

757KNU27MO





# מחזור בישול 1975

פברואר 1976

תליאביב

# חוכן העניינים:

עמוד

- ★ גיואן קאס – מבט מן האולם . . . 4
- ★ גיורא מנור – עם הפנים לעבר (דו"ח רפואי) 6
- ★ משה בