycházel z žádných moderních technik, jak tomu bylo doposud u izraelských tanečních souborů, ale z podstaty specificky izraelského způsobu vyjádření, kterou charakterizuje přímota jednání a nekompromisní reakce, jak říkají často Izraelci – *vycházející z útrobu*. Významným přerodem v tematice jejich tvorby se stala choreografie *Dance of Nothing*, která chtěla vytvořit obraz tradičního způsobu života. Tuto choreografii jsem měla možnost vidět ve vídeňské opeře v roce 1998. Na scéně během představení tanečníci upekli chléb a jeho vůně prosákla divadelními prostorami. Choreografie vznikla ve Francii a posléze obletěla celý svět. Představení se stalo závěrem jednoho tvůrčího období.

Na představení *Zen Garden* dvojice tvůrců použila hudbu dobře známé hudebnice Ivy Bittové. Jak popisuje Nir Ben Gal: „Jednou jeden z našich tanečníků, který pochází z Ruska, uklízel studio a pustil si k tomu hudbu. Vešel jsem do místnosti a slyšel tuto hudbu, ptal jsem se, co je tato úžasná hudba? A tak jsme tuto muziku použili do představení, aniž bychom věděli, že Iva Bittová je z Čech“ (Nir Ben Gal, 2015). Později soubor Ivu Bittovou pozval do Izraele, aby jejich představení *Zen Garden* živě doprovodila svojí hudbu. Známa hudebnice Iva Bittová přijala pozvání na podzimní Festival Sukot do centra Adama v roce 2014 a následovalo ještě

několik společných představení po celé Izraeli. Tato spolupráce proběhla ve spolupráci s Českým centrem v Izraeli.

Skupina Liat Dror and Nir Ben Gal hostuje od roku 2014 na letním festivalu Pro Art v Praze a v Brně. Proto pražské a brněnské publikum mohlo spatřit už několik jejich choreografií živě. Naposledy vznikla choreografie vytvořená pro tanečnický skupiny Pro Art pod názvem *Jan* po dobu letní rezidence Nir Ben Gala v Praze v roce 2014. Tato choreografie vznikla na téma života Jana Palacha byla premiérově uvedena v pražském divadlo NoD v rámci festivalu Pro Art.

8 Historie uměleckého tance v Erec Jisrael

8.1 První tvůrci uměleckého tance v Palestině

Mezníky v novodobém životě židovských obyvatel na území Palestiny a s ním spojené modernizace bylo vedle krátkého období egyptské správy (1823–1840) zahájení soustavnějšího systematického židovského osidlování, tzv. první alija (1882–1903). Skutečný přelom ale přineslo až dobití země Velkou Británií v roce 1917, zaostalá zemědělská provincie na okraji Osmanské říše se začala pod nadvládou Britů s posvěcením Společnosti národů (OSN) velmi rychle proměňovat v hospodářsky vyspělou zemi s rozvinutou infrastrukturou. Výraznou úlohu hrálo na síle nabírající sionistické hnutí, které podporovalo další židovské přistěhovalectví. Nesmíme zapomenout, že Židé zde stále zdaleka netvořili většinové obyvatelstvo, ale postupně vykupovali zemi od stávajícího arabského obyvatelstva. Výrazně se zvýšila židovská imigrace, zároveň se změnil její charakter. V předchozím období byli přistěhovalci hlavně mladí, svobodní idealisté. Nyní přijížděly celé rody, mnohé z východní Evropy, a přinášely s sebou ze svých původních domovů vedle svých pracovních a podnikatelských schopností v první řadě kulturu.

V Palestině pod nadvládou Turků nebyly vhodné společensko-ekonomické podmínky pro existenci divadel, hudebních škol, či dokonce pro profesionální tanec. Situace se však výrazně změnila právě porážkou destabilizovaného zaostalého sultanátu. Zmiňovaní noví přistěhovalci se usazovali převážně ve vznikajících prosperujících městech, a stali se tak příslibem příštího rozkvětu umění včetně uměleckého tance.⁷⁷ Vytvořili potřebnou diváckou základnu a současně přicházeli tanečníci a tvůrci,

⁷⁷ V cizojazyčné literatuře je profesionální tanec v Izraeli označován termíny „artistic dance„ (Judith Brin Ingber) a „concert dance“ (Ruth Eshel). Ve své práci se kloním k jednotnému pojmu „umělecký tanec“.

v dnešním slova smyslu *performeři*.⁷⁸ Tito umělci si přáli vytvořit národní izraelské umění obsahující prvky židovského separatismu a nacionalismu, který byl typický pro východoevropské Židy před jejich přistěhováním do Erec Jisrael. Například v roce 1927 se v Tel Avivu usazuje celé avantgardní moskevské divadelní studio Habima, kde byly uváděny divadelní hry v hebrejštině. Stává se základem budoucího národního divadla.

Příchozí nacionalisticky laděné taneční tvůrce spojovalo přání uměleckého vyjádření spojitosti mezi obnoveným a starověkým Izraelem. Používali k tomu nové poznatky archeologického výzkumu, bohatým zdrojem inspirací bylo také samotné hebrejské Písmo. Často proto vytvářeli tance o životech nejruznějších biblických postav, a tak vyjadřovali propojení s dávnou minulostí národa. Původní Izraelce symbolizovali orientální a jemenští židé. Tato spojitost mezi Židy dvacátého století s jejich prapředky se nabízela, právě proto se tanečníci prezentovali postavami orientálních židů, *mizrachim*.

Na jeviště byly importovány a adaptovány různé východoevropské tance, včetně kolového tance *hora*. Ten u publika i tanečníků díky choreografii „pionýra“ Agadatiho získal rychle velkou popularitu. Tanec *hora* se stal později izraelským národním tancem. Jeho nespoutané energické a rychlé rytmy vyjadřovaly pocity radostné obnovy země předků, kruhové držení podtrhovalo myšlenky rovnosti a jednoty. Snahou umělců však zároveň bylo odtržení od své domovské východoevropské židovské komunity, která pro ně byla živou připomínkou diaspory (Eshel 2003: 63)

Židé střední a západní Evropy – byli na rozdíl od východoevropských a ruských komunit žijících v ghetech mnohem více přizpůsobeni životu v moderních městech, patřil k nim i větší kosmopolitismus. Bylo mezi nimi také mnoho umělců, kteří posílili v izraelském umění, tedy i tanci, nový trend, jenž kladl důraz na výsostné postavení evropské kultury. Tito lidé věřili, že umění, které bude vytvořeno a prezentováno v Erec Jisrael, by mělo odrážet moderní pohled na svět.

⁷⁸ Termín „performer“ zde užívám jako souborné označení pro „jevištní umělce“.

Četní tanečníci přicházeli z Německa, odkud s sebou přinášeli evropský novodobý expresivní tanec označovaný termínem *Ausdruckstanz*⁷⁹. Tento styl stojící v kontrastu k tradičnímu baletu se přikláněl k jednoduchosti a k oproštění se od tradic. Dával také velký prostor osobnímu výrazu, silně proto promlouval ke generaci průkopníků. V počátcích úspěšně zakořenil ve společnosti založené na socialistických hodnotách. Nabízel totiž atraktivní myšlenky odtržení se od minulosti a vytvoření nové společnosti. Přinášel také nový vztah k tělu, emancipaci žen, nové pojetí pohybu a prostoru. Všechny uvedené hodnoty skvěle korespondovaly se sionistickými idejemi a ideály ve vytváření „nového Žida“. Jak jsem již naznačila, klasický balet, vnímaný jako protipól *Ausdruckstanz*, byl odmítnut jako zastaralý taneční styl spjatý s královskými dvory minulých století a s buržoazií.

Mezi skutečně první židovské průkopníky moderního uměleckého tance na území Palestiny nalezneme pozoruhodné osobnosti. Patří mezi ně především Baruch Agadati, Rina Nikova a Margalit Ortstein. V následujících kapitolách přiblížím jejich život a tvorbu.

Baruch Agadati (1892–1976)

Tento legendární průkopník novodobého izraelského umění se narodil v carském Rusku na území dnešní Moldavské republiky jako Baruch Kaušanský, vyrůstal ale v Oděse. Záhy odcestoval do Palestiny, kde v letech 1910–1914 navštěvoval nově založenou židovskou uměleckou akademii Beza'el⁸⁰ v Jeruzalémě (Bezalel Academy of Arts and Design). Prázdninovou návštěvu rodičů v Rusku v roce 1914 nečekaně nuceně prodloužila první světová válka na pět let. Nezahálel a pokračoval ve studiu malířství, ale i klasického baletu v Oděse. Zde také vstoupil do místního souboru opery a

⁷⁹ Viz více Spiegel, Nina, S., „Cultural Produktion“ in *Tel Aviv in Seeing Israeli and Jewish Dance*: 71–87.

⁸⁰ Akademie výtvarných umění Beza'el byla založena v roce 1906 v Jeruzalémě profesorem Borisem Shatzem, který přišel z Bulharska. Dnes jeruzalémská akademie umění čile spolupracuje s pražskou Akademií výtvarných umění, vysílají například vzájemně své studenty na studijní pobyty do Prahy a do Jeruzaléma (pozn. autorky).

baletu. Přijal tu také nové jméno – Agadati. Do Palestiny se vrátil v roce 1919. Stal se prvním hebrejským tanečníkem na území Palestiny, jenž tvořil tance ve stylu nového expresionistického tance *Ausdruckstanz*.⁸¹

V roce 1920 uvedl Baruch Agadati vlastní recitál moderního tance na hudbu Bély Bartóka a Arnolda Schoenberga v Eden Cinema ve staré čtvrti Neve Tzedeku na okraji tehdejšího Tel Avivu, která se mu stala domovem až do jeho smrti. V sólochoreografii *Yihie* (Jemenská extáze), inspirovan chasidskými a jemenskými tanci, zkombinoval motivy evropské s motivy blízkovýchodními. Do tance rovněž zapojil prvek židovské gestikulace. Barucha Agadati tuto skutečnost komentuje následovně:

Gesta jsou pro Židy charakteristická. Žid je neustále v pohybu, nikdy nemluví bez použití rukou, když tančí, chce současně vysvětlovat. Moje snaha v tanci je vyjádřit tento specifický pohyb. (Indráková 2010B: 5).



Obrázek 37 – Tanečník a choreograf Baruch Agadati v choreografii *Yemenite Ecstasy*, r. 1920⁸²

⁸¹ Styl Ausdruckstanz je v Americe označován jako „German expressionist dance“.

⁸² Baruch Agadati – foto ze zdroje <http://www.jstor.org/stable/1478479>.

Agadati s tímto sólem v kostýmu návrhářky ruského baletu Natálie Gončarové úspěšně vystupoval na turné po Evropě a Jižní Americe. V roce 1924 vytvořil pro Ohel Workers' Theatre choreografii původně rumunského lidového tance *hora*, která se stala slavnou pod jménem *Hora Agadati*. Agadatiho také proslavilo pravidelné pořádání rozverných veřejných průvodů s názvem Adloyada v Tel Avivu o svátku *purim*, nic na tom nezměnila kritika ze strany některých ortodoxních Židů z přílišné komercializace svátku.

Agadati byl člověkem plným entuziasmu a obdařeným obrovským talentem – vedle taneční tvorby se současně věnoval malování a navrhoval také kostýmy pro své tanečnice podle kubistických a konstruktivistických obrazů. Stál ale zároveň též v rolích režiséra a producenta u zrodu izraelské kinematografie.⁸³ Zemřel jako živoucí legenda ve věku 84 let v Tel Avivu.

Margalit Ornstein (1888–1973)

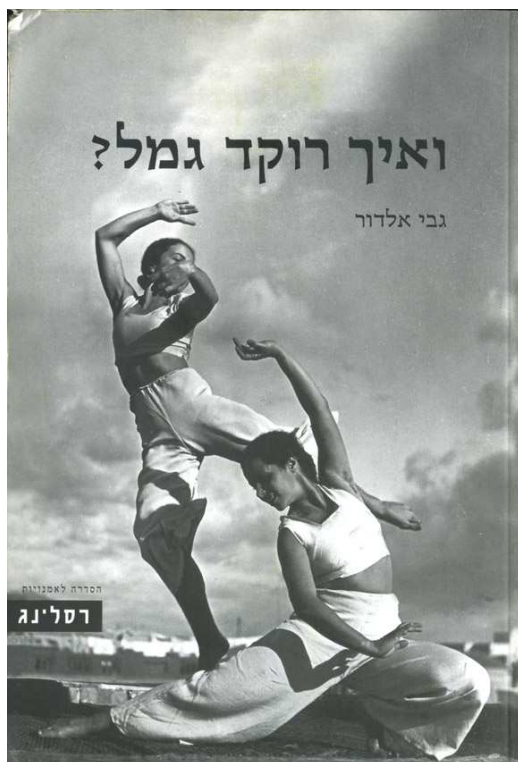
„Matka zakladatelka“ moderního izraelského tance Margalit Ornstein přišla do Palestiny z rodného Rakouska v roce 1921, následovala spolu se svými třemi dětmi manžela architekta Jakoba Ornsteina, který zde již rok pracoval. Hned v následujícím roce 1922 založila v Tel Avivu své první taneční studio. „Musíme si uvědomit, že tenkrát tady nebylo skutečně nic. Škola byla na ulici Echad Ha Am vedle velké synagogy. Byla to hudební škola, kde Margalit vyučovala rytmickou gymnastiku,“ říká její vnučka (Aldor, 2010).

Ornstein měla jasnou představu o svém pedagogickém působení – chtěla dál šířit moderní ideály vztahu k lidskému tělu, které mělo „sloužit jako dům zdraví duše židovské osobnosti“ (Ingber 2011: 260). Doma ve Vídni totiž studovala Mensendieckovu gymnastiku a Dalcrozovu eurhythmiku, což v té době bylo obecnou zvyklostí u dívek z horní společenské třídy ve Vídni. Mezi její vzory patřil například Rudolf von Laban (1879–1958).

⁸³ Viz Manor, Giora: *Agadati – Pioneer of Modern Dance in Israel*, Tel Aviv: Sifriat Poalim and the Dance Library of Israel, 1986: 7–14.

Své studentky nechala cvičit v bílých tunikách se sepjatými vlasy – činila tak po vzoru Isadory Duncanové, průkopnice novodobého tance, která měla mimořádný vliv na evropský tanec. V roce 1925 Ornstein spoluzakládá TA'I (Teatron Erez Israel), pro který vytvořila choreografie *Belteshazzar*, *Shabtai Zvi* a *The Dybbuk*. Napomáhala též zrodu divadla Ha Ohel, pro které vytvořila choreografie *The Stories of Y. L. Peretz*, *The Fishermen*, *Ya'akov ve Rahel* a *Yermiyahu*. Gaby Aldor, vnučka Margalit Ornstein, připomíná že „ve 30. a 40. letech nebyla žádná (státní) finanční podpora pro tanec, nic. Do té doby, než Sara Levi-Tanai získala podporu pro skupinu Inbal. Pak až Batsheva, která vznikla díky podpoře Batshevy de Rothschild. Tanečníci pracovali ve velice těžkých podmínkách“ (Aldor, 2010). Finanční situaci mohli pomáhat řešit taneční koncerty, které Ornstein pořádala v letech 1924 až 1939. Skládaly se z krátkých výstupů studentů, včetně dvou vlastních dcer.

Dvojčata Margalit Ornstein, dcery Yehudit a Shoshana, jejich matka silně ovlivnila. Později, když jim bylo 16 let, založily odnož Ornstein studia v Jeruzalémě. Samy také během návštěvy v Evropě studovaly u pedagogů jako Rudolf von Laban, Émile Jacques-Dalcroze, Elinor Tordisa, Gertrud Bodenwieser (Eshel 2003: 63).



**Obrázek 38 – Dvojčata Yehudit a Shoshana Ornstein,
obálka knihy *ve Eich roked gamal?*, r. 2011**

Margalit Ornstein se neúnavně po celý život věnovala praktické i teoretické pedagogické činnosti a položila tak základy taneční pedagogiky Izraele. Její vnučka herečka, režisérka a taneční historička a teoretička Gaby Aldor napsala a vydala knihu o životě tvorbě svojí babičky Margalit Ornstein *Ve eich roked gamal?*⁸⁴

Rina Nikova (1898–1974)

Další ze zakladatelů moderního tance v zemi, klasická baletní tanečnice Rina Nikova se přestěhovala do Palestiny v roce 1924 z Petrohradu. Zde předtím studovala charakterní tance a klasický balet (Eshel 2003:68). Po příchodu do Tel Avivu v roce 1925 se hned stala primabalerínou v právě založeném Eretz Israeli Opera. (Zakladatelem opery byl dirigent Mordechai Golinkin.) Tančila na podlaze pokryté orientálními

84

„Ve eich roked gamal?“ v překladu „A jak tančí velbloud?“

koberci obvykle v doprovodu jednoho tanečníka a tří tanečnic, které zastávaly úlohu *corps de ballet* – baletního sboru.

Po uzavření opery v roce 1929 se Rina Nikova rozhodla odcestovat do Spojených států amerických, kde se mimo jiné seznámila s prací tanečnice Ruth St. Denis, která byla ovlivněna orientálními tendencemi její doby. Po opětovném návratu do Tel Avivu v roce 1933 zakládá Nikova pozoruhodný taneční soubor Yemenite Company, kde dívky představovaly biblickou tematiku tanci kombinovanými se zpěvem. Nejvýraznější tanečnicí a hvězdou vystoupení byla Rachel Nadav.⁸⁵ Taneční materiál byl založen na folklorních tancích a písních jemenských Židů, které v procesu tvorby byly takto poprvé zpracovány pro taneční scénu. Kadman hovoří doslova o „darů jemenských Židů pro jeviště“ (Inber 2011: 166).

Dívčí skupina vybavená pozoruhodnými orientálními kostýmy a zajímavou scénou absolvovala mezi lety 1936 až 1939 úspěšné turné po Evropě. Plány impresária skupiny Sol Huroka s turné po Americe narušila právě vypuklá druhá světová válka, turné muselo být zrušeno. Skupina se vrátila do Tel Avivu a rozpustila se.



Obrázek 39 – Rina Nikova se svým baletním souborem v opeře Rusalka v Eretz Israeli Opera r. 1926

⁸⁵

Rachel Nadav se naučila autentické jemenské taneční kroky a vytvářela dle nich později v kibucích vlastní tance, pořádala také taneční kurzy (Inber 2011: 67).

8.2 Druhé generace tvůrců v Palestině – v zemi pod britským mandátem

Díky zhoršující se politické situaci a napětí ve společnosti se přistěhovalectví ze střední Evropy na počátku 30. let výrazně zvýšilo, lidé ale přijížděli i odjinud. Populace Tel Avivu, „prvního izraelského města“, brzy dosáhla 80 tisíc, v roce 1939 zde žilo již 135 tisíc obyvatel. Díky této mohutné imigrační vlně (alija) se najednou v zemi objevilo mnoho mezinárodně známých umělců včetně tanečníků, mezi nimi například Gertrud Kraus, tanečnice a choreografka z Vídně,⁸⁶ ale i Pauline Koner ze Spojených států, Ruth Sorel z Polska, Mussia Daiches a Uday Shankar z Indie a jiní.

Na počátku 30. let se tak „etablovala“ druhá generace izraelských tanečníků. Většina z nich se do země přistěhovala spolu s rodiči ještě v dětském věku, například již dříve zmíněné sestry, dvojčata Yehudit a Shoshana Ornstein či Deborah Bertonoff z Ruska nebo Dania Levin z Turkestánu, která v roce 1931 založila Movement and Speech Company v Tel Avivu. V té době kromě studia Margelit Ornstein nebyla v zemi žádná taneční škola. Zájemci o tanec proto museli cestovat do Evropy, aby zde studovali s tanečními osobnostmi tehdejšího *Ausdruckstanz*. Mezi žádané a uznávané taneční pedagogy patřili hlavně Mary Wigman, Kurt Jooss, Gret Palucca a Vera Skoronel (Eshel 2003: 61-80).

V kruhu přistěhovalců, kteří přišli do Erec Jisrael z důvodu vzrůstající moci nacismu po roce 1933, byli rovněž profesionální tanečníci a učitelé *Ausdruckstanz*. mezi nimi Tille Rössler, který býval hlavním učitelem taneční školy Gret Palucca v Drážďanech, dále tanečníci Else Dublon, Paula Padani a Katia Michaeli, která tančila ve skupině Mary Wigman. V roce 1935 se rozhodla přistěhovat do Palestiny i Gertrud Kraus, ač právě stála na vrcholu své kariéry, jako známá tanečnice a tvůrkyně *Ausdruckstanz* ve střední Evropě. Do svého tance vkládala temperament, kterým se proslavila, vytvořila ale také pásmo nedoprovázených minimalistických tanců o izraelské krajině, jako například titul *Dance and Sun*. (Indráková 2010B: 8).

⁸⁶ Gertrud Kraus – více viz. kap. 4. 1 „Tanec a umělecké projevy v průběhu holokaustu“.

Rychlý nárůst v počtu tanečních umělců umožnil uspořádání národní taneční soutěže mezi izraelskými tanečníky, která se konala v Tel Avivu v roce 1937. Nejvyšší ocenění tehdy získala Jardena Cohen, která uvedla tance na biblická témata. Jardena Cohen, přestože studovala taneční školu Palluca v Drážďanech, svůj tanec založila na pohybovém materiálu folklorních tanců Arabů a Beduínů, mezi kterými jako dítě vyrůstala. Tance doprovázeli židovští muzikanti hrající na orientální bubínky, kteří zároveň zpívali melodie arabských, tureckých a hebrejských písní. (Indráková 2010B: 9). Druhé místo v soutěži získala dívčí skupina Riny Nikové, cenu třetí obdržely sestry Ornsteinovy.

8.3 Druhá světová válka – období odtržení od světa

Po vypuknutí druhé světové války byly kulturní vazby s Evropou pochopitelně zcela zpřetrhány. Taneční umělci v Izraeli zůstali zcela izolováni po dobu více než (Eshel 2003: 67) Židovské osídlení v Palestině ve čtyřicátých letech, kdy svět byl zmítán válkou, bylo ostrovem klidu a prosperity s ambicí stát se kulturním centrem. Odtržením od Evropy se izraelští umělci museli začít spoléhat pouze na vlastní talent. V čase války bylo uváděno mnoho recitálů a představení jednotlivých choreografů, tanečních pedagogů a jejich studentů. Umělci byli nuceni tvořit, poptávka po jejich tvorbě byla v té době vysoká. Po proniknutí prvních zpráv z Evropy o vyhlazování tisíců Židů nacisty v koncentračních táborech se umělci ve své tvorbě obrátili k úniku do romantických témat:

„Dnes je tendence navracet se k tradičním formám. Vyhnout se disonanci a dosáhnout harmonie. Dnes je velký strach z budoucnosti a příliš velké vyčerpání ze současnosti.“ (2010B: 12)

Tanečníci uváděli ve složitých podmínkách mnoho recitálů, neměli žádné dekorace, k doprovodu jim musel posloužit pouze klavír. Pro každý tanec byly vytvářeny kostýmy, dlouhá lehká roucha z jemné tkaniny, zvýrazňující expresivní pohyby trupu. Kostýmní návrháři byli obvykle mimochodem malíři pařížské školy. (Eshel 2003: 67)

Tanečníci přijali myšlenky Rudolfa von Labana, který seznamoval své žáky se zákonitostmi pohybu a učil, že celkový výraz může být dosažen kompozicí dynamiky, času a prostoru. Jejich využití v praxi nekorespondovalo s touto teorií a tvůrci vyjadřovali své myšlenky teatrálním, „předimenzovaným stylem“, jak se vyjadřuje Eshel na základě článku Ruth Solomit.⁸⁷

Hlavní postavou izraelského tance této doby byla Gertrud Kraus žijící v rychle se rozrůstajícím Tel Avivu. Kromě toho že vystupovala sólově a založila taneční studio, také vytvořila skupinu moderního tance při divadle Folk Opera v Tel Avivu, která působila v letech 1941–1947. Soubor vytvářel tance do operních představení, ale také uváděl samostatné celovečerní programy. Jelikož v té době chyběli mužští tanečníci, mužské role byly tančeny dívkami. Soubor tvořili studenti Gertrud Kraus včetně Naomi Aleskovsky, Rachel Talitman a Hilde Kesten. Jejich učitelka dodávala svým žákům odvalu, aby samostatně tvořili, uváděli své vlastní recitály a stali se samostatnými umělci. Taneční komunita byla později obohacena dalšími tanečnicemi včetně Hasiy-Levy Agron, která se později stala zakladatelkou Jerusalem Academy of Music and Dance.

V roce 1947 byla Folk Opera zrušena a s ní i taneční skupina Gertrud Kraus Company. O rok později, v roce 1948 v roce založení Státu Izrael, Gertrud Kraus opustila zemi a odjela do Spojených států amerických. Při odjezdu do Ameriky prohlásila: „Odjíždím, abych představila nový umělecký styl vyvinutý v Izraeli, a jsem si jistá, že i tam uvidím nový směr hledající cestu k modernismu.“⁸⁸ Ve Spojených státech se setkává s důležitými osobnostmi moderního tance, Marthou Graham, Agnes de Mille, Antony Tudorem a jinými. Naomi Aleskovsky, tanečnice její skupiny vzpomíná: „Viděla, jak se moderní tanec proměnil a vyvinul. Viděla tanečnicemi dělat věci, o kterých ani nesnila. Vrátila se do Izraele jako zasažena bleskem.“ Ztratila pocit sebedůvěry. Skutečnost, že neměla žádné zázemí, do kterého se navrátit, byla příčinou, že její návrat byl velmi těžký (Eshel 2003: 74).

⁸⁷ Viz více Roth, Shlomit: „The Art of Dance and Dance“, Bama 41, February 1944, s. 49–51.

⁸⁸ Viz více Ben Ami, Nachman: On a milion for Israeli Dance, Al Hamishmar, 1948.

Osobní krize Gertrudy Kraus způsobila krizi izraelských tvůrců novodobého tance v padesátých letech.

Ausdruckstanz byl vítán společností průkopníků, zatímco klasický balet byl odmítnut jako buržoazní umění.⁸⁹ Přesto je potřeba zmínit dvě důležité postavy klasického baletu v Izraeli. Valentina Archipova-Grossman, imigrantka z Litvy, zakládá v roce 1936 v Haifě taneční studio, kde vyučuje budoucí generace učitelů tance. Mia Arbatova, bývalá tanečnice opery v Rize, otevřela v roce 1938 v Tel Avivu baletní studio, kde vyučovala generace tanečníků a tvůrců. Nicméně po celou dobu vývoje tance v Izraeli byl klasický balet oproti modernímu tanci okrajový.

Když byl Stát Izrael v roce 1948 založen, mnoho uměleckých těles dostalo od státu finanční podporu. Moderní tanec však finančně podpořen nebyl, neboť byl považován za elitářský, zatímco lidové tance byly vnímány jako socialistické, tedy správné (Eshel 2003: 72).

8.4 Konec druhé světové války a období vzniku moderního Státu Izrael

Skončila druhá světová válka a svět se začal pomalu vzpamatovávat. Po zvěrstvech světové války páchaných na židovském obyvatelstvu schválila v roce 1948 Rada bezpečnosti OSN deklaraci o nezávislosti Státu Izrael, a dala tak vzniknout samostatnému politickému celku Státu Izrael, který paradoxně v původních předválečných plánech zabíral výrazně menší plochu. Reakce arabského světa netrvala dlouho. Bezprostředně následujícího dne po založení Státu Izrael vypukla první arabsko-izraelská válka známá pod pojmem „Válka za nezávislost“.

Následující padesátá léta byla v Izraeli dobou ekonomické krize, která byla následkem celkového hospodářského vysílení země po válečném střetnutí. Druhým důvodem potíží bylo absorbování tisíců imigrantů z přistěhovaleckých táborů umístěných v blízkosti hranic. Potraviny musely

⁸⁹ V Izraeli se pod pojmem klasický tanec používá „balet“. Po prvotním odmítnutí v současném taneční prostředí se používá „balet“ jako nástroj k technické přípravě tanečníků.

být na příděl, občané země si nemohli z ekonomických důvodů dovolit vycestovat. Po dlouhém období izolace se postupně začaly objevovat hostující umělecké soubory z Evropy, ale i ze Spojených států.

Velmi silný dojem zde zanechalo první izraelské turné souboru Marthy Graham uspořádané v roce 1956. Produkovala ho mecenáška umění baronka Bethsabée⁹⁰ de Rothschild. Lidé okouzlení vystoupením amerického souboru si po této silné zkušenosti uvědomili, že novodobý *Ausdruckstanz* se jaksí vytratil ze světové taneční scény a že americký moderní tanec nabyl výraznějšího postavení. Izraelské obecenstvo zasáhla dokonalá technika tanečníků i inovativní „moderní“ pojetí scény a osvětlení, což mělo v Izraeli za následek vytvoření nového standardu tanečních představení. Izraelští tanečníci a choreografové ztratili sebedůvěru poté, co obecenstvo tolik tleskalo všemu, co přicházelo ze zahraničí (Eshel 2003: 71).

Dalším Američanem, který ovlivnil taneční dění v Izraeli, byl Talley Beatty. Stalo se to díky Gertrud Kraus, která se v roce 1952 postupně dostává ze své osobní krize a zakládá Israeli Ballet Theatre, který vytvořil pouze dva programy. Krausová oslovila právě Beattyho, jehož taneční skupina hostovala v Izraeli, aby vytvořil choreografii pro nově vzniklý soubor. Ale setkání mezi ním a tanečníky zformovanými *Ausdruckstanz* a zvyklými na improvizací proces tvorby s Gertrud Kraus nebylo vůbec jednoduché. Arieha Kaleba, jeden z tanečníků, na tuto dobu nevzpomíná příliš rád: „Beatty nás málem zničil. Museli jsme chodit po kolenou sedřených až do krve. Nezajímalo ho to, nevzdal se. Jeho požadovaný pohybový materiál byl velice silový. Beatty byl osamělý a skupina byla osamělá. Žádné propojení zde nevzniklo.“ (Indráková 2010B: 12)

Beattyho nová choreografie *Fire in the Mountains* získala dobrou kritiku, zatímco práce Gertrud Kraus byly nazývány patetickými a byly

⁹⁰ Ženské jméno Betsabée jehož hebrejská verze zní Batsheva. Toto jméno je složeno ze dvou slovo „bat“ dcera a „sheba“ číslovka osm. Hebrejščina nepoužívá slovesa být. Proto se zde nabízí hra se jménem, které se někdy objevuje s mezerou nebo s pomlčkou mezi oběma slovy, toto slovo může znamenat pak „sedmiletá dívka“. V Bibli se objevuje jméno Batsheva spojené s postavou Batshevy, do které se král David zamiloval, když se koupala v lázni na střeše svého domu a přijal ji za manželku.

kritizovány za nedostatek technických dovedností a za „nedostatek výrazu trupu a končetin“.⁹¹ Vytvoření Israeli Ballet Theatre bylo posledním neúspěšným pokusem o udržení *Ausdruckstanz* na profesionální scéně, která v té době neměla žádnou finanční podporu (Eshel 2003: 73).

Fred Berk se usadil ve Spojených státech a stal se tam pilířem a šířitelem izraelského lidového tance. V New Yorku založil na 92. ulici známé centrum a přidružený festival.

Zástupkyně mladší generace amerických tanečnicků Rina Shaham a Rena Gluck, obě zformované technikou Grahamové, si v Tel Avivu otevřely svá vlastní studia amerického tance. Rena Gluck se zaměřila na výuku metodou Marthy Graham a stala se nejdůležitější pedagožkou v Izraeli. Izraelští tanečníci opouštěli „okoukaná“ studia stylu *Ausdruckstanz* a přecházeli do studií těchto mladých tanečnic nově přistěhovaných ze Spojených států. Izrael se tak začíná odklánět od evropských vlivů tradice výrazového tance a *Ausdruckstanz*.

Pozoruhodný, ale ne příliš překvapivý je fakt, že američtí tanečníci *Ausdruckstanz* vůbec neznali. Američané ho jednoduše ztotožnili s nacistickým Německem a odmítli ho. Díky tomuto zjednodušenému pohledu se američtí tanečníci nikdy neměli možnost seznámit se s jeho historií, představiteli a technikou. Neznali ani necítili potřebu konfrontace s prací svých předchůdců v Izraeli. Velkou roli v tom dle mého názoru hrála nová politická orientace země a fakt, že evropský výrazový tanec měl velkou tradici právě v Německu. Vznik Fondu měl rovněž za následek počátek kulturní reciprocity právě se Spojenými státy americkými. Rena Gluck na začátek svého působení v Izraeli vzpomíná slovy: „Měla jsem pocit, že s sebou přináším nové světlo. Dělal jsem průkopnickou činnost“ (Eshel 2003: 65).

⁹¹ Eshel cituje podle – Shitu: „Some Notes on the Second Performance of Israeli Ballet Theater“, Ayin, October 1951.

8.5 Odkon od evropského a zakořenění tradice amerického tance v Izraeli

V jednom měla tato americká generace stejné problémy podobně jako jejich předchůdci. Ani tito tanečníci přicházející ze Spojených států, jako ostatní *olim chadašim* (noví přistěhovalci), nedostávali žádnou finanční podporu od Státu Izrael. Proto museli uvádět recitály, vyučovat tanec a zakládat poloprofesionální skupiny odsouzené po několika představeních k rozpadu. Připojili se k nim mladí izraelští tanečníci, kteří se vrátili ze Spojených států, kde studovali u Marthy Graham nebo na Juilliard School.

Krise, která se objevila v uměleckém profesionálním tanci, kdy *Ausdruckstanz* byl vytlačen na vedlejší kolej a americký moderní tanec se postupně etabloval v prvních desetiletí nově vzniklého Státu Izrael, nijak nepoznamenala lidový tanec. Vznik a další vývoj lidových tanců, které vzešly z prostředí venkova a kibuců, naopak dál pokračoval. Lidový tanec nadále vzkvétal a šířil se po celé zemi a jeho tradice každoročního festivalu, která započala prvním festivalem lidových tanců v kibucu Dalja, se stala těžištěm celého hnutí izraelských lidových tanců (Israeli Folk Dance).

8.6 Inbal Theatre – první dotovaná skupina v Izraeli

Nově vytvořený americký fond na podporu institucí v Izraeli (Fund for Israeli Institutes) vyzval věhlasného amerického baletního choreografa Jeroma Robbinsa,⁹² aby po své návštěvě Izraele v roce 1951 navrhl taneční skupinu, která by měla reprezentovat izraelské taneční umění v zahraničí. Robbins navrhl pro toto turné skupinu Inbal Dance Theatre, kterou dva roky předtím založila choreografka jemenského původu Sara Levi-Tanai (v roce

⁹² Ačkoli do Izraele přijel na výlet sponzorovaný americkou organizací, pro kterou měl vybrat jeden jediný taneční soubor, o kterém prohlásí, že je hoden její finanční podpory, uvažoval také o tom, že do Izraele sám přesídlí. V Americe to pro něj nevypadalo dobře z důvodu politických čistek, jež měly zjistit, kteří umělci byli současně také komunisty.

1949). Robbins tehdy požádal Annu Sokolovovou, aby připravila skupinu na turné a tím započala její spolupráce s tanečníky v Izraeli⁹³.

Začátky v Inbal Dance Theatre na Annu Sokolow mocně zapůsobily:

Tanečníci Inbalu jsou ti nejnevinnější lidé, jaké jsem kdy viděla. Jsou jako květiny, o které je nutné pečovat a nešlapat na ně. Ona (Levi-Tanai) vede přípravu na americké turné bez toho, aby sdíleli společný jazyk, kromě stručných povelů a počítání v angličtině. Dává souboru ten nejintenzivnější kurz moderního tance, aby je naučila, jak správně používat své tělo, ale neztratit přitom své původní taneční rytmy. „Nikdy jsem nesáhla na jejich tvůrčí práci. Snažila jsem se jim poskytnout nějaký pohled na jejich práci, abych z nich udělala profesionály.“ (Inberg 2015:15)

Život Sary Levi-Tanai byl dost pohnutý. Otec se jí zřekl, přestože byla jediná žijící členka původní rodiny o jedenácti dětech, malá Sara tak vyrůstala v sirotčinci. „Cítila se odcizená od ostatních dětí, neboť byla v Safedu jedinou mizrachimskou Židovkou a později, když se rozhodla být herečkou, ji zamítli režiséři z Habimy“. (Ingber 2015:10)

Přesto dokázala již od dětských let silně působit na své okolí. „Její tvůrčí síla a charismatická schopnost zorganizovat všechny kolem sebe, aby hráli divadlo, tančili či zpívali, ji zachránila. Sirotčinec ji vyslal na studia učitelství pro mateřské školy, ale už jako studentka zaujala své nadřízené schopností vytvářet materiály pro děti tam, kde nebylo písni. Již brzy vyučovala učitele“ (Ingber 2015:10)

Vlastní choreografická práce Sary Levi-Tanai ovlivnil její zájem o literaturu a myšlenky vyjádřené v Bibli (respektive Starém zákoně) a jiných židovských textech, současně vyznávala ideály sionistických průkopníků. Hlavní inspirací pro pohyb jí byl základní jemenský taneční krok da'asa

⁹³ V roce 1962 založila Anna Sokolow divadlo Lyric Theatre, které působilo dva roky. Repertoár skupiny se skládal převážně z choreografií, které zakladatelka vytvořila již dříve pro jiné soubory, například *Lyric Suite*, *Dreams* a *Rooms*. Anna Sokolow Izrael navštěvovala, ale nikdy se zde natrvalo neusadila. Práce skupiny byla díky tomu neustále přerušována, neboť Sokolow nedovolovala svým tanečnickům vystupovat během vlastní nepřítomnosti, povolenou neměli ani spolupráci s jinými choreografy.

představovaný mužskými jemenskými tanečníky. Levi-Tanai viděla v tomto tanečním kroku obraz chůze na měkkých písečných dunách v poušti (Giora Manor 2001: 65).

Ač byla vnímána jako velká průkopnice a inovátorka, sama o sobě skromně říkala, že je obyčejná *falaheenka*,⁹⁴ jež byla obdařena magickými a komplikovanými schopnostmi a „jaksi náhodou“ založila první izraelský soubor moderního tance. Ač byla sama neškolená, paradoxně vychovávala profesionální tanečníky a inspirovala jak umělce, tak publikum. Vzala specifické jemenské kulturní poklady a umístila je do vlastního prostředí, aby se s nimi mohli všichni seznámit všichni obyvatelé Izraele nejen sefardi či mizrachim. Ačkoli byly její tance tolik výjimečné, dařilo se jí rozeznít univerzální emoce a příběhy, které dojímalý diváky i daleko za hranicemi Izraele.

Nejvýraznější tanečnické skupiny Inbal byla Margalit Oved. Jiná tanečnice, Jemenka Lea Avraham,⁹⁵ se zajímavě zamýšlí nad svou velkou choreografkou a učitelkou a nabízí nám další pohled dokreslující tuto velkou osobnost a okolnosti její tvorby:

Představte si Saru, jak zakládá v Izraeli v padesátých letech během období přísného přidělového systému – tzenai – taneční soubor. Jemenští Židé pracovali jako prostí údržbáři či uklízečky. Ale Sara s námi všemi měla jiné plány, měli jsme symbolizovat celý Izrael a reprezentovat zemi magickým způsobem. Sara přesvědčila jemenské Židy, aby s ní pracovali, že její myšlenky za to stojí. Ať byly vládnoucí síly, jaké byly – u moci byly Aškenazyové, kteří shlíželi na mizrachimské i jemenské Židy. Mysleli si, že jsou nám nadřazení. Představte si, co to dalo práce, aby na nás nepohlíželi jako na primitivy, za které považovali zbytek izraelské společnosti. Aby raději poznali, že jsme drahokamy a naše znalosti perlami – aby uvěřili v hodnotu písní a tanců jemenských Židů. Sara nás shromáždila s našimi schopnostmi a zasadila nás do jedinečného prostředí. (cit. podle Ingber 2015:13).

⁹⁴ Jemenské označení pro „dělnici, prostou ženu“

⁹⁵ Judith Brin Ingber nabízí rozhovor s Leou Avraham z dob jejího života v Izraeli v letech 1972-1977 a působení v pozici asistentky souboru Inbal Theatre.

Jerome Robbins se po své cestě do Izraele vydal zprávu o izraelském tanci pro americký fond podpory izraelských institucí American Fund for Israeli Institutes. Shledal, že „v Izraeli je velká touha pociťovat spojitost se starověkým Izraelem, cítit izraelskou kulturu, ale není absolutně žádné techniky, jak toto cítění vyjádřit“ (1952). Ve snaze utišit obavu, že studiem cizích technik by mohl být zastaven vývoj izraelského tance, napsal: „Pro tanečníka neexistuje žádná cizí technika. Všechno, co jste se naučili, zvláště z moderních technik a baletu, ať již pocházejí z Evropy nebo ze země ‚Zulu‘, je výsledkem dlouhých let experimentů a vývoje. Musíte znát tyto techniky a osvojit si je a pouze poté můžete být v pozici pokračovatelů experimentu, růstu a vývoje a učinit tyto různé techniky vaší vlastní technikou. Tak již více nebudou cizí, zahraniční ani vetřelecké“ (1952). (cit. podle Eshel 2003: 68)

V průběhu své kariéry musela Sara Levi-Tanai čelit mnoha námitkám a odmítání, které by menšího umělce odradily. Jedna z žaček vzpomíná na Levi-Tanai a její vztah k Agadatimu (cit. podle Ingber 2015: 10):

Spojence našla v tanečnickovi Baruchu Agadatovi – ten popuzoval rabíny svými portréty nábožných Židů a jeden z jeho kostýmů byl až příliš urážlivý, připomínal tanec s modlitebním šálem. Jeho portréty a kostýmy vyvolávaly takový povyk, že bylo Agadatimu vyhrožováno exkomunikací, ta jeho odvaha Levi-Tanai imponovala.

Přestože skupina Inbal Dance Theatre byla v zahraničí vnímána jako představitelka izraelského uměleckého tance, v Izraeli byla paradoxně vnímána jako skupina etnického tance a zůstala mimo centrální okruh dění v oblasti uměleckého tance.



Obrázek 40 – Inbal Theatre a tanečnice Margalit Oved v choreografii Sary Levi-Tanai pod názvem *Women* v r. 1957

8.7 Založení velkých tanečních souborů baronkou Batshevou de Rotschild – odklon od Evropy a příklon k americkému vzoru

V roce 1964 zakládá baronka Batsheva de Rothschild taneční soubor Batsheva Dance Company. Tento počín je svým způsobem zvratem v izraelském tanci. Období tanečního směru Ausdruckstanz, který doposud dominoval, bylo definitivně ukončeno a začíná doba amerického moderního tance.

Baronka Batsheva de Rothschild si přála vytvořit profesionální působiště pro izraelské tanečníky. Sama po mnoho let navštěvovala a později i organizovala taneční studio Marthy Graham v New Yorku. Martha Graham se na její žádost stala uměleckou poradkyní nově vzniklé skupiny a

věnovala do jejího repertoáru sedm svých choreografií.⁹⁶ Někteří členové skupiny také tvořili pro soubor: Oshra Elkayam, Rina Schenfeld, Moshe Efrati a Rena Gluck.⁹⁷

V roce 1964 baronka Batsheva de Rothschild založila a finančně zaštitila založení nové taneční skupiny moderního tance v Izraeli. Soubor sídlící v Tel Avivu byl centrem moderního amerického tance v Izraeli a patřil do rodiny moderního amerického tance (Ingber 2011: 89). Přímý vliv Marthy Graham se začal na konci a v sedmdesátých letech postupně zmenšovat a skupina se začala osamostatňovat. Přesto i nadále zvala na posty uměleckých vedoucích a choreografů hosty ze zahraničí. Některá díla repertoáru byla rovněž zpočátku inspirována biblickými náměty jako *Herodiade* v choreografii Marthy Graham, *Jephta's Daughter* v choreografii Riny Scheinfeld, *Adam and Eve* a *David and Goliath* v choreografii Oshry Elkayam. V roce 1974 předává souboru Martha Graham choreografii *Jacob's Dream*, která je verzí dříve vytvořené choreografie *Dream*.⁹⁸ Do této choreografie obsazuje Martha Graham nového tanečníka Ohada Naharina, který právě nastoupil po ukončení vojenské služby. Přímý vliv Marthy Graham se začal na konci sedmdesátých let postupně vytrácet a skupina se začala osamostatňovat. Přesto i nadále zvala choreografy a umělecké vedoucí ze zahraničí.

V osmdesátých letech přišli do uměleckého vedení izraelští tanečníci David Dvir a Shelley Shir. Hlavní technikou se v té době stal baletní trénink a překonal dosavadní každodenní grahamovské lekce. Izraelští choreografové začali tvořit pro soubor. Umělecké vedení v té době spoléhalo

⁹⁶ Také mnozí z přímých odchovanců Marthy Graham přispěli vlastními pracemi do repertoáru skupiny: Robert Cohan, Donald McKayle, Glen Tetley, Norman Morrice, Talley Beatty, José Limón, Norman Walker.

⁹⁷ Moshe Efrati později zakládá vlastní skupinu neslyšících tanečniců Kol Demama v Jeruzalémě.. Rina Schenfeld tančí a vytváří vlastní představení až dodnes. Naposledy jsem jí měla možnost vidět v její vlastní choreografii na International Dance Exposure v roce 2015.

⁹⁸ Tuto choreografii Martha Graham nastudovala později s vlastním souborem v New Yorku pod názvem *The Dream*.

na vybudovanou pozici a příliš nehledalo nové cesty. Všechno se změnilo nástupem Ohada Naharina na post uměleckého vedoucího v roce 1990.

Vávoji a repertoáru souboru Batsheva Dance Company po nástupu Ohada Naharina se věnuji blíže v kapitole pojednávající o souboru v letech 1990 - 2015.⁹⁹

Po neshodě mezi Batsheva Company a baronkou de Rothschild, týkající se rozdílných názorů na pozici klasické baletní tanečnice Jeanette Ordman v souboru, zakládá baronka de Rothschild v roce 1967 druhou taneční skupinu Bat-Dor. Jeanette Ordman se stává její uměleckou vedoucí. Oba soubory vytvářely moderní repertoár, nicméně Batsheva se zaměřila na taneční techniku Marthy Graham, zatímco Bat-Dor klade důraz na moderní tanec, který využívá klasickou baletní techniku. První choreografové, kteří tvořili pro Bat-Dor, byli Američané Anthony Tudor, Rudi van Dantzig, Lar Lubovitch, Alvin Ailey, Manuel Alum, Paul Taylor a Domi Reiter-Soffer z Izraele. Při souboru byla založena taneční škola, která dlouhá léta formovala další generace tanečníků v Izraeli. (Eshel 2003: 73) Před několika lety, po smrti vedoucí osobnosti Jeanette Ordman, soubor Bat-Dor zanikl.

V letech 1964 až 1976 se veškeré profesionální taneční aktivity v Izraeli odehrávaly v profesionálních souborech. Takové množství tanečních souborů v tak malé zemi, je skutečně nebývalé. Tato skutečnost zvýšila celkovou technickou úroveň a tréninkový standard izraelských tanečníků, jejich turné povýšily izraelský tanec do světového povědomí. Skupiny Batsheva a Bat-Dor dobývaly důležité choreografy ze světa a neotevíraly se příliš domácím choreografům.¹⁰⁰ Domácí tvorba byla citelně oslabena.

Podpora pro izraelské choreografy Batshevy polevila poté, co baronka de Rothschild ztratila zájem o skupinu. Jedinou izraelskou choreografkou mimo členy souboru, která pro Batshevu tvořila, byla Mirali Sharon. Sharon se navrátila do Izraele po studiích u Merce Cunninghama a Alwina Nikolaise

⁹⁹ Viz více kap. 4.2 Batsheva Dance Company 1990 – 2015

¹⁰⁰ Viz více Eshel, Ruth: „Batsheva and its Israeli Choreographers“, Israel Dance, October 1994: 84–92.

a založila si svou malou skupinu, která byla na newyorské taneční scéně dobře přijata. Vytvořila také několik prací pro Bat-Dor.

8.8 Rozvoj izraelské nezávislé taneční scény

V sedmdesátých letech začal moderní tanec v Izraeli prokazovat jisté signály únavy. „Dramatický přístup stejně jako pohybový jazyk a umělecký postup se začaly opakovat“ (Eshel, 2003: 76). Tehdy se shodou okolností několik choreografek, které studovaly v zahraničí, právě vrátilo ze svých studií domů do Izraele. Jejich školení je obeznámilo s novým americkým postmoderním tancem, znaly například experimentální práce uváděné v Judson Church ve čtvrti Greenwich Village v New Yorku. Tento neotřelý tanec znamenal vzpouru proti dosud vládnoucímu kánonu amerického moderního tance, jehož jazyk dosud ovládal všechny hlavní taneční soubory v Izraeli. Navrácení choreografové dali izraelským tanečnickům a tvůrcům zažít možnosti života a tvorby v intimnějších menších kolektivech mimo velké soubory.

Mezi oněmi navrátilivšími se choreografy byla Rachel Cafri, která studovala u Merce Cunninghama, Hedda Oren, žačka Alwina Nikoliase, Ronit Land, která se vrátila z Británie, kde navštěvovala kurzy pro mladé choreografy nového stylu (New Style) a Ruth Ziv-Ayal, absolventka New York University.

V roce 1976 taneční soubor Merce Cunningham Company vystoupil v Izraeli a získal nadšené přijetí (Eshel 2003: 77). Příznivou reakci odborné novinářské obce prezentuje množství článků v novinách, kde je zároveň velká část věnována uměleckým postojům tvůrců. V duchu Cunninghamovy spolupráce s avantgardním skladatelem Johnem Cagem a Robertem Rauschenbergem se začaly formovat úzké vazby mezi choreografy, výtvarnými umělci a skladateli elektronické hudby. Tvůrci přijali novou představu o tanci založeném na každodenních gestech vzdalujícího se od virtuozity a stylového kánonu. Izraelští choreografové se nicméně nechtěli vzdát divadelnosti, narativnosti, sdělení a emocí. Tito umělci byli fascinováni tvorbou nových tvůrců jako Carolyn Carlson, Meredith Monk nebo Kei Takei, který v Izraeli vystoupil a uspořádal taneční dílnu.

V roce 1976 vytvořila Ruth Ziv-Ayal choreografii *Secret Places*, první izraelskou práci ve stylu pohybového divadla. V roce 1977 založila Dorit Shimron *Tnuatron*, soubor skupiny mladých dívek kombinující tanec a akrobacii s objekty – jakýsi náznak dnešního nového cirkusu. O rok později, výrazná tanečnice Batshevy, Rina Shenfeld, představila svůj první sólový taneční recitál *Threads* založený na využití objektů stejně jako její pozdější práce. V roce 1978 Flora Cushman, bývalá učitelka na škole Mudra Maurice Bėjarta, založila Jerusalem Dance Workshop. Některé z těchto prací mohou být označeny termínem pohybové divadlo nebo postmoderní tanec, hranice těchto pojmů je neostrá, snadno dochází k překrývání.

Velmi důležitým mezníkem ve vývoji tanečního umění v Izraeli je rok 1975, kdy zahájila činnost taneční knihovna Izraele a národní archiv tance (Dance Library of Israel) v Tel Avivu. Vzniká jako součást hudební knihovny, jejíž vznik iniciovaly Anne Wilson Wangh a Estelle Sommers ze Spojených států. Taneční knihovna se výrazně rozrostla poté, co se stala nezávislou organizací v roce 1984 s ředitelkou Gilou Toledano a uměleckým poradcem Giorou Manorem. Důležitým izraelským tanečním teoretikem pocházejícím z bývalého Československa. Od roku 1977 byla ředitelkou Talia Perlstein. Knihovna obsahuje knihy a video nahrávky mezinárodní taneční scény a také cenné archivní materiály dokumentující vývoj tance v Izraeli (Indráková 2010B: 44).

9 Izraelský lidový tanec – historie a současnost

Pro rychlé osvětlení okolností ne příliš dlouhé historie existence izraelského lidového tance nám dobře poslouží slova Shai Gottesmana, zakladatele jeruzalémské asociace zaštiťující lidový tanec Hora,¹⁰¹ ale také aktivního tanečníka a organizátora na poli izraelských národních tanců:

Můžeme říct, že tradice izraelského tance je velice mladá. Vždyť Izrael existuje teprve padesát pět let. Tancovat se tady začalo někdy na začátku 20. století v době budování státu. A to byl také první izraelský lidový tanec, který se tady začal tancovat. Potom se tanec vyvinul dál díky lidem, kteří ho milovali a přicházeli hlavně z východní Evropy. Ti začali vytvářet svoje vlastní tance založené zpočátku na příbězích z Bible, které kombinovali s pohyby při obdělávání půdy. To má spojitost se zvláštní formou izraelského způsobu života ve venkovských kibucech.

V Izraeli je situace zcela odlišná od ostatních národů. Zatímco u jiných národů se lidový tanec vyvinul převážně ze starobylých tanců a není možné jej vydělit z mnoha staletí historického a společenského vývoje, lidový tanec se tu objevuje jako novodobý fenomén. Jeho vytvoření pramenilo z ideálů prvních přistěhovalců. Používám zde termínu tance lidové a uvědomuji si, že terminologie je zde velice spornou otázkou.¹⁰² (Izrael tančí, 2003)

¹⁰¹ Asociace Hora přejala pojmenování od židovského základního lidového tance a existuje v podobě školy Hora Jerusalem Dance And Music Association a tanečního souboru Hora Efrochim Dance Ensemble v Jeruzalémě.

¹⁰² Používám termín izraelský lidový tanec, jak je označován v odborné anglické literatuře termínem „Israeli folk dance“. Hebrejščina označuje izraelské tance jako „rikudej am“, což v překladu znamená „tance národa“. Zda je lépe užívat termín lidový, nebo národní tanec, je spornou otázkou.

9.1 Zrod lidového tance v Izraeli

Zrod lidového tance v Izraeli dokládají dobové publikace. Již v roce 1943 Gurit Kadman – duše celého hnutí vzniku izraelských lidových tanců vydává první instruktážní brožurku *Folk Dances: Twenty Two Dances*. O šest let později v roce 1949 publikuje knihu o lidovém tanci *Let' s Dance*. Ta obsahuje již padesát tanců a také základní taneční termíny v hebrejštině. Vznikla díky spolupráci autora s nově založenou Hebrew Language Academy v Izraeli.

Mezníky ve vývoji lidových tanců ale rozhodně netvořily publikace, nýbrž skutečná setkání lidí při tanci. První velké setkání lidových tanečnicků bylo uspořádáno v Kibucu Dalia v Galilei, v kraji Megido v nadějném čase posledních bojů druhé světové války. (V tehdejší Palestině panoval mír.) Folklorní představení se konala ve venkovském prostředí kibucu pod širým nebem, kombinovala sbor recitátorů, sbor zpěváků a hromadná taneční vystoupení. Toto setkání se později proměnilo v každoroční festival. Je považováno za moment vzniku izraelských lidových tanců, které se zde předvedly v své plné pestrosti. Tím tance získaly úlohu aktivního nástroje ke znovuzrození hebrejské kultury v Erec Jisrael, zároveň také naplňovaly vizi Rudolfa von Labana, jenž uvažoval o vytváření nových populárních tanců pro amatéry jako smyslu a přínosu metod moderního tance.

Autor článku „50 let izraelského lidového tance“ Dan Ronen dokládá, že taneční program se skládal z jevištní scény založené na biblickém příběhu Rút. Později během večera vystoupilo 14 tanečních souborů čítajících celkem na 200 tanečnicků. Předvedly dohromady 22 tanců, z nichž osm bylo původních z Izraele, ostatní pocházely z mnoha jiných zemí. Představení zhlédlo na 3500 diváků.¹⁰³

¹⁰³ Viz Ronen, Dan: „Fifty Years of Israeli Folk Dancing 1944-1994“, *Israel Dance*, No. 4, October 1994: 121–123.

9.2 Stavební kameny izraelských lidových tanců

Ke „znovuobjevení“ národní kultury dochází v souvislosti s vytvořením moderní hebrejštiny a se současným zrodem a rozvojem moderní hebrejské literatury. Vznik a tvorba „lidového umění“ byla podpořena vírou zakladatelů izraelské kultury, kteří se nechali vést ideou, že národ, který nemá lidovou kulturu, respektive lidový tanec, není národem, a proto je ho pro potřeby obyvatel země a budoucího státu potřeba vytvořit. Mezi zakladateli a tvůrci je nutné v první řadě jmenovat Gurit Kadman, Lea Bergsteina, Ze'ev Chavatzelet, Shaloma Hermonna, Yardema Cohena, Rivku Sturman, Saru Levi-Tanai a mnoho dalších.

Okolnosti vzniku lidového tance v Izraeli jsou velmi neobvyklé. U jiných národů, jak je známo, se lidový tanec vyvinul převážně ze starobylých náboženských slavností a interakcí společenských skupin. Není možné jej vydělit z mnoha staletí tradičního, historického, společenského a etnického pozadí. U těchto národů je hlavním úsilím lidovou taneční tradici zachovat nebo ji vzkřísit. V Izraeli se lidový tanec objevuje jako novodobý fenomén, jehož vytvoření pramenilo z ideálů a idejí.

Izraelský lidový tanec byl ovlivněn romantickými představami evropského národního obrození devatenáctého století, kam spadají také myšlenky o národním folkloru. Proto v úplně prvních vytvořených izraelských lidových tancích je zdůrazňován návrat k přírodě a prostý venkovský život, což velice dobře korespondovalo s životem ve venkovských kibucech (Ronen 1994: 83).

Izraelské lidové tance byly ve svém charakteru evropským romantizujícím orientalismem začátku dvacátého století. Evropský orientalismus vznikl po návratu cestovatelů ze Středního východu, kde viděli beduíny a jiné místní tradice. Fascinace těmito kulturami, kde spatřovali nezkaženost a čistotu, stejně tak jako (Ronen 1994: 122) představa prvních osadníků o dobrých vztazích mezi arabskými, drúzskými a židovskými obyvateli sloužila jako další podnět k využití tuzemských hudebních a pohybových motivů v nově vznikajících tancích.

Záměr tvůrců lidových tanců byl jasný, a to vytvořit společnou národní identitu a vymazat etnické rozdíly mezi tradicemi a způsoby

židovských komunit (Ronen 1994: 122). Tvůrci se také snaží vypořádat s dalšími hmatatelnými rozpory života v zemi. Ty se od počátku týkají různých podob židovství ve společnosti. Snažili se tedy vypořádat se vzájemným odmítáním mezi náboženskou a světskou společností a činí tak zapojením všech do tanečního kruhu.

Základem k vytvoření společného základu národní izraelské identity byly biblické texty. Tím měla být překlenuta doba více než dvou tisíc let, tvůrci národa tak navazují na starověké kořeny. Biblický text posloužil jako společné stanovisko sdílené jak náboženskými, tak nenáboženskými vrstvami společnosti v nově založeném státě Izrael. Současně byl položen důraz na hlavní sionistický motiv návratu do starověké země Izrael. Tance Arabů, Drúzů¹⁰⁴ a tance jemenských Židů sloužily jako vzor k vytvoření obrazu, jak mohl tanec v biblických časech vypadat.

Židovské svátky byly skvělou příležitostí k vytváření a uvádění nových tanců. Při oslavě svátků připomínající podstatné události židovských dějin mohly být tancem projeveny společně sdílené pocity, které v každodenním životě zůstávaly nevyřčeny. Přípravy a vlastní představení směřující k těmto svátkům poskytovaly pravidelné příležitosti k setkávání, a vzniká tak pocit společné národní identity.

První kibucy vznikly na myšlence rovnoprávné společnosti, která měla být v novém státě zřízena. Postavy nových dělníků, zemědělců a průkopníků sloužily jako vzory nového progresivního a produktivního Žida. Stejně tak k této myšlence patřila myšlenka dobrých vztahů mezi arabskými, drúzskými a židovskými obyvateli. Proto i vznikající lidové tance jsou nesený idejemi socialismu a kolektivismu, jež jsou vlastní prostředí jejich vzniku na venkovských kibucech (Indráková 2010A: 25).

Jistě není náhodou, že neexistují žádné bojové tance ani tance oslavující vítězství, tak jak tomu bylo dle zmínek v Bibli ve společnosti

¹⁰⁴ Drúzové jsou etnicko-náboženskou komunitou obývajícím horské oblasti horského Libanonu, Izraele, Jordánska, Sýrie a Turecka. Jejich učení vykazuje známky mesianismu a esoterismu. Navenek je značně uzavřené a některé jeho aspekty jsou utajovány. Jsou chápáni jako na islámu nezávislé vyznání a samostatná etnická komunita. Drúzové jsou loajální vůči Státu Izrael, a někteří dokonce slouží v izraelské armádě.

starověkého Izraele.¹⁰⁵ Hnutí lidových tanců vykvetlo nejprve v prostředí kolektivně pracujících obyvatel kibuců a *mošavů*,¹⁰⁶ kde vznikly nové formy oslav tradičních židovských svátků, souvisejících často úzce s časem polních prací.

U zrodu lidových tanečních aktivit stál aktivně *Histadrut*,¹⁰⁷ jmenovitě jeho kulturní oddělení. Socialistické tendence tak vyvažovaly nacionalistické trendy. Tento politický postoj na pozadí lidového tanečního hnutí zajistil průnik a přijetí prvků lidových tanců také z balkánských a slovanských zemí, stejně tak i tanců chasidských z původní domoviny a na Ukrajině.

V izraelském lidovém tanci je ale také možné vysledovat stopy vlivu výchovy těla propagované v Německu na začátku 20. století opřené o teorie o volném a přirozeném pohybu a sepětím s přírodou.¹⁰⁸ Někteří první tvůrci lidových tanců měli novodobé myšlenky, které použily ke scénickému zpracování tanců k oslavám židovských svátků. K tvorbě těchto představení bývaly používány choreografické zákonitosti a principy Rudolfa von Labana. Vzhledem k těmto vlivům na proces utváření lidových tanců můžeme v tancích vysledovat kontrastní stránky, které představuje dialog mezi domácím a zahraničním, nicméně výraz sepětí se zemí zůstává zachován (Indráková 2010A: 28).

9.3 Styl a tvarosloví izraelských lidových tanců

Novodobý izraelský tanec představuje rozmanitost etnik,¹⁰⁹ která se setkávají v choreografiích novodobých tvůrců. Zároveň se v dnešní době

¹⁰⁵ Viz kap. 10.3.2 Tance ve starověkém Izraeli.

¹⁰⁶ *Mošavy* jsou hospodářské vesnice, které hospodaří podobně jako kibucy formou společného zemědělství.

¹⁰⁷ *Histadrut* – všeobecná izraelská federace pracujících založená v roce 1920.

¹⁰⁸ Pro tento novodobý tanec v Německu počátku 20. století se užívá termín *Ausdruckstanz*.

¹⁰⁹ Původní kroky etnických tanců použila například choreografka Sara Levi-Tanai, která přenesla z tradičních tanců Jemenců do izraelských lidových tanců jemenský krok *da'as*.

některé soubory specializují na zpracování etnických tanců, jako je jemenský nebo arabský etnický tanec.

Skutečnost, že izraelský lidový tanec je nedávným výtvořem, starým pouze něco málo přes půl století, nijak nesnižuje jeho popularitu, je tomu spíše naopak. Současné scénické formy ztvárnění lidových tanců izraelskými folklorními soubory jsou vyhledávány mnohými mezinárodními tanečními festivaly. Tance představují širokou různorodost stylů vzhledem k převzetí tanců a jejich elementů z různých etnik. Tato syntéza tvoří pozoruhodný styl izraelských lidových tanců.

9.4 Příklad vytváření izraelských lidových tanců

V roce 1948, tedy v roce vyhlášení nezávislosti moderního Státu Izrael, vydala v Americe tanečnice a choreografka Corinne Chochem publikaci *Jewish Holiday Dances*.¹¹⁰ Titul v překladu zní *Židovské sváteční tance*. Je jich zde zaznamenáno celkem třináct. Nejdříve je uveden popis tance a potom následuje zápis hudby. Na příkladu chci ilustrovat možné postupy, jak autoři izraelských lidových tanců postupovali při tvorbě, odkud čerpali jak hudební, tak pohybový materiál a k jakým účelům a příležitostem konkrétní tance komponovali.

Hudba k tancům je považována za staré původní písně předávané z generace na generaci. Zde je použita úprava skladatelky Trudi Rittman, která využitím současných harmonizací písním dává nový originální odstín. Hudební nahrávky písní určených k tanci byly vytvořeny pod supervizí Daria Milhauda. Chochem zkomponovala všechny tyto tance až na poslední dva, dva tance *hory*. *Hora* znamená v původním nářečí „kolo“ a tančí se v mnoha různých variantách v Rumunsku a Bulharsku a balkánských zemích. Tanec *hora* začal být považována nejen za lidový, ale i za národní tanec Izraele. Velkou zásluhu na tom má Baruch Agadati, o kterém píše na jiném místě.

¹¹⁰ Viz Corinne Chochem: *Jewish Holiday Dances*, Behrman House, Inc. Publishers, N. Y., 1948.

9.5 Izraelské lidové tance v současném státě Izrael

Pro nás může být zvláštní, ba pozoruhodné, že mnoho sekulárně žijících Izraelců vyhledává kontakt se symboly starých židovských tradic, aniž by měli potřebu následovat židovské náboženské právo a dodržovat *micvot*¹¹¹. (Podobně jako když Češi slaví Vánoce.) Přesně tuto možnost provozování lidových tanců ideálně nabízí. Současní Izraelci se při společných tancích mohou setkávat mimo náboženskou obec, a přesto zachovávat tradiční židovské hodnoty, nemusí se zároveň cítit svázaně předpisy náboženské organizace. Skutečnost, že déle než šedesát let hnutí izraelských lidových tanců dále přežívá, je důkazem jak důležitou úlohu může hrát tanec a hodnoty, které k sobě váže, v současné společnosti (Ronen 1994: 122).

Přestože se současní mladí Izraelci rádi ztotožňují s produkty americké pop kultury, stejně stále tančí tance vytvořené jejich předky v době budování státu, obsahující ideály jednoty a bratrství. V lidovém tanci je skryta národní identita a hrdost.

Ačkoli se dříve předpokládalo se, že izraelské lidové tance postupně ztratí svou popularitu, během devadesátých let se ukázalo, že jejich obliba naopak stoupá. Jelikož proces vzniku lidových tanců je stále živý a neuzavřený, je schopen do sebe přijmout prvky, které jsou atraktivní a vyhovující potřebám dnešních mladých Izraelců. V tancích tak dnes najdeme prvky jazz dance, break dance a jiných vlivů šířící se prostřednictvím médií.

Zajímavý je pro nás způsob šíření nových tanců, který má od počátku velmi organizovanou sofistikovanou podobu. Existuje totiž systém certifikace učitelů izraelských lidových tanců, hebrejsky *markidim*, kteří po řádném vyškolení v zaštiťující organizaci Ulpan Markidim a získání oprávnění mohou tuto činnost vykonávat. Ron, jeden z účastníků festivalu v Karmieli, vysvětluje: „Ano, lidové tance jsou pro nás volnočasová aktivita a koníček, ale zároveň je to i velký byznys.“

Tito učitelé tance (*markidim*) následně organizují pravidelné či příležitostné taneční *harkady*. Pravidelné *harkady* se odehrávají jednou či

¹¹¹ *Micvot* jsou židovské náboženské předpisy.

vícekrát do týdne. Konají se ve společenských místnostech v kibucech, *mošavech* nebo ve městech. Existují pravidelné *harkady* ve městech i pod širým nebem.

Jedna pravidelná *harkada* v Tel Avivu se odehrává na břehu moře, začíná každou sobotu ve dvacet hodin na severním konci místní promenády. Vstup na tyto *harkady* bývá zpoplatněn. Příznivci izraelských tanců tak mohou navštěvovat pravidelně až několik tanečních příležitostí týdně (Indráková 2012: 55).

Učitel tance vyučuje pomocí názorné ukázky nebo pouze podle slovních instrukcí, které udává do mikrofonu. Většinu tanců pravidelní návštěvníci těchto *harkad* znají a jsou schopni na danou hudbu ihned začít tančit odpovídající choreografii. Počet tanců, který každý tanečník zná, se pohybuje od desítek až po stovky. Většinou stačí zahrát začátek melodie a všichni účastníci taneční příležitosti už vědí, o jaký tanec jde a jak jej interpretovat. To vysvětluje skutečnost, že náhodný účastník podobných příležitostí, který neměl dříve možnost se s tanci seznámit, nemá předpoklady k zapojení se do tance. Tance jsou mnohdy velice promyšlené a komplikované. K jejich osvojení mohou posloužit také rozmanité DVD výukové materiály, které jsou na izraelském trhu snadno dostupné.

Mnozí z učitelů tance jsou současně i tvůrci nových izraelských lidových tanců, jak jsem ostatně již dříve naznačila. Postup při tvorbě tanců je zde velice ojedinělý a pro nás Evropany až úsměvný. Každý choreograf má možnost registrovat svou vybranou skladbu či píseň a zkomponovaný tanec na Výboru písní, instituci, která napomáhá k šíření jednotlivých zkomponovaných tanců mezi lid (Dvořák 2008: 35). Zde mu sdělí, zda na danou skladbu je již tanec zkomponován, či nikoli. Cesta nového tance dále směřuje do semináře pro choreografy. Zde se jednou za měsíc představují všechny nově vytvořené tance a pomocí *markidim* se odtud mohou šířit dále. Buď tanečníky zaujmou a „chytí se“, nebo brzy zapadnou v zapomnění (Indráková 2012: 57).

9.6 Festival izraelských lidových tanců v Karmieli

Letní festival izraelských lidových tanců v Karmieli oslaví v roce 2016 již svůj 30. ročník. Karmiel je malé městečko uprostřed galilejských kopců asi dvě hodiny cesty autem na sever od Tel Avivu. Většina lidí, se kterými jsem se během tří festivalových dní setkala, sem jezdí pravidelně již od prvního ročníku (to ovšem neznamená, že je to pouze setkání „seniorů“ a nepřicházejí sem nové generace). Za ta léta se mnozí znají, přestože se vídají jednou za rok. Izraelská povaha je velice srdečná a neformální, všichni se spolu dávají do řeči a k cizincům (v tomto případě k mé osobě) jsou velice pozorní a pohostinní. Bydlí se tu ve stanech, vaří se na plynových vaříčích. Pro tanec jsou určena rozlehlá prostranství pod širým nebem, ale také rozsáhlé haly.



Obrázek 41 – propagační materiál Festivalu lidových tanců v Karmieli 2011 (propagační materiál)

Festival bývá třídní a jeho program je tak naplněn k „prasknutí“. Hlavní aktivitou, kvůli které se sem lidé sjíždějí ze všech koutů Izraele, jsou společné tance – hebrejsky *harkadot*, ke kterým se může připojit každý, kdo chce a kdo tance aspoň trochu ovládá či má prostě odvahu se zapojit. Dále jsou na programu vystoupení jednotlivých tanečních souborů z celého Izraele, zaměřené na izraelské lidové tance. Hostují zde rovněž skupiny současného tance, jako jsou Batsheva Dance Company, Vertigo Dance

Company, Kibbutz Dance Company či různí nezávislí choreografové, prezentující se pod záštitou sdružení Israeli Choreographic Association.

Úvodní a závěrečná představení a ceremonie probíhají ve velkém přírodním amfiteátru uprostřed města, kde lidé sedí na donesených židlích nebo na trávě. Při těchto představeních vystoupí na několik set tanečnicků ve společných choreografiích a jednotlivé taneční výstupy prokládají písně populárních zpěváků. Na zahajovacím a závěrečném večeru festivalu znějící izraelská hymna *Ha Tikva* (Naděje) podtrhuje přítomnou národní pospolitost a hrdost. Hlavní společná *harkada* začíná o půlnoci a tančí se bez přestání do brzkých ranních hodin, nesmíme zapomenout, že se tančí v Izraeli, v poněkud odlišných klimatických podmínkách, než jsou u nás. Noc je pro tanec ideální (Indráková 2012: 58).

Jednotlivá zaměření společných tanců jsou podrobně přehledně uvedena v programu, aby si každý účastník mohl vybrat, kam chce zavítat dle svých fyzických předpokladů a pohybového i hudebního vkusu. Provozují se zde tance kruhové, tance v řadách či tance párové. Pořadatelé myslí i na invalidy, zvláštní pozornost se věnuje lidem na vozíku, ti jsou nedílnou součástí tanečního dění a je pro ně každoročně vymezený speciální čas.

Izraelské lidové tance se zde tančí na hebrejské písně, od původních, starobylých, po nejnovější hity populární hudby. Většina starších tanečnicků, se kterými jsem se v Izraeli setkala, inklinovala k tancům původních etnik, kde se ozývají tradiční písně řecké, bulharské, rumunské, arabské, jemenské a písně mnoha jiných zemí, odkud se Židé navraceli do Palestiny. Hlavním důvodem oblíbenosti je „živý“ původní charakter hudby využívající tradiční lidové hudební nástroje. Tyto večery tradičních písní a tanců mají krásné pojmenování, říká se jim *nostalgia*. (Indráková 2012: 60)

Teenageři se naopak zúčastňují tanců řadových, kde je pro průměrného Evropana na první pohled zřetelný vliv současné konzumní společnosti, a to v charakteru hudby tvořené hity současné populární scény a v pohybových prvcích využívajících street dance, hip hop a další novodobé styly.

Politická situace Izraele přináší často velké napětí. Lidový tanec a zpěv může sloužit jako přímý katalyzátor a ventil vzniklých pocitů a emocí.

Zdá se, že tanec ve společnosti žijící ve stálém ohrožení, zvyšuje intenzitu vzájemně sdílené radosti a veselí a dává zapomenout na starosti. Aspoň takový dojem jsem nabyla při svých cestách po Izraeli. (Indráková 2012: 62)

10 Židovské náboženství a tanec

10.1 Tělo, pohyb a tanec jako součást židovské náboženské praxe

Tělo a pohyb těla je nedílnou součástí židovské modlitby, kdy při odříkávání modlitebních textů Židé v pravidelných intervalech houpají trupem vpřed a vzad. Udávají tak modlitbě rytmus a zároveň lze tento pohyb interpretovat jako opakované klanění se Hospodinu. Jiná z interpretací vysvětluje, že při tomto pohybu se duše lépe uvolňuje a vystupuje směrem k Bohu. V židovském náboženském životě je na tělo zaměřena pozornost v případě dodržování náboženské praxe chlapecké obřízky, rituální lázně – *mikve* – a velkého množství zvyků spojených s manželským životem, jako je zahalení vlasů, či přímo jejich vyholení v případě ultraortodoxních žen po svatbě, kdy zahalují své hlavy šátků či parukami (Indráková 2010A: 13).

Až do nedávné doby byl svět uměleckého, v tomto případě současného tance plně oddělen od náboženského živlu v zemi. Stejně tak když se tanečník v profesionálním souboru rozhodne přiklonit se k víře. Chce-li žít skutečně zbožným způsobem života a plnit všechna *micvot*, stojí před jasnou volbou, musí se zříci světa profesionálního tance. V podobné situaci se ocitl mladý tanečník Batsheva Dance Company, který konvertoval v době angažmá v souboru.

Svým způsobem tento případ jasně ilustruje vztah mezi profesionálním tanečním uměním a religiozním světem. Tento tanečník se krátce po své konverzi rozhodl opustit Batsheva Dance Company právě na základě nemožnosti skloubit profesionální dráhu tanečníka v souboru současného tance s náboženskými pravidly. Opustil proto profesionální angažmá v souboru a nadále se věnuje tanci za podmínek, které nejsou v rozporu s náboženstvím. Nyní působí jako lektor pohybového jazyka *gaga* nebo jako choreograf pro mužskou skupinu současného tance tvořenou výhradně z ortodoxních tanečníků Ka'et Ensemble sídlící v Jeruzalémě. Těžištěm současného tance je moderní město Tel Aviv, které je vzdáleno pouhých čtyřicet minut jízdy od religiozitou prosyceného Jeruzaléma (Indráková 2010A: 22).

Nahlédněme nyní do prostředí židovské náboženské komunity a na momenty, kdy je tanec a pohyb předepsaný způsob liturgie. Židovské synagogy¹¹² jsou naplněny tancem speciálně při svátku *Simchat Tóra*, tzv. radost z Tóry, kterým si Židé připomínají obdržení Tóry od Hospodina na Sinaji (23. den měsíce *tišri*).¹¹³ V tento svátek se v synagogách všechny svitky Tóry vyjímají ze svatostánků, nosí se vysoko nad hlavami v sedmi procesích. Mezi každým procesím, jehož se účastní i děti, prodlužují přítomní dobu radosti různými tanci a tradičními, moderními hebrejskými či jidiš písněmi (Newman – Gavriel 2004: 179). Mnohdy v tomto veselém reji dav vytančí před synagogu, kde dar Tóru tímto způsobem oslaví. Tančí se izraelská *hora* a chasidský ruský kozáček. S touto praxí se setkáváme v synagogách nejen v Izraeli, ale i jinde po světě.

10.2 Chasidismus – „tančící“ směr judaismu

Nejvýraznější náboženskou skupinou uvnitř judaismu, která dokonce tanec považuje za základní element náboženského života, je chasidismus, vznikající v 18. století ve východní Evropě.¹¹⁴ Pojem *chasidim* doslova znamená „zbožní“. Tanec je chasidy skutečně považován za jedinečný nástroj k dosažení

112

Původ synagog spadá do období babylonského exilu (587–537 před n. l.), kdy Židé nemohli přinášet oběti a vykonávat obřady v jeruzalémském Chrámu. Začali se tak shromažďovat v provizorních prostorách, shromaždištích, odtud původní označení synagoga, z řeckého *synagogein* – shromažďovat se.

113 Židovský kalendář je lunisolární. To znamená, že v židovském systému kalendáře se měsíce počítají dle měsíčního cyklu a roky podle slunečního. Měsíční cyklus má dvacet devět a půl dne. Za dvanáct měsíců o délce dvacet devět či třicet dní vznikne součet 354 dní v roce, proto se sedmkrát v průběhu devatenácti solárních roků vkládá třináctý měsíc. Židovský rok začíná na podzim oslavou svátku Nového roku, zvaném *Roš Ha Šana*, ve dnech 1. a 2. *tišri*, prvního měsíce židovského kalendáře. Židovský letopočet se počítá od počátku světa.

114 V dnešní době jsou tyto komunity silně zastoupeny zejména v Izraeli a v Americe. Chasidy poznáme snadno podle jejich tradičního oděvu, který kromě tradiční bílé košile, černých kalhot a modlitebních třásní zvaných *cicit*, zavěšených okolo pasu, doplňuje černý kabát a výrazný černý klobouk. Jelikož tento oděv s sebou chasidé přivezli z mrazivé východní Evropy, v Izraeli, kdy je člověku stále horko, musí s nimi ve starém městě či při návštěvě čtvrti Mea Šearim v Jeruzalémě silně soucítit.

náboženského vytržení, komunikace s Bohem, označované hebrejským slovem *dvekut*. Další základní pojem náboženské praxe chasidů je *hitlahavut* – radostné nadšení –, se kterým se mají vykonávat všechny *micvy*.¹¹⁵

Náboženské vytržení, které se projevuje spontánním tancem, je připisováno textu knihy Žalmů (Ž 35,10): „Každá kost ve mně řekne: ‚Hospodine, kdo je tobě roven? Poníženého ty vysvobozuješ z moci silnějšího, poníženého ubožáka od uchvatitele.‘“ Tanec napomáhá chasidům po mnoho generací povznést se nad pozemskou existenci, odtrhnout se od materiálních záležitostí a vystoupit blíže k duchovní sféře (Indráková 2010: 25–26).

Známé jsou chasidské výroky, vynášející tanec jako stěžejní složku pobožnosti. Slova připisovaná zakladateli chasidismu rabínu jménem Baal Šem Tov zní následovně: „Chasidům je tanec modlitbou.“ Baal Šem Tov (1698–1760), celým jménem Rabi Jisrael ben Eliezer, vysvětluje základní formaci židovských tanců do kruhu slovy: „Protože v kruhu není začátek ani konec, každý je do něho stejnoměrně zapojen a všichni jsou si v něm rovni“ (Shiloah 1992: 213).



Obrázek 42 – umění ve veřejném prostoru – tančící chasidé (foto T. I., 2012)

¹¹⁵ *Micva* je židovský náboženský předpis či příkázání, které je Žid povinen plnit. Podle *Talmudu* existuje 613 příkázání, z čehož 248 je kladných a 365 záporných.

Tanec je nedílnou součástí bohoslužby a modlitby a má své výlučné postavení v období Vysokých svátků. Mezi Vysoké svátky patří *Roš Ha Šana* – židovský Nový rok (1. a 2. den měsíce *tišri*) a *Jom Kipur* – Den smíření (10. den měsíce *tišri*), kdy převládá vážná nálada a pokání (Shiloah 1992: 214). Skupinové kruhové tance se odehrávají při různých příležitostech uvnitř nebo vně synagogy. Ve zmiňovaný svátek *Simchat Tóra* je náboženskou povinností připojit se do kruhu tanečníků vždy, když je svitek Tóry nesen okolo synagogy, což se týká také dětí, starých lidí, dokonce i náhodných kolemjdoucích.

Tance mají u chasidů různé podoby, vedle kruhových mají též tance v párech a stejně tak téměř akrobatické sólové tance, které vyžadují velké soustředění a svalovou sílu. Tanečníci si přitom staví láhev na hlavu nebo balancují s tyčí na čele. Někdy tanec končí s celou pyramidou postavenou z lahví, jindy tanečník tančí své sólo s hořící pochodní v ústech (Shiloah 1992: 214).

Chasidé mají také specifické svatební tance – patří mezi ně *sher* a *sherele*, veselé tance pro čtyři dvojice podobné čtverylce. Dále je to *Broigez Tantz*, taneční hra pro páry, kdy jeden předstírá zlobu a druhý ho udobřuje. Tento tanec se ve skutečnosti skládá ze dvou spojených tanců, a to *Broigez* a *Sholem*.

Tanec, který je možno důvěryhodně datovat, je *Micva Tantz*. Můžeme jej blíže určit na základě starých textů, zmínka o oblibě tohoto tance ve 14. a začátkem 15. století je doložena v záznamu slavného pražského vrchního rabína Rabiho Löwa (celým jménem Jehuda Levi Ben Becalel, akronymem Maharal). Löw zmiňuje *Micva Tantz* ve své knize o tradicích a zvycích hebrejským termínem *Minhagot* (Shiloah 1992: 215). Při *Micva Tantz* příbuzní nevěsty, muži, měli tančit s nevěstou, aniž by se jí dotkli. Tento zvyk se vyvinul do obecně známého tance nevěsty se šátkem, který dvojici spojuje a tančí se na svatbách v chasidských komunitách dodnes.

Chasidské tance, stejně tak jako chasidská hudba, se rozšířily do celé komunity a jsou nedílnou součástí židovské kultury. Mnohé žijí dnes dál nejen v náboženském prostředí, ale byly plně integrovány do sekulárního prostředí izraelských lidových tanců a izraelské kultury (Indráková 2010: 26).

10.3 Proměnlivý vztah židovského náboženství k tanci jednotlivých období židovských dějin

10.3.1 Tanec v období diaspory

Vztah v dějinách judaismu se vůči tělesnosti a tanci proměňoval. Na základě konkrétních citací a dochovaných zpráv z období židovské diaspory v případě evropské geografické oblasti, tedy převážně aškenázského ritu, dokládám kontroverzní vztah k tanci. Na jednu stranu byl tanec v židovských dějinách využíván k oslavám, na druhou stranu je velice striktní v zákazu společného tančení mezi mužem a ženou. Východiskem z tohoto paradoxu je uvědomění si funkce a poslání tance. Rabínské autority přistřežovali příkazy obecně týkající se jídla, požívání alkoholu a příkazy týkající se genderu¹¹⁶. Na pozadí těchto proměňujících se zákazů je jednoduše strach z bližšího kontaktu s okolním nežidovským obyvatelstvem. Proto aspekty, které nejlépe sdružují společnost jako společné, jídlo, pití spolu s nástrahy tělesnosti, byly postupně ověnčovány dalšími příkazy. Názor je takový, že veškeré příkazy, které přišly v období diaspory, byly uplatňovány spíše ze strachu a nepochází ze samé podstaty židovského uvažování o těle a tanci. Je zde paradox mezi spojením s tělem a využíváním tance jako přirozeného lidského projevu radosti a oslavy a současně v židovském náboženství a současně odporu rabínských autorit proti některým tanečním projevům, které by mohly vést k narušení komunity.

Tělu je v židovském náboženství stále věnována velká pozornost. Připomeňme si rituál obřízky, který podstupují chlapci v osmém roce svého života až dodnes¹¹⁷ nebo rituální lázně, *mikve*, sloužící k rituální očištění těla.

V rabínských právních spisech a v responsích¹¹⁸ existuje mnoho polemik o tanci. Názory rabínů na tanec oscilují od smířlivých, které připouštěly kompromis,

¹¹⁶ Užívám zde termínu „gender“, který mi přijde příhodnější, neboť mnoho příkazů se týká nejen židovské ochrany komunity, ale hlavně ochrany rodiny. Mnoho příkazů, týkajících se skrývání vlasů či v extrémnějším případě holením vlasů a používání paruk u žen, přichází v životě ortodoxních žen a mužů právě po svatbě.

¹¹⁷ Tento rituál se udržuje v současné izraelské společnosti dodnes i u sekulární části obyvatelstva, která se jinak vůči judaismu striktně vymezuje.

až po tvrdě odmítavé, představující přímé nepřátelství směrem k tanci. Na rozdíl od hudby, která doprovázela modlitby a *pijutim*¹¹⁹, tanec nebyl nikdy základním prvkem liturgie. Tanec byl legitimně využíván při svátcích v průběhu židovského roku, kdy převládala radostná nálada, jak bylo výše řečeno. Jeho postavení se výrazně lišilo od postavení hudby v židovské kultuře.

Rabi Abraham, syn Maimonidův (1135–1204), prohlásil, že ženy napodobují tance pohanů a tančice před muži se oddávají žalostnému jednání, které je staví mezi ostatní vyloučené z budoucího světa (Shiloah 1992: 212–213). Rabi zvláště poukazuje na zvyk, který byl široce rozšířen mezi Židy v Egyptě v době před osmi sty lety, který požadoval, aby zvláště oděná nevěsta předváděla sólový tanec s mečem v ruce, který může asociovat „šavlový tanec“. Rabi Abraham tento zvyk zakazuje proto, aby nedocházelo k nápodobě zvyků pohanů. Současně zakazuje tanec nevěsty předvádět před muži.¹²⁰

Němečtí rabíni ostře odsoudili tance, kdy muži a ženy tančí společně.¹²¹ Dovoleno tančit ve dvojici směli jenom manžel a manželka, sestra a bratr nebo otec a dcera. Navzdory těmto zákazům se vyvinul zvyk provozování tance *Micvah*¹²² při svatbě, kdy významní členové obce tančí s nevěstou, držíce se za šátek, aby tak byl vyloučen jakýkoliv tělesný kontakt. Samozřejmě nejvážnější zákazy byly namířeny proti tanci pro pobavení, tanec pro tanec, zcela oddělený od veřejné či soukromé příležitosti, nebyl nijak tolerován.

¹¹⁸ *Responsa sg.* (hebr. *še'elot u tšuvot – otázky a odpovědi*) – autoritativní odpovědi na otázky židovské právní povahy, dnes existuje 40 000 repons, které jsou důležitým pramenem o židovských dějinách.

¹¹⁹ *Pijut* (pl. *pijutim*) – termín řeckého původu, který označuje poezii náboženské povahy, která byly složena převážně v 5.–6. st. n. l. a později se stala součástí synagogální liturgie. První skladatelé *pijutim* (*pajtanim*) žili na území Palestiny před dobytím Araby (Eleazar ben Kalir), později ve Španělsku (Ibn Gabirol, Moše a Abraham Ibn Ezra, Jehuda Halevi) a ve střední Evropě (rodina Kalonymus).

¹²⁰ Více viz Zvi Friedhaber: *Dance nce among the Jewish People*, Tel Aviv 1984: 27–39.

¹²¹ Zákaz společného tance mužů a žen viz *Talmud*, traktát Ketubot 17 a.

¹²² *Mitzva tanz* jsou označovány konkrétní formy tanců, které se v průběhu staletí vyvíjely a tvořily tak důležitou součást tradičního průběhu svatebního obřadu a jeho oslav.

Ve Španělsku mladí lidé tančili dokonce na šabat za doprovodu hudebních nástrojů. Rabi Shlomo Aderet (1270–1343) na to reagoval v jednom svém responsu názorem, že mladí lidé tímto silně překračují všechny morální zákazy (Shiloah 1992: 213).

Během 17. století bylo v zemích západní Evropy obvyklé posílat děti na taneční hodiny u učitelů tance, kterými byli Židé, neboť to nebylo povolání vhodné pro křesťana. Rabi Elhanan Henly Kirchhain (1727) se k tomuto zvyku rozšířenému i u Židů vyjadřuje a radí těm, kteří dle jeho názoru, z rozmaru posílají své děti studovat v tanečních školách, aby tak nečinili a peníze raději použili ke konání dobrých skutků (Indráková 2010A: 23).

U řeckého rabína Aharona Bar Chajima Abrahama ha Cohen Perahiah (1627–1689) se vyskytuje jiný zajímavý zákaz. Zakazuje přítomnost nežidovských hudebníků na židovských svatbách, aby nemohli být svědky tanců žen. Ve shodě s názory jiných salonických rabínů vydal Cohen Perahiah zákaz najímání nežidovských hudebníků. V jiných židovských komunitách byla účast nežidovských hudebníků při svatbách i jiných příležitostech obvyklá.

Nezbytné je zde také zmínit tance samotných oddávajících rabínů při svatebním veselí. Z písemných i obrazových dokladů je vidět, s jakou chutí při některých příležitostech rabíni vstoupili, či dokonce iniciovali svatební taneční rej. Každý rabín tento tanec uchopil podle své nátury. Rabi Juda ben Ilaj si vytvořil myrtovou větévku a tančil před nevěstou a zpíval. Rabi Samul ben Isak, přestože byl dost starý, žongloval se třemi myrtovými větévkami a současně tančil a zpíval. Další doklad uvádí, jak rabi Aha tančil s nevěstou na ramenou.¹²³ Z těchto rozmanitých zpráv lze vyvodit, že rabíni kritizovali jen některé aspekty tance, zvláště se vyhrazovali ke společnému tanci mužů a žen, vůči kterému se vymezoval *Talmud*.¹²⁴

10.3.2 Tance ve starověkém Izraeli

O životě židovského společenství informují staré židovské spisy jako *Tanach* a *Talmud*. *Tanach* (tedy Hebrejská Bible, náš Starý Zákon), obsahuje hned několik různých slovesných kořenů pro zachycení tance: sachak (s-ch-k), cholel (ch-v-l),

¹²³ Viz EJ: 1264.

¹²⁴ Traktát Ketubot 17 a .

kirker (k-r-r), pizez (p-z-z), rakad (r-k-d), dileg (d-l-g), kafac (k-f-c), savlv (s-v-v), pasach (p-s-ch), chagag (ch-g-g).

a) Tance kolem posvátného předmětu

Pravděpodobně nejznámější dochovanou zmínku o tanci lze najít v Tóře (Pět knih Mojžíšových). Jde o pasáž známou jako tanec kolem zlatého telete. 2. kniha Mojžíšova vypovídá o neposlušnosti Izraelitů, kteří si na cestě z Egypta nechali odlít zlatého býčka, když jejich vůdce Mojžíš trávil již několik dnů na hoře Sinaj a začali se býčkovi klanět. Když se Mojžíš vracel z hory Sinaj se dvěma deskami s předpisy od Boha, lid tančil kolem modly.

Ex 32:19: „Když se Mojžíš přiblížil k táboru a uviděl býčka a křepčení, vzplanul hněvem, odhodil desky z rukou a pod horou je roztříštil.“

Mojžíšova reakce byla nekompromisní. Nechal pobít všechny muže, kteří se účastnili této nevěry. Ten den padlo tři tisíce mužů, píše Bible. Tanec zlatého telete dodnes symbolizuje v přeneseném slova smyslu uctívání falešných model. Tento příběh se často mylně interpretuje a i v křesťanské tradici v průběhu historie sloužil jako odstrašující příklad bezuzdného chování spojeného s tancem. Původní homiletický výklad však neodsuzuje taneční projev jako takový, ale v současné situaci příběhu se vyhraňuje proti uctívání jiné autority, než je Hospodin.

Ve společenském a náboženském životě židů¹²⁵ byl tanec považován za projev radosti a náboženského vytržení. Nejstarší zprávy o tanci ve starověkém Izraeli nám přináší Bible,¹²⁶ *Mišna* a *Talmud*.¹²⁷ Četné výskyty tance v Bibli poukazují na fakt, že tanec byl hluboce zakořeněn ve starověkém světě a starověkém Izraeli.

¹²⁵ Slovo *židé* uvádím ve tvaru s malým počátečním písmenem na základě náboženské příslušnosti.

¹²⁶ Zmínky o tanci čerpám výhradně z knih hebrejského kánonu a připojuji k nim knihy deuterokanonické. Veškeré biblické citace čerpám z ČEP.

¹²⁷ Zmínky o tanci obsahuje traktát *Suka*, *Ta' anit* a *Ketubot*.

Základní pojetí tance ve starověku naznačují následující obecně míněná slova o tanci. Kazatel se ve výčtu lidských aktivit o tanci vyjadřuje slovy:

Kaz 3:1–4: „Všechno má určenou chvíli a veškeré dění pod nebem svůj čas: Je čas rození i čas umírání, čas sázet i čas trhat; je čas zabíjet i čas léčit, čas bořit i čas budovat; je čas plakat i čas smát se, čas truchlit i čas poskakovat.“

Slovo poskakovat zde nahrazuje radostné tančení a stojí v kontrastu se smutnými fázemi v životě.

V knize Pláč Jeremiášův se dočítáme:

Pl 5:15: „Přestalo veselí našeho srdce, v truchlení se proměnil náš tanec.“ Stejně i v tomto textu je tanec pojímán jako výraz veselí, které je přerušeno truchlením.

Prorok Jeremiáš se vyjadřuje slovy:

Jr 31:4: „Znovu tě zbuduji a budeš zbudována, panno izraelská. Znovu se ozdobíš bubínky a vyjdeš k tanci s těmi, kdo se smějí.“

Jr 31:13: „Tehdy se bude v tanci radovat panna i jinoši a starci. „Jejich truchlení změním ve veselí, místo strasti jim dám útěchu a radost.“

Ve starověkém Izraeli byly tance projevem radosti, přesto však mezi nimi můžeme dále rozlišovat podle příležitosti a důvodu, proč a kdy byl daný tanec provozován.¹²⁸ Pro tato hlubší rozlišení mi poslouží dva prameny: *Encyclopedia Judaica*, kapitola „The Dance“ (s. 1262–1272) a studie W. O. E. Oesterleyho: *Sacred Dance in the Ancient World*. Jednotlivá rozlišení tanců uváděná v těchto publikacích se v základních rysech shodují. Předkládám v následujících kapitolách rozlišení vlastní, které kombinuje oba tyto zdroje (Indráková 2010 A: 15).

b) Tance oslavující vítězství

Ve starověkém světě se tancem vyjadřovala radost z válečných vítězství a při vítání navracejících se mužů z vítězných vojenských tažení. Tyto tance vedly ženy, které zpívaly písně a přitom tančily. Tanečnice doprovázela druhá skupina žen, které zpívaly, tančily a hrály na hudební nástroje (EJ: 1262).

Známe oslavný tanec Mirjam, sestry Mojžíšovy, po zázračném překročení Rudého moře, o kterém Starý zákon hovoří v 2. knize Mojžíšově na pozadí

¹²⁸

Viz Oesterley, 2002: 36–44.

příběhu o vyvedení z Egypta prorokem Mojžíšem. Tanec vzdával díky Hospodinu za jeho záchranu a vítěztví:

Ex 15:20–21: „Tu vzala prorokyně Mirjam, sestra Áronova, do ruky bubínek a všechny ženy vyšly za ní s bubínky v tanečním reji. A Mirjam střídavě s muži prozpěvovala: „Zpívejte Hospodinu, neboť se slavně vyvýšil, smetl do moře koně i s jezdcem.“

Kniha Soudců popisuje vítězný návrat soudce Jiftácha Gileádského a jeho vojska z bitvy proti Amónovcům v Mispě. Soudce Jiftách se zavázal slovy Hospodinu, že daruje Hospodinu v zápalné oběti to, co mu jako první vyjde vstříc ze dveří jeho domu. Vyšla mu vstříc jeho dcera:

Sd 11:34 : „Když přicházel Jiftách do Mispy ke svému domu, hle, vychází mu naproti s bubínky a s tancem jeho dcera. Měl jenom tu jedinou, kromě ní neměl syna ani dceru.“

Když se David a Saul navracejí z vítězného boje s Pelištejci, přicházejí jim naproti ženy se zpěvem, tancem a bubínky, aby přivítaly krále Saula za doprovodu třístrunných nástrojů:

1 S 18:6–7: „Tenkrát, když přicházeli, když se David vracel od vítězství nad Pelištejcem, vyšly ze všech izraelských měst zpívající a tančící ženy vstříc králi Saulovi s radostí, s bubínky a loutnami. A křepčící ženy prozpěvovaly: "Saul pobil své tisíce, ale David své desetitisíce.“

V knize Júdit, která nespadá do hebrejského kánonu, se nachází jediná zmínka o tanci, a to detailní popis oslavy vítězství, kdy Júdit vede ženy do tance za doprovodu zvláštní písně vzdávající díky Hospodinu:

Ju 15:12-13: „Všechny hebrejské ženy se seběhly, aby ji viděly, dobrořečily jí a daly se na její počest spolu do tance. Júdit nabrala do rukou ratolesti a dala je ženám, které byly s ní. Ověnčily se olivovými ratolestmi, ona i ty, které byly s ní, a Júdit šla v čele všeho lidu a vedla taneční rej všech žen. A všichni izraelští muži šli za nimi v plné zbroji, ověnčení a s chvalozpěvem na rtech.“

Tento doklad o tanci je velice cenný, neboť popisuje chování žen a zároveň dokládá i jednání mužů, kteří se těchto tanečních událostí účastnili (Indráková 2010A:21).

c) Extatické tance

Na základě knih Samuelových se dozvídáme, že se věštcí¹²⁹ pohybovali ve skupinách a nosili s sebou hudební nástroje. Hrou na hudební nástroje věštcí dosahovali stavu extáze, během kterého věštili. S hudbou se pojil tanec a víření (Osterley 2002: 131).

O připojení Saula ke skupině věštců vypráví 1. kniha Samuelova. Izraelci toužili mít krále jako ostatní pohanské národy. Příběh se odehrává na konci doby Soudců, kdy byl soudcem Samuel. Samuel na naléhání lidu dostává příkaz od Hospodina pomazat za krále mladého muže jménem Saul z kmene Benjamin. Saul se při hledání ztracených oslic dostává k Samuelovi, který ho na posvátném návrší pomáže za krále a sděluje mu, jaká Boží znamení budou následovat:

1 S 10:10–11: „Potom vstoupíš na Boží pahorek, na kterém jsou pelištejská výsostná znamení. Až tam vejdeš do města, narazíš na hlouček proroků sestupujících z posvátného návrší; před nimi harfa, buben, píšťala a citara, a oni budou v prorockém vytržení. Vtom se tě zmocní duch Hospodinův a upadneš do prorockého vytržení s nimi a změníš se v jiného muže.“

Když Saul od Samuela odchází, dochází k tomu, co mu Samuel sdělil:

1 S 10:5–6: „Když přišli na onen pahorek, přicházel mu vstříc hlouček proroků. Tu se ho zmocnil duch Boží a on upadl uprostřed nich do prorockého vytržení. Všichni z lidu, kdo ho znali z dřívějšíka, když viděli, že prorokuje spolu s proroky, říkali jeden druhému: "Co se to s Kíšovým synem děje? Což také Saul je mezi proroky?"

Tento výrok se objevuje i v dalším vyprávění o králi Saulovi a Davidovi v 1. knize Samuelově. Pomazaný král Saul žárlí na mladého Davida. David utíká do Rámy do prorockého domu proroka Samuela. Král Saul vysílá posly, aby Davida zajali. I poslové upadají do prorockého vytržení. Nakonec se za Davidem vypraví sám Saul a rovněž upadá do prorockého vytržení:

„Saul vyslal posly, aby Davida jali. Ti spatřili sbor proroků v prorockém vytržení a Samuela stojícího jako představeného nad nimi. Vtom spočinul duch Boží na Saulových poslech a také oni upadli do prorockého vytržení. Také on si svlékl šaty a také on upadl před Samuelem do prorockého vytržení. Celý den a celou noc

¹²⁹ Používám slovo *věštcí* na místo termínu *proroci*. Termín *prorok* uvádím ve spojení s výraznými jedinci, přinášejícími proroctví jednotlivě, ne však ve spojitosti s podobnými skupinovými věšteckými aktivitami.

ležel nahý. Proto se říká: "Což také Saul je mezi proroky?" Od té doby se mezi izraelským lidem ujalo toto rčení: „Což je také Saul mezi proroky?“ (1 S 19:20 a 24)

Je zajímavé, že v českém překladu hebrejského textu 1 S 19:20 a 24 „upadl do prorockého vytržení“ není použito žádného termínu odkazujícího na tanec ani na hudební doprovod. Dle mého názoru tato situace odkazuje pouze na vytržení, bez ohledu na taneční projev.¹³⁰

d) Procesionální tance

Davidovo tančení před archou je příkladem tance extatického tance je ale jiný než dosažení náboženské extáze při tancích věstců.¹³¹ Kloním se proto k Oesterleyho řazení Davidova tance do zvláštní skupiny tanců procesionálních, jejichž smyslem je oslavit nějakou jedinečnou událost (Indráková 2010: 17).

2 S 6:5: „David a všechen izraelský dům křepčili před Hospodinem za doprovodu různých nástrojů z cypřišového dřeva, citar, harf, bubínků, chřestítek a cymbálů.“ Když dojeli s archou do Jeruzaléma, David pokračoval v tanci a jeho žena Míkal ho pozorovala z okna.

A David poskakoval před Hospodinem se vsí silou; byl přitom přepásán Iněným efódem. David a všechen izraelský dům vystupovali s Hospodinovou schránou za ryčného troubení polnic. Když Hospodinova schrána vstupovala do Města Davidova, Míkal, dcera Saulova, se právě dívala z okna. Viděla krále Davida, jak se točí a vyskakuje před Hospodinem a v srdci jím pohrdla (2 S 6:14–16).

Legitimita Davidova chování, kterým Míkal pohrdá, je Bibli stvrzena tím, že za trest je Míkal postižena neplodností.

O této události se jinými slovy vyjadřuje text v 1. knize Letopisů (1 Pa 15-23):

Berekjáš a Elkána byli při schráně vrátnými. Kněží Šebanjáš, Jóšafat, Netaneel, Amasaj, Zekarjáš, Benajáš a Elíezer troubili před Boží schránou na pozouny.

¹³⁰ Tuto pasáž uvádí *Encyclopedia Judaica* mezi odkazy o extatickém tanci.

¹³¹ Zde se nabízí spojitost s tanci dervišů v islámu. Dervišské tance jsou prováděny způsobem víření kolem vlastní osy za doprovodu hudebních nástrojů za účelem dosažení stavu extáze.

Obéd-edóm a Jechijáš byli také vrátnými při schráně. David, izraelští starší a velitelé nad tisíci radostně vystupovali se schránou Hospodinovy smlouvy z Obéd-edóмова domu. Protože Bůh prokázal svou pomoc lévijcům, kteří nesli schránu Hospodinovy smlouvy, obětovali sedm býčků a sedm beranů. David byl oděn pláštěnkou z bělostného plátna, stejně tak všichni lévijci, kteří nesli schránu, zpěváci a Kenanjáš, předák zpěváků při přenášení. David měl na sobě též lněný efód. Celý Izrael vystupoval se schránou Hospodinovy smlouvy za ryčného troubení polnic a za zvuku pozounů, cymbálů, harf a citar. Když schrána Hospodinovy smlouvy vstupovala do Města Davidova, Míkal, dcera Saulova, se právě dívala z okna. Viděla krále Davida, jak poskakuje a křepčí, a v srdci jím pohrdla.

e) Přírodní tance – tance žní, vinobraní a jiných svátků

Izraelci slavili žně, neboli dožínky, společným tančením mužů a žen během podzimního starověkého svátku *sukot*, který zahrnoval zemědělský svátek *Chag ha-asif* – svátek podzimních sklizní a vinobraní. Během svátku *sukot* se konala každodenní procesí, která obcházela kolem hlavního oltáře v Jeruzalémském chrámu. Na druhý den se odehrávala na nádvoří žen procesí s palmovými listy a vrbovými proutky, které byly doprovázené zpěvem žalmů. Tyto svátky měly vrchol ve svátku Čerpání vody. O těchto slavnostech vypovídá *Talmud*:

„Kdo v životě neviděl slavnost přivolávání deště, nikdy nezažil skutečnou slavnost.“ (Traktát Suka 5:1)

„Zbožní muži tančili s pochodněmi v rukou, zpívali písně radosti a chvály a levité hráli na liry, harfy, cymbály a trumpety a bezpočet dalších nástrojů.“ (Traktát Suka 51 b)

„Během těchto oslav Rabi Simeon ben Gamaliel prováděl kejkle s osmi zapálenými pochodněmi, vyčerpaný klekl na zem, zaryl dva prsty do země, políbil ji, vyskočil ze země a zase stál na svých nohách.“ (Traktát Suka 55 a)

Nesmíme zapomenout, že na území Izraele byla stále je voda velice vzácná. Když první podzimní déšť přibližně v období tohoto svátku přináší vláhu, je to velký důvod k radosti a oslavám (Indráková 2010A: 18).

f) Tance na vinicích – jarní období námluv

V knize Tanachu v knize Soudců najdeme další pozoruhodnou událost spojenou s tancem. Každoroční slavnost v Šílu byla spojena s vybíráním nevěsty. V knize Soudců je popisován příběh o zjetí nevěst muži z kmene Benjamin. Vybírání nevěst v během tanců na vinici bylo zřejmě běžnou praxí ve starověkém Izraeli.

Sd 21:19: „Pak řekli: ‚Hle, rok co rok bývá Hospodinova slavnost v Šílu, které je severně od Bét-elu, východně od silnice vystupující z Bét-elu do Šekemu a jižně od Lebóny.‘ Benjamínovcům přikázali: ‚Skrýjte se ve vinicích jako zálohy. Jak uvidíte, že šíloské dcery vycházejí v průvodu k tanečním rejům, vyrazte z vinic a uchvaťte si každý ženu ze šíloských dcer. Pak odejděte do benjamínské země.‘“

Mišna popisuje den patnáctého *avu*¹³², v traktátu Ta'anit 4:8: „Rabi Simeon ben Gamaliel o této slavnosti říká:

„Nebylo pro Israel jiného svátku jako v den patnáctého avu (Tu bi-švat) a dne smíření, kdy dcery jeruzalémské vyšly ven v bílých šatech, které byly vypůjčené, takže žádná nemusela mít hanbu, jestliže žádné nevladnila. A dcery jeruzalémské vyšly ven a tančily v kruhu na vinicích. A co říkaly? Mladíci, pozvedněte oči a pozorujte tu, kterou byste si vybrali.“ (Indráková 2010A: 19)

g) Svatební tance

Svatební procesí s bubínky a jinými nástroji jsou doložená v Bibli a apokryfech, o svatebních tancích se poeticky hovoří v Žalmech:

„V zářivém oděvu ji vedou králi a za ní její panenské družky, k tobě je uvádějí. Průvod se ubírá v radostném jáсотu, vstupuje v královský palác.“ (Ž 45:15–16)

Další velice krásné pasáže vypovídající o tanci nalezneme v Písni písní:

„Obrať se, obrať se, Šulamítko, obrať se, obrať se, chceme tě vidět.“ Co na Šulamítce uvidíte? Že tančí táborový tanec!“ (Pí 7:1)

Tento text poukazuje na rozdělení účastníků svatebního tance do dvou skupin. Pozůstatky těchto tanců, které se odehrávají mezi dvěma vzájemně na sebe reagujícími skupinami tanečníků, můžeme stále vidět při tancích Beduínů na Středním východě (Shiloah, 1992: 212). *Talmud* dokládá, že svatební tance měly

¹³² Pro tento svátek se užívá také termín *Tu be-Av* (svátek patnáctého dne měsíce *avu*) nebo *Roš ha Šana ha Ilanot* (Nový rok stromů).

různé podoby a přemýšlelo se nad nimi v různých souvislostech. Traktát Ketubot 17 uvádí zajímavé pravidlo upřednostňující svatební procesí střetnutí na ulici před smutečními procesími. Tanec na počest nevěsty byl vnímán jako náboženský akt.

Žalmista popisuje královskou svatbu, její okázalý a radostný charakter:

„V zářivém oděvu ji vedou králi a za ní její panenské družky, k tobě je uvádějí. Průvod se ubírá v radostném jásotu, vstupuje v královský palác.“ (Ž 45: 15–16)

První kniha Makabejská, nepatřící ovšem do židovského kánonu, nám dokládá, jak vypadal svatební průvod. Mnoho hudebních nástrojů užívaných v průvodu poukazuje na přítomnost tance (EJ: 1264).

„Po těchto událostech se doneslo Jonatánovi a jeho bratru Šimeónovi, že Jambrijci chystali velikou svatbu, že s velikým doprovodem budou převážet z Nadabatu nevěstu, dceru jednoho z kanaanských velmožů. Tu si vzpomněli na krev svého bratra Jóchanana, vypravili se na ně a ukryli se pod útesem hory. Pohlédli vzhůru a viděli hlučný průvod. Ženich, jeho přátelé a bratři šli naproti nim s bubínky a mnohými hudebními nástroji, všichni ozbrojeni.“

11 Metody a systémy pohybu vyvinuté v Izraeli

11.1 Vznik a vývoj pohybového jazyka Gaga

Ohad Naharin začal vyvíjet svoji metodu na základě potřeby ulevit si od bolesti způsobené zraněním zad. Při rehabilitaci se seznámil z mnoha metodami a rehabilitačními přístupy. Ohad Naharin o metodě Gaga mluví takto:¹³³

V systému Gaga je hodně důležité pojmout pohyb instinktivně a vychutnat jej (connect to pleasure). A právě toto vychutnávání pohybu tělo chrání, i když je pohyb sám spojen s velkým fyzickým úsilím. O. N. (Out of Focus , 2003)

Na otázku, kdo byli učitelé, kteří Naharina provázeli na cestě ke vzniku systému Gaga, Naharin odpovídá:

Řekl bych, že nejvíce jsem se učil především z různých životních událostí, jako například závažný úraz, který jsem měl před dvaceti lety – poranil jsem si záda. O. N. (Out of Focus, 2003)

Na základě těchto slov můžeme lépe rozumět samotnému Naharinovu přemýšlení o pohybu „jako o něčem, co může léčit“. Zranění v oblasti bederní páteře zkomplikovalo Naharinovi situaci tanečnicka natolik, že částečně přestal cítit jednu nohu. Ohad Naharin zavedl k práci s tělem a pohybem vlastní pojmy, které často se svými tanečnicíky při práci užívá jako zkratku. V Gaga je přesto extrémně důležitý přímý kontakt s lektorem, vizuální percepce a možnost nechat se inspirovat lektorovým pohybem. Ohad Naharin jak známo nemá v úmyslu představovat svou metodu psanou formou ani nemá v úmyslu psát pohyb a hlas na papír. Důvod je podle mě takový, že by jej to zkrátka nudilo. Proto k uchopení této metody vycházím pouze vlastních slov Ohada Naharina a jeho nejbližších prostřednictvím rozhovorů.

¹³³ V této kapitole čerpám z rozhovoru vedeného v hebrejštině režiséra filmového dokumentu Tomera Heymanna s Ohadem Naharinem v době Naharinova pobytu a práce se Seddar Lake City Ballet v roce 2003. Ohad Naharin zde ve velice spontánním a nenuceném rozhovoru s režisérem mluví způsobem, který umožňuje neformálnost situace rozhovoru a jeho rodného jazyka.

Ohad Naharin o postupném zrodu vlastního pohybového jazyka Gaga vzpomíná:

V té době jsem byl tanečník, ale už jsem dělal i choreografii. Trvalo mi opravdu dlouho, než jsem se zotavil a mohl se vrátit k práci. Jako součást zotavovacího procesu jsem zkoušel všechny možné rehabilitační metody a systémy, které s rehabilitací souvisí, jako taiči, pilates, Feldenkrais, plavání. Především mi ale pomohlo naslouchání vlastnímu tělu, což jsem nikdy předtím nedělal v takové míře. Šlo o vážné poranění a jeho následky bohužel pociťuji dodnes. Už to nebude jinak. Podstoupil jsem operaci. Utrpěl jsem vážné a nezvratné poranění nervů, dokonce jsem byl nějaký čas ochrnutý na levou nohu .O.N. (Out of Focus, 2009)

Mojí interpretaci Ohadových lekcí (Ohad's classes), jak se říkalo naharinovým tréninkům koncem devadesátých let tedy několik let před zrodem pohybového jazyka Gaga (jméno vzniklo až v roce 2004) zachycuje úryvek z dopisu.

Naharinovy hodiny si teď skutečně užívám. Vůbec to není o linkách či tvarech, nýbrž o kvalitě pohybu či jeho charakteru, který si každý v sobě musí najít sám. Hodiny většinou končí velmi absurdní improvizací s instrukcí např.: „Feel stupid.“ nebo: „Tančete jako Isadora Duncan s šátkem.“ (Korespondence T. I., říjen 1998)

Yossi Naharin, Naharinův starší bratr je vlastním povoláním fyzioterapeut. Yossi byl Ohadu Naharinovi pravou rukou při založení organizace, která dovoluje šířit tento pohybový jazyk z jejího epicentra v Batsheva Dance Company mezi tanečnický širokou veřejnost v Izraeli. Tato organizace sídlí v Tel Avivu a jmenuje jednoduše „Gaga. People. Dancers“ a odkazuje tak na dvě podoby lekcí Gaga. Pohybová metoda existuje ve dvou verzích: pro širokou veřejnost (Gaga People) a pro tanečnický (Gaga Dancers).

Yossi Naharin o začátcích metody Gaga vypráví:

Y: V roce 2001 jsme oficiálně otevřeli lekce pro veřejnost. Tři roky před tím fungovala experimentální skupina zaměstnanců Batshevy. Nejprve byly lekce pro veřejnost prezentované jako pohybový jazyk Ohada Naharina. Od roku 2004 metodu nazýváme Gaga.

T: Kdy začali vyučovat Gaga kromě Ohada i tanečníci Batshevy?

Y: Nevím, byl to dlouhý proces. Nejdříve učili Gaga jenom tanečníci pro Batshevu, potom pro veřejnost a mnoho vědomostí se vrátilo zase od veřejnosti zpět.

T: Jak dlouho trvalo, než začali lidi přicházet na Gaga?

Y: Nejdříve to bylo v malém. Neměli jsme tolik učitelů Gaga. Dnes jich máme 18, takže lekcí můžeme otevřít víc. Ale stále nedovolujeme, aby to narostlo příliš.

T: Jak úspěšné je Gaga v zahraničí?

Y: Například dnes otevíráme každodenní lekce v New Yorku v Perry Dance a od září bude Gaga součástí tréninku na Julliard School."¹³⁴

T: Jsou jiné školy, které přijaly Gaga do svého curricula?

Y: Určitě, univerzita ve Švýcarsku a samozřejmě Jeruzalémská akademie tance. (Yossi Naharin, 2010)

Lekce Gaga se dnes konají v centru Suzanne Dellal pro veřejnost i pro tanečnický několikrát do týdne. Dále pedagogové Gaga cestují po celém Izraeli a dávají lekce. V současné době se pohybový jazyk Gaga také nově vyučuje na tanečních školách v Izraeli. Zmínila bych v první řadě Seminar Ha Kibbutzim v Tel Avivu (The Kibbutz College) nebo v Mate Asher Dance School v kibucu Ga'aton anebo taneční institut pro ortodoxní muže Kol Atzmotai Tomarna v Jeruzalémě.

Yaniv Abraham učitel pohybového jazyka Gaga o pohybové metodě mluví následujícími slovy¹³⁵:

Myslím, že nejdůležitější věcí, když přicházím učit jazyk Gaga, je humanita, lidskost. Je lidská bytost za nebo před titulem tanečník. A chci, abyste rozuměli, že nerozdělujeme nebo nenecháváme osobnost za dveřmi studia. Přinášíme ji s sebou. A Gaga dovoluje dívat se na tanec úhlem pohledu lidských bytostí. Není to tak, že by tanečník nebyl lidskou bytostí, není liž pravda? Je potřeba vědět, že je možné se hýbat z bodu v první řadě „lidského“, ne „tanečnickovy“ fyzikality. (Abraham, 2015)

Myšlenka pohybování se v prostoru spíše než myšlenka „tančení“ jim dovoluje využívat všech dalších věcí, jako je flexibilita, rychlost, výbušná síla a něha. Všechno, co se týká běžného života. Ve stejnou chvíli můžete být velmi tělesně aktivní, skákat, létat ve vzduchu. Skloubení mezi lidskostí a tělesností je pro mě nejdůležitější linkou při lekcích Gaga. Jak zacházet s tělem a jak se stát dobře vnímavým člověkem. (Abraham, 2015)

¹³⁴ Viz příloha č. 1 rozhovor s Yossi Naharinem se uskutečnil v srpnu 2010 ve Studiu Varda.

¹³⁵ Yaniv Abraham dlouholetý tanečník Batsheva dance Company, učitel pohybového jazyka Gaga v domovské Batsheva Dance Company, v Izraeli a po celém světě. V červenci roku 2015 vedl první intenzivní týdenní kurz Gaga v Praze, který byl obohacen o výuku repertoáru Batsheva Dance Company. V současné době vede Mate Asher Dance School v kibucu Ga'aton a věnuje se současně své vlastní nezávislé tvorbě ve spolupráci s dalšími tanečnicemi Batsheva Dance Company.



Obrázek 43 – Ohad Naharin při lekcí Gaga pro veřejnost v Jaffa Port Warehouse Nr. 2 (foto credit: Courtesy)¹³⁶

11.2 Lze pohybovou metodu Gaga představit v psané podobě?

Tento systém, který se ustálil ve způsobu verbálního provázení hodinou, za neustále se obměňujícího a rozvíjejícího se pojmosloví, má v češtině velice složitou situaci. Termíny používané v Gaga potřebují překlad a žádají si výklad. Instrukce jsou zadávány lektorem současně s jeho vlastním pohybem. Lektor svým způsobem nabízí a předává instrukce, kterými se i o on sám řídí a proto jeho pohyb a možnost vizuálního spojení s lektorem je polovina pochopení slovní instrukce.

Na základě možnosti vzhledu do postupného vývoje myšlení Ohada Naharina si uvědomuji nutnost správného porozumění termínům, aby tak mohlo verbálním předáním dojít k jejich převedení do těla a pohybu. Ještě předtím než byla Gaga na světě, jsem sledovala postupnou „destilaci“ a tvorbu slovních spojení, jakých si zkratkou pro dorozumívání se s tanečnicí.

Toto pojmosloví vede ke zpřítomnění tělesného a smyslového vnímání a na základě slovních instrukcí verbálně předávaných představ o pohybu nabízí nekonečnou paletu škály možností pohybu, nikoli však ve snaze o docílení nějaké jedné konkrétní ideální formy. Současně jde pouze a jenom o slovní instrukce,

¹³⁶

Foto ze zdroje: <http://www.jpost.com/Arts-and-Culture/Arts/Gaga-about-dancing-338802>

ale velice důležitá je možnost vizuálního napojení a nápodoby pohybové kvality lektora. „Nerozumíte-li slovům nebo metaforám, jednoduše se napojte a pohybujte se podle lektora,“ jak je opakovaně slyšet od různých učitelů Gaga před začátkem lekce. V Naharinových choreografiích neexistuje představa nějaké ideální formy, ale je zde velice jasná představa čistoty formy. Pohyb je tvořen zevnitř ven. Přičemž zevnitř znamená nasměrování pozornosti do jednotlivých části těla, jednotlivých struktur těla, jejich vzdálenosti, textury, nebo jakékoli metafory iniciující pohyb.

Gaga je jazyk, který může stát samostatně jako nástroj k zpřítomnění fyzického a psychického propojení, a proto i mentálního zklidnění a uvolnění a současně fyzický tělesný trénink. „Můžeme uvažovat o pohybu jako o něčem, co může léčit,“ jak zřídka Ohad Naharina. V této podobě je pohybový jazyk nástrojem pro všechny lidi, kteří jej mohou použít při návštěvě lekcí Gaga People.

Tanečníci pak mohou použít Gaga jako nástroj k objevování svých vlastních pohybových stereotypů, s možností zkoumání nových. V Gaga je možné vnímat a objevovat a osvojovat si nové zdroje pohybu, než známe z nabídky zavedených taneční technik. Přestože se instrukce v Gaga neustále opakují a objevují se v různém pořadí, lekce jsou vždycky jedinečné. Neexistují dvě stejné hodiny. Záleží na momentálním naladění lektora a účastníků lekce. Lekce Gaga Dancers se liší v tom, že se jde do větších detailů v pohybu a využívá se základních poloh spodních končetin také ve vytočených (turned out) pozicích.

Gaga neobsahuje nicneříkající abstraktní pojmy. Vztahuje se k našemu reálnému světu a pomocí pojmů, které užívá, dochází k navození tělesného vnímání a pocitů. Zvyšuje se tělesné vnímání a aktivita smyslů, zkoumáme možnosti různých textur těla a objevujeme širokou paletu nekončících možností chutí, barev, vůní a kvalit pohybu. Ohad Naharin nabízí přemýšlení o pohybu jako o způsobu existence a současně jako o něčem, co může léčit.

Pohybový jazyk Gaga je plný představ a metafor z přírody, chutí, vůní, barev, hravosti, spontaneity. Jakékoli představy a situace z běžného života mohou být zdrojem a motivací k pohybu. Mohlo by se až zdát, že Ohad Naharin se ve své imaginaci a fantazii nezastaví před ničím, co by mu pomohlo dopracovat se k jádru tělesného vnímání nebo pocitu, jež chce lidem zprostředkovat, předat. Hlavním předpokladem je vychutnání si požitku

z pohybu, který – jak říká – „nám dovoluje mentální spojení s tělem, což nás samo o sobě chrání před zraněním.“

Pohybový jazyk Gaga nenabízí konkrétní pohybovou formu, pohybové tvarosloví. Jde skutečně o fázi práce, která zkoumá pohyb sám o sobě, zkoumají se jeho možnosti pomocí slovně motivované improvizace. Abychom pohybovým jazykem mohly vyjadřovat myšlenky, je třeba použít větnou skladbu, syntax. Gaga neučí gramatiku ani syntax. Každý používáme jazyk svým autentickým způsobem a k vyjádření vlastních myšlenek. Záleží na každém uživateli Gaga, jak bude chtít Gaga použít k vyjádření toho, co chce sdělit. Ohad Naharin pohybové mluvy je mistrem syntaxe, větné skladby, kterou vidíme v jeho choreografiích. Je mistrem ve nalézání významu ve formě těla v pohybu, mistrem pohybové metafor.

Naharinovi choreografie jsou jako jemně vybroušený krystal přirozených lidských pohnutek a pocitů převedených do abstraktního, ale současně lidským sdělením naplněného pohybu. Tanečníci Batsheva Dance Company se výrazně odlišují od ostatních tanečnicků na základě každodenního tréninku Gaga. Gaga se stalo hlavním pohybovým systémem používaným v Batsheva Dance Company a Batsheva Ensemble.¹³⁷ Pro balet je vyhrazena hodina s frekvencí jednou za tři týdny.

Gaga neslouží pouze k uměleckým účelům, přestože prostředí, kde se pohybový jazyk Gaga vyvíjel a vznikal, bylo neodmyslitelně prostředí profesionálního tanečního souboru. Velice důležitou skutečností je to, že Ohad při vývoji svého slovníku pracoval i s netanečnickými. Na tomto místě je velice podstatné uvést, že Naharin vedl v době mého působení v Ensemblu speciálně pro zaměstnance Batshevy ranní lekce většinou dvakrát do týdne.¹³⁸ Myslím, že

¹³⁷ V roce 1998–1999 byl pro srovnání třikrát týdně balet (v izraelském tanečním prostředí se používá výhradně pojem balet, nikdy jsem se nesetkala s pojmem „klasický tanec“) a jednou maximálně a dvakrát až třikrát týdně Ohad's class (Ohadova lekce). Na základě sdělení dlouholetého člena souboru Yaniva Abrahama víme, že balet má v současném rozvrhu Batsheva Dance Company jednou za tři týdny.

¹³⁸ Tuto skutečnost mohu uvést na základě pobytu „v terénu“ v této době, tedy díky mému působení v Batsheva Ensemble. Naharinovým lekcím se tehdy říkalo jednoduše Ohad's class (Ohadova lekce). Jednou až dvakrát týdně měl tuto lekci od 8 hodin od rána, pro lidi z „officu“ a

tato skutečnost slouží jako doklad toho, že již od počátku metoda vznikala v dialogu s lidmi nepoznamenanými žádnými tanečními technikami ani jiným tanečním vzděláním. Zde si mohl s netanečnický zkoušet principy pohybu a postupně svůj styl pohybu vyvíjet až do podoby metody. Termín „pohybový jazyk“ je tedy velice příhodné. Na základě těchto argumentů si uvědomíme podstatu pojmenování, kdy Gaga skutečně není taneční technika ani tvarosloví, ale zcela přhodně se zde požívá pojmu pohybový jazyk.



Obrázek 44 – lekce Gaga pro tanečníky v hlavním studiu Batsheva Dance Company Studiu ve Varda (foto Gaga.People.Dancers)¹³⁹

později od 10 hodin pro tanečníky z Ensemblu nebo Company. Někdy pracovaly obě skupiny společně. Lekcí pro zaměstnance se velice rád účastnil i tehdejší manažer Batsheva Ensemble Eldad Manheim, který později začal studovat metodu Ilan Lev, stal se jedním z jejích terapeutů a zasluhuje se o její další šíření. Viz kapitola „Metoda Ilan Lev“.

¹³⁹ Foto ze zdroje: <http://gagapeople.com/english/>

11.3 Slovní instrukce a obrazy používané v pohybovém jazyce Gaga

Pohybová metoda Gaga pracuje s obrazy a metaforami. Nahlédněme do verbálních instrukcí a metafor používaných v Gaga , která se při hodinách průběžně opakují a modifikují.

Opakující se pokyny při metodě Gaga:

- Float / Nadnášejte se
- Shake / Zatřeste
- Draw circles with different body parts / Kreslete kroužky s různými částmi těla
- Imagine the floor is getting very hot / Představte si, že se podlaha rozpaluje
- Become a string of spaghetti in a pot of boiling water / Proměňte se ve špagetu v hrnci s vařící se vodou.
- Connect with pleasure / Propojte se s potěšením.
- Feel like you are kneading dough with your hands. / Mějte pocit, že hnětete těsto rukama
- imagine little explosions going off inside your body / Představte si malé výbuchy uvnitř těla
- Sense and explore the space behind your neck (or other body part) / Vnímejte a objevujte prostor vzadu za krkem (nebo jinou částí těla)
- Quake as if there is an earthquake beneath you / Třeste se, jako kdyby pod vámi bylo zemětřesení
- Move as if your flesh has melted off and you are just bones / Pohybujte se jako kdyby se maso zcela rozpustilo a zůstaly jen kosti
- Imagine a point within your chin (or other body part); where can you put that point? / Představte si malý bod na bradě (nebo na jiné části těla) a zkoušejte, kam je možné tento bod umístit?

11.4 Gaga v perspektivě židovského náboženství

Možná troufale bych Gaga a jeho způsob výuky připodobnila ke stále živému starému způsobu předávání židovské náboženské tradice. Židovská náboženské tradice používá Tóru jako text, který se v židovské výchově předává ústně a interpretuje se ústně.¹⁴⁰ Texty se v synagogách čtou nahlas, vykládají se, mluví se o nich, doplňují se, nesouhlasí se s názory druhých a polemizuje se. Každý na základě svých znalostí a předcházejícího studia dalších náboženských textů může nabídnout vlastní názor, nechat si osvětlit, navrhnout, doplnit, polemizovat. Každý má možnost konfrontovat se s textem svým „jedinečným“ způsobem a má možnost vložit do pléna své myšlenky.¹⁴¹

Velice troufale bych připodobnila práci Ohada Naharina a způsob předávání a existence Gaga, a vnímala bych jemnou spjitost mezi židovskou náboženskou výchovou a současnou formou existence Gaga. Takto bych Gaga zařadila do tradičního židovského způsobu předávání informací a náboženského výchovy v tisíce let staré židovské tradici, který je závislý na živém lidském elementu jako na nositeli a šířiteli textu s možností vlastní fyzické a psychické přítomnosti přinášející živou konfrontaci každého jedince s textem.

„Textem“ podání v Gaga vnímám somatické uvažování v podobě myšlenek, které vycházejí „pera“ Ohada Naharina, podobně jako prostřednictvím „pera“

¹⁴⁰ Skovajsa, O. se velice skepticky vyjadřuje k naší kultuře písma. Uvědomuje si a argumentuje význam orální tradice, tedy ústního předávání. Zmiňuje amerického autora a Davida Abrama: „Abram připomíná i správnosti psýché a větru v různých jazycích, leccos napoví blízkost českých slov dech a duch. I hebrejské ruach označuje jak vítr, tak dech i duch, Abram pak naznačuje fascinující teorii, že zákaz zaznamenávání vokálů ve staré hebrejštině, aby mohla písmena ‚ožít‘, musel jim být vdechnut život: ‚The Hebrew letters and texts were not sufficient unto themselves; in order to be read, they had to be added to, enspirited by the reader’s breath. The invisible air, the same mystery that animates the visible terrain, was also needed to animate the visible letters, to make the come alive and speak.‘” (Skovajsa 2014: 111).

¹⁴¹ V židovské tradici od prvopočátku existují dvě verze Tóry, Tóra *še-be-al pe* a Tóra *še-bichtav*. Tóra je vnímána obecně jako směrnice k životu v podobě myšlenek, které byly předány Hospodinem Mojžíšovi na Sinaji. Pojmem Tóra *še-be-al pe* se označuje způsob předávání ústní podobou, která slouží jako doplnění a současně nástroj k výkladu Tóry *še-bichtav*, Tóry psané. Tedy ústní vykládá a doplňuje to, co je psané. Jedno bez druhého nemůže existovat.

Mojžíšova byla předána myšlenky Hospodinovy národu Židům na poušti. Stejně jako Mojžíš se vrátil z hory Sinaj s deskami se zapsanými informacemi, co právě sdělil. Židé si za tu dobu, co byl na hoře, vytvořili modlu a vrátili se k uctívání model – zlatého býčka. Mojžíš se tolik rozlítil, že rozbil desky s Tórou o zem a nechal pobít dva tisíce mužů. Tak i Ohad Naharin vyzývá: „Zlikvidujte všechna zrcadla v tanečních sálech“ (Gittins 2013), jako kdyby říkal, zlikvidujte tuto modlu! Podle tradice je prostředníkem a poslem on sám, Ohad Nahrain, a několik nejbližších pověřených, které ustanovil k šíření této metody. Tito lektoři jsou lidé z jeho bezprostřední blízkosti, povětšinou tanečníci z Batsheva Dance Company nebo z Batsheva Ensemble, ale také lidé ze zahraničí, kteří absolvovali první výchovný program vedený v sezoně 2011–2012.¹⁴²

Mnozí by mohli namítat, že toto je obvyklý způsob taneční výchovy. Ano, samozřejmě, ovšem Gaga je spíše cesta, kterou je tanečník provázen pomocí slov a skrze možnosti fyzického následování učitele. Jedno bez nemůže existovat. Účastníci pak nevyslovují svůj názor slovně, nýbrž fyzicky, kdy každý si nachází vlastní spojení s „textem“, interpretuje text a fyzicky ho prezentuje, tj. vyslovuje jeho vlastní uchopení v rámci jedinečných podmínek každého způsobu myšlení, vnímání, jednání a cítění.¹⁴³

11.5 Metoda Moshe Feldenkraise

11.5.1 Moje osobní cesta k osobnosti Moshe Feldenkraise

Při rozhovoru s Gaby Aldor v červenci roku 2010 v kavárně Suzanne Delall jsem si uvědomila, jaká skutečně panovala atmosféra v zemi několik desetiletí po

¹⁴² Ti byli vybráni převážně ze studentů letního desetidenního kurzu Gaga Intensive 2011. Po absolvování tohoto prvního ročního programu se získalo kolem třiceti tanečníků z různých koutů světa získalo oprávnění k výuce Gaga. Tento program byl bohužel velice finančně náročný, přesto jsem o něm uvažovala, když jsem se v Izraeli tou dobou účastnila letního intenzivního kurzu Gaga a mohla jsem se jednoduše výběrového pohovoru zúčastnit. Avšak finanční náročnost celého ročního studia Gaga spolu s nutnými výlohami na bydlení a život v Izraeli, který je velice drahou zemí i v porovnání se zeměmi západní Evropy, rozhodla za mě.

¹⁴³ Viz Feldenkrais, Moshe. Feldenkraisova metoda. Pohybem k sebeuvědomění (1996 [1967]: 26).

vyhlášení nezávislosti státu v roce 1948. Je třeba si připomenout, že Izrael je velice malou zemí a o veškerých událostech a dění v zemi jsou obyvatelé ihned informováni prostřednictvím rozhlasu, televize a v dnešní době samozřejmě prostřednictvím internetu. V době po druhé světové válce, se vytvářela nová kultura a nová izraelská identita. Existuje zde jakési heslo, a to vytvoření „nového Žida“, moderního Izraelce, který nechává hodnoty diaspory a diasporní způsob života v hluboké minulosti. Silně zde působila nová myšlenka docenění zdravého těla.

Izrael byl v počátcích velice společensky semknutý a lidé zabývající se podobnou profesí se nutně museli mezi sebou jednoduše setkávat a znát. Rozhovor s teoretičkou tance Gaby Aldor mi dovolil zasadit do kontextu některé otázky týkající se doby počátku státu a práce současných tvůrců týkajících se pohybových metod v té době. Těmi byli Moshe Feldenkrais a Noa Eshkol. Kterou si Gaby přinejmenším zprostředkovaně pamatovala. Věděla jsem, že Moshe Feldenkrais byl židovského původu, ale nevěděla jsem, že žil převážnou dobu svého života v Izraeli. Gaby Aldor konstatuje:

Byl Izraelec. To je jedno, že byl Žid. Byl studentem mojí babičky. Ale jeho hlavní působiště bylo v Izraeli. Feldenkrais byl v Izraeli velice důležitou postavou. Byl u základu úplně všeho, žil v Izraeli a studoval u mojí babičky. Byl to také najednou jiný a nový způsob uvažování, analytický. Fantastický!!! Byl rodinným přítelem a přítelem obou sester, obě se staly jeho žačkami. Později vyvinul svůj vlastní systém.

Dále si povídáme s Gaby Aldor, jakým způsobem se předávaly myšlenky a informace v Izraeli v šedesátých až osmdesátých letech minulého století:

Hasia Levy Agron, která později založila taneční fakultu na jeruzalémské akademii, byla žačkou mojí matky Shoshany Ornstein v Ornstein studiu. Později založila akademii. Byla velice dobrá organizátorka. Věděla, jak přivést dobré lidi, aby vyučovali na akademii, jako Noa Eshkol, Feldenkrais, Gertrud Kraus, Yehudit Ornstein. (Aldor 2010)

Jsem přesvědčena, že jeho myšlenky, které vyvíjel a učil v Tel Avivu v době založení státu až do své smrti v roce 1984, se staly myšlenkovým podhoubím izraelské kultury a společnosti, ze kterého mohou čerpat další generace.

V Izraeli je metoda Feldenkrais běžně známa a jeho systému se vyučuje na tanečních školách v Izraeli, kupříkladu na jeruzalémské akademii tance (Jerusalem Academy of Dance and Music). Stejně tak tanečníci, lidé, kteří se detailně zabývají pohybem, jsou v Izraeli často certifikovanými instruktory Feldenkraisovy metody.¹⁴⁴

Velice důležitým zdrojem informací byl rozhovor s Janem Skovajsou.¹⁴⁵

Jsem přesvědčena, že tato ve společnosti hluboce uložená znalost silně ovlivňuje pohybový jazyk současného tance v Izraeli. Často zmiňované východisko pohybu v prostředí izraelského tance idea „effortless movement“,¹⁴⁶ je koncept, který vychází z Feldenkraise. S tímto konceptem pracuje i pohybový jazyk Gaga, který však navazuje na tento koncept a objevuje velkou škálu možností konceptu „effort“ a primárně pohybový jazyk Gaga instruuje slovy: „Find a pleasure in the effort.“¹⁴⁷ Feldenkrais učí pracovat jemně a bez úsilí.

Je obecné známo, že také Ohad Naharin se po poranění páteře věnoval právě Feldenkraisovi. Naharinovo zranění a hledání nových možností k uchopení pohybu daly vzniknout pohybovému jazyku Gaga. V pohybové metodě Gaga je mnoho myšlenek s kořeny právě v myšlenkách Moshe Feldenkraise použité v novém kontextu dynamické pohybové lekce.

¹⁴⁴ Instruktorkou Feldenkraisovy metody je například tanečnice Orly Portal.

¹⁴⁵ Jan Skovajsa získal licenci terapeuta v roce 2015 po čtyřletém studiu Feldenkrais Institutu ve Vídni. Jeho učitelem ve studiu katedry autorské tvorby a pedagogiky na pražské DAMU byl prof. Vyskočil. Prof. Vyskočil se s Feldenkraisem osobně a dobře znal a v jeho metodě dialogického jednání „je hodně z Feldenkraise“. Inspiroval některé své studenty k hlubšímu studiu Feldenkraisovy metody. Tady můžeme sledovat setkání s Feldenkraisovými myšlenkami v tehdejší Československu v šedesátých letech.

¹⁴⁶ Vlastní překlad: „Pohyb bez úsilí.“

¹⁴⁷ Vlastní překlad: „Najděte požitek v úsilí.“

11.6 Moshe Feldenkrais a společnost počátků státu v Tel Avivu

Je známo, že bojovou techniku izraelské armády Krav Maga vytvořil Čechoslovák židovského původu.¹⁴⁸ Skovajsa zmiňuje:

Feldenkrais byl uznávaným učitelem juda a jiu-jitsu a uznávaným učitelem sebeobrany. A vymyslel spoustu přístupů a technik pro neozbrojený boj. Když přišel do Palestiny, země byla pod britským mandátem a nemohli se tam ozbrojit. Začali je napadat Arabové. A poté, co mu zabili několik kamarádů, začal intenzivně studovat judo a obrané techniky, skrze které učil židovské osadníky ubránit se výpadům Arabů.

V Krav Mage je hodně z Feldenkraise. Lidé, co vytvářeli Krav Magu byli všichni Feldenkraisovi blízcí lidé nebo přátelé. To, co učil z bojových umění a sebeobrany, se stalo základem výcviku izraelských bojových složek. Když byl za války v Anglii, učil britské výsadkáře, jak se pohybovat, při dopadu po seskoku. Nebo přímo neučil, ale byl autorem mnoha publikací, jak pro boj bez nože nebo beze zbraně, boje muže proti muži. Toto je další velký rozměr Feldenkraise, neboť bojová umění jsou jeho velkou součástí. (Skovajsa 2015)

11.7 Metoda Moshe Feldenkraise

Feldenkraisova metoda, často nazývaná pouze Feldenkrais, je metodou somatického vzdělávání vyvinutou Moshe Feldenkraisem. Metody somatického vzdělávání považují tělesné vědomí (body awareness) za základ sebepoznání (self-knowledge) a zdůrazňují význam zodpovědnosti každého za sebe sama. Tyto přístupy nejsou terapeutickými technikami, ačkoli mají přínos pro zdraví, a nejsou ani spjaty s žádným náboženstvím.

Moshe Feldenkrais učil, že zvýšení motorického a koordinačního uvědomění funkčního pohybu jedince může vylepšit efektivnost pohybu,

¹⁴⁸ Systém Krav Maga z hebrejštiny volně přeloženo jak „ boj zblízka“. Tuto techniku používají ozbrojené složky státu Izrael. Systém se začal vyvíjet po 2. světové válce v prostředí, kde Izrael byl již od svého vzniku ve válce a nemohl si dovolit posílat své nové vojáky na několikaměsíční přípravné kempy. Proto nově založený stát potřeboval systém boje zblízka. Viz. <http://www.krav-maga-vysocina.cz/index.html>

eliminovat bolest a může vést k větší lehkosti a požitku z pohybu. Feldenkraisova metoda se tedy, podobně jako Alexanderova metoda, řadí mezi metody somatického vzdělávání, a ne mezi terapie. Jde o metodu založenou na vlastní zkušenosti studenta, poskytujícího nástroje k sebezpozorování prostřednictvím zkoumání vlastních pohybů.

Feldenkraisova metoda je zaměřena na snížení bolesti a omezujících pohybových stereotypů, na zlepšení tělesné funkčnosti a na nastolení celkové pohody prostřednictvím uvědomění si sebe sama a rozšíření pohybového repertoáru studentů.¹⁴⁹ Feldenkrais se více užívá ke zlepšení pohybových návyků (movement habits) než k léčení určitých zranění nebo chorob. Tento celostní pohled nebere jako svůj hlavní záměr léčení zranění. Feldenkraisova metoda je zaměřena na rozvíjení všech životních funkcí, jak tělesných, tak duševních.¹⁵⁰

Self-knowledge through awareness is the goal of re-education. As we become aware of what we are doing in fact, and not what we say or think we are doing, the way to improvement is wide open to us.¹⁵¹ Moshe Feldenkrais. (cit. podle Skovajsa 2012: 22)

Terapeut směřuje studentovu pozornost k napjatým pohybům nebo k pohybovým návykům (vzorcům) postrádajícím efektivitu a prostřednictvím opakování pomalých jemných pohybů dovoluje lidem osvojit si návyky nové. Má se za to, že pomalé opakování je nezbytné k tomu, aby si člověk vštípil nový návyk a skutečně si jej osvojil a přijal ho za svůj.

Tento systém výuky pohybu se dotýká a ovlivňuje jemnou neurologickou úroveň organismu. Feldenkraisova metoda se může provádět dvěma způsoby: při jednom zůstává student pasivní, to znamená, že terapeut může cvičení provádět pomocí doteku a jemné manipulace se studentovým tělem. Takové společné sezení se nazývá funkční integrace.

¹⁴⁹ Viz <http://www.feldenkraisovametoda.cz/feldenkraisova-metoda/>

¹⁵⁰ Viz https://en.wikipedia.org/wiki/Feldenkrais_Method

¹⁵¹ Vlastní překlad: „Sebezpoznání skrze sebeuvědomění je záměrem nové sebevýchovy. Jestliže si začneme uvědomovat, co děláme, a ne co říkáme nebo myslíme, že děláme, otevírá se nám tak cesta k proměně.“

Princip vzájemného účinku jemné manipulace výstižně vysvětluje Yochanan Rywerant:¹⁵²

Je příznačné, že zkušený člověk může jen jemným dotykem či pohybem částí těla získat detailní informace o problémech neuromotorických funkcí jiného jedince. Navíc takový zkušený člověk-učitel, může takovou manipulací dokázat, že předá druhému člověku-studentovi tytéž informace o jeho problémech. Pokud student adekvátně zhodnotí situaci, je potom možné, že pod učitelovým vedením pozná a prozkoumává jiné způsoby fungování, a tím může přijmout změnu vzorců, které mu dříve připadaly neměnné. (cit. Rywerant 2008: 28)

Druhá varianta provádění pohybu může být aktivní, kdy student provádí pohyb samostatně. Tento princip výuky se po většinou odehrává ve skupině. Pro tento typ skupinových lekcí existuje zavedený termín „pohybem k sebeuvědomění“ (Awareness Through Movement, ATM). Student při obou verzích praxe zůstává oblečený.

Feldenkrais se užívá ke zlepšení pohybových návyků spíše než k léčení určitých zranění nebo chorob. Tento celostní pohled jako svůj hlavní záměr nebere léčení zranění. Vede sebeuvědomění skrze vědomý pohyb, napomáhá k odbourání starých pohybových vzorců a na základě velice jemného pohybu vytváří pohybové vzorce nové.

Přesto může být Feldenkraisova metoda užita jako druh integrační medicíny, protože změna stereotypních pohybových vzorců může zlepšit pacientův stav při léčbě zranění, bolestí nebo některých fyziologických dysfunkcích.¹⁵³

V dokonale vospělém těle, které vyrůstalo bez velkých emočních poruch, pohyby postupně inklinují k tomu, aby vyhovovaly mechanickým požadavkům okolního světa. Nervový systém se vyvinul pod vlivem těchto zákonů a je jim přizpůsoben. Nicméně v naší společnosti pod slibem velké odměny nebo intenzivního trestu, tedy deformováním vyrovnaného vývoje systému, vylučujeme nebo zakazujeme

¹⁵² Yochanan Rywerant započal svá studia u dr. Moshe Feldenkraise v roce 1952 a funkční integrací se zabýval více než padesát let. Organizoval semináře kurzy a cvičení ve Spojených státech a po celém světě. Napsal knihu *Feldenkraisova metoda*. Systém funkční integrace byla autorizována dr. Feldenkraisem.

¹⁵³ Viz https://en.wikipedia.org/wiki/Feldenkrais_Method

mnoho činů. Výsledkem je to, že si pak v dospělosti musíme vytvářet zvláštní podmínky pro další zrání mnoha zadržovaných funkcí. Většinu lidí je nutno naučit nejen zvláštním pohybům našeho repertoáru, ale také reformovat vzorce pohybů a přístupů, které neměly být nikdy vyloučeny nebo opomíjeny. (Feldenkrais, Moshe: *Higher Judo: Groundwork*. New York: Frederick Warne & Co. 1952.)¹⁵⁴

Princip fungování Feldenkraisova systému, který dosahuje na úroveň neurologickou, na konkrétním příkladě vysvětluje Jan Skovajsa: „Nová spojení v mozku se vytváří pořád. To je vlastně u Feldenkraise zásadní věc. Je to učení pohybem. Takže se můžeme tázat po předmětu učení, ale cíl je, aby mozek vytvářel lepší a kvalitnější spojení. A pohyb je vlastně prostředek k tomu, aby fungoval mozek. Pak se můžeme ptát, co je mozek. Jestli je to jen to, co je v lebce, nebo jestli jeho výběžky sahají do palce u nohy. Vezměme si příklad, že tě třeba vezmu za ruku a ty budeš mít zápěstí v chronickém napětí. Jemně s rukou budu manipulovat a tobě se povolí čelist, povolí šíjové svaly a tak dále. To je tím, že pracujeme s centrálním nervovým systémem, a když pracujeme s periferií, tak adresujeme něco mozku, který něco změní a zase jinde něco jiného pustí. Proto nastává otázka, kde jsou vlastně hranice mozku.“¹⁵⁵ (Skovajsa 2015)

V současné době k získání kvalifikace certifikovaného terapeuta Feldenkraisovy metody je nutné absolvovat 800 hodin výuky po dobu čtyř let. Profesionální kritéria jsou jednotná ve všech zemích a jsou stanovena Mezinárodní federací Feldenkraisovy metody. Terapeuti Feldenkraisovy metody mohou získat certifikát u místního sdružení Feldenkrais v jedné ze 17 zemí.¹⁵⁶

11.8 Eshkol-Wachman Movement Notation

V Izraeli byl postupně vyvinut systém pohybové notace Eshkol-Wachman Movement Station (EW). Pracovali na něm společně Izraelci Noa Eshkol a Abraham Wachman. Tento systém pohybové notace je založený na geometrii a

¹⁵⁴ Cit. podle <http://www.feldenkraisovametoda.cz/feldenkraisova-metoda/>

¹⁵⁵ Při tanečních lekcích Ohad Naharin často zmiňuje „Relax your jaw“ (Uvolněte čelist). Skovajsa na tuto mou zmínku navazuje slovy: „Ano, protože když uvolníme čelist, uvolní se tím i pánev, tam je jasné spojení.“

¹⁵⁶ V České republice v současnosti centrum Feldenkraisovy metody neexistuje.

matematice a umožňuje záznam veškerého pohybu. V roce 1954 založila Noa Eshkol komorní taneční skupinu Movement Quartet, se kterou prezentovala tance zkomponované nejdříve v pohybové notaci. Od šedesátých let vydávala mnoho knih, často ve spolupráci s ostatními izraelskými pomáhá vyvíjet a zaznamenávat nové pohybové metody a postupy. Systém zaznamenávání pohybu podle Noy Eshkol a Abrahama Wachmana umožňuje zaznamenávat pohyb na papír nebo na obrazovku počítače. Tento systém byl vytvořen taneční teoretičkou Noou Eshkol a Abrahamem Wachmanem, profesorem architektury na Technionu. Tento systém se používá v mnoha oborech včetně tance, fyzioterapie, k diagnostice raného autismu nebo k záznamu pohybu zvířat.

Původním záměrem nebylo umožnit pouze choreografům zapsat taneční dílo na papír, aby jej tanečníci mohli podle záznamu plně interpretovat, jako tomu bylo dřív. Podobně jako když hudební skladatelé zapisují svá díla, aby je hudebníci mohli později přehrát.

V porovnání s většinou záznamových systémů bylo záměrem tvůrců umožnit zaznamenat jakýkoli pohyb, nejen taneční. Eshkol-Wachman Movement Notation není tedy určen jen pro určité taneční styly ani výhradně pro lidi. Předmětem zaznamenání je pohyb jako takový. Byl využíván k záznamu tance stejně tak jako k pohybu zvířat a jiných pohybových výrazů v lidské společnosti a říši zvířat.

Když budeme dále studovat EWMN je potřeba zdůraznit, že tento zápis je zápisem pohybu, nikoli tance. Rozdíl mezi těmito dvěma koncepty je následující: termín „pohyb“ zahrnuje ve svém významu veškeré možnosti pohybu lidského těla v různých jeho projevech, termín tanec v každé době znamenal určitou škálu pohybů, které vybral skladatel a tanečník a které splňují požadavky určité společnosti v určité době. Jinými slovy – zatímco pohyb je termín označující to, čím jsou všechny tance provedeny, tanec je vždy výsledkem specifického ztvárnění pohybu. S Moshe Feldenkraisem byla v úzké spolupráci a zaznamenávala jeho lekce svou novinovou metodou, tyto lekce pak byly vydané knižně. Tato notace a její způsob analýzy pohybu se dnes v Izraeli využívají v tanci, metodice tance a v metodách kompozice. Je dnes těžištěm studia na oddělení pohybu na Jerusalem Academy of Music and Dance

Dnešní svět tance se skládá z velkého množství různých přístupů ztvárnění pohybu, tj. z nespočetných tanečních systémů a stylů. Každý taneční systém sám

sebe považuje za takový, který nejlépe zachází s pohybem. Je přirozené, že každý systém popírá důvody existence jiných stylů.

S každým tanečním stylem nebo systémem je spojeno speciální názvosloví, technické a ideologické, které je pro komunikaci nezbytné. Obvykle tyto speciální skupiny slov nezůstanou vázány na určitý styl, pro který byly vytvořeny, ale jsou léty neustálého používání vyzdviženy na úroveň základní poučky, která vysvětluje a definuje svět pohybu obecně. Ale tyto známé „základní poučky“, úspěšné ve světě tance, ztrácejí svou moc ve chvíli, kdy se jimi pokusíme definovat taneční styly, pro které nebyly primárně vytvořeny. Proto existence velkého množství skupin pouček je závažnou chybou a nekončícím zdrojem nejasností a neshod mezi těmi, kteří pracují na umělecké frontě. Samotný tento fakt (existence velkého množství skupin pouček) by nebyl negativní, pokud by jím bylo možné uspořádat a systematizovat nekonečné číslo možných kombinací pohybů; protože mají potenciál vytvořit řád a systém, i když každý svým způsobem – způsobem vyjadřujícím rozdílné náhledy. Zkrátka všechny taneční styly jsou uzavřenou skupinou a neexistuje standardizovaný způsob jejich vzájemného porovnávání.

Tyto výroky potvrzuje fakt, že ani jeden z nesčetných souborů „obecných pouček“ nestvořil komplexní systém zápisu. Srozumitelnost a proveditelnost systému zápisu by měla být měřena schopností popsat celý fenomén v oblasti, která nás zajímá, bez ohledu na charakteristický a speciální stylistický moment.

Systém zápisu mohl vzniknout přirozenou formou, pokud by oblast zájmu (pohyb lidského těla) byla analyzována homogenním a konsekventním způsobem (Eshkol 1998: 5).

Co se týče tohoto zápisu, každá možnost pohybu těla, která může být vyjádřena, je „důležitá“ a „žádoucí“ (když eliminujeme předsudky a břemeno emocionálních a stylistických představ, které mohou být spojeny s jakýmkoli pohybem a které leží mimo hranice světa pohybu). Proto ve světě pohybu, který tento zápis vyjadřuje, není místo pro mnoho konceptů, které jsou nejvíce používány ve světě tance, jako je „expresivní“, „estetický“, „vnitřní – vnější“, „kontrakce – uvolnění“, „oblý“ nebo „přímý“ pohyb, „prostor“ ve vztahu k tělu. Protože tyto představy jsou každá spojena se speciální škálou pohybů a jsou, každá v určitém stylu tance, akceptovaným pravidlem, které ovlivňuje tvorbu a kritiku. Ale všechny vznikly z pozice tance, nikoli pohybu. (Eshkol 1990: 6)

Je zřejmé že, jako v jakékoli jiné oblasti, tak i ve světě pohybu, mohou být rozpoznány základní atributy, které jsou významné v jakémkoli stylistickém rámci. A je nevyhnutelné, že zápis – soubor znaků, které mohou vyjadřovat, symbolizovat, zastoupit jakoukoli akci – musí reflektovat postoj a metodu analýzy, prostřednictvím které se akce dostaly k tomu, aby byly zaznamenány.

Když nějaká akce vzbudí naši pozornost do té míry, že si ji chceme zapamatovat, popsat a především nad ní přemýšlet, počítat v ní nebo v ní tvořit, zkrátka, pokud tu akci chceme vyjádřit, pak je zapotřebí najít odpovídající náhradu, a tou náhradou je symbol.

Každá akce, ke které nebyl přiřazen symbol, zůstane náhodnou a neopakovatelnou. Symbol (nebo soubor symbolů) musí být schopen vyjádřit v praxi nejdůležitější vlastnosti a podstatu akce, zvláště pro účely práce nad akcí a pro účely kompozice.

Je třeba zdůraznit, že zápis, který zde předkládáme, nemá v úmyslu bořit metody jakéhokoli tanečního stylu nebo systému, nebo zbavit tvůrce možnosti volně využívat představivost nebo osobní vyjádření. Naopak, protože zápis byl vytvořen metodou detailní analýzy, otevírá nové obzory možností, jak nakládat s materiálem, protože objevuje a zdůrazňuje mnohé aspekty, které zůstávaly skryty. Toto hluboké vnoření do celé věci a metod myšlení stimuluje představivost toho, kdo tanec tvoří a pomáhá mu vytahovat na světlo světa skryté nápady. Neméně důležitá je naděje, že zápis podnítl experimenty na poli pochopení zákonů kompozice tance – zákonů, které musí brát v úvahu a mít blízký vztah k základním vlastnostem materiálu.

Je možné zaznamenat pomocí zápisu jakékoli vizuálně rozpoznatelné pohyby lidského těla a tím pádem cokoli, co bylo stvořeno ve světě tance. Nicméně k záznamu tance by je člověk musel analyzovat podle daného konceptu zápisu navzdory faktu, že tance nebyly vytvořeny s vědomím existence tohoto konceptu. Analýzy těchto tanců (dobové tance, národní tance, divadelní tance), které jsou vytvořeny s pomocí konceptů tohoto zápisu – koncepty, které jsou obecné a neztrácejí význam v rámci jakéhokoli tance – mohou umožnit porozumění rozdílů mezi strukturami stylů.

Tyto rozdíly jsou vždy výsledkem rozdílného přístupu ke světu pohybu. Rozdílnost struktur znamená rozdílnost kompozic, které jsou zodpovědné za

zvláštní nádech a charakter každého tanečního stylu. Jsou symbolicky vyjádřeny charakteristickými formulacemi a kombinacemi symbolů zápisu. Tento způsob výrazu, který je současně i vysvětlením, je faktický a materialistický, na rozdíl od vysvětlení podaných pomocí slov. Ta ukrywají nebezpečí toho, že člověk bude osobní a bude odrážet svůj vlastní vkus. Výsledkem tohoto může být, že kritik tanců, které již existují a těch ještě nevytvořených, se může změnit ze svévolného a osobního kritika v co největší míře objektivního kritika.

Diskuse o zákonitostech kompozice tance, které se začaly objevovat, mohou nastat až po praktickém výzkumu samotného zápisu. (Eshkol 1990: 7)

Uvědomme si například, že Moshe Feldenkraisem byla v úzké spolupráci a zaznamenávala jeho lekce svou novinovou metodou, tyto lekce pak byly vydané knižně. Tato notace a její způsob analýzy pohybu se dnes v Izraeli využívají v tanci, metodice tance a v metodách kompozice. Je dnes těžištěm studia na oddělení pohybu na Jerusalem Academy of Music and Dance.

Pohyb je v izraelském uvažování v tanečním prostředí prvotní. Forma je výsledkem charakteru a uchopení pohybu. Izraelci rozlišují ve svých technikách mnoho způsobů pohybu na základě porozumění o neoddělitelnosti těla a mysli. Tyto myšlenky zakořenily ve společnosti obecně rozšířeným systémem Moshe Feldenkraise, ze kterého – jak již bylo řečeno – mohou další tvůrci čerpat, brát si z nich inspiraci a navazovat na něj. Nebo na tyto metody je možné používat bez rozlišení zdroje, čistě něco jako součást a kompetenci izraelské kultury.

Závěr

Ve své disertační práci *Tanec v současné izraelské společnosti* jsem zmapovala současnou taneční scénu na základě metod antropologického výzkumu a s pomocí odborné literatury. Podařilo se představit souhrný a ucelený pohled na současné taneční prostředí na pozadí dějinného a kulturního vývoje. Nastínila jsem hlavní mezníky ve vývoji izraelské kultury od momentu příchodu prvních přistěhovalců do tehdejší Palestiny, avšak k plnému pochopení vývoje kultury je potřeba znát historii židovského osidlování země a židovského přistěhovalectví, který jsem se zde průběžně pokusila nastínit. A tento kulturně-společenský exkurz nám posloužil k možnosti pochopení úlohy tance při vytváření nového společného vědomí národa.

Umělecký tanec měl od počátku své sídlo ve městech, jmenovitě v Tel Avivu. Přinesli ho s sebou přistěhovalci z Evropy v podobě novodobého německého tance. Stejně jako lidový tanec se i moderní tanec zpočátku navracel k tradici a k původnosti. Původnost symbolizovali Židé přicházející z orientálních zemí, stále zachovávající tradiční způsob života. Prvky tradiční jemenské kultury jedinečně uchopila do scénické podoby choreografka Sara Levi-Tanai. Její soubor Inbal Dance Company se od roku 1949 stal reprezentantem izraelského moderního tance ve světě, zatímco v Izraeli byl chápán jako etnický.

Pohled na Jeruzalémské taneční prostředí přinesl nový fenomén spojení židovského náboženství a současného tance.

Na základě zmapování kraje od severu na jih a představení tří hlavních center tance mimo městské prostředí jsme mohli pochopit živou skutečnost, že současný tanec není pouze výsadou městského prostředí. Taneční skupiny si naopak hledají způsob, jak žít znovu v souladu s přírodou.

První tvůrci se vraceli v motivech k původním Izraelitům a slavným dějinám židovského národa starým více než 2000 let. Toto navazování na tradici vytvářelo společné podloží pro lidi, kteří přicházeli ze všech zemí světa a kultur. Všichni přistěhovalci jsou potomci starých Izraelitů a tato tradice je spojovala. Tato návaznost je nejvýraznější u izraelských lidových tanců. Utváření izraelských lidových tanců je velice složitý proces, ostatně samotný proces vzniku

novodobého izraelského lidového tance sehrál jednu z důležitých úloh při hledání novodobé izraelské kultury. A toto původně venkovské prostředí jsem ilustrovala návštěvou Festivalu izraelských lidových tanců v Karmieli, na severu Izraele.

Židovský tanec se navrácí ke kořenům, zatímco izraelský tanec po vyhlášení moderního Státu Izrael hledá svou moderní podobu. Tento proces ovlivňovaly důležité faktory, kterými bylo vyčerpání světa po druhé světové válce, vyhlášení státu a následovně první arabsko-izraelské války a velká finanční podpora ze strany Spojených států. Tanec se odklonil od evropského tance a plně se orientoval na americký moderní tanec. Skupina Batsheva Dance Company, u jejíhož zrodu stála Martha Graham, je toho nejvýznamnějším dokladem. Tanečníci byli formováni technikou Grahamové a z Ameriky přicházeli choreografové tvořit pro zdejší tanečnický.

Na základě konkrétních případů, které osvětlují spojení židovského náboženství a tance, jsem nastínila úlohu tance jako prostředníka v komunikaci mezi světskou a ortodoxní částí obyvatelstva.

Tanec dále slouží v Izraeli v oblasti etnického a lidového tance jako platforma ke vzájemnému prezentování a současně uchovávání kulturních hodnot jednotlivých etnik v izraelské společnosti.

Po založení Státu Izrael byly vyvinuty metody myšlení pohybu. Postupný průnik do těchto metod mi napomohl k pochopení důvodů skutečné rozdílnosti a současné podoby izraelského současného tance: pohybový jazyk Gaga, metoda Moshe Feldenkraise a Eshkol-Wachman Notation. Tyto pohybové metody se staly kompetencí hluboce vlastní izraelské společnosti. Uvědomuji si, že skutečné osvojení si jednotlivých metod by si vyžadovalo další studium. Zde byl předložen pouze nástin, aby se každý, kdo se bude chtít dále s metodami seznámit, mohl vydat samostatnou cestou k jejich dalšímu studiu.

Literatura a prameny:

- Balabán, Milan (1996) *Hebrejské člověkosloví*. Hermann a synové, 1996
- Chang, Heevon (2008) *Autoethnography As Method*, Left Coast Press, United States of America, 2008 ISSN: 978-1-59874-122-3
- Čejka, Martin (2008) *Izrael a Palestina*. Společnost pro odbornou literaturu Barrister and Principal, Brno, 2008 ISBN: 978-80-87029-16-9.
- Čejka, Marek (2009) *Theodor Herzl a současné dědictví jeho myšlenek*. In: Theodor Herzl: Židovský stát, Pokus o moderní řešení židovské otázky, Nakladatelství Akademia, 2009 ISBN: 978-80-200-1712-3
- Colorni, Angelo (2011) *Israel for Beginners. A Field Guide for Countering the Israelis in Their Natural Habitat*. Gefen Publishing House, Jerusalem, Israel 2011, ISSN: 978-965-229-483-8.
- Eriksen, Thomas Hylland (2007) *Antropologie multikulturních společností*. Triton, Praha/Kroměříž, 2007 ISBN: 978-80-7254-925-2.
- Eshkol, Noa, Harries, John (1998) *Movement Notation. A Survey*. The Movement Notation Society, Israel, 1998.
- Feldenkrais, Moshe (1987) *Awareness through movement: health exercises for personal growth*. Penguin Books Ltd. Harmondsworth. Middlesex.
- Feldenkrais, Moshe (1949) *Body and Mature Behavior. A study of Anxiety, Sex, Gravitation and Learning*. Foreword: Carl Ginsburg, Berkeley, California, 1949.
- Feldenkrais, Moshe (1996) *Feldenkraisova metoda. Pohybem k sebeuvědomění*. Přeloženo z německého překladu, Pragma. 1996 ISBN: 80-7205-058-3.
- Feldenkrais, Moshe (1981) *The elusive obvious or basic Feldenkrais*. Cupertino, Calif.: Meta Publications, 1981. ISBN 09-169-9009-5.
- Feldenkrais, Moshe (1984) *The master moves*. Cupertino. Calif.: Meta Publications, 1984, ISBN 09-169-9015-X.
- Feldenkrais, Moshe (1996 [1967]) *Feldenkraisova metoda: Pohybem k sebeuvědomění*, Pragma, 1996, ISBN: 80-7205-058-3.
- Friedes- Galili, Deborah (2012) *Contemporary Dance In Israel*. Interdanza kultur Elkatrea/ Asociación cultural Interedanza, Bilbao, Spain 2012 ISBN: 978-84-686-0252-3.
- Gadi Dagon, Ohad Naharin (2006) *Lehakat Machol Batsheva* Gadi Dagon, Ohad Naharin (*Lehakat Machol Batsheva*), Tel Aviv, Israel 2006.
- Ingber, Judith Brin ed. (2011) *Seeing Israeli and Jewish Dance*. Wayne State University Press, Detroit, Michigan 2011 ISBN: 978-0-8143-3330-3.
- Johnson, Paul (1995) *Dějiny židovského národa*, Řevnice, 1995, ISBN: 80-85336-31-6
- Kaetz, David (2007) *Making Connections: Roots and Resonance in the Life and Teachings of Moshe Feldenkrais*, River Centre Publishing, Hornby Island, Canada 2007 ISBN: 978-0-9784014-2-9
- Eshkol, Noa (1984) *Eshkol – Wachman Movement Notation*. In: The International Congress on Movement Notation. Israel, International Theatre Institute, Tel Aviv University, Israel, 1984
- Eshkol, Noa-Wachman, Abraham. Movement (1998) *Notation. A Survey. The first of series of manuals encompassing concepts, practice and retrospectives*, The Movement Notation Society, Israel

Newman, Ja'akov-Sivan, Gavri'el (2004) *Judaismus od A do Z. Slovník pojmů a termínů*. Sefer, Praha 2004, ISBN: 80-900895-3-4

Noland, Carrie (2009) *Agency and embodiment. Performing Gestures/ Producing Culture*, London, England 2009, ISBN: 978-0-674-03451-8

Nosek., Bedřich-Damohorská, Pavla (2010): *Židovské tradice a zvyky*, Karolinum, Praha, 2010 ISBN: 978-80-246-1518-9

Oesterley, William Emil Oscar (2002) *Sacred Dance in the Ancient World*, Dover Publications, Inc., Mineola New York, U.S.A.

Rywerant, Yochanan (2008) *Feldenkraisova metoda. Systém funkční integrace*. Pragma, Praha, 2008

Rowe, Nicolas (2010) *Raising Dust – A Cultural history of Dance in Palestine*. I.B. Taurus Co. Ltd., London 2010, ISBN: 978 1 84511 943 0

Shiloah, Amnon (1992) *Jewish Musical Traditions*. Wayne State University. Detroit 1992, ISBN: 0-8143-2234-4

Schubert, Kurt (2003[1995]) *Dějiny Židů. Historie, náboženství, antisemitismus*. Svoboda, Praha, 2003.

Souzenelle, Annick (2010) *Symbolismus lidského těla*. Malvern, Praha 2010, ISBN: 978-80-86702-65-0.

Zarubavel, Yael (1995) *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, The University of Chicago Press, Chicago, ISBN: 0-226-98157-6

Bible, Písmo svaté Starého a Nového zákona., včetně deuterokanonických knih. Český ekumenický překlad (ČEP), Česká biblická společnost, Praha 2005.

Encyklopedie:

Encyclopedia Judaica Jerusalem (1996) Recorrected Edition, Keter Publishing House Jerusalem Ltd., Jerusalem, 1996.

Články:

Aldor, Gaby (1994) „Ohad Naharin talks to Gabi Eldor," *Dance in Israel, Israel Dance*, vol. 4, s. 106-111. ISSN: 0334 2301

Ben-Amos, Dan (1991) „Jewish Folklore Studies“, *Modern Judaism. Review of Developments in Modern Jewish Studies*, 11/1: 17-66.

Eshel, Ruth (2003) „Connections and Detachment Junctions between Concert Dance and Ethic Dance in Israel“, *Dance Today. The Dance Magazine of Israel*, vol 15, 2003: 62-67. ISSN: 1565-1568

Eshel, Ruth (1996) „Before the Beginning: The Prehistory of the Kibbutz Dance Company“, *Israel Dance*, vol. 9, November 1996: 129-135.

Ingber, Judith Brin (2015) „Sara Levi-Tanai: Turning My Dance Assumptions Upside Down.“ Draft k budoucímu článku, s. 1-18

Indráková, Tereza (2012) „Tančící Izrael“, *Národopisná revue* 1/2012, roč. XXII, s. 54-60. ISSN: 0862-8351,

Kadman, Gurit (1952) „Yemenite Dances and Their Influence on the New Israeli Folk Dances“, *Journal of the Folk Music Council*, vol. 4, s. 27-30.

Manor, Giora (1994) „Batsheva the Flagship of Modern Dance in Israel“, *Israel Dance*, vol. 4, s. 106-111. ISSN: 0334 2301

Manor, Giora (1994) „Kibbutz Childhood and Choreography“, *Israel Dance*, vol. 4, 1994, s. 118–120. ISSN: 0334 2301

Portal, Orly (2011) „Contemporary Belly Dancing – Creation Process“, *Dance Today. The Dance Magazine of Israel*, vol.19, January 2011, s. 64-66. ISSN: 15665-1568

Ronen, Dan (1994) „Fifty Years of Israeli Folk Dancing 1944-1994“, *Israel Dance*, vol. 4, October 1994, s. 121-122. ISSN: 0334 2301

Rottenberg, Henia (2001) „Between Abstraction and Expression – The Choreography of Rami Be´er“, *Dance Today* 1, April 2001, s. 12-18.

She'an, Nava (1990) „The Early Experiment in Dance Theatre in Israel“, *Israel Dance* 1989/90, s. 29-31.

Stavělová, Daniela (2003) „Jak se dnes v Čechách tancuje“ Otázky taneční antropologie. *Národopisná revue* 2/2003, ročník XIII, s. 67-69. ISSN: 0862-8351.

Seznam článků (on-line):

Aldor, Gaby (2003): „The Borders of Contemporary Israeli Dance: Unvisible Unless in Final Pain“, *Dance Research Journal*, 35/1, Summer 2003, [online]. s. 81-97. Dostupné z: <http://www.jstor.org/pss/1478480> 6.8. 2014

Appel Ronit, Irony Assaf, Schmerz Steven, Ziv Ayela (2008) *Cultural Diplomacy: An Important but Neglected Tool in Promoting Israel's Public Image*, Lauder School of Government, The Interdisciplinary Center Herzliya, Israel 2008. [online]. Dostupné z: http://portal.idc.ac.il/sitecollectiondocuments/cultural_diplomacy.pdf 10. 5. 2015

Eshel, Ruth (2003) „Concert Dance in Israel“, *Dance Research Journal* 35/1, Summer 2003, s. 61- 80. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1478479>

Ingber, Judith Brinn (2005) „Dancing Inspite the Scourge: Jewish Dancers during the Holocaust“, 2005, Dostupné z: http://www.jbriningber.com/Dancing_Despite_the_Scourge.pdf,

Ingber, Judith Brin (2014) „Bravo and Mazel Tov“ [online]. Dostupné z: <http://jbriningber.com/DCAnews.pdf>

Friedes-Galili, Deborah (2009) „A Glimpse Into the Gaga Workshop“, *Dance in Israel*. [online]. 7. 4. 2009. Dostupné z: <http://www.danceinIsrael.com/2009/04/a-glimpse-into-the-gaga-workshop/> 5. 7. 2015

Friedes-Galili, Deborah (2008) „Going Gaga: My Introduction to Gaga Dance Classes“, *Dance in Israel*. [online]. 25.11. 2008. Dostupné z <http://www.danceinIsrael.com/2008/11/going-gaga-my-intro-to-gagadance/> 5. 7. 2015

Friedes-Galili, Deborah (2008) „Gaga: Ohad Naharin's Movement Language, In His Own Words“, *Dance in Israel*. [online] 28.12.2008. Dostupné z: <http://www.danceinIsrael.com/2008/12/gaga-ohad-naharinsmovement-language-in-his-own-words/> 13. 6. 2015

Friedes-Galili, Deborah (2009) „Batsheva Dance Company: from Graham to Gaga“, *Dance in Israel*. [online]. 21.9.2009. Dostupné z: <http://www.danceinIsrael.com/2009/09/batsheva-dance-company-fromgraham-to-gaga/> 23. 6. 2015

Friedes-Galili, Deborah (2012) „Inside Batsheva“, *Dance Magazine*. [online]. February 2012. Dostupné z: <http://www.dancemagazine.com/issues/February-2012/Inside-batsheva>. 23. 6. 2015

Friedes-Galili, Deborah (2013) „Mr. Gaga: Tomer Heymann Casts His Lens on Ohad Naharin“, *Dance In Israel*. [online]. 13.12.2013. Dostupné z: <http://www.danceinIsrael.com/2013/12/mr-gaga-tomer-heyman-casts-his-lens-on-ohad-naharin/> 16. 7. 2015

Galili, Deborah (2009) „Gaga: A Foreigner Explores Ohad Naharin’s Movement Language“ Dance in Israel, [online] 2009 Dostupné z: <http://www.danceinIsrael.com/2009/01/gaga-a-foreigner-explores-ohad-naharins-movementlanguage/> 7. 7. 2015

Gittings, Diane J. (2013) Building Bodies With A Soft Spine (Gaga: Ohad Naharin’s invention in practice, its roots in Feldenkrais and the vision of a pedagogy), European Theatre Dissertation (MA-T) Project, Drama and Theatre Studies.[online]. Dostupné z: https://www.academia.edu/6458350/Building_Bodies_with_a_Soft_Spine._Gaga_Ohad_Naharins_invention_in_practice_its_roots_in_Feldenkrais_and_the_vision_of_a_pedagogy 28. 7. 2015

Spiegel, Nina S.(2013) *Embodying Hebrew Culture. Aesthetics, Athletics, and Dance in the Jewish Community of Mandate Palestine*, Wayne State University Press, Detroit, U.S.A., 2013 ISBN:978-0-8143-3637. .[online] 22. 5. 2015

Dostupné z:

https://books.google.cz/books?id=AYkBWuv2J8C&pg=PA216&lpg=PA216&dq=culture+body+dance+ingber&source=bl&ots=VMYsxIDOEQ&sig=SkOS15pV_KgVw4GileFurfVFqJw&hl=en&sa=X&ved=0CCsQ6AEwAmoVChMI6eX67c-zxwIVzJgaCh2ubghe#v=onepage&q=culture%20body%20dance%20ingber&f=false 13. 7. 2015

Dizertační, magisterské a bakalářské práce:

Dvořák, Milan (2008) *Židovské folklorní tance v současném Izraeli*. Bakalářská práce, HTF UK, Praha, 2008.

Hayashi, Lucie (2014) *Tanec v současné japonské společnosti*. Dizertační práce. HAMU, Praha, 2014

Indráková Tereza (2010A) *Tanec v židovských dějinách*. Thee Dance in the Jewish History. Diplomová práce, HTF UK, Praha. 2010

Indráková, Tereza (2010B) *Současný tanec v Izraeli. Jewish Folk Dances in Contemporary Israel*. práce. Katedra tance, HAMU, Praha, 2010..

Skovajsa, Jan (2013) *K pedagogickým souvislostem v přístupu Moshe Feldenkraise a Ivana Vyskočila*. Bakalářská práce, Katedra autorské tvorby a pedagogiky, DAMU, Praha, 2013.

Skovajsová, Tereza (2012) *K souvislostem Feldenkraisovy metody a psychosomatického pojetí hlasové výchovy*. Diplomová práce. Katedra autorské tvorby a pedagogiky, Praha, DAMU, 2012.

Skovajsa, Ondřej (2014) *Psaný hlas: Whitmanovy Listy trávy a Millerův Obratník Raka*. FF UK, Praha, 2014.

Štávovalá, Helena (2012) *Osobnost Ohada Naharina*. Bakalářská práce, HAMU, Praha, 2012.

Internetové zdroje:

Adama <http://www.adama.org.il/EventsSystem/DefaultEN.aspx> 5. 7. 2012

Arts Lexikon http://artslexikon.cz/index.php/Diplomacie_kulturn%C3%AD 6 9.2014

Arkadi Zaides <http://www.arkadizaides.com/> 24. 6. 2013

Barak Marshall <http://www.barakmarshall.com/>

Batsheva Dance Company <http://batsheva.co.il/en/home> 12. 5 .2012

Batsheva Ensemble http://batsheva.co.il/en/about?open=batsheva_ensemble 26. 8.2014

Dance Life <http://dancelife.co.il/> 20 .10 . 2012

Dance Voices <http://www.dancevoices.com/index.php?lang=en> 12. 7. 2015

Dance In Israel <http://www.danceinisrael.com/> 12. 7. 2015
EWMN Center <http://www.ewmncenter.com/> 20.5. 2014
Feldenkrais Method https://en.wikipedia.org/wiki/Feldenkrais_Method 2.5.2015
Feldenkrais učení pohybem <http://www.feldenkrais.cz/> 2. 5. 2015
Gaga People/ Dancers <http://gagapeople.com/english/> 10.8.2014
Choreographers Association <http://www.choreographers.org.il/> 10. 8. 2014
Ilan Lev Method <http://ilanlev.org/english/home> 10. 8. 2014
Inbal Pinto <http://www.inbalpinto.com/> 11. 8. 2014
Israel Dance Diaries <http://www.israeldance-diaries.co.il/> 7. 6. 2015
Ka'et Ensemble <http://www.kaet.org.il/> 21. 8. 2014
Kibbutz Contemporary Dance Company <http://www.kcdc.co.il/> 21. 8. 2014
Kibbutz Neot Smadar <http://www.neot-semadar.com/about> .9. 8. 2014
Kol Atzmotai Tomarna <http://www.othermove.com/#!-about-the-school/c1fv3> 30. 7. 2014
Machol Shalem <http://www.macholshalem.org.il/en> 16. 7. 2015
My Jewish Learning <http://www.myjewishlearning.com/> 17.7. 2015
Nehara Dance Group <http://www.neharadance.org/> 10.9. 2014
Noa Dar <http://www.noadar.com/> 29. 7. 2014
Petra Oswaldová <http://www.feldenkraisovametoda.cz/feldenkraisova-metoda/> 10. 8. 2015
Rikud Netto http://www.rikudnetto.com/about_rikudnetto.html 11. 8. 2015
Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre <http://www.suzannedellal.org.il/> 24.5. 2014
Vertigo Dance Company <http://www.vertigo.org.il/> 24. 5. 2015
Vertigo Eco Dance Village <http://eco-artvillage.org/english/> 31. 6. 2015
Yasmeen Godder <http://www.yasmeengodder.com/> 30.7. 2014
Yair Vardi Podcast <http://www.danceinisrael.com/?s=yair+vardi+interview&x=0&y=0> 11. 5. 2013

Youtube:

C.a.t.a.m.o.n Dance Group, EN

<https://www.youtube.com/watch?v=UHMxvnbTrE>

Dny Jeruzaléma v Praze, 22.5.2013

Ohad Naharin Talks About Gaga, HB

http://www.youtube.com/watch?v=9prLDSJ_rYE

ZOOZ MAGAZINE, 27.10.2012

-Out Of Focus, HB

<http://www.youtube.com/watch?v=TxFxuHdXtx8>

Modi.Anat, 4.10.2013

Gaga Training And Groove at Batsheva Ensemble, EN

<https://www.youtube.com/watch?v=ZzXhcNFXwYM>

danceconsortium, 8.10.2012

Batsheva Dance Company: 'It's about making the body listen', EN

<http://www.youtube.com/watch?v=gRky99sO-og>

The Guardian, 14.11.2013

Ohad Naharin Discusses Gaga Movement, EN

<http://www.youtube.com/watch?v=OGPG1QL1vJc>

dancesonsortium, 25.10. 2012

The Jewish Theatre Presents Ohad Naharin's Gaga, EN

<https://www.youtube.com/watch?v=yPcx14mXUIs>

Judiskateatern, 1.11.2012

Interview With Ohad Naharin, EN

https://www.youtube.com/watch?v=ZNJI5m2RZEY&list=PL2MbuaGKZHRlK4Ibs5SlckP_TeEh_GrfZ&index=4

danceconsortium, 25.10.2012 Balabán, Milan (1996) *Hebrejské člověkosloví*. Hermann a synové, 1996

Chang, Heevon (2008) *Autoethnography As Method*, Left Coast Press, United States of America, 2008
ISSN: 978-1-59874-122-3

Čejka, Martin (2008) *Izrael a Palestina*. Společnost pro odbornou literaturu Barrister and Principal, Brno, 2008 ISBN: 978-80-87029-16-9.

Čejka, Marek (2009) *Theodor Herzl a současné dědictví jeho myšlenek*. In: Theodor Herzl: *Židovský stát, Pokus o moderní řešení židovské otázky*, Nakladatelství Akademia, 2009 ISBN: 978-80-200-1712-3

Colorni, Angelo (2011) *Israel for Beginners. A Field Guide for Countering the Israelis in Their Natural Habitat*. Gefen Publishing House, Jerusalem, Israel 2011, ISSN: 978-965-229-483-8.

Eriksen, Thomas Hylland (2007) *Antropologie multikulturních společností*. Triton, Praha/Kroměříž, 2007 ISBN: 978-80-7254-925-2.

Eshkol, Noa, Harries, John (1998) *Movement Notation. A Survey*. The Movement Notation Society, Israel, 1998.

Feldenkrais, Moshe (1987) *Awareness through movement: health exercises for personal growth*. Penguin Books Ltd. Harmondsworth. Middlesex.

Feldenkrais, Moshe (1949) *Body and Mature Behavior. A study of Anxiety, Sex, Gravitation and Learning*. Foreword: Carl Ginsburg, Berkeley, California, 1949.

Feldenkrais, Moshe (1996) *Feldenkraisova metoda. Pohybem k sebeuvědomění*. Přeloženo z německého překladu, Pragma. 1996 ISBN: 80-7205-058-3.

Feldenkrais, Moshe (1981) *The elusive obvious or basic Feldenkrais*. Cupertino, Calif.: Meta Publications, 1981. ISBN 09-169-9009-5.

Feldenkrais, Moshe (1984) *The master moves*. Cupertino. Calif.: Meta Publications, 1984, ISBN 09-169-9015-X.

Feldenkrais, Moshe (1996 [1967]) *Feldenkraisova metoda: Pohybem k sebeuvědomění*, Pragma, 1996, ISBN: 80-7205-058-3.

Friedes- Galili, Deborah (2012) *Contemporary Dance In Israel*. Interdanza kultur Elkatrea/ Asociación cultural Interdanza, Bilbao, Spain 2012 ISBN: 978-84-686-0252-3.

Gadi Dagon, Ohad Naharin (2006) *Lehakat Machol Batsheva* Gadi Dagon, Ohad Naharin (*Lehakat Machol Batsheva*), Tel Aviv, Israel 2006.

Ingber, Judith Brin ed. (2011) *Seeing Israeli and Jewish Dance*. Wayne State University Press, Detroit, Michigan 2011 ISBN: 978-0-8143-3330-3.

Johnson, Paul (1995) *Dějiny židovského národa*, Řevnice, 1995, ISBN: 80-85336-31-6

Kaetz, David (2007) *Making Connections: Roots and Resonance in the Life and Teachings of Moshe Feldenkrais*, River Centre Publishing, Hornby Island, Canada 2007 ISBN: 978-0-9784014-2-9

Eshkol, Noa (1984) *Eshkol – Wachman Movement Notation*. In: The International Congress on Movement Notation. Israel, International Theatre Institute, Tel Aviv University, Israel, 1984

Eshkol, Noa-Wachman, Abraham. Movement (1998) *Notation. A Survey. The first of series of manuals encompassing concepts, practice and retrospectives*, The Movement Notation Society, Israel

Newman, Ja'akov-Sivan, Gavri'el (2004) *Judaismus od A do Z. Slovník pojmů a termínů*. Sefer, Praha 2004, ISBN: 80-900895-3-4

Noland, Carrie (2009) *Agency and embodiment. Performing Gestures/ Producing Culture*, London, England 2009, ISBN: 978-0-674-03451-8

Nosek., Bedřich-Damohorská, Pavla (2010): *Židovské tradice a zvyky*, Karolinum, Praha, 2010 ISBN: 978-80-246-1518-9

Oesterley, William Emil Oscar (2002) *Sacred Dance in the Ancient World*, Dover Publications, Inc., Mineola New York, U.S.A.

Rywerant, Yochanan (2008) *Feldenkraisova metoda. Systém funkční integrace*. Pragma, Praha, 2008

Rowe, Nicolas (2010) *Raising Dust – A Cultural history of Dance in Palestine*. I.B. Taurus Co. Ltd., London 2010, ISBN: 978 1 84511 943 0

Shiloah, Amnon (1992) *Jewish Musical Traditions*. Wayne State University. Detroit 1992, ISBN: 0-8143-2234-4

Schubert, Kurt (2003[1995]) *Dějiny Židů. Historie, náboženství, antisemitismus*. Svoboda, Praha, 2003.

Souzenelle, Annick (2010) *Symbolismus lidského těla*. Malvern, Praha 2010, ISBN: 978-80-86702-65-0.

Zarubavel, Yael (1995) *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, The University of Chicago Press, Chicago, ISBN: 0-226-98157-6

Bible, Písmo svaté Starého a Nového zákona., včetně deuterokanonických knih. Český ekumenický překlad (ČEP), Česká biblická společnost, Praha 2005.

Encyklopedie:

Encyclopedia Judaica Jerusalem (1996) Recorrected Edition, Keter Publishing House Jerusalem Ltd., Jerusalem, 1996.

Články:

Aldor, Gaby (1994) „Ohad Naharin talks to Gabi Eldor," *Dance in Israel, Israel Dance*, vol. 4, s. 106-111. ISSN: 0334 2301

Ben-Amos, Dan (1991) „Jewish Folklore Studies“, *Modern Judaism. Review of Developments in Modern Jewish Studies*, 11/1: 17-66.

Eshel, Ruth (2003) „Connections and Detachment Junctions between Concert Dance and Ethic Dance in Israel“, *Dance Today. The Dance Magazine of Israel*, vol 15, 2003: 62-67. ISSN: 1565-1568

Eshel, Ruth (1996) „Before the Beginning: The Prehistory of the Kibbutz Dance Company“, *Israel Dance*, vol. 9, November 1996: 129-135.

- Ingber, Judith Brin (2015) „Sara Levi-Tanai: Turning My Dance Assumptions Upside Down.“ Draft k budoucímu článku, s. 1-18
- Indráková, Tereza (2012) „Tančící Izrael“, *Národopisná revue* 1/2012, roč. XXII, s. 54-60. ISSN: 0862-8351,
- Kadman, Gurit (1952) „Yemenite Dances and Their Influence on the New Israeli Folk Dances“, *Journal of the Folk Music Council*, vol. 4, s. 27-30.
- Manor, Giora (1994) „Batsheva the Flagship of Modern Dance in Israel“, *Israel Dance*, vol. 4, s. 106-111. ISSN: 0334 2301
- Manor, Giora (1994) „Kibbutz Childhood and Choreography“, *Israel Dance*, vol. 4, 1994, s. 118–120. ISSN: 0334 2301
- Portal, Orly (2011) „Contemporary Belly Dancing – Creation Process“, *Dance Today. The Dance Magazine of Israel*, vol.19, January 2011, s. 64-66. ISSN: 15665-1568
- Ronen, Dan (1994) „Fifty Years of Israeli Folk Dancing 1944-1994“, *Israel Dance*, vol. 4, October 1994, s. 121-122. ISSN: 0334 2301
- Rottenberg, Henia (2001) „Between Abstraction and Expression – The Choreography of Rami Be’er“, *Dance Today* 1, April 2001, s. 12-18.
- She’an, Nava (1990) „The Early Experiment in Dance Theatre in Israel“, *Israel Dance* 1989/90, s. 29-31.
- Stavělová, Daniela (2003) „Jak se dnes v Čechách tancuje“ Otázky taneční antropologie. *Národopisná revue* 2/2003, ročník XIII, s. 67-69. ISSN: 0862-8351.

Seznam článků (on-line):

- Aldor, Gaby (2003): „The Borders of Contemporary Israeli Dance: Unvisible Unless in Final Pain“, *Dance Research Journal*, 35/1, Summer 2003, [online]. s. 81-97. Dostupné z: <http://www.jstor.org/pss/1478480> 6.8. 2014
- Appel Ronit, Irony Assaf, Schmerz Steven, Ziv Ayela (2008) *Cultural Diplomacy: An Important but Neglected Tool in Promoting Israel's Public Image*, Lauder School of Government, The Interdisciplinary Center Herzliya, Israel 2008. [online]. Dostupné z: http://portal.idc.ac.il/sitecollectiondocuments/cultural_diplomacy.pdf 10. 5. 2015
- Eshel, Ruth (2003) „Concert Dance in Israel“, *Dance Research Journal* 35/1, Summer 2003, s. 61- 80. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1478479>
- Ingber, Judith Brinn (2005) „Dancing In spite the Scourge: Jewish Dancers during the Holocaust“, 2005, Dostupné z: http://www.jbriningber.com/Dancing_Despote_the_Scourge.pdf,
- Ingber, Judith Brin (2014) „Bravo and Mazel Tov“ [online]. Dostupné z: <http://jbriningber.com/DCAnews.pdf>
- Friedes-Galili, Deborah (2009) „A Glimpse Into the Gaga Workshop“, *Dance in Israel*. [online]. 7. 4. 2009. Dostupné z: <http://www.danceinisrael.com/2009/04/a-glimpse-into-the-gaga-workshop/>
- Friedes-Galili, Deborah (2008) „Going Gaga: My Introduction to Gaga Dance Classes“, *Dance in Israel*. [online]. 25.11. 2008. Dostupné z <http://www.danceinisrael.com/2008/11/going-gaga-my-intro-to-gagadance/>
- Friedes-Galili, Deborah (2008) „Gaga: Ohad Naharin’s Movement Language, In His Own Words“, *Dance in Israel*. [online] 28.12.2008. Dostupné z: <http://www.danceinisrael.com/2008/12/gaga-ohad-naharinsmovement-language-in-his-own-words/>

Friedes-Galili, Deborah (2009) „Batsheva Dance Company: from Graham to Gaga,“ Dance in Israel. [online]. 21.9.2009. Dostupné z: <http://www.danceinisrael.com/2009/09/batsheva-dance-company-fromgraham-to-gaga/>

Friedes-Galili, Deborah (2012) „Inside Batsheva,“ Dance Magazine. [online]. February 2012. Dostupné z: <http://www.dancemagazine.com/issues/February-2012/Inside-batsheva>.

Friedes-Galili, Deborah (2013) „Mr. Gaga: Tomer Heymann Casts His Lens on Ohad Naharin,“ Dance In Israel. [online]. 13.12.2013. Dostupné z: <http://www.danceinisrael.com/2013/12/mr-gaga-tomer-heyman-casts-his-lens-on-ohad-naharin/>

Galili, Deborah (2009) „Gaga: A Foreigner Explores Ohad Naharin’s Movement Language“ Dance in Israel, [online] 2009 Dostupné z: <http://www.danceinisrael.com/2009/01/gaga-a-foreigner-explores-ohad-naharins-movementlanguage/>

Gittings, Diane J. (2013) Building Bodies With A Soft Spine (Gaga: Ohad Naharin’s invention in practice, its roots in Feldenkrais and the vision of a pedagogy), European Theatre Dissertation (MA-T) Project, Drama and Theatre Studies.[online]. Dostupné z: https://www.academia.edu/6458350/Building_Bodies_with_a_Soft_Spine_Gaga_Ohad_Naharins_invention_in_practice_its_roots_in_Feldenkrais_and_the_vision_of_a_pedagogy

Spiegel, Nina S.(2013) *Embodying Hebrew Culture. Aesthetics, Athletics, and Dance in the Jewish Community of Mandate Palestine*, Wayne State University Press, Detroit, U.S.A., 2013 ISBN:978-0-8143-3637. .[online]

Dostupné z:

https://books.google.cz/books?id=AYkBWuv2J8C&pg=PA216&lpg=PA216&dq=culture+body+dance+ingber&source=bl&ots=VMYsxlDOEq&sig=SkOS15pV_KgVw4GileFurfVFqJw&hl=en&sa=X&ved=0CCsQ6AEwAmoVChMI6eX67c-zxwIVzJgaCh2ubghe#v=onepage&q=culture%20body%20dance%20ingber&f=false

Dizertační, magisterské a bakalářské práce:

Dvořák, Milan (2008) *Židovské folklorní tance v současném Izraeli*. Bakalářská práce, HTF UK, Praha, 2008.

Hayashi, Lucie (2014) *Tanec v současné japonské společnosti*. Disertační práce. HAMU, Praha, 2014

Indráková Tereza (2010A) *Tanec v židovských dějinách*. Thee Dance in the Jewish History. Diplomová práce, HTF UK, Praha. 2010

Indráková, Tereza (2010B) *Současný tanec v Izraeli. Jewish Folk Dances in Contemporay Israel*. práce. Katedra tance, HAMU, Praha, 2010..

Skovajsa, Jan (2013) *K pedagogickým souvislostem v přístupu Moshe Feldenkraise a Ivana Vyskočila*. Bakalářská práce, Katedra autorské tvorby a pedagogiky, DAMU, Praha, 2013.

Skovajsová, Tereza (2012) *K souvislostem Feldenkraisovy metody a psychosomatického pojetí hlasové výchovy*. Diplomová práce. Katedra autorské tvorby a pedagogiky, Praha, DAMU, 2012.

Skovajsa, Ondřej (2014) *Psaný hlas: Whitmanovy Listy trávy a Millerův Obratník Raka*. FF UK, Praha, 2014.

Štávová, Helena (2012) *Osobnost Ohada Naharina*. Bakalářská práce, HAMU, Praha, 2012.

Internetové zdroje:

Adama <http://www.adama.org.il/EventsSystem/DefaultEN.aspx>

Arts Lexikon http://artslexikon.cz/index.php/Diplomacie_kulturn%C3%AD

Arkadi Zaides <http://www.arkadizaides.com/>

Barak Marshall <http://www.barakmarshall.com/>

Batsheva Dance Company <http://batsheva.co.il/en/home>
Batsheva Ensemble http://batsheva.co.il/en/about?open=batsheva_ensemble
Dance Life <http://dancelife.co.il/>
Dance Voices <http://www.dancevoices.com/index.php?lang=en>
Dance In Israel <http://www.danceinIsrael.com/>
EWMN Center <http://www.ewmncenter.com/>
Feldenkrais Method https://en.wikipedia.org/wiki/Feldenkrais_Method
Feldenkrais učení pohybem <http://www.feldenkrais.cz/>
Gaga People/ Dancers <http://gagapeople.com/english/>
Choreographers Association <http://www.choreographers.org.il/>
Ilan Lev Method <http://ilanlev.org/english/home>
Inbal Pinto <http://www.inbalpinto.com/>
Israel Dance Diaries <http://www.israeldance-diaries.co.il/>
Ka'et Ensemble <http://www.kaet.org.il/>
Kibbutz Contemporary Dance Company <http://www.kcdc.co.il/>
Kibbutz Neot Smadar <http://www.neot-semadar.com/about>
Kol Atzmotai Tomarna <http://www.othermove.com/#!-about-the-school/c1fv3>
Machol Shalem <http://www.macholshalem.org.il/en>
My Jewish Learning <http://www.myjewishlearning.com/>
Nehara Dance Group <http://www.neharadance.org/>
Noa Dar <http://www.noadar.com/>
Petra Oswaldová <http://www.feldenkraisovametoda.cz/feldenkraisova-metoda/>
Rikud Netto http://www.rikudnetto.com/about_rikudnetto.html
Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre <http://www.suzannedellal.org.il/>
Vertigo Dance Company <http://www.vertigo.org.il/>
Vertigo Eco Dance Village <http://eco-artvillage.org/english/>
Yasmeen Godder <http://www.yasmeengodder.com/>
Yair Vardi Podcast <http://www.danceinIsrael.com/?s=yair+vardi+interview&x=0&y=0>

Youtube:

C.a.t.a.m.o.n Dance Group, EN

<https://www.youtube.com/watch?v=UHMxvbnTrE>

Dny Jeruzaléma v Praze, 22.5.2013

Ohad Naharin Talks About Gaga, HB

http://www.youtube.com/watch?v=9prLDSJ_rYE

ZOOZ MAGAZINE, 27.10.2012

-Out Of Focus, HB

<http://www.youtube.com/watch?v=TxFxuHdXtx8>

Modi.Anat, 4.10.2013

Gaga Training And Groove at Batsheva Ensemble, EN

<https://www.youtube.com/watch?v=ZzXhcNFXwYM>

danceconsortium, 8.10.2012

Batsheva Dance Company: 'It's about making the body listen', EN

<http://www.youtube.com/watch?v=gRky99sO-og>

Ohad Naharin-Martha Graham-Batsheva Dance Company-Tomer Heymann-Mr. Gaga-Sneak Preview 11

<https://www.youtube.com/watch?v=QDgKSxps14U>

Mr. Gaga Natalie Portman, Ohad Naharin, and Heymann Brothers on Mr.Gaga documentary

<https://www.youtube.com/watch?v=AtjETe3e92c>

Dokumentární filmy:

About The Body (2006) – Alexandra Zelentcher, Keren Yehezkely, Izrael

Izrael tančí (2003) – Česká televize, Brno, ČR

Mr. Gaga (2015) – Barack a Tomer Heymann, Izrael

Seznam zkratek:

ČEP Český ekumenický překlad Bible

EJ Encyclopedia Judaica

EWMN Eshkol-Wachman Movement Notation

KCDC Kibbutz Contemporary Dance Company

O. N. Ohad Naharin

T. I. Tereza Indráková

Seznam rozhovorů:

Abraham, Yaniv (2015) Praha, červenec 2015

Aldor, Gaby (2010) Tel Aviv, srpen 2010

Friedes -Galili, Deborah (2010) Tel Aviv, červenec 2010

Gal, Nir Ben (2010) Mitzpe Ramon, srpen 2010

Itzhaki, Ronen (2013) Jeruzalém, srpen 2013

Naharin, Yossi (2010) Tel Aviv, červenec 2010

Portal, Orly (2013) Bat Yam, srpen 2013

Shlomit, tanečnice Orly Portal (2013) Bat Yam, srpen 2013

Sophia Krantz, (2015) Plzeň červen 2015

Štefková, Sylva (2015) Praha 2015

Tania, tanečnice Vertigo Dance Copmpany (2015), Plzeň, červen 2015

Skovajsa, Jan (2015) Praha 2015

Ingber, Judith Brin (2015) email, červenec 2015

Seznam vyobrazení:

Obrázek 1 – izraelské národní jídlo.....	23
Obrázek 2 – „Sabres“ rudé plody kaktusu „pichlavé“	26
Obrázek 3 – umění ve veřejném prostoru, vyobrazení starověké tanečnice blízko hradeb historického centra města (foto T. I.)	29
Obrázek 4 – vojenská služba se týká v Izraeli mužů i žen ze sukulární části populace (foto T. I.).....	35
Obrázek 5 – v pátek večer ortodoxní muži vybízející nevěřící k šabatové modlitbě s požitím modlitebních řemínků (foto T. I.)	36
Obrázek 6 – Suzanne Dellal Centre for Theatre and Dance.....	49
Obrázek 7 – Festival mladých izraelských choreografů.....	52
Obrázek 8 – Vpravo dvoupodlažní budova Batsheva Dance Company z r. 2005, vlevo budovy Suzanne Dellal (foto T. I.).....	53
Obrázek 9 – repertoár Batsheva Dance Company (Echad mi Yodea, Black Milk, Tabula Rasa, Arbos) autor vyobrazení: Gadi Dagon, obrazový seznam repertoáru BDC (1990-2006), z knihy Echad mi Yodea, 2006	57
Obrázek 10 – repertoár Batsheva Dance Company (Queen of Golub, Arbos, Sink of Titanic, Kyr, Mabul, Perpetuum) autor vyobrazení: Gadi Dagon, obrazový seznam repertoáru BDC (1990-2006), z knihy Echad mi Yodea, 2006	58
Obrázek 11 – repertoár Batsheva Dance Company (Mabul, Anaphasa, Z/na, Yag) autor vyobrazení: Gadi Dagon, obrazový seznam repertoáru BDC (1990-2006), z knihy Echad mi Yodea, 2006	59
Obrázek 12 – repertoár Batsheva Dance Company (Sabotage Baby, Moshe, Naharin's virus, Mamutoot) autor vyobrazení: Gadi Dagon, obrazový seznam repertoáru BDC (1990-2006), z knihy Echad mi Yodea, 2006	60
Obrázek 13 – repertoár Batsheva Dance Company (Mamutoot, Shalosh, Kamuyot, Telophasa) autor vyobrazení: Gadi Dagon, obrazový seznam repertoáru BDC (1990-2006), z knihy Echad mi Yodea, 2006	61
Obrázek 14 – Ensemble Batsheva v choreografii Ohada Naharina: Zachacha, propagace	64
Obrázek 15 – Batsheva Ensemble při odjezdu na dopolení představení pro děti.....	66
Obrázek 16 – Batsheva Ensemble v šatně před představením	68
Obrázek 17 – Batsheva Ensemble v šatně před představením pro školy Zachachy (foto T. I. 1998).....	68
Obrázek 18 – program premiérového uvedení komponovaného večera mladých tvůrců a Batsheva Ensemble na festivalu Ha Ramat Masah 1998	69
Obrázek 19 – Program Batsheva Company a Batsheva Ensemble v budově Heichal Ha Tarbut v Tel Avivu	70
Obrázek 20 – Batsheva Ensemble – Festival Tanec Praha 1999, Státní Opera v Praze	72
Obrázek 21 – filmový dokument About the Body z roku 2006	76
Obrázek 22 – choreografie: Barack, Marshall – Monger, International Dance Exposure 2011.....	79

Obrázek 23 – propagační leták na choreografii Inbla Pinto a Abshaloma Pollak Dance Company: <i>Shaker se skicami návrhů kostýmů</i>	80
Obrázek 24 – Hillel Kogan: <i>We love Arabs</i> (foto Gadi Dagon).....	83
Obrázek 25 – Efron Dance Center, Jeruzalém (foto T. I.)	92
Obrázek 26 – Ka'et Ensemble	93
Obrázek 27 – Nehara Dance Group, propagace	96
Obrázek 28 – Orly Portal Dance Company, propagace 2011.....	103
Obrázek 29 – Orly Portal Dance Company v úvodním představení festivalu International Dance Exposure v Suzanne Dellal v Tel Avivu (foto T. I.)	104
Obrázek 30 – Beta Dance Troupe (Foto Irene Fertik).....	105
Obrázek 31 – poloha tanečních zastavení od severu na jih: Kibbutz Ga'aton (Kibbutz Contemporary Dance Company), Vertigo Eco-Art Village (Vertigo Dance Company), Mitzpe Ramon (Hangar Adama)	107
Obrázek 32 – Kibbutz Ga'aton " Dancing Kibbutz" – propagace tanečních programů	108
Obrázek 33 – Vertigo Dance Company – Noa Wertheim/choreografie: Birth of Phoenix, Mana, Vertigo, propagace 2013	113
Obrázek 34 – autorka na okraji pouštního kráteru Mitzpe Ramon (vlastní archiv 1998).....	114
Obrázek 35 – Hangar Adama, Mitzpe Ramon – propagace 2015	115
Obrázek 36 – Letní kurzu pro učitele, hangar Adama, červenec 2010.....	117
Obrázek 37 – východu slunce, okraj kráteru Mizpe Ramon, letní kurz pro učitele v centru Adama, červenec 2010 (foto T. I.).....	118
Obrázek 38 – Tanečník a choreograf Baruch Agadati v choreografii Yemenite Ecstasy, r. 1920	126
Obrázek 39 – Dvojčata Yehudit a Shoshana Ornstein, obálka knihy ve Eich roked gamal?, r. 2011	128
Obrázek 40 – Rina Nikova se svým baletním souborem v opeře Rusalka v Erec Israeli Opera r. 1926.....	129
Obrázek 41 – Inbal Theatre a tanečnice Margalit Oved v choreografii Sary Levi-Tanai pod názvem Women v r. 1957	140
Obrázek 42 – příklad notace	143
Obrázek 43 – propagační materiál Festivalu lidových tanců v Karmieli 2011	153
Obrázek 44 – tančící Chasidé.....	158
Obrázek 45 – Ohad Naharin při lekci Gaga pro veřejnost v Jaffa Port Warehouse Nr. 2, charitativní akce na pomoc obětem Tsunami	174
Obrázek 46 – lekce Gaga pro tanečníky v hlavním studiu Batsheva Dance Company Studiu ve Varda (foto Gaga.Dancers).....	177
Obrázek 47 – Zápis tance gavoty v Eshkol – Wachman Movement Notation.....	191

Příloha č. I – Rozhovory

Yaniv Abraham, bývalý tanečník Batsheva Dance Company, učitel pohybového jazyka Gaga, ředitel Mate Ashe Dance Workshop v kibucu Ga'aton. IDTW, Anenský klášter, Praha, červenec 2015

Debatu moderuje choreograf a asistent při nastudování choreografie Ohada Naharina „Decadance“ se souborem baletu ND v Praze – Jan Kodet (J), Yaniv Abraham (Y), Tereza Indráková (T)

J: Let's have an informal talk with Yaniv Abraham. Most of you are in Yaniv's class and those who are not, I feel sorry for you! (smích účastníků). I think it's great to be in his class! We tried together Yaniv already the last year

Me personally I am very connected to Batsheva. Because I always liked very much the works of Ohad. I actually I was even auditioning for the company many years ago.

we were two and we wanted. When Batsheva. Even I am not assisting very much here in the company . Finally some of you saw the premiere of Batsheva Dance Company. I was very happy to perform his work. I was happy.

You also restaging the work of Ohad?

Y: Yes. Because when we were restaging the work of Ohad, there were three assistance of Ohad coming. Unfortunately not you, but very good friend of yours (Adi, Gili, Erez), right?

J: And I know, that you were part of this amazing company, this world known, company. You were two years at the Ensemble and eight year in the Company, right? Now we have here one of the amazing dancer. Of course he is busy now with teaching.

So for us here in Prague was a year of Ohad Naharin. So I am happy we continue this work also with Summer workshop.

So I wonder how was it for you when you started to dance. Because you were starting with the folk dance company. Which actually I know two because very close friend of mine was dancing in this company. So I am wondering how was it for you, you always dreamed to go and continue to Batsheva?

Y: No. I was just dancing for fun, like folk dance, easy. But not really looking for professional. It only came very late, only the age of 18, I just discovered that I want to do it professionally. Then it was my first ballet class. All it was just for fun...

J: There were some artistic roots of the family? Or you just saw Batsheva on the stage, how it came that you started to dance?

Y: The dance came to me like everybody from this time, like from TV, from culture, from family, my family is Indian family, looking at the movies, the original movies.

J: Looking at the Bollywood movies you do that? (smích)

Y: I was imitating when I was young.. I was laughing about it imitating It comes from there I think.. Yes it comes from there. I just took dancing as a fun.

J: So the folk dance company it was more like a hobby...

Y: Yeah.. The folk is not strong in Israeli terms of professional. Maybe there is just one professional company in Israel. All the rest is like a hobby in the afternoon, for kids for not to be on the streets.

J: Basically if I go to your past to your dance education... You went through the school that is beside Kibbutz Dance Company, right? For the Czech audience Kibbutz Dance Company is quite known as well because they also tour in Czech too. And you are now connected to the school as a director, is that right?

Y: I was studying in this 1990 to 2000. Than I left to Batsheva in 2000 and I was there until 2010. Than in 2011 I got an offer to be a co-artistic director and manager in the same time and from 2011 I am there. So I am also doing this in my life in a very serious way. Giving it a lot of time and energy. Yes it's actually in the kibbutz. It's located in the kibbutz were the KCDC is working. And there is main company and the young company, there is another program called MASA it's a Journey, it's a 5 months program called, and there is the school that I'm running and that is school that is not belonging to the Kibbutz Dance Company. The artistic the director is not connected. But, we work together because have the privilege that we dance in the same space and dancers from the Kibbutz Dance Company come to teach us repertory and dancers that have more creativity create for us. Yes, so I am half time in Tel Aviv and half time in the kibbutz. It's two hours in the train. The kibbutz is on the North. But I'm working with Batsheva, still teaching classes, I'm teaching in Batsheva in the young company, the main company, the workshops, many people come to do workshop to Batsheva. And there is do the Intensive of Batsheva and Intensive of Gaga that are two separate things and I'm teaching the Intensive. So I'm still working with Batsheva and with Ohad. But in he different title not in the title of dancer but in the title of teaching and restaging, spreading the world.

J: Probably you know that the young company is called Ensemble. So if you hear the Ensemble of Batsheva it means the young company. That actually one of the ex members is here, Tereza.

T: Yes. Many years ago.

Y: Yes like three four years before me.

J: And also Ensemble was here performing in the big festival Tanec Praha, I think with Tereza, when was it?

T: In 1999 and than second time after 2000.

J: They were here twice here. And I saw a very nice show in Dresden that was actually very nice.

I think it's not very easy to be in Batsheva to really get the job there. You think it's like 100 percent the only way how to get to Batsheva to main company is through the Ensemble? You must past first the Ensemble and then to go to the company or there are some exceptions?

Y: There is exceptions, there is exceptions. Sometimes Ohad is going to companies he is coming to see his works and to set it up there. He falls in love with one dancer and he can ask if he wants to come. Sometimes he can offer the place in the young company. Sometimes he offer immediately if he see that he is mature, there is maturity, there is readiness and there is common language I think he offered several times in the past to some people to go straightly to the main company.

J: That must be really difficult to go directly to the main company.

Y: I think today it's quite impossible and if somebody is doing it I think he's gonna come to the company and be here. (naznačuje rukama rozdíl v úrovních). To stand next to the dancers that are there already.

It's like to throw us in China and expect from us talk. It's impossible. Nobody is ready. It's impossible first let me know the alphabet and let me understand something basic. Than I can maybe understand you and maybe later to talk. Some people come straight to the company. It takes them like 3 years to really speak by themselves. Not the way it's being watched but the way you speak to the person and he can tell you. First two years ..The third year I really understand what I m doing so I can really approach, upgrade and develop. Otherwise what's the point if you are not coming and developing. Because nobody is coming ready to work with Ohad. Nobody is ready! You have something you have something good, you have the good potential and he help you to discover a lot of things about ourselves and how to approach it.

And than if you stay and you work with him you feel you have something to offer. Because it's a lot about offering. It's a lot about this. It's a bit different than in other companies.

J: You know when I first time met Ohad. I felt what probably many dancers working with Ohad they feel. Which is first very strong charisma, second the certain calmness but also very intellectual potential. Underneath goes something almost indescribable There is something really covered that you don't see immediately but very strong intellectual level.

And the second thing which I felt more now during the period of restaging of Deca Dance here in Prague. When the assistance came. I felt very strong also connection between the team, basically between the company and Ohad. So I felt even the company is not so chamber any more it's not like 10 dancers and there are two companies so it's still I felt it's like a family. Kind of dance family is that right?

Y: Yes. Ohad collect around himself the people in the company that something clear in common, have almost the same codes, almost the same.. It's about passion, it's about discovering, it's about researching. And when we go to do the gaga, then get to talk about dancing we have something that is very free it's about sense of humor, it's about enjoying the moment and enjoying what to do. And sometimes the people come to the company to take classes and they feel oh my God it's like cult. It's not, the people are open, people are very open. Go to see rock band the rock band touring for three years together. It's not the just place that you like and you go. It's a little bit more.

J: Let's talk about this Gaga language. Could you say something about how it started and how was the development? It's quite boom and not just in Europe. It's all around the world it's a phenomenon.

Y: Gaga used to look mostly on the things what is in common more than on what is not uncommon It's collecting a lot of stuff, there is like yoga inside, pilates inside, gaga inside. It's collecting the different techniques. It's like a big umbrella where everything that is under this umbrella is welcome to use.

I remember one moment in class Ohad was laughing saying that this is the „yogaga“, something from yoga. We make it of course a very different way

I think it's started from place that Ohad was injured. He had lower back pain and he's leg.

And than the people in the company really enjoyed it. During the classes he already developed the movement language...

Rozhovor s izraelskou teoretičkou tance Gaby Aldor

Gaby Aldor jsem znala již dlouho na základě jejích článků o současném izraelském tanci. Měla jsem radost, že zareagovala velice vstřícně a dala si se mnou schůzku hned následující den v kavárně Suzanne Dellal.

T: Snažím se najít podstatu toho, proč je izraelská současná taneční scéna tak svébytná a specifická. Cítím, že je to tu možná genderově rozděleno. Muži tančí mužské role a ženy ženské úlohy. Přinejmenším jsem to tak vnímala v představení *Hory*, Batsheva Dance Company, které jsem nedávno zhlédla.

G: „Já to tak necítím vůbec.“

T: Vůbec byste tento pohled necítila v souvislosti se současným izraelským tancem?

G: „Asi ne. Ale je to tvoje pozorování, tak tuto myšlenku rozvíjej!“

T: Já cítím, že hudební cítění tanečníků a taneční kompozice ve svém rytmu jsou velice specifické. Mám pocit, že arabská hudba a orientální hudba, která má mimořádně bohatou rytmiku a hraje tady všude z rádia, musí dodávat silné hudební a rytmické cítění tanečníkům. Mám pocit, že toto přirozené rytmické cítění hraje u tanečníků velkou roli. Například choreografie *Hora* je celá víceméně na ticho, ale ten samotný pohyb vytváří samovolně jako kdyby rytmickou linku – v přeneseném slova smyslu řečeno hudební kompozici.

G: „Je to fajn, že to je tvé vlastní pozorování.“

T: Čím je podle Vás izraelský tanec tak specifický?

G: „Je to méně elegantní země. Je to jistý druh energie. Lidé nevyrůstají v klasickém baletu. Klasický svět tady není součástí našeho každodenního života. Nemáme tu kostely s krásnými renesančními malbami. Máme samozřejmě mnoho starobylých památek. Takový je můj pocit, když přijedu do Evropy, člověk je tam jednoduše obklopen uměním a historií. Všude kolem jsou renesanční malby a barokní sochy. My tyto obrazy nemáme zaryté do těl a myslí.“

T: Klasický balet je však také v Izraeli součástí výchovy tanečníků, není to tak?

G: „Je součástí taneční výchovy. Ale těla tanečníků jsou průměrná izraelská těla. Je tu jistý rozdíl ve fyziognomii. Ale celkově se tu neklade důraz na to, jak tanečník vypadá. Někteří tanečníci mají svým způsobem nadváhu a jsou to úžasní současní tanečníci. Vidíte, když mluvím o nadváze, vynáším už jistý typ soudu. Tanečníci jsou tu opravdu skvělí, přestože nemají klasicky stavěná těla.“

T: Dovedete charakterizovat odlišnost izraelského tance od ostatního současného tance?

G: „Nevím, co je jiné. Ale mám tu zkušenost, o které jsem už psala ve svém článku ‚Invisible Unless Final Pain‘, šlo o spolupráci izraelské skupiny Vertigo s jednou anglickou skupinou před mnoha lety. Izraelští a angličtí tanečníci tančili stejnou choreografii, dělali stejné pohyby, ale bylo to ve výsledku něco úplně jiného. Něco v jejich energii, tělech, timingu.“

T: Můžete zmínit některé Vaše oblíbené izraelské taneční tvůrce?

G: „Ohad je velice specifický a miluji jeho práci. Mám mnoho oblíbených tvůrců. Velmi ráda mám práce Yasmin Goder. Vertigo je další zajímavá taneční skupina, pro mě ne tolik vzrušující, ale lidi ji velmi oceňují, mám ráda Arkadiho Zaidese. Kdo dál... Inbal Pinto, dvojice tvůrců Amit Goldenberg a Ya'ara Goldenberg, Noa Dar je zajímavá. Máme tu Ronit Ziv, Iris Erez, která tančila řadu let s Yasmeen Godder, teď tvoří své vlastní práce. A samozřejmě Sharon Eyal, která tvoří pro Batshevu, teď tvoří vlastní práce a je velice originální a odlišná.“

T: Zajímá mě, jak všichni tito umělci jsou schopni existovat a tvořit? Jaká je zde podpora ze strany vlády? Jaké je například procento z celkového vládního rozpočtu, které připadá na kulturu?

G: „Mají mnoho kritérií, která jsou hlavně kvantitativní, ne kvalitativní – kolik představení, kolik tanečníků, kolik prodaných lístků a tak dále. Takže se to stalo kompletním systémem kalkulace, kolik čeho. Lidé tu nežadají o granty, žádají o oficiální podporu. Každodenní práce může být podpořena vládními institucemi nebo třeba městem Tel Aviv-Jaffa. Rozpočet na kulturu je asi 0,3 procenta celkového státního rozpočtu. Ale pořád tu nějaká podpora je. Jsou země, kde neexistuje podpora vůbec žádná.“

T: Mohu se zeptat, pro které noviny a časopisy teď píšete?

G: „Nepracuji teď pro žádné noviny. Psala jsem do většiny izraelských plátek, ale v nedávné době propustili všechny freelancery. Ze tří velkých plátek píše o kultuře už jenom Haaretz. Noviny se v současné době nezajímají o kritiku. Je to špatné, protože tanečníci to potřebují a publikum to potřebuje.“

T: Existuje o tanci časopis nebo webové stránky?

G: „Píšu do časopisu tam, kde chtějí, samozřejmě pro časopis Machol Achshav. Ještě tu máme internetové stránky Dibur Rikud (Dance Voices).“

T: Pracujete na nějaké knize?

G: „Ano. Právě jsem dokončila práci na své knize o průkopnících tance v Izraeli, o části mé rodiny. Moje babička, Margalit Ornstein, byla první učitelkou tance v Izraeli ve dvacátých letech. Margalit Ornstein měla dvě dcery, jedna z nich je moje matka a druhá moje teta.“

G: Ve třicátých a čtyřicátých letech nebyla pro tanec žádná finanční podpora, nic. Do té doby, než Sara Levi-Tanai získala podporu pro skupinu Inbal. Pak až Batsheva, která vznikla díky podpoře Batshevy de Rothschild. Tanečníci pracovali ve velice těžkých podmínkách.

Moje babička Margalit Ornstein přišla do Izraele z Vídně. Představte si, že přišla v roce 1921 a v roce 1922 otevřela svou vlastní školu. Dovedete si to představit? Tady nebylo nic... Škola byla vedle velké synagogy na Allenby Street, na Echad Ha Am Street. Byla to hudební škola, vyučovala tam rytmickou gymnastiku.

Gertrud Kraus přišla o patnáct let později také z Vídně. Přijela dvakrát za sebou. Když přijela poprvé, už byla velice úspěšná jako hostující umělkyně. Nejprve tedy přijela vystupovat v roce 1934 a podruhé, když už více nemohla setrvávat ve Vídni, v roce 1936. Byla to skvělá žena, malířka, klavíristka, velice vzdělaná německá dáma."

T: Jak vznikla jeruzalémská akademie tance?

G: „Hasia Levy Agron, která později založila taneční fakultu na jeruzalémské akademii, byla žačkou mojí matky Shoshany Ornstein v Ornstein studiu. Později založila akademii. Byla velice dobrá organizátorka. Věděla, jak přivést dobré lidi, aby vyučovali na akademii, jako Noa Eshkol, Feldenkreis, Gertrud Kraus, Yehudit Ornstein.

T: Feldenkrais žil skutečně tady? Já vím, že byl židovského původu, ale nevěděla jsem, že žil v Izraeli.

G: „Byl Izraelec. To je jedno, že byl Žid. Byl studentem mojí babičky. Ale jeho hlavní působiště bylo v Izraeli. Feldenkrais byl v Izraeli velice důležitou postavou. Byl u základu úplně všeho. Byl to také najednou jiný a nový způsob uvažování, analytický. Fantastický!!! Byl přítelem rodiny a přítelem obou sester, obě se staly jeho žačkami. Později vyvinul svůj vlastní systém."

T: Můžete mi to vysvětlit?

G: „Původně studoval s mojí babičkou a byl přítelem rodiny, byl přítelem sester, a když vytvořil systém, studovala moje matka u něj."

T: Jak funguje taneční školství v Izraeli?

G: „Nemáme školu speciálně zaměřenou pro tanečnice – interprety. Vedle jeruzalémské akademie v Izraeli je střední škola (Telma Yellin), kde je velice silné taneční oddělení a mnoho tanečnic z této školy šlo do Batsheva Ensemble. Jeruzalémská akademie tance není školou zaměřenou pro interprety tance. Je to institut pro učitele. Je tu oddělení tance a oddělení pohybu, které má těžiště Eshkol-Wachman taneční notaci.

Seminar Ha Kibutzim má velice dobré oddělení pro učitele a pro taneční divadlo v Tel Avivu. Má dlouhou tradici a je součástí vysoké školy pro učitele. Já tam vyučuji. Je to velmi dobrá škola, rozdílná od akademie, velice otevřená novým vlivům. Zrovna jsme navázali spolupráci s Polskem a Rotterdamem.

System tanečního školství je tu zajímavý. Existuje mnoho středních škol, kde můžete studovat tanec, vybrat si ho jako hlavní směr. Toto je systém, který zajišťuje taneční výchovu po celé zemi. Můžete si vybrat, že budete absolvovat z tance, hudby nebo jiného umění, samozřejmě vedle základních předmětů. Mnoho tanečníků vzešlo z těchto škol. Je to opravdu ohnisko tance v zemi."

T: Jak je starý tento model ve školství?

G: „Určitě už tak deset let.“

T: Můžete zmínit kolegy z oblasti teorie tance, kteří se jako Vy zabývají současnou taneční scénou v Izraeli? Víte, že přední autor publikací o izraelském tanci Giora Manor, který bohužel už není mezi námi, byl původem z Čech?

G: „Samozřejmě že to vím. Byl to velmi milý člověk. Je tady Ruth Eshel, která si udělala doktorát na jeruzalémské akademii tance, a ještě Iris Lana, která vyučuje na taneční akademii. Pochází z prostředí Eshkol-Wachman Notation. Mnoho lidí, kteří pocházejí z Eshkol-Wachman Notation, ovlivňují své školy. Movement Department na jeruzalémské akademii je založené na této notaci. Je to jiný způsob myšlení o pohybu. Je to velice propracovaný systém. Můžete zapsat jakýkoli pohyb ve vesmíru i pohyb zvířat. Je to skutečný poklad.“

T: Existuje v Izraeli instituce, kde se dá získat doktorát z tance?

G: „Není a je to špatně. Lidé jdou na antropologii nebo na divadelní vědu. Ruth Eshel udělala doktorát v tanečním divadle. Teď máme na univerzitě mezikulturní studia na telavivské univerzitě, takže můžou zakomponovat svůj předmět tance do tohoto studia.“

T: Jak přijímá tanec společnost?

G: „Poslední dobou je určitě změna k lepšímu.“

T: Jak se k tanci staví obec věřících? Pamatuji si incident při oslavách výročí vzniku Izraele v roce 1998.

G: „Myslíte to, kdy měla Batsheva vystoupit s Echad mi Yodea? Ukázalo se, že to byla politická manipulace a nevěnovala bych tomu více než jednu řádku. Stavělo by to věci do disproporce. Bylo by to nespravedlivé vůči věřícím i sekulárním Židům. Buďme opatrní při vynášení obecných pravd o tomto tématu. Protože vztah mezi věřícími a sekulárními Židy tady v Izraeli je tak komplikovaná otázka, že se nedá nic usuzovat z jedné příhody. Je to příhoda, která se potom nikdy neopakovala.“

Vím jenom, že nedávno věřící založili taneční školu v Jeruzalémě pro ortodoxní muže, jenom muže.“

T: A co tančí?

G: „Viděla jsem ukázkou v záznamu a bylo to něco na způsob kontaktní improvizace. Chtějí tančit, tak proč ne!“

Rozhovor s americkou teoretickou tance Deborah Friedes Galili – Suzanne Dellal Centre, Tel Aviv, červenec 2010

T: You studied in U.S.A in the field of dance. What exactly was your focus?

D: Modern dance and the immigrant experience in the United State. And looking specifically and looking specifically at choreographers who are born to Russian Jewish emigrants. That was my focus.

So looking at people like Anna Sokolow and Sofia Maslow etc. and many many people who had Eastern European Jewish roots.

T: Your roots all there as well?

D: All my grandparents are from Eastern Europe. Where, is a little bit of a question because the borders are shifting a lot but some of them are definitely from Poland, others from Galicia, I have names of towns.

T: I wanted to ask you are actually making the web sites here about Dance In Israel.

D: It's the only one that serve completely that fully devoted to concert dance is one person Henia Rottenberg , she hea the greate web site called dance Voices, there are an articles and Hebrew in English more academical articles.

And iol.com and

There is Ruth Eshel and Gaby Aldor. Ruth and Henia are based up in Haifa. Gaby is around.

T: I understood that you try to understand why is the Israeli dance so special? What it makes different.

D: I think it's hard to put a finger on it. I go back and forward about it as well. Because I want to be careful not to make too many of the stereotypical statements but there is something i feel that is different from American modern dancing. Some of it has to do with the performance elements I think my statements are drawn from my observation of watching dance but also from the conversations that I had with other people, choreographers and dancers. I think the performers in the scene are unbelievably committed. And it's not that they are necessarily the most polished dancers some of them are extremely polished. It's not that all of the dance here is about lines and it's not that all of the dancers here have amazing lines like ballet dancers. But there is something in their devotion to performing their devotion to be in the moment and the commitment to what they are doing. I find them almost always believable and compelling even if I find myself not so attracted to the choreography. There is something about the energy. I think it comes partially from within. There is something in the physicality that's the little different.

T: Do you think the Gaga part of it? Also in case of dancers who are not or where not in Batsheva?

D: It's a good question. My husband is a statistics. I wish to have numbers and we don't. I mean first of there are numbers of people who are active in the scene here outside of the Batsheva who have come to Batsheva's doors and who have come through Batsheva's doors who have come through the Batsheva's doors and been in the Ensemble or been in the Company. They get all the tools they get from Gaga and they use it for themselves and it's possible that they in some way spread it. I cannot imagine there is a dancer in this country that has not seen Batsheva.

And I think we all are influenced. Even if somebody hasn't taken Gaga this is one of the strongest influences. And of course they are not going performing Gaga on the stage and I think there is something in the physicality that people may end up drawing from in their own work. And then I know that increasingly there are dancers taking Gaga. This year we started having three days a week Gaga for dancers

that are open to public. And there is a small but growing number who are doing that. There are the Gaga Intensives and there are more Israeli dancers who are coming and doing at. There is also Gaga being then in Jerusalem Academy.

I am working with Gaga right now. But I am speaking more as an observer and researcher right now with this because I don't have sort of the concrete knowledge.

T: There are people like for example Yasmen Goder she works completely different.

D: And this is not to say that he influences everybody and everybody is influenced by him. Somebody might not like it like somebody might not like Rami Be'er work or Yasmen Goder work. And I think they are other people who are having a big influence, specially Yasmeen Goder is having a big influence. So Gaga is not the only influence but I do think that it is becoming a growing force in the seen.

In part where it's starting to get taught and then the younger dancers are starting to do it also. There is a programme for Rakdanim Mitztayemim for exceptional dancers.

But I know there is increasingly more teenagers who are exposed to it.

There is a studio I think Tzaadim I was looking on the schools. I saw the end of the year performance and they had few dancers of the Ensemble who had worked with them during the year. They also did rep.

T: So it's also excepted in the official education.

D: I don't know how much is taught in performing arts high schools I don't know if it's present in Telma Yellin School.

T: What was your research about?

D: I came here for a Fulbright Grant for 10 months at 2007 to 2008 and I was observing. I didn't know much from looking from outside.

T: How many people comes when there is a Gaga people class. Ohad is giving once a month right?

Last time we had about 90 people. Some of the people are from THE Intensive. Normally 70 is average. Sometimes we would have 80-90 people.

And morning classes I would say average is about 20.

T: How do you promote it?

D: Yossi is a general manager of Gaga.

We have a web sites that is going to be running more actively soon.

There have been articles that was published, so it helps a lot.

T: Speaking about choreographies of Ohad. Do you think that there is something about the state of Israel?

D: I will first speak very broughtly as it has been reflected?

There are people who are dealing.

In Adama they don't want to violence also on stage. They are very gentle.

There is Clipa theatre they have a festival called Klipa Aduma. I'm not very familiar with them. Tmuna has Intima Dance Festival for young choreographers. There is also festival in Jerusalem called Machol Shalem.

Even before Suzanne Dellal, Batsheva was here, Bat Dor was here. Inbal was here, but they do perform so rare. They had a year ago a program and second part of the programme, he was Sahar Azimi with not Barack's dancer.

T: How is the support here?

D: A lot is Ministry of Culture. I know it's the mane place. I know there is also American - Israeli Society. Sometimes community based project.

T: I'm asking how do the dancers make living.

D: I was here like everybody here has health insurance. And in U.S. many dancers don't have.

This economics I haven't investigated that much!

T: Deborah, thank you very much!

Rozhovor s Ronenem Itzhaki – zakladatel Kol Atzmotai Tomarna a souboru Ka'et Ensemble, Jeruzalém, srpen 2013

T: Chtěla bych s Vámi pohovořit o tanci v kontextu židovského náboženství. Zajímá mě, jestli jsou některá náboženská témata předmětem choreografického zpracování.

R: Toto místo se jmenuje Between Heaven and Earth (Mezi nebem a zemí) a je to tady v Jeruzalémě kulturní centrum. Na podzim se tu odehrává festival tance pod stejným názvem. Součástí je Ka'et Ensemble, což je taneční skupina pouze chlapců. Dále sem patříme Tami a já, jako kmenový choreografové. Tami je moje žena, která v současné chvíli pracuje vedle ve studiu na představení pro děti o rabi Nachmanovi s dalšími dvěma tanečnicíky. Slyšela jsi o rabi Nachmanovi?

T: Samozřejmě.

R: A je zde taneční škola pro muže Kol Atzmotai Tomarna, která funguje dva dny v týdnu.

T: Tuto školu pro muže jste založil Vy?

R: .Ano. Školu, festival, Ka'et Ensemble a další produkce.

T: Co Vás přimělo k tomu založit školu pouze pro muže?

R: Nabídli mi spoustu peněz a já jsem se měl stát bohatým (smích).

Bylo to tak před patnácti lety. Nabídli mi peníze, abych je učil. A nevěděl jsem, že to bude mít nějaké delší trvání. Zbožní lidé.

T: Kdo „oni“?

R: „Oni“ jsou skupina lidí, co pracují pro divadlo v Akko Theater Center. Dostali na mě kontakt od mého kamaráda. Přišli za mnou, že potřebují choreografa. Přes dalšího mého kamaráda kontaktovali mě. Měli jsme společně jednu hodinu a potom jsme pokračovali v pravidelné práci. Po dvou letech za mnou jeden z nich přišel a řekl: Poslyš, rádi bychom s pár kamarády začali pracovat vážněji, nejen jednou týdně.

Tahle skupina se mnou pracovala jeden den v týdnu celý rok. Také s Nivem Sheinfeldem. To už bylo v Jeruzalémě. Takže měli vás na tanec, Niva Sheinfelda na taneční divadlo (theatre dance) a od druhého roku měli balet. Postupně se to celé zvětšovalo, každý rok jsme přibírali nové studenty. Takže postupně začala vznikat třída A, B C. A stala se z toho škola.

První studenti absolvovali po třech letech. A založili jsme z nich následovně Ka'et Ensemble.

První práce byla moje choreografie. Tématem byla židovská modlitba: jaká je úloha těla při židovské modlitbě – tělo v modlitbě a jejich podivný vztah.

Jmenovalo se to Highway Number 1. To je jméno dálnice spojující Tel Aviv s Jeruzalémem. To bylo v roce 2009. Bylo to velice úspěšný kus, který nám dal dobré jméno a pomohl získat peníze pro další pokračování. To bylo v roce 2009.

Další rok jsem přizval ke spolupráci a k vytvoření choreografie Uri Ivgyho, další rok to byl Elad Shechter a letos je to Idan Porges. Každý rok zveme jiného choreografa, který pracuje s Ka'et Ensemble.

T: A Vy také pokračujete v choreografování pro Ensemble?

R: Dělán speciální projekty. Příští měsíc je otevření jeruzalémského bienále. A já k této příležitosti připravuji s Ensemblem kus. Před několik měsíci byla velká událost, největší v Izraeli – Den nezávislosti (The Independence Day), kde bývá předseda vlády, účastní se ho vlivní lidé z vlády. S Ensemblem jsem připravoval projekt pro tuto velkou choreografii. Takže já dělám všechny tyto speciální projekty. Ale každý rok zveme jiného choreografa.

T: A duet *Adam a Eva*, co jsem měla možnost zhlédnout minulé léto v Suzanne Dellal?

R: To jsme dělali s Tami pro festival Curtain Up v Suzanne Dellal. Bylo to pro původní taneční projekty. Bylo to pro jiné tanečnický původně z Ensemble Batsheva. Nově to nastudovali Idan a Doron.

T: Dříve jste zpracovávali téma těla při modlitbě. Pokračujete v těchto náboženských tématech i nadále?

R: Další choreografie byla *Tish*. „Tish“ je v němčině stůl. Ale je to také název té události, kdy sedí s rabín kolem stolu, pijí alkohol a dělají všechny ty divné věci.

R: Další kus byl pro čtyři tanečnický, dva z Ka'et Ensemblu a dva odjinud s Eladem Schechterem. Jmenovalo se to „Mania“ To nebylo nikterak na židovsky orientováno. Bylo to spíše současné téma.

T: Elad byl v červnu v Praze. Bohužel, neviděla jsem to. Přijel s touto choreografií?

R: Ne, s něčím jiným. Elad rovněž učí v naší škole. V Jeruzalémě není mnoho choreografů. Takže když jsou choreografové v Jeruzalémě, většinou s nimi spolupracujeme.

T: Jak dlouho funguje festival *Mezi nebem a zemí*?

R: Je to čtyři roky (2009). Pilotní festival byl před pěti lety (2008).

T: Koho zvete k práci?

R: Zvu všechny, kteří chtějí komunikovat o židovských tématech.

T: Jak je to v judaismu přesně? Muži mohou vystupovat a ženy nemůžou?

R: Jestli jste sekulární, tak můžete vystupovat kdekoli, pro kohokoli. Na našem festivalu je hodně sekulárních tanečníků. Například pro příští rok jsme měli rozhovor s Ohadem Naharinem, že by Batsheva vystupovala na našem festivalu.

Není to o tom být věřící, ale o tom pracovat s židovskými tématy. Být židem a být Židem jsou dvě různé věci. Protože většina lidí v Izraeli jsou Židé, ale nejsou věřící Židé.

Pokud jsi židovská věřící žena a chceš dodržovat pravidla halachy, tedy co smíš a nesmíš dělat, pak podle židovského práva žena nemůže vystupovat před muži. Naopak to ale možné je. Muži mohou vystupovat před ženami. Jsou také židovské věřící ženy, které říkají, že jsou tanečnice a vystupují před muži.

T: Už víte, kdo bude vystupovat na příštím festivalu?

R: Ano, Rachel Erdos a Einat Ganz. a Alis Dor.

Budou také lidé, kteří budou tvořit s naším uměleckým vedením. Jednou za čas se budou scházet s rabínem. Rachel hodně pracuje v Suzanne Dellal, Alice zase s Idanem Porgesem. Tito tři budou mít premiéru prací vytvořených speciálně pro festival. Konzultovali je s námi, také po duchovní stránce. Jednou za čas se setkávali s rabínem, který je...

T: ... otevřený.? (Ronen se zarazil)

R: Je to směšné. Protože společnost v Izraeli je rozdělená. Jsou různé složky, mezi kterými není žádná komunikace. Sekulární a věřící. „charedim a datim“. „aravim a jehudim“. Můžeme jít ještě dál. „aškenazim a sfaradim“. Můžeme být velice šťastní, že bojujeme s Palestinci. Jinak bychom se asi pobýli mezi sebou! (Vrací se pomalu k původnímu tématu.) Když jsem byl mladý tanečník, choreograf a žil v Tel Avivu, nevěděl jsem vůbec nic o těchto lidech, věřících lidech. Když jsem je viděl v televizi, připadli mi jako blázniví pravičáci, kteří vraždí Araby, znásilňují ženy (smích), porážejí olivové stromy na okupovaných územích atd. atd. Tyto politické otázky jsou tam pořád. Naše vize, naše kulturní vize, je nenahlížet se na realitu skrze televizní obrazovku, ale nahlížet na základní otázky života skutečně společně. Proto říct zrovna o tomto specifickém rabínovi, že je velice otevřený, není úplně správné. Naopak není to zas až tak speciální. Je velké množství takových lidí. Opravdu. To je to, co se snažím říct.

Předcházející léto byl velký protest na Rotschild Avenue. Lidé si stavěli stany na ulicích. Já jsem říkal, OK, jestli chcete udělat změnu, nemusíte spát ve stanu. Stačí vyhodit televizi z domu a uvidíte, že realita se změní. Možná na to Izrael ještě není dost zralý.

T: Supervize či možnost konzultace tématu s rabíny – to se děje letos poprvé takový projekt?

R: To není supervize. Nazvěme to dramaturgií. Dalas mi nápad nazvat to takto.

T: A jak bude přesněji vypadat letošní festival Mezi nebem a zemí?

R: První večer jsou tři choreografové bude Einat Ganz, Rachel Erdos a Alis Dor.

Druhý den odpoledne bude skupina ortodoxních žen Nehara. Večer bude Ka'et Ensemble. S novou choreografií a starší choreografií Highway nr. 1. A třetí večer budou dva programy: sólo bude Chananja, druhé sólo Elad Schechter a třetí sólo jednoho tanečníka z Haify, Dror. Druhá půlka večera bude jedno sólo Tami, mojí ženy. Potom bude zpívat zpěvačka, hudebnice, jmenuje se Liat Karna. A poslední choreografie tří žen, je to trio. A například tyto ženy jsou ortodoxní, ale budou vystupovat přede všemi.

T: Adam, z Batshevy, se bude účastnit?

R: Adam Ben Zvi. Adam Ben Zvi tančí v choreografii Highway nr. 1. Ostatně to je dobře, že to připomínáme, musím s ním potvrdit data představení!

T: A jak funguje škola?

R: Škola je na tři roky.

T: Nemáte program pro ženy?

R: Ne.

T: Jaká je současná náplň?

R: Na začátku jsme to mínili spíše pro zábavu. Nemysleli jsme na to začít s baletem.

T: Co učíte vy?

R: Taneční divadlo, tak to nazývám. Ale pomaličku jsem pochopil, že to směřuje k přípravě tanečníků. Většina z nich, když přijdou, nechtějí být profesionálními tanečníky. Pomalu jsem pochopil, že to ale začíná směřovat tímto směrem. Takže jsem přinesl balet. Na začátku to byl velmi jemný balet. Snažíme se je svést, navnadit je, krok za krokem.

T: Myslíš tedy, že je to důležité?

R: Není to jenom pro vnitřní svět a pro zdraví, vyrovnanost, štěstí.

Jde také o to být performerem, mít schopnost vytvořit formu, být „ve formě“.

T: A kdy jsi ty začínal s baletem?

R: Až když jsem skončil vojenskou službu. Začal jsem s baletem pozdě.

Baletní technika je dobrá třeba pro to, jak se naučit hýbat s nohou, aniž bychom hýbali páteří. Umět rozlišit, co je vpravo, co je vlevo, co je flex, co je point.

T: Gaga je zcela protiklad.

R: Gaga není technika. Gaga je přístup! Jazyk... možná. Je to jazyk.

T: Gaga je součástí curricula?

R: Gaga je jednou týdně. Adam učí Gaga. Gaga máme teď už dva roky!

T: Také studenti tvoří během těch tří let?

R: V prvním roce ne. Ve druhém roce si něco zkoušejí a ve třetím roce do toho dávají hodně úsilí.

Jeden se dostal do finále festivalu Machol Acher. Další se dostali do finále jiných festivalů v Jeruzalémě.

T: Takže jestli tomu dobře rozumím. Cílem není stát se profesionální tanečníky. Ale co potom?

R: Někdy se stanou profesionálními tanečníky. Někteří. Podívejte, asi takto. Světští lidé neví nic o judaismu. Taneční svět, izraelští choreografové, nevědí nic o judaismu. Je to stejná situace, jako když zbožní lidé neví nic o jazyku pohybu, těla, tance. Naše kulturní vize a záměr tohoto projektu je vytvořit propojení mezi těmito dvěma světy.

Takže chceme vidět rabíny používat tělo, chceme vidět tanec v každém židovském institutu v Izraeli. Chceme, aby lidé z tanečních komunit, současných tanečních komunit, otevřeli knihy judaismu a používali jeho témata.

T: Takže v židovském náboženství tělo není úplně popřené?

R: Je to velký paradox. Když otevřete knihy judaismu, uvidíte tam hodně „těla“.

Když chcete být židem, nemůžete být virtuální. Není možné si obléct virtuální „třilin“. Musíte to udělat, je to fyzická akce. Být židem je velice fyzické. Je to fyzický akt. Není to jako v křesťanství, například. Jste-li křesťanem, nemáte tolik úkonů, které musíte učinit několikrát za den. Jste-li žid, tak když se probudíte, musíte začít den tím, že si umyjete ruce. Jestli jste židem, měl byste jíst určitým způsobem a musíte se modlit určitým způsobem: jsou návody, jak si používat nohy určitým způsobem při jedné modlitbě, jak mít ruce určitým způsobem při jiné modlitbě, jak se klanět tím a tím směrem.

Takže vlastně je to paradox , že se židé odosobnili (departed from) od těla. Takže je to směšný paradox.

Je to proto, že strávili tolik času ve vyhnanství. Báli se těla, protože je to na nebezpečné straně. Protože je to víc věcí, tělo je také sex, je to jídlo, je to alkohol. Bakchus.

Sfaradim, když se modlí, objímají Tóru a když a líbá „mezuzu“. Aškenázové tak nejednají.

T: Říká se, že je to vliv řecké filozofie, která oddělila duši od těla. Původní křesťanská zvěst také nebyla takto míněná. Může za Platón.

R: My používáme termín platonický vztah, když se muž a žena k sobě neprojeví fyzicky.

T: Ale sex je podle Bible v pořádku.

R: Sex je v pořádku, ale jen s vlastní ženou. Ne se všemi, jako v bakchanáliích, v orgiích. Není to jen sex, drogy a alkohol. Sex, drogy a rock'n'roll! (smích)

Tradiční židé neměli možnost toto přijmout, tak udělali krok zpět. Což je v současné taneční scéně problém. Na současných tanečních scénách je hodně nahých lidí. Problémem není jenom nahota, která se na jevišti používá.

Když mluvíme třeba o Ohadu Naharinovi, často mluví a rád používá slovo „feel horny“. Což v hebrejštině znamená slovo „charmonut“, „být nadržený“. V Evropě to není tolik jako tady v Izraeli. V Izraeli je tento „kanál“ velice otevřený. Nejen sex, ale také násilí. V Izraeli je hrozně moc násilí. Nebudu jmenovat, ale tento typ násilí nemohou nábožensky smýšlející komunity přijmout. V práci nejmenované choreografky je třeba často jakýsi „nikur“, izolace. Když bych se na vás díval asi takhle. (Ronen mění vřelou tvář v odcizený pohled). N

T: Chtěla bych s Vámi pohovořit o tanci v kontextu židovského náboženství. Zajímá mě, jestli jsou některá náboženská témata předmětem choreografického zpracování.

R: Toto místo se jmenuje Between Heaven and Earth (Mezi nebem a zemí) a je to tady v Jeruzalémě kulturní centrum. Na podzim se tu odehrává festival tance pod stejným názvem. Součástí je Ka'et Ensemble, což je taneční skupina pouze chlapců. Dále sem patříme Tami a já, jako kmenový choreografové. Tami je moje žena, která v současné chvíli pracuje vedle ve studiu na představení pro děti o rabi Nachmanovi s dalšími dvěma tanečnicemi. Slyšela jsi o rabi Nachmanovi?

T: Samozřejmě.

R: A je zde taneční škola pro muže Kol Atzmotai Tomarna, která funguje dva dny v týdnu.

T: Tuto školu pro muže jste založil Vy?

R: Ano. Školu, festival, Ka'et Ensemble a další produkce.

T: Co Vás přimělo k tomu založit školu pouze pro muže?

R: Nabídli mi spoustu peněz a já jsem se měl stát bohatým (smích).

Bylo to tak před patnácti lety. Nabídli mi peníze, abych je učil. A nevěděl jsem, že to bude mít nějaké delší trvání. Zbožní lidé.

T: Kdo „oni“?

R: „Oni“ jsou skupina lidí, co pracují pro divadlo v Akko Theater Center. Dostali na mě kontakt od mého kamaráda. Přišli za mnou, že potřebují choreografa. Přes dalšího mého kamaráda kontaktovali mě. Měli jsme společně jednu hodinu a potom jsme pokračovali v pravidelné práci. Po dvou letech za mnou jeden z nich přišel a řekl: Poslyš, rádi bychom s pár kamarády začali pracovat vážněji, nejen jednou týdně.

Tahle skupina se mnou pracovala jeden den v týdnu celý rok. Také s Nivem Sheinfeldem. To už bylo v Jeruzalémě. Takže měli vás na tanec, Niva Sheinfelda

na taneční divadlo (theatre dance) a od druhého roku měli balet. Postupně se to celé zvětšovalo, každý rok jsme přibírali nové studenty. Takže postupně začala vznikat třída A, B C. A stala se z toho škola.

První studenti absolvovali po třech letech. A založili jsme z nich následovně Ka'et Ensemble.

První práce byla moje choreografie. Tématem byla židovská modlitba: jaká je úloha těla při židovské modlitbě – tělo v modlitbě a jejich podivný vztah.

Jmenovalo se to Highway Number 1. To je jméno dálnice spojující Tel Aviv s Jeruzalémem. To bylo v roce 2009. Bylo to velice úspěšný kus, který nám dal dobré jméno a pomohl získat peníze pro další pokračování. To bylo v roce 2009.

Další rok jsem přizval ke spolupráci a k vytvoření choreografie Uri Ivgyho, další rok to byl Elad Shechter a letos je to Idan Porges. Každý rok zveme jiného choreografa, který pracuje s Ka'et Ensemble.

T: A Vy také pokračujete v choreografování pro Ensemble?

R: Dělán speciální projekty. Příští měsíc je otevření jeruzalémského bienále. A já k této příležitosti připravuji s Ensemblem kus. Před několik měsíci byla velká událost, největší v Izraeli – Den nezávislosti (The Independence Day), kde bývá předseda vlády, účastní se ho vlivní lidé z vlády. S Ensemblem jsem připravoval projekt pro tuto velkou choreografii. Takže já dělám všechny tyto speciální projekty. Ale každý rok zveme jiného choreografa.

T: A duet *Adam a Eva*, co jsem měla možnost zhlédnout minulé léto v Suzanne Dellal?

R: To jsme dělali s Tami pro festival Curtain Up v Suzanne Dellal. Bylo to pro původní taneční projekty. Bylo to pro jiné tanečníky původně z Ensemble Batsheva. Nově to nastudovali Idan a Doron.

T: Dříve jste zpracovávali téma těla při modlitbě. Pokračujete v těchto náboženských tématech i nadále?

R: Další choreografie byla *Tish*. „Tish“ je v němčině stůl. Ale je to také název té události, kdy sedí s rabínem kolem stolu, pijí alkohol a dělají všechny ty divné věci.

R: Další kus byl pro čtyři tanečníky, dva z Ka'et Ensemblu a dva odjinud s Eladem Schechterem. Jmenovalo se to „Mania“ To nebylo nikterak na židovsky orientováno. Bylo to spíše současné téma.

T: Elad byl v červnu v Praze. Bohužel, neviděla jsem to. Přijel s touto choreografií?

R: Ne, s něčím jiným. Elad rovněž učí v naší škole. V Jeruzalémě není mnoho choreografů. Takže když jsou choreografové v Jeruzalémě, většinou s nimi spolupracujeme.

T: Jak dlouho funguje festival Mezi nebem a zemí?

R: Je to čtyři roky (2009). Pilotní festival byl před pěti lety (2008).

T: Koho zvete k práci?

R: Zvu všechny, kteří chtějí komunikovat o židovských tématech.

T: Jak je to v judaismu přesně? Muži mohou vystupovat a ženy nemůžou?

R: Jestli jste sekulární, tak můžete vystupovat kdekoli, pro kohokoli. Na našem festivalu je hodně sekulárních tanečníků. Například pro příští rok jsme měli rozhovor s Ohadem Naharinem, že by Batsheva vystupovala na našem festivalu.

R: Není to o tom být věřící, ale o tom pracovat s židovskými tématy. Být židem a být Židem jsou dvě různé věci. Protože většina lidí v Izraeli jsou Židé, ale nejsou věřící Židé.

R: Pokud jsi židovská věřící žena a chceš dodržovat pravidla halachy, tedy co smíš a nesmíš dělat, pak podle židovského práva žena nemůže vystupovat před muži. Naopak to ale možné je. Muži můžou vystupovat před ženami. Jsou také židovské věřící ženy, které říkají, že jsou tanečnice a vystupují před muži.

T: Tak to máme dobré! (smích)

T: Už víte, kdo bude vystupovat na příštím festivalu?

R: Ano, Rachel Erdos a Einat Ganz. a Alis Dor.

Budou také lidé, kteří budou tvořit s naším uměleckým vedením. Jednou za čas se budou scházet s rabínem. Rachel hodně pracuje v Suzanne Dellal, Alice zase s Idanem Porgesem. Tito tři budou mít premiéru prací vytvořených speciálně pro festival. Konzultovali je s námi, také po duchovní stránce. Jednou za čas se setkávali s rabínem, který je...

T:otevřený.? (Ronen se zarazil)

R: Je to směšné. Protože společnost v Izraeli je rozdělená. Jsou různé složky, mezi kterými není žádná komunikace. Sekulární a věřící. „charedim a datim“. „aravim a jehudim“. Můžeme jít ještě dál. „aškenazim a sfaradim“. Můžeme být velice šťastní, že bojujeme s Palestinci. Jinak bychom se asi pobýli mezi sebou! (Vrací se pomalu k původnímu tématu.) Když jsem byl mladý tanečník, choreograf a žil v Tel Avivu, nevěděl jsem vůbec nic o těchto lidech, věřících lidech. Když jsem je viděl v televizi, připadli mi jako blázniví pravičáci, kteří vraždí Araby, znásilňují ženy (smích), porážejí olivové stromy na okupovaných územích atd. atd. Tyto politické otázky jsou tam pořád. Naše vize, naše kulturní vize, je nenahlížet se na realitu skrze televizní obrazovku, ale nahlížet na základní otázky života skutečně společně. Proto říct zrovna o tomto specifickém rabínovi, že je velice otevřený, není úplně správné. Naopak není to zas až tak speciální. Je velké množství takových lidí. Opravdu. To je to, co se snažím říct.

Předcházející léto byl velký protest na Rotschild Avenue. Lidé si stavěli stany na ulicích. Já jsem říkal, OK, jestli chcete udělat změnu, nemusíte spát ve stanu.

Stačí vyhodit televizi z domu a uvidíte, že realita se změní. Možná na to Izrael ještě není dost zralý.

T: Supervize či možnost konzultace tématu s rabíny – to se děje letos poprvé takový projekt?

R: To není supervize. Nazvěme to dramaturgií. Dalas mi nápad nazvat to takto.

T: A jak bude přesněji vypadat letošní festival Mezi nebem a zemí?

R: První večer jsou tři choreografové bude Einat Ganz, Rachel Erdos a Alis Dor.

Druhý den odpoledne bude skupina ortodoxních žen Nehara. Večer bude Ka'et Ensemble. S novou choreografií a starší choreografií Highway nr. 1. A třetí večer budou dva programy: sólo bude Chananja, druhé sólo Elad Schechter a třetí sólo jednoho tanečníka z Haify, Dror. Druhá půlka večera bude jedno sólo Tami, mojí ženy. Potom bude zpívat zpěvačka, hudebnice, jmenuje se Liat Karna. A poslední choreografie tří žen, je to trio. A například tyto ženy jsou ortodoxní, ale budou vystupovat přede všemi.

T: Adam, z Batshevy, se bude účastnit?

R: Adam Ben Zvi. Adam Ben Zvi tančí v choreografii Highway nr. 1. Ostatně to je dobře, že to připomínáme, musím s ním potvrdit data představení!

T: A jak funguje škola?

R: Škola je na tři roky.

T: Nemáte program pro ženy?

R: Ne.

T: Jaká je současná náplň?

R: Na začátku jsme to mínili spíše pro zábavu. Nemysleli jsme na to začít s baletem.

T: Co učíte vy?

R: Taneční divadlo, tak to nazývám. Ale pomaličku jsem pochopil, že to směřuje k přípravě tanečníků. Většina z nich, když přijdou, nechtějí být profesionálními tanečníky. Pomalu jsem pochopil, že to ale začíná směřovat tímto směrem. Takže jsem přinesl balet. Na začátku to byl velmi jemný balet. Snažíme se je svést, navnadit je, krok za krokem.

T: Myslíš tedy, že je to důležité?

R: Není to jenom pro vnitřní svět a pro zdraví, vyrovnanost, štěstí.

Jde také o to být performerem, mít schopnost vytvořit formu, být „ve formě“.

T: A kdy jsi ty začínal s baletem?

R: Až když jsem skončil vojenskou službu. Začal jsem s baletem pozdě.

Baletní technika je dobrá třeba pro to, jak se naučit hýbat s nohou, aniž bychom hýbali páteří. Umět rozlišit, co je vpravo, co je vlevo, co je flex, co je point.

T: Gaga je zcela protiklad.

R: Gaga není technika. Gaga je přístup! Jazyk... možná. Je to jazyk.

T: Gaga je součástí curricula?

R: Gaga je jednou týdně. Adam učí Gaga. Gaga máme teď už dva roky!

T: Také studenti tvoří během těch tří let?

R: V prvním roce ne. Ve druhém roce si něco zkoušejí a ve třetím roce do toho dávají hodně úsilí.

Jeden se dostal do finále festivalu Machol Acher. Další se dostali do finále jiných festivalů v Jeruzalémě.

T: Takže jestli tomu dobře rozumím. Cílem není stát se profesionální tanečnický. Ale co potom?

R: Někdy se stanou profesionálními tanečnický. Někteří. Podívejte, asi takto. Světští lidé neví nic o judaismu. Taneční svět, izraelští choreografové, nevědí nic o judaismu. Je to stejná situace, jako když zbožní lidé neví nic o jazyku pohybu, těla, tance. Naše kulturní vize a záměr tohoto projektu je vytvořit propojení mezi těmito dvěma světy.

Takže chceme vidět rabíny používat tělo, chceme vidět tanec v každém židovském institutu v Izraeli. Chceme, aby lidé z tanečních komunit, současných tanečních komunit, otevřeli knihy judaismu a používali jeho témata.

T: Takže v židovském náboženství tělo není úplně popřené?

R: Je to velký paradox. Když otevřete knihy judaismu, uvidíte tam hodně „těla“.

Když chcete být židem, nemůžete být virtuální. Není možné si obléct virtuální „třilin“. Musíte to udělat, je to fyzická akce. Být židem je velice fyzické. Je to fyzický akt. Není to jako v křesťanství, například. Jste-li křesťanem, nemáte tolik úkonů, které musíte učinit několikrát za den. Jste-li žid, tak když se probudíte, musíte začít den tím, že si umyjete ruce. Jestli jste židem, měl byste jíst určitým způsobem a musíte se modlit určitým způsobem: jsou návody, jak si používat nohy určitým způsobem při jedné modlitbě, jak mít ruce určitým způsobem při jiné modlitbě, jak se klanět tím a tím směrem.

Takže vlastně je to paradox , že se židé odosobnili (departed from) od těla. Takže je to směšný paradox.

Je to proto, že strávili tolik času ve vyhnanství. Báli se těla, protože je to na nebezpečné straně. Protože je to víc věcí, tělo je také sex, je to jídlo, je to alkohol. Bakchus.

Sfaradim, když se modlí, objímají Tóru a když a líbá „mezuzu“. Aškenázové tak nejednají.

T: Říká se, že je to vliv řecké filozofie, která oddělila duši od těla. Původní křesťanská zvěst také nebyla takto míněná. Může za Platón.

R: My používáme termín platonický vztah, když se muž a žena k sobě neprojeví fyzicky.

a jevišti jsou dva lidé, ale nikdy tam nenajdete záblesk vzájemné intimity. Stejná situace je s náboženským publikem. Ale vím, že náboženské publikum by nestrávilo něco, co je hodně sexuální, plné násilí nebo ve smyslu izolovanosti, lidského odcizení. Jestliže přijedete například do Izraele poprvé z Prahy. A já bych chtěl, abyste se vrátila. Přijedu na Ben Gurionovo letiště, budu mít transparent s nápisem Tereza a vezmu tě autem do Tel Avivu a ukážu Vám spoustu věcí.

Snažím se je uvítat, když přijdou do divadla a usnadnit jim to. Vytvořit lehkou půdu.

T: Poslední otázka. Batshevu Dance Company chcete pozvat letošní rok?

R: Batshevu jsme chtěli pozvat loni, když jsme měli větší rozpočet. Ale tento rok nemáme peníze.

T: Myslíte, že práce Batshevy by pro jeruzalémské publikum byly stravitelné?

R: Ano: Některé práce zvlášť nebo jejich části.

Rozhovor s Yossi Naharinem – Batsheva Dance Company Studio, Suzanne Dellal, srpen 2010

Yossi Naharin je fyzioterapeut a v současné době hlavní koordinátor otevřených lekcí Gaga a hlavní organizátor kurzu Gaga Intensive Summer Course pro tanečnický z celého světa.

T: Kdo zajišťuje chod lekcí Gaga?

Y: „Organizuji to já. Ve chvíli kdy vytvořím rozvrh, pošlu ho e-mailem lektorům a studentům, kteří jsou na e-mailovém seznamu. Jinak lidé na seznamu dostávají pravidelně měsíční program.“

T: Jaká je historie metody a lekcí Gaga?

Y: „V roce 2001 jsme oficiálně otevřeli lekce pro veřejnost. Tři roky předtím fungovala experimentální skupina zaměstnanců Batshevy. Nejprve byly lekce pro veřejnost prezentované jako pohybový jazyk Ohada Naharina. Od roku 2004 metodu nazýváme Gaga.“

T: Kdy začali vyučovat Gaga kromě Ohada i tanečníci Batshevy?

Y: „Nevím, byl to dlouhý proces. Nejdříve učili Gaga jenom tanečníci pro Batshevu, potom pro veřejnost a mnoho vědomostí se vrátilo zase od veřejnosti zpět.“

T: Jak dlouho trvalo, než začali lidi přicházet na Gaga?

Y: „Nejdříve to bylo v malém. Neměli jsme tolik učitelů Gaga. Dnes jich máme 18, takže lekcí můžeme otevřít víc. Ale stále nedovolujeme, aby to narostlo příliš.“

T: Jak úspěšné je Gaga v zahraničí?

Y: „Například dnes otevíráme každodenní lekce v New Yorku v Peridance a od září bude Gaga součástí tréninku na Julliard School¹⁵⁷.“

T: Jsou jiné školy, které přijaly Gaga do svého curricula?

Y: „Určitě, univerzita ve Švýcarsku a samozřejmě jeruzalémská akademie, ale o Gaga v zahraničí je lépe mluvit s Doron, která to má na starost.“

T: Myslíte, že je možné, aby se Gaga rozšířilo pro veřejnost za hranice Izraele, kde obyčejní lidé neznají Ohada Naharina ani Batshevu?

157

Y: „Gaga není o Ohadovi. Není to o Batshevě. Je to o člověku samotném. Je to o probouzení strnulých částí těla, je to o propojení s vnitřním motorem každého z nás, radosti z pohybu a fyzického úsilí.“

T: Myslíte, ze své pozice fyzioterapeuta, že Gaga přináší opravdu něco objevného, a co to je?

Y: „Už dnes přicházejí na Gaga lidé s problémy a nemocemi a říkají, že Gaga je uzdravuje nebo že je udržuje v chodu. Například lidé s roztroušenou sklerózou.“

T: Vysíláte lektory přímo k těmto lidem?

Y: „Jednou jsme organizovali lekce Gaga pro lidi z oblasti psychoterapie. Ale v budoucnosti k tomu určitě dospějeme. Chceme otevřít lekce Gaga pro starší lidi, těhotné ženy, sportovce. Ale teď už je konec lekce, musíme končit.“

Rozhovor s choreografkou Orly Portal – Festival pouličního divadla v Bat Yam, srpen 2013 (bezprostředně po představení skupiny Orly Ortal Dance Company) na ulici pod širým nebem

T: Dobrý večer. Viděla jsem Vás na otevíracím International Dance Exposure minulý rok (2011).

O: A to bylo tenkrát s Andalusian Orchestra?

T: Ano.

O: Ach, ty jsi viděla ten orchestr!!! Teď jsme akorát dotančily tanec Eknowia. To je tanec z Maroka...

T: Četla jsem s Vámi rozhovor v časopise Dance Today, který vypovídal o tom, jak jste se přes moderní tanec, přes Batshevu, začala vracet k tomu, co jste znala z dětství, v čem jste vyrůstala.

O: Ano, Ensemble Batsheva, moderní tanec, dále směrem k břišním tancům.

T: Pochopila jsem, že postupem času jste se začala vracet zpět.

O: Ke kořenům...

T: Kde jsou Vaše kořeny?

O: Moje rodina byla z Maroka. Moji rodiče poslouchali hodně hudbu, arabskou hudbu. Maročané rádi a hodně poslouchají arabské písně – z Egypta, z Maroka. To byla moje hudba.

T: Hudba... a tanec?

O: Tančilo se hlavně na „párty“. Můj tanec organizoval často párty, říká se jim „havlas“. To znamená, že všechno, každá malá věc mohla být důvodem k slavení „párty“.

Při nich se tančilo.

(konec zaznamenaného rozhovoru, další text je dodatečnou rekonstrukcí rozhovoru)

Tímto Orly Portal získala znalost marockých tanců. Potom se věnovala modernímu tanci. Tančila v souboru Kol Demama, což je soubor hluchoněmých tanečnicků, ale ne všichni v souboru byli němí. Působila dva roky v Ensemble Batsheva, v době, kdy začínal Ohad Naharin. Potom se setkala s Arie Burshteinem, který dělal kontaktní improvizaci tady v Izraeli.

S ním pracovala tři roky. Uri ji přivedl k improvizaci, což jí otevřelo úplně nový svět. Díky tomu si začala hledat svůj vlastní pohybový slovník a objevovat jeho

principy v návaznosti na arabský tanec. Její poslední choreografie se jmenuje Rabia. Je inspirováno súfijskou tanečnicí z 8. století. Předcházející choreografie byla ta, kterou jsem měla možnost vidět s Andalusian Orchestra, jako úvodní představení Israeli Dance Exposure 2012 v Suzanne Dellal v Tel Avivu.

Ptala jsem se, jestli pracuje ve svých choreografiích s náboženskými tématy. Orly říkala, že věří v Boha a věří, že Bůh je v každém z nás. Takže si přijde jako súfí, která tančí.

Zmínila jsem svůj pocit, že v Orlyně kvalitě pohybu je hodně Gaga. Podotkla, že je více lidí, kteří to tak vnímají, ale ona sama Gaga nikdy přímo nedělala. V devadesátých letech sice pracovala s Ohadem Naharinem, ale tenkrát se ještě nedalo hovořit o současném Gaga. Ale jinak je učitelkou Feldenkraise, kde je jedním ze základních pojmů effortless body (tělo bez úsilí), což může být shodný princip. Stejně tak jako Gaga je hodně o kloubech a Orly věnovala mnoho pozornosti práci zejména kloubů pánve atd. Proto to tak může působit, že vychází u Gaga. Tedy můžeme pozorovat, že v jejím pohybu není tolik Gaga jako Feldenkraise.

Rozhovor s Shlomit, tanečnicí Orly Portal Dance Company – Festivalu pouličního divadla, Bat Yam, srpen 2013

T: V tomto představení, které jsem viděla, jsi jednou z hlavních tanečnic. Jak dlouho tančíš s Orly Portal?

S: Teď jsou to tři roky.

T: Tančila jsi předtím?

S: Ano, moderní tanec a klasiku.

T: Kde jsi tančila předtím?

S: Právě jsem ukončila střední taneční školu. Ne právě! (smích). Vlastně už před mnoha lety.

T: Kde jsi studovala?

S: Jsem z Rechovotu.

T: V Rechovotu?! Tam bydlím u přátel... Vždy mi říkali, že je tam v sousedství taneční škola. Ale jelikož jezdím do Izraele v letních měsících, neměla jsem možnost ji navštívit, protože jsou prázdniny.

S: Žiju na severu Izraele.. Ale mám v Rehovotu maminku...

T: Zajímá mě, jaké je to být nezávislým umělcem – tanečnicí v Izraeli.

S: Je to velice složité. Musíte učit, dělat workshopy... Není možné žít jen z představení.

T: Když učíš... vyučuješ stejným způsobem práce, jakým pracujete s Orly?

S: Ne. Dělán, co jsem se naučila v průběhu života, svoje věci.

T: Jaké jsou tvé rodinné kořeny?

S: Můj otec je z Iráku.

T: Takže se velice dobře dokážeš napojit na Orlin styl.

S: Ano určitě. Máme stejné původní kulturní zázemí.

T: I ostatní tanečnice také pocházejí ze stejného kulturního zázemí?

S: Ne tolik. Ostatní tanečnice jsou mladší. Moje rodiče přišli do Izraele už v pokročilém věku.

T: Takže jste znalé arabský tanců! Také jsi zažila tancování ve vašem domácím rodinném prostředí? S rodinou, s přáteli?

S: Většinou z televize. Rodiče byli zvyklí sledovat všechny arabské kanály. Ale také z rodinných sešlostí.

T: Zajímalo by mě, jestli váš tanec je v souladu s židovským náboženstvím.

S: Protože mnoho Židů přišlo do Izraele z arabských zemí, etnicky pocházíme z arabských zemí. Tedy naši rodiče.

T: Takže jsi studovala moderní tanec a teď propojuješ moderní tanec s vaším kulturním původem.

S: Ano.

T: O čem jsou principy, se kterými v improvizaci pracujete s Orly? Naslouchat tělu (listen to the body), bez úsilí (no effort).

S: Ale mám pocit, že při tanci pracujete s muzikou, reagujete na ni. Jeden z rozdílů od Gaga.

T: Děláte nějakým způsobem *warm up*, rozcvičku na začátku? Něco z *contemporary floor work* či *release*?

S: Ne, spíš děláváme Feldenkraise a nic moc obtížného.

T: A jakým způsobem probíhají zkoušky?

S: Já žiji na severu země. A všichni se jednou týdně sjíždíme do Gedery, kde probíhají zkoušky. Nedávno jsme se vrátily z Bulharska, kde jsme s Orly tančily duet z představení *Arabia*.

Sofia Krantz – Festival Dny Jeruzaléma v Plzni, DEPO, Plzeň 2015

T: How is it for an independent artist in Israel?

S: Now for example they changed the cultural minister. And she is so right. She is really really extra on the right. Her name is Miri Regev.

When they choose her all the artist were like how can you choose the person who has nothing to do with arts?

So now she had a meeting with everyone to tell that she has the power, she controls the money and if you want to be the artist in Israel now you need to do what she want you to do. It doesn't need to be talking about politics, in doesn't need to touch the left because usually the actors are left.

There is very famous Arab actor that has the theater also. And she almost quit the money for the theatre. This Arabic theater didn't want to present their work in occupied territories. Yes in the normal cities that are OK with everyone. But not in the occupied territories. So she said, or you do it or I cancel your money, the theater will close.

Actually his wife said they they will do it, they won't cut the theatre they will do the show if it's the way she wants. They don't want to kill all the work they did all their life. And he is really famous in Israel. He is really really big artists, really appreciated, Kind of he is Israeli Arab. Really contemporary person.

There is also Arcadi Zaides that is a choreographer he is always working with Arabs. His last piece is a video dance with the videos of Gaza. Like army archives Where you see how the army is doing things to people. And she said that she doesn't allow his work to be and doesn't want his work to be. They really cut his money. Every year he get's something but now they say it's over.

She said that artists need to be the representative of Israel in a good way.

But if somebody is saying offensive about our army or something. So it's again so fascist to come back in the history of time when the government can be part of what an artist need to do it's crazy to have this manipulation. To say I have the money so you do what i tell you to do and if you do something different... (gesto rukou)

So it was a big fight now. And all the artists were crazy.

And I feel I don't know what's happening because I'm here. And the fight is happening just now!

Rozhovor s Taniou – bývalou tanečnicí z Vertigo Dance Company, nyní produkční výstavy Izraelských umělců, Festival Dny Jeruzaléma v Plzni, červen 2015

T: When I was in Israel I was mostly in Tel Aviv. SO I don't know that much of teh Jerusalem dance environment. Could you please mention for me some of the Jerusalem companies or choreographers that you would like to ...?

TAN: There are very big companies contemporary dance Vertigo and Kolben Dance. They are both located in the very center of the city. Than you have more of the classical ballet, of course the Theatre of Jerusalem, they have classic approach. And also there are very small group for children that one is Hora and the other one Mechola, which are very nice the children to grow in.

Nowadays we are starting to see small companies. For example there is very nice group called Katamon. Sophie is one of them. Maybe you know Elad Shechter who also is one of them.

And they basically do workshops tend hey do choreographies together. It's an incredible group located at Katamon which is a neighborhood in Jerusalem. You should check them about, they are amazing.

T: Have you heard of the groupo Ka'et Ensemble?

TAN: Yes I And I wanted to mention the group of religious men.

Well, Everybody now in Jerusalem speaks of the creative class. It' s like a new concept in fashion. That is a theory of Richard Florida from the States. He is talking about the creative class how it is strengthening the city. He speaks of the range of people and to find people to find people from all different the creative class how it's strengthening the city.

I think that one of the most important thing about Jerusalem it' s wide cultural city and space. It has a religious people and Arabics and non religious people.

And this group of very religious orthodox group of dancers only by man, they don't have women in the company, that's what allow them to dance, it's one of the creative class bubbles. They are having festival.

T: In the dance world in Jerusalem it is respected?

TAN: Yes. Also they even performed in what we call Festival Israel – The Israeli Festival.

It's getting very strong and popular. Everybody is interested of the religious men dancing. It's interesting.

T: And what about your carrier as a dancer?

TAN: I started dancing for a very funny reason. I had turned in feet. They couldn't find a way to fix it and a very strange doctor told to my mother, at the age of three, to find a Russian ballet teacher and send me to her. And she found a ballet teacher and thanks to that now I can walk straight. Thank to ballet. So

since my age of 3 till the age of 25 i danced. And at the age of 25 I decided i don't have to be professional dancer to dance. That I can do many other things and not just to do that.

I was very curious what else I can do and what else I can be good of. And helping to the young artists from this side of the picture, from the background and from the production is also very interesting for me. And I have been doing it for last three years. It's very nice and less painful. (úsměv)

T: Even in Vertigo the movement is so natural?

TAN: You have to work with the floor. I haven't met a dancer that wouldn't hurt something and sometime. Well the body works.

T: Wasn't it also to close to live and work together in a village?

TAN: In Vertigo the dancers don't live in the village. The sisters Wertheim, they live there in the kibbutz and spent a lot of time there in the village. Only the volunteers. But not the dancers.

T: Ok. so thank you and see you in Prague!

Rozhovor s certifikovaným terapeutem Feldenkraisovy metody Janem Skovajsou – Praha, červenec 2015

J: Nová spojení v mozku se vytváří pořád. To je vlastně zásadní věc v rámci Feldenkraise. Je to učení pohybem. Takže se můžeme tázat po předmětu učení, ale cíl je, aby mozek vytvářel lepší a kvalitnější spojení. A pohyb je vlastně prostředek k tomu, aby fungoval mozek. Pak se můžeme ptát, co je mozek. Jestli je to jen to, co je v lebce, nebo jestli jeho výběžky sahají do do palce u nohy. Teď si vezmi, že tě třeba vezmu za ruku a ty budeš mít zápěstí v chronickém napětí. Něco s tou rukou budu dělat a tobě se povolí čelist, povolí ti třeba šíjové svaly a tak.

To je tím, že pracujeme s centrálním nervovým systémem, a ty když pracuješ s periferií, tak adresuješ něco mozku, který něco změní a zase jinde něco jiného pustí. Proto otázka, kde jsou vlastně hranice mozku.

T: Při tanečních hodinách, jak se mi vybavuje, Ohad Naharin často zmiňoval, uvolnit čelist.

J: Protože tím se uvolní pánev, tam je jasné propojení.

T: Já vlastně toho o Feldenkraisovi vím velice málo, ale přijde mi, že některé termíny, které se v Izraeli používají pro tanec, budou shodné.

J: Feldenkrais pocházel z města Slavuta na Ukrajině z chasidské rodiny. Pinkasovi, co žili v Praze, byli jeho prapředci. Feldenkrais byl doktor věd a štěpil jádro ve Francii. Pak si rozbil kolena. (smích)

Byl uznávaným učitelem juda a Ju-Jitsu a uznávaným učitelem sebeobran. A vymyslel spoustu přístupů a technik pro neozbrojený bok. Přišel do Palestiny, která byla pod britským mandátem a nemohli se tam ozbrojit. Začali je napadat Arabové. A poté, co mu zabili několik kamarádů, začal intenzivně studovat judo a obrané techniky, prostřednictvím kterých učil osadníky ubránit se vůči výpadům Arabů.

T: Je známo, že Čechoslovák vynalezl bojový systém krav maga, což je bojová technika izraelské armády. Slyšel jsi o tom?

J: V krav maze je hodně Feldenkraise! Hodně, hodně. Ti, co zakládali krav magu, byli všichni Feldenkraisovy blízcí lidé nebo přátelé. To, co učil z bojových umění a sebeobran, se stalo základem výcviku izraelských bojových složek. Když byl za války v Anglii, učil britské výsadkáře, jak se pohybovat při dopadu po seskoku. A byl autorem mnoha publikací, jak pro boj beze zbraně, tak boje muže proti muži. Tohle je taky velký rozměr Feldenkraise, bojová umění jsou jeho významnou součástí!

Rozhovor s Judith Brin Ingber s americkou teoretickou tance , která v letech 1972-77 působila v Izraeli a dodnes dnes sleduje Izraelskou taneční scénu a publikuje – emailová komunikace Praha – Minnesota, červenec 2015

Tereza: How did you experience Israel during your stay in 1972-1977? I know you were involved in Inbal Dance Theatre and young Batsheva Dance Company in that time...

Judith: Here is a very long answer I came to Tel Aviv in order to audition for the Batsheva Dance Company in February of 1972. Jerome and I had met just after I returned to live for a time in Minneapolis after working in New York.

I had graduated in 1967 from the unusual dance program at Sarah Lawrence College in New York, specializing in American modern dance, directed by Bessie Schoenberg, She had been in Graham's early dance company. Bessie's dance program was legendary and my teachers included dancers of the Graham Company, of the Merce Cunningham Co., also Alwin Nikolais' Company and of the Hanya Holm Company. Bessie taught dance composition which others thought was impossible to do, but she had developed a whole program centered on the idea that with composition went the need for familiarity with dance technique. Current dance stars and respected teachers could come from New York City because Sarah Lawrence College is only 20 minutes from New York City by train.

I came to Sarah Lawrence with a ballet background only, (there was little modern dance in Minnesota at the time, now it's considered a national hub of contemporary dance). My ballet teachers, Lorand and Anna Andahazy, had been in the de Basil Ballets Russes and had toured all over Europe. After World War II they settled in Minnesota, with dance studios in both St. Paul and Minneapolis.

Basically they taught their own version of Cecchetti ballet style and we learned repertory from the Ballet Russes. Once a year at least the Andahazy Ballet Borealis Company performed at the big opera house on the campus of the University of MN accompanied by the Minneapolis Orchestra. The conductor, Antal Dorati, had been the conductor of the de Basil Ballets Russes so he and the Andahazys were well acquainted. I had a stimulating classical ballet education and some performance experience, too.

When I got to Sarah Lawrence in 1963 I heard that dancers were being trained at the Graham Studio for a new company in Israel. I've no idea how I heard that, but I was terribly excited. Every late afternoon after dancing during the day, I would take the train into Grand Central Station and run from 42nd Street up to 68th Street to the Graham Studio to take the 6:00 advanced Graham Class (even though I had just started learning the Graham technique at Sarah Lawrence). I wanted to be "discovered" so I could leave college and go to Tel Aviv to be in the new company.

Of course it didn't work out that way. But eventually I did work with Batsheva though not the way I envisioned.

(I want to mention that I had unusual parents, my father was a Zionist and my mother was one of the first women Jewish writers creating new poetry and prayers for the reform Jewish service. Together they instilled in me and my three siblings the importance of knowing Jewish history and Jewish culture. It

was important to be an active Jewish person and to appreciate all that the new country of Israel stood for. I wanted to be a part of the new dance in Israel even though I didn't know about who were the people making the dance in Tel Aviv).

During high school my family would go skiing in the winter. One of my brothers was a really good skier so we all would go to enjoy the sport even though the rest of us weren't that expert. The winter of my senior year in high school, we went skiing and I fell on a ski hill during this annual winter family vacation. I could tell I'd done something bad but no one paid much attention since there was no blood or broken bones. Being the oldest of four it works out that way sometimes.

So I ignored by sore knee and continued with my dancing, ballet in high school, and then the adventure of learning new techniques and entirely new ideas about dance when I got to New York. I knew I wanted to be a professional dancer so I trained as much as I could. I loved the lyricism and emotion of the Graham classes and the rigor of the Cunningham technique. In a way I saw Merce's work as "neoclassical" with its demand for exacting feet and extensions and all kinds of body control with arms in certain positions. I felt that the fact that I had a good ballet technique helped me very much to be a good Merce Cunningham dancer.

But, by the end of my second year at Sarah Lawrence, dancing every day with all the hours of modern technique and ballet class-something was REALLY wrong with my knee. I tried to stop worrying and auditioned for Paul Taylor's company along with my friend Carolyn Adams from our dance program. She was two years older than I, and she was already part of a stellar class which included Mary Monk (later only known as Meredith Monk), Beverly Emmons (now a famous lighting designer on Broadway) as well as Carolyn. She was graduating from Sarah Lawrence College so Paul Taylor took her into the company. He told me I should finish college (all his dancers graduated from college. That was important to him, interestingly) but that I could come to rehearsals and "hang around," and visit whenever I wanted. I was not exactly accepted, but I was certainly encouraged to be nearby over the next two years.

Instead, I went to the doctor because my knee would keep locking and sometimes I couldn't even bend it to walk. The doctor I saw in NY was the father of my favorite teacher, the Merce Cunningham dancer Judy Dunn. She was my daily technique teacher at Sarah Lawrence my second year.

Judy's father told me that I had a torn cartilage in my right knee and there was no solution except for surgery. It was a drastic surgery where the knee would be opened up to take out the pieces that were traveling around inside the joint and getting stuck, preventing it from moving. There would be a long recovery of six months on crutches and I would be forbidden to put any weight on my foot if I was "walking" with my crutches during the recovery.

So I left NY in the summer of 1965 and I had the surgery in Minneapolis by an orthopedic surgeon who worked with the football players at the University of Minnesota. That way at least I knew the doctor was familiar with people who wanted to return to playing. He was not very optimistic for me though. And it was like Judy Dunn's father said. I went to the University of Minnesota on crutches from July through February. I studied in the journalism school to become equipped to write about dance. I thought I'd never be able to really dance, so maybe I could write about it in the New York press. In March I started

trying to walk and by the summer I was planning to return to Sarah Lawrence College.

It was pretty terrible back in the dance department. I had an awful limp and couldn't bend my sick knee. A grand plie was unthinkable. Bessie made me watch all the dance classes, which only made me cry in the corner. I would sketch the dancers and what they were doing in a new artist's sketch book, bravely trying to watch dance, and I couldn't imagine dancing again. One day a guest teacher from the Jose Limon Dance Company named Lola Huth came up to me when she finished teaching the class-- She asked me what was wrong and I told her I'd had knee surgery which was like a death sentence for a dancer. She said that wasn't really true, and I should go to Carola Trier for help. I had no idea who that was. Huth explained that she taught the Pilates system and I had no idea who was Pilates either. I took down Trier's address in NYC and made an appointment. Carola transformed me that year so that I was performing by the end of my senior year. I went three times a week for her Pilates work—(Carola, a dancer, had grown up in Berlin in an esteemed Jewish family, which meant she managed to escape the Nazis and luckily got to NY. She worked for Pilates as his main assistant, had a big dispute with Ramona who was also Pilates's teacher, and split with them. But Pilates valued her and gave her some of his inventions, like his special "chair" machine. She did wonders for dancers. For example, Frances Moncion, a dancer from the New York City Ballet had been in a bad car accident, and Carola put him back together so he was one of her assistants when I went. A Katherine Dunham dancer named Kathy Grant had suffered a knee injury and Carola put her back together so she also was an assistant I worked with. I too became a devotee of Pilates, as you can see.

The week that I graduated from Sarah Lawrence I still wasn't sure I would be able to dance fully so I took a job at "Dance Magazine" as the assistant to the editor. I loved the work, and the editor, Lydia Joel, arranged for me to have tickets to so many New York performances. She also had many friends in the dance world, so I met all kinds of interesting dance people. At first Bessie Schoenberg was annoyed I was working at "Dance Magazine" instead of trying to dance, but I knew it would be a big advantage. I still got to audition and take class in the evenings. Sometimes I studied ballet with Vera Nemtchinova who had been Nijinsky's partner in the Diaghilev Ballets Russes. My teacher Anna Andahazy had studied with Nemtchinova and so it especially interested me to go to her studio.

I did perform a weekend of shows in a series called

"Angry Artists Against Vietnam." Many dancers and musicians were on the series and there were concerts all over NYC. I was in performances choreographed by Anne Wilson at a college called Hunter (Ann had performed with Ballet Theatre in the 1940s).

Anne Wilson had a fortuitous connection to Israel—she started the Dance Library of Israel during around that time, and we at "Dance Magazine" covered what she was doing in Israel, the trips she made, the people she met with, her campaign to enhance the little dance library in Tel Aviv. For the moment, I was very excited to be in Anne's piece at Hunter College. There were several sections in the dance—we had worked on it during the summer after I graduated from Sarah Lawrence. Anne rented a studio on 8th Ave. and 49th, right near the offices for "Dance Magazine" in the Broadway theatre district. It was exciting for me to go into the studio following rehearsals for some other show-- It was a beehive of

dancers rehearsing for productions...Anne used a famous saying amongst those against the Vietnam war, maybe it was a line from a song, I don't really remember: "What If We Gave A War and No One Came?" like it was an innocent question of a child, what if we gave a party and no one came? Somehow that was the accompaniment for a duet I danced and I was also in another duet with a very tall black man. Unfortunately I don't remember the dancers' names.

My knee was feeling stronger and stronger and I continued to take class, go to Carola's after work and to see dance concerts "UPTOWN" (which meant Ballet Theatre and the New York City Ballet and visiting companies like the Royal Ballet --this was just when Nureyev had escaped and was performing with Dame Margot Fonteyn and was in all the newspapers and magazines. "Vogue Magazine" did an incredible article about him showing him even in the nude and it was very dramatic). I went to concerts "Downtown," too.

"DOWNTOWN" meant dance in studios and weird performance spaces like Judson Church. Judy Dunn, my beloved Cunningham teacher at Sarah Lawrence, was part of a dance series at Judson Church in Greenwich Village. (Now we know this of course to be a very famous revolutionary time in modern dance). My friend from Sarah Lawrence, Meredith Monk, showed her famous dance called "16 millimeter earrings" at Judson. Others did dance on roof tops; Judy Dunn's ex-husband Robert Dunn taught an unusual dance composition class and Trisha Brown was in it, and in fact she put dancers on the roof tops of NYC. I saw a performance of hers in a "loft" dance studio "downtown" which meant an old industrial space below Greenwich Village. I also saw Yvonne Rainer performing and then I decided that Lydia Joel, my editor at "Dance Magazine" should start covering the performances in the lofts and "downtown." I was a liaison between critics covering the UPTOWN and DOWNTOWN; Lydia decided cover Judy Dunn and Meredith Monk and others so I felt I was the break-through person for these unconventional modern dance artists.

Another noteworthy choreographer, Anna Halprin, came from California and performed with her company in a piece called "Parades and Changes;" the Vice Squad (for proper morality of the citizens of New York) closed down the performance because there was nudity. It too was covered in "Dance Magazine" the actions of the police criticized and the dance lauded. Halprin is now in her 90s and went last year to re-stage that very piece to great acclaim in Tel Aviv...

it was a very unusual time to be in dance in NY. I was very lucky to be able to watch all the things that were occurring and to absorb wonderful critiques from the experts at "Dance Magazine" where I worked. For example, The Joffrey Ballet had a big hit, too at this time. Robert Joffrey decided to invite Kurt Jooss to restage his Weimar period anti-war piece, "The Green Table." It was revelatory for me and later, in the mid 1970s I saw Jooss come to Batsheva to re-stage it. I was so excited when Joffrey did the piece—the art director at "Dance Magazine", Herb Migdoll, was also the official photographer for Joffrey so I got to watch rehearsals and hear all kinds of back-stage stories.

One of the dancers who came into Lydia's office at "Dance Magazine" was Brian MacDonald, the Canadian choreographer. I met others, too, like Alvin Ailey and of course Merce Cunningham. But MacDonald had a special influence on me a few years later.

I studied at the Cunningham studio and occasionally took class with Merce himself. Once I was standing near the front and we were all facing what would be

downstage. He stood in the front of the class giving his "exercise" and very unexpectedly turned upstage as was his wont. He almost bumped into me and said quietly "Use Your Wits." Of course I was quite humiliated...

Anyway, I thought I had achieved my goal from journalism school by working at "Dance Magazine"--I have more I could say about working there-- but after two years I decided to leave and try my hand at dancing full time. I studied Israeli folk dance with Fred Berk at the 92nd St Y for two reasons--because he gave me a scholarship and because I loved working with him. I had met him my senior year at Sarah Lawrence, in fact, the last week, when everyone knew the Six Day War with Egypt was coming. It was a shocking time, and Berk had been invited by Bessie to teach at Sarah Lawrence. I was annoyed and thought it was VERY ODD an Israeli folk dance expert was coming rather than a modern dancer. I didn't know about Berk being a master teacher, and that he had a whole Expressionist dance past in Vienna. The guest class he gave for Bessie was a revolution for me. I'd grown up doing Israeli folk dance at my synagogue but I discounted that as "real dance." I thought there was a hierarchy of ballet and modern dance above folk dance. In this case, I was shocked how moved I was by what Berk did..

So after two years of working for Lydia Joel at "Dance Magazine" I left. I had some of my dance writing published by her. It was 1969. I got a job assisting Marilyn Wood, a dancer who had been with Merce Cunningham and Alwin Nikolais. Marilyn taught at a private elementary school called Downtown Community School. I learned how to teach children working with Marilyn. In addition, I took dance classes with Margy Jenkins. Margy taught advanced Cunningham in her own studio. She had just left Twyla Tharp's very small company to travel the world setting Merce's works on other companies. I continued to study with Fred Berk, too, and loved it when he would tell me about his teacher Gertrud Kraus from his days in Vienna before World War II. Fred had been one of her company dancers until she went to Tel Aviv in 1935. He would talk about her choreography and what she was like, and also how he learned Labanotation which helped him be concise and exact when he taught. (He is a whole different story, and I only will say I wrote his biography "Victory Dances" at his request ten years later. The Dance Library of Israel published the book in both Hebrew and English).

Also during this time, Meredith asked me if I would perform in a big group piece she was creating called "Juice" to be performed at the Guggenheim Museum, one of the first dances to be staged in a museum. That was a thrill, but I won't describe it here in detail other than to say each of dancers were grouped as if they were part of a different "painting" in the museum. Now that would be called "an installation." The "audience" walked up the circular ramp of the Guggenheim looking at all the different groupings of dancers. During this time the "paintings" would move and the dancers would also approach the chest-high Guggenheim wall across from the "exhibitions." The circular path of for the observers surrounded a huge atrium. We would be singing different tones that Meredith had composed and they echoed in the open space, sounding like a huge organ in a cathedral.

While the audience was moving up the circular path of the Guggenheim, the dancers were sort of sneaking down and eventually we had all changed places with the dancers on the ground floor of the atrium looking up while the audience

had moved up the circular path to the top, looking down. It was pretty magnificent.

Meredith's "Juice" had two additional performances in two other places in the city. I was only in the Guggenheim performance. I continued to go see dance, especially downtown even though my free tickets were limited compared to my "Dance Magazine" days.

My idea of joining a company proved to be very elusive. I never had given up on my idea to audition for Batsheva, so I decided to pursue that—first, going back home to where I would be able to earn more money, and then go to Tel Aviv. To my surprise, in Minneapolis, I fell in love. Jerome Ingber.

Jerome was a lawyer in Minneapolis, but an adventurer too. We decided to marry and go together to Israel to see what might happen.

We signed up for an ulpan program in Netanya. I had written the director of the Batsheva Co, Brian MacDonald whom I had met him at "Dance Magazine; he invited me to come take class. At the studio I met Gaby Barr, a dancer in the company who lived in Netanya. We began to travel together in the mornings, I from the ulpan to her place and then we would hitchhike together to the old Batsheva dance studio by the Cinematek in the industrial area of Tel Aviv. We got to be close friends and apparently during the daily classes, MacDonald liked my dancing. I became friendly with two Americans in the company, Laurie Freedman and Pam Sharni and more and more I thought it might be possible for me to have a future with the company. Glen Tetley came to create a new piece for the company and MacDonald puts me into his rehearsals.

Moshe Romano was the assistant director to MacDonald and they sat in the same office, like I did in Lydia Joel's office. It's an interesting position because you know what's going on in the office even if you don't necessarily say anything. You are a witness to what goes on. Romano well knew all the dancers and all the politics and everything that was happening. You'll see why this matters in a minute.

On Wednesdays, it was generally agreed that there wouldn't be long rehearsals because the dancers had their own studios and classes. Wednesday afternoons were a big teaching day for Batsheva performers.

If the company went on tour it was a problem for the dancers to keep their own classes staffed. For some reason, Rena Gluck and I got to be friendly and she would have me come to teach for her on Wednesdays at her home studio when she couldn't be present because of her Batsheva commitments. My Hebrew was still a beginner's Hebrew and I remember Rena said just to use the verb "La' asot" („do this") while I demonstrated what I wanted the dance to look like. It was challenging but I liked teaching the little girls in Rena's home studio.

Eventually Brian MacDonald told me he wanted to sign a contract with me to join the company, but that he was leaving for New York. We'd take care of the paper work when he returned. Moshe Romano was well aware of the conversation because of his position in the office. Of course I was just thrilled. At this time, I watched Mirali Sharon create her dances, and I remember thinking that Rina Shenfeld was totally gorgeous perched on an odd metallic half moon that took up the whole stage space. I loved watching "Punchinello" by Robbins with Yakov Sharir, and Yair Vardi and one other dancer. I had met Yakov outside of the studio because he also had a ceramics studio not far from Gertrud Kraus's studio.

Tereza: How did you meet Gertrud Kraus when arriving to Israel in 1972?

Judith: I knew about Gertrud from my New York teacher Fred Berk who had been in Gertrud's company forty years before in Vienna. The first week we had arrived in Tel Aviv at the beginning of February, 1972, I met Kraus at a Batsheva Dance performance. By the springtime she and I were meeting every Tuesday morning to have breakfast. Then I watched her teach in her own studio, and sometimes I went with her to watch her teach at the Rubin Academy in Jerusalem. Over time, Jerome and I would go visit her at her home in Ein Hod, too, and I became a sort of un-official assistant to Gertrud as she aged, doing errands for her and helping her in anyway I could. When Jerome and I finished our Hebrew studies at the Ulpan in Netanya, we moved into a rented apartment on Natan Hahaham Street right in the art gallery district of Tel Aviv off of Dizengoff Street. Coincidentally it was very near to Gertrud's apartment on Frug St, and near her studio on Dizengoff. Yakov Sharir (Yankele) liked to visit with Gertrud too. There wasn't an artist, dancer, musician, painter, or actor who didn't like to visit with Gertrud. She was essential to their identity as an artist and a great confidant and constructive critic.

One morning in a Batsheva rehearsal for "Punchinello" Yakov was dancing and suddenly there was a horrific noise and I saw Yankele crumple to the floor screaming. His Achilles had snapped and an ambulance was called. It was the worst studio accident I'd ever witnessed. Luckily he was repaired and came back to dance.

John Cranko's work about the Holocaust was still being rehearsed and performed and so too was Talley Beatty's "The Road of the Phoebe Snow." I watched many rehearsals of all kinds by all kinds choreographers. It is just a fabulous experience to be in the Batsheva studio.

To my shock though MacDonald did not return. You can hear various stories about that- I'm not privy to all that went on. Bill Louther became the director instead. Moshe Romano knew however that I had been offered a contract by MacDonald but Romano had no power to institute any changes in the company roster. As a matter of fact, the senior dancers decided that no foreigners should be hired (I was considered a foreigner at that point, having come recently from America).

Romano told me not to worry, that he would arrange something for me. Many years later I had a chance to thank him for that when I saw him at a Gaga community class in Tel Aviv in 2013 not too long before he died. He told me he didn't remember a thing about it, but it was life changing for me. He said he would arrange for me to give a special class at the main dance studio for Batsheva and Bat Dor. For a dancer to train to try to get into either the Bat Dor or the Batsheva company one had to attend the Bat Dor studio. I learned that Bathsabee or Batsheva de Rothschild was the supporter/patron/creator of the Batsheva Company and also the Bat Dor Company. There was only one studio for the two companies, located at the Bat Dor facility. I met with Jeannette Ordman, director of the school and Bat Dor Company, and it was arranged that I would teach a dance composition class for the apprentices and those being considered for both the Bat Dor and Batsheva Dance Companies.

Daniel Yuhas was my accompanist—he played the piano for me, and loves American jazz. He also was a tuba player for the Jerusalem Symphony and traveled between Tel Aviv and Jerusalem.

The class was totally wonderful—I met Ohad Naharin and Zvi Gotheiner who were both in the army. They came into class in their army uniforms, put their rifles on the top of Danny's piano, would go change their clothes, and then join the class. Lana Senor, Miri Ben Baruch, Graciela Kozak; Margalit Rubin were others, ...I do exercises I learned from Alwin Nikolais, I try out ideas from Bessie (some in turn based on Graham's musician Louis Horst), we play and laugh and dance. I assign the students things they have to work out for their own studies. They take time in class to create their own. I'm puzzled by how sullen is Ohad. Zvi is enthusiastic about whatever ideas I bring to work on; he's also completely engaged when I create some dances of my own for the class, to perform at Bat Dor showings. In one I borrow a shopping cart from the big grocery downstairs and everyone becomes produce on the check-out counter as if they are celery and tomatoes; we have a lot of fun.

At some point in 1973 Pinchas Postel (the CEO of Batsheva) tells me he's gotten a letter from Selma Jeanne Cohen, editor of "Dance Perspectives" in New York, asking if he knows someone who could write about dance in Israel. Would I contact her? I knew Selma Jeanne Cohen when I worked for Lydia, as Cohen often wrote dance history pieces for "Dance Magazine." I wrote to Cohen and she told me she really wanted an issue about Sara Levi-Tanai and Inbal.

Tereza: How did you meet Sara Levi-Tanai?

Judith: I asked Gertrud who took me to meet Sara Levi-Tanai. Then I wrote Selma Jeanne that I wanted to explore more about dance in Israel. I was totally captivated by Sara whom I saw give total reverence to Gertrud. It was an unusual kind of respect – something I'd never seen accorded Gertrud. Then I set about interviewing Sara. We met several times and then she asked me how I could ask such good questions about dance? I can't be a just a journalist. I tell her actually I'm a dancer myself and revealed that I taught for the Bat Dor/Batsheva Dance Society. I think she was a little jealous and asked me to start teaching ballet to the company. It was a little odd, I thought, and not really appropriate for the company. But I met Gila Toledano, the company manager who hired me. Again, I knew nothing of the history of Inbal or what Jerome Robbins and Anna Sokolow had done for the company. I just did Sara's bidding and I planned my classes very very carefully. I thought about the ballet steps in the pas de bouree, three steps where one foot goes behind the other and then to the feet open to the side and the foot passes into the front. I thought how it's sorta like the "Yemenite step" I knew from Fred Berk's classes. I actually see the steps in Sara's works, but in such a syncopated rhythm compared to the ballet. I try to pose that to the dancers. We have fun.

I get to know Lea Avraham, who becomes an ally for me, and I am captivated by everything I see in rehearsals, everything Sara tells me...

She wants me to join the company, tour with them to South America. Luckily I explain I can't be away that long, for I am newly married and don't want to go away for that long. Most people I discover never say no to Sara. The Inbal tour is interrupted by the Yom Kippur War. Everything is a mess, the dancers return and the men go into the army... The war is another chapter. It passes into a new time...

Gertrud began spending more time in Ein Hod painting, working on her lithographs, but when she was in Tel Aviv, one of her constant companions was Gene Hill Sagan, the ex-patriot Black American. Sometimes he'd even sleep at Gertrud's after they'd been out late at a concert and afterwards with friends. He always ironed his shirts and his white chino pants at her place. We got to be great friends, too. He was choreographing for both Batsheva and Bat Dor, in demand, and then when the Kibbutz Dance Company under Yehudit Arnon got established, he traveled up to the far north to teach and set dances at Kibbutz Ga'aton.

Gertrud NEVER spoke about dance politics and I was also in the dark about how her Expressionist European dance style had been replaced by my American style dance. I didn't realize she was out of favor and I was part of the new wave. Somehow I knew intuitively not to invite her to the Bat Dor studio to demonstrate like I had Mia Arbatova. (See below) Nonetheless, at our Tuesday morning breakfasts I would discuss my dance ideas for my upcoming class. She was more interested in shifting group shapes than I was, but it was always fascinating how she described what mattered to her in a class. She had endless notebooks of sketches to show for her variations on themes.

Tereza: Did you met personally with Moshe Feldenkrais or experienced his new style that was spreading around in seventies in Israel?

Judith: I met a woman who works with Jerome named Pnina Haran. She has taken Feldenkrais classes for years and wants me to go to her teacher Lydia to see what a class is like. I go with her to a studio on HaYarkon Street. It's not for dancers, just people interested in efficiently moving their bodies Pnina tells me. I'm very puzzled by the class—the teacher says you don't necessarily have to do the same thing on each side. There seems to be an enormous amount of repetition on one side. I watch and don't experience it. The students lie on long rollers which is to help their spines. I'm not very interested. (only years later do I understand the benefit of such a thing and use it myself) . Instead, by myself I keep up the Pilates exercises because I believe in them for my strength and my flexibility.

I'm taken to one other Feldenkrais class that takes place somewhere in a big gym. This time I participate. I have no memory of who took me or who exactly taught the class. It was a young man. Lights were turned off so it was dark. We had to crawl, and lie on our bellies and move our arms and legs. I was completely unimpressed and had no patience for the ideas or the movements. I was too interested in technique and creating dances to ever come back.

Someone outside of the Bat Dor/Batsheva complex is the ballet teacher Mia Arbatova who's had a studio in Tel Aviv since the '40s at least—someone suggests I take ballet class with her. The wife of the dancer Berdichevsky is it with Bat Dor tells me to go to her...

I find a completely different group of dancers there. The atmosphere is quite different, more mellow, less competitive, and I see how serious is that group of people. Arbatova reminds me more of Mrs. Andahazy and I find out that Arbatova, like Mrs. A. has worked with Fokine only Arbatova worked with him in her native Riga. I determine to have Arabtova meet students at Bat Dor.

I ask if she can come in and give a demonstration and talk about Fokine. Jeannette tells me that's fine. Chairs are set up in my dance classroom and many many dancers come in to hear Arbatova. I did not understand the politics that

she had been completely displaced by Ordman and Rothschild. I ask Arbatova to demonstrate the "Dying Swan" arms created by Fokine—who knows how old is she?—She is transformed from her older seemingly heavy body and her arms ripple and are gorgeous. I'm happy so many are moved by her.

I explore other dancers and groups outside of the Bat Dor/Batsheva milieu: I also hear from Pnina's daughter Tal Haran who danced in musicals in Tel Aviv produced by Godich... Gaby Barr was in them too, with Arie Fleischer. Arie is now dancing in Bat Dor, and he's friends with El Gabriel. What a story is El – from the Philippines, who danced on Broadway in "Flower Drum Song" and other shows, now teaching jazz at Bat Dor. He's very fun and we meet with Gaby socially...Turns out El realizes he's from a secret Jewish Converso Sephardic family from the Philippines and decides to become more Jewish.

Tal is performing with Rena Shoham and Roni Segal and these are groups of dancers also completely outside the Bat Dor-Batsheva circle. Shoham had danced in Talley Beatty's piece with Gertrud in 1949. I'm beginning to get a sense of the bigger history of modern dance in Israel.

However, I stick with teaching at Bat Dor for the apprentices. Zvi and Ohad get into Batsheva. Bill Louter leaves directing the company and Kaj Lothmann becomes the director. I'm asked to create a choreography for Batsheva about the Language of Dance for young people. I want to take excerpts of what's in the repertory and frame them with discussion and examples of what are different kinds of movements; how do the dancers do them—like Graham falls—and how are they used to show emotion or show design or show rhythmic excitement. I find out that different dancers are in charge of keeping different dances in the repertory. Now I forget who was in charge of the "Road of the Phoebe Snow", was it Per Olaf? But he absolutely wouldn't let me take any excerpt. Same with Linda Hodess and any excerpt of Graham—I had wanted to use something from "Diversion of Angels" so the young people watching would see the sections repeated in the perform of the repertory and recognize it in the context of the whole dance. Well, I had to forget that, so I created my own choreography for the examples to help the eye of the watchers. I remember Zvi specifically in a section about circles, with Margolit crawling into the circle shape Zvi made. Yaacov Agor the company photographer took several photos which I gave to Iris Lana, the archivist for the new Batsheva collection that opened in 2014. I regret not keeping any copies... But they should be available on-line including the poster for my "Language of Dance. <http://www.batsheva.co.il/en/?iid=3500> Laurie Freedman helped me with the Graham sections with her crisp Graham technique including falls, and the "cave turn" arabesque. I toured with the company to different kibbutzim and towns to watch performances. We repeated my "Language of Dance" some 10 times and it continued even after I left Israel, probably seen some 20 times. It was also filmed for television. I was really pleased how it worked with the repertory and became part of the program.

I watched Jooss and his daughter Markaad rehearse the "Green Table" and it was a total thrill for me.

By now Moshe Efrati has left and has started the company for the deaf and hearing dancers, Kol VeDama, with Yankele Sharir co-directing. And with Esty Nadler. Gaby Barr also leaves the company to join Moshe. Sometimes I go over to that studio to watch. My student at Bat Dor, Yola who's deaf, has joined the company. She's really extraordinary and one day stops me in the hallway at Bat Dor. In her oddly pitched voice she asks me in Hebrew what language I speak

"because I sound so strange." Clearly she seems the shaping of my mouth is not native shapes. She asks if I have dance books she could read and could she come over. I invite her to look at my private collection. No other dancer in all my years of teaching has ever done that.

I get more involved with Inbal, going through their archives, watching Sara rehearse. She asks me if I will become her assistant and I decide that I will. So daytimes I'm at her studio, then I go to teach class at Bat Dor later in the afternoon.

Gertrud takes me to meet her friend Gurit Kadman. I have no idea who is that, only that Tuesdays Gertrud eats lunch there after she and I have had

Breakfast, and then done errands or whatever she wants to do. I'm taken to a house near Gertrud's but close to Gordon Beach. The house sits high up on a hill towards the sea, surrounded by gardens and a metal fence with a gate, on Shalag street. It feels airier there and the sea air fans everything. The entryway opens onto a dark big room. I can tell it was once a dance studio and there are racks of drums in the German dance style. Some old style etchings are on the wall; I wonder if the Durer is original. I'm taken into a very sunny dining room, and there are rooms leading off in two different directions, the kitchen a third direction.

The dining room is very large and besides Gurit Kadman there's a third woman. The three older women are all speaking lively German which I don't understand. I sit quietly and am ignored. This is repeated for two more Tuesdays. I am each time asked if I want "steak lavan" which I decline—I've never willingly eaten pork. Steak Lavan or white steak is a euphemism for pork.

Finally Gurit turns to me and says she understands I want to speak with her about Israeli folk dance. In fact Gertrud has never indicated to me that Gurit had a thing to do with Israeli folk dance, but I say sure. Would I meet Gurit later that day at Gordon Beach to swim? I say sure. We go out into the breakers very very far, swimming together doing the breast stroke. I silently praise my German grandmother who was a great swimmer and probably taught me that very breast stroke. I keep up with Gurit and finally we turn and head back to the sand. We sit there as the sun goes down. I'm trying very hard not to shiver—it is a warm day, but it is February.

Gurit says that If I were free I could come the next day to speak with her.

Apparently I passed her test, and so began my meetings with Gurit. Each introduced me in turn to someone else, Gertrud to Sara and Gurit, Gurit to Lea Bergstein and Rivka Sturman. I think it was Gertrud who explained I also needed to meet Yardena Cohen, and Yardena introduced me to Shalom Hermon. Then I met Yonaton Karmon through Gertrud also; and Sara introduced me to Moshiko. Afterwards I met Yoav Ashriel and somehow I paid many visits to each and watched each at their work.

Yardena in Haifa won me over to her idea that it's not possible to create a folk dance in a generation or two. But Lea Bergstein in the far North at Kibbutz Ramat Yohanon made it seem perfectly normal that she could create a dance for the folks of her kibbutz.

Finally I was able to write to Selma Jeanne Cohen that what fascinated me most was the idea of creating a dance for the new community of Jews in British Mandate Palestine. It was truly a folk dance, and I was speaking with the

creators of Israeli folk dance. I wanted to write about the roots of this creation. And then I would explain how Sara Levi-Tanai branched off the folk into creating a modern dance company. Gertrud had come from Europe to create modern dance and a company, but she was very close to Gurit who would include her in the folk dance festival of 1944. Karmon told me that usually folk dance is used by theatre dance, like the ballet with its Spanish or Czardash components. But Gertrud brought ideas into the folk creations, opposite what usually happened. He went from Gertrud's modern company into choreographing medleys and folk creations.

I wrote it all up, and interviewed each one intently. I realized most in Israel were tired of their stories but I was fresh ears and so interested. In 1976 "Dance Perspectives" published my monograph of almost 100 pages with many photos called "Shorashim: The Roots of Israeli Folk Dance," edited by Selma Jeanne Cohen.

Even after I finished writing about Gurit and the development of Israeli folk dance movement, Gurit involved me in something new she was creating: The Israel Ethnic Dance Project. She realized there was a cost to the "tribal" dance of the Jews when they came to Israel—dances of the "eydot" or different communities of Jews were laid aside in favor of the new creations in the kibbutzim and the towns. What the Yemenites did traditionally at henna ceremonies, or the Kurdish Jews at weddings, or the Moroccan Jews or any of the specific communities of Mizrahi and Sephardi groups got ignored in favor of new horas or new debkes or new circle dances. Gurit realized the dances of the elders were being lost so she began to film them, and devised a new net work of companies for them to teach the young generation. In effect it was as if they were teaching their grandchildren who had been born in Israel. I began writing about the Ethnic Dance Project, and going to the different project sites where a big salvage operation was going on.

I had met a dance and theater writer named Giora Manor a few years before. He was writing about Gertrud Kraus and she told him about me.

He convinced me that it would be a good idea to start a dance magazine about the burgeoning dance world of Tel Aviv. Would I co-edit it with him?

I couldn't resist and we started "The Israel Dance Annual" together, each edition appearing in both Hebrew and English. I was working on correcting the English galleys of the first issue when I went into labor with our first baby. I left the corrected pages outside our apartment door behind a big pot of plants for Giora to pick up because my husband took me to the hospital in the middle of the night. Shai was born the next afternoon, January 25, 1976.

By this time the Bat Dor Company and school had officially split from the Batsheva Dance Company and there were two new camps of modern dance companies in Tel Aviv. Batsheva had become independent of the finances of the Baroness de Rothschild. Like Inbal which continued to struggle for funding, both Batsheva and Inbal now were constituents of the budget of the Ministry of Education and Culture. I was surprised Lea Avraham had left Inbal to join Batsheva. Rothschild was now funding only Bat Dor. I still came often to watch Sara at Inbal and I heard about plans for the move to Suzanne Dellal, a new dance center ironically in the old Yemenite neighborhood of Tel Aviv. Sara had gone there as a child to study in one of the buildings now being made over for

Batsheva. My loyalties were still with Inbal, but I seemed to love all those involved in dance in any form in Israel.

Giora was involved with the developing Dance Library of Israel (which I had helped when it was on Rehov Bialik). Anne Wilson would come from the US, bringing book donations, Yemmy Strum and Fred Berk helped with book donations too. We all unwrapped boxes of books. Fred in the meantime had retired to Israel and it was a joy to see him with all his Israeli folk dance friends, especially Gurit and Rivka Sturman.

Our son was growing. For many reasons too complicated for this summary, my husband and I decided after five years that we would return to Minneapolis.

I found a letter from Jeannette Ordman in my files that is a good conclusion to this review of my dance experiences from 1972-1977.

She wrote "To Whom It May Concern Re: Judith Brin"

"Judith Brin has been a teacher at the Bat-Dor Studios of Dance from 1972-1976 teaching Dance Composition and Dance Improvisation and also working in close co-operation with the usic teachers in the school. She has an excellent knowledge of various dance techniques and dance history which has made her work with the students invaluable.

She is an extremely conscientious teacher with an excellent personal approach to her students. She takes a great deal of interest in individual students and is enthusiastic and keen to impart as much knowledge as possible and also to acquire new ways and approaches to her subjects.

While in Isreal in winter 1974 she choreographed a program for the Batsheva Dance Company on "The Language of Dance." She has also choreographed works for the bat-Dor workshop performances with scholarship students during the time she was with us.'

I can recommend Judith Brin very highly in these capacities.

Signed: Jeannette Ordman, Artistic Director

Dec. 2, 1976, The Bat Dor Studios of Dance,

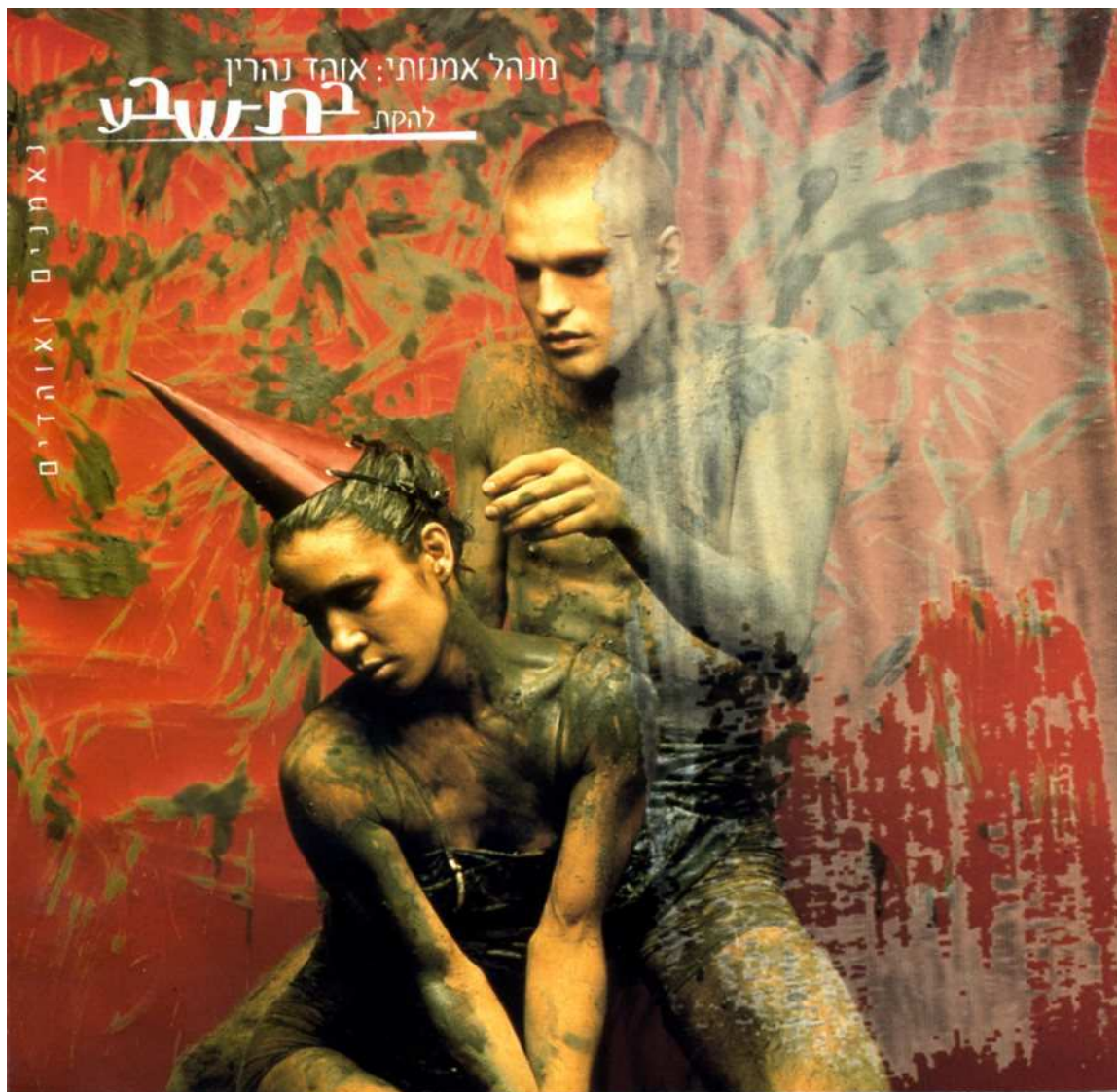
30 Ibn Gvirol, Tel Aviv 64078,

Batsheva de Rothschild, chairman"

In fact, our leaving in 1977 wasn't the end of the story. I have continued to return often to Israel , continued to interview and research, continued to meet new dancers and make new friends with new creators. It was an unmitigated thrill the summer of 2014 on the occasion of the Gala 50th anniversary of the Batsheva Dance Company to see my work was part of the new archives of the company and my name appeared as one of the choreographers printed in the Gala program. I have taught three times for Henia Rottenberg at the dance program of the Western Galilee College she directs. I also lecture at special conferences such as the one at Tel Aviv University about the late Sara Levi-Tanai when I gave the key-note address. It was a great honor when my book "Seeing Israeli and Jewish Dance" was published in the United States in 2011 and I was given a reception and I presented an illustrated talk at the Dance Library of Israel. This week, August 15, 2015, a new book was published by Resling Press called *Sara Levi-Tanai: A Creative Life*, edited by Dina Roginsky and Henia

Rottenberg. I am thrilled to have written one of the chapters. I look forward to yet more experiences.

Прілоха ч. II – Образовá чást вчeтнє фотодокументацe



Образовá пїрілоха 1 – Batsheva Dance Company, костюм Anaphaza, propagace, 1999

לראות כדי להאמין! הכינו כרטיסים מראש!

תיאטרון הסינרמה, ת"א

30, 31 בדצמבר 1998

1, 2 בינואר 1999

כרטיסים:

הדרן' אבן גבירול 90 ת"א 03-5279797

להזמנות בכל כרטיסי האשראי.

הנחות לקבוצות, חיילים, וסטודנטים

בהדרן, 03-5279955

הזמינו כרטיסים בכרטיסי אשראי

ומעטפה תמתינ לכם בקופת הסינרמה!

Dance Company
Anaphase by Ohad Naharin

להקת בת שבע

אנאפאזה

מאת אוהד נהרין

עוד שקטן - עיצוב גרפי: 10.98 - צילום: גדי דגון

Batsheva

רשמי

היטוב ישראל

Obrazová příloha 2 – Batsheva Dance Company – Ohad Naharin:
Anaphaza, 1998

להקת
בת-שבע
מנהל אמנותי: אוהד נהרין

מופע מרגש יוצא דופן, מהמם בעוצמתו, גיורא מעור

מאת אוהד נהרין

מרכז סוזן דלל תל-אביב:
1, 2, 3, 4, 5 בספטמבר

כרטיסים
משרדי הלהקה: 03-5101124
או טלכלל (24 שעות): 03-6388868
הדרן: 03-5279797, קסטל: 03-6044725
הנחות לסטודנטים באגודות, לחיילים בבית החייל.

מיזן ישראלי צילום: ניר דגון



Shuki Zikri

מרכז
סוזן
דלל



כרטיס שני במתנה תמורת 100 כוכבים במשרדי הלהקה

Obrazová příloha 3 – Batsheva Dance Company – Ohad Naharin: Mabul,
1998



ברוכים הבאים



להצליח ולהישאר בן-אדם

03-6901200 | www.smkb.ac.il | סמינר הקיבוצים

Obrazová příloha 4 – Seminar Ha Kibbutzim College, Tel Aviv, popagace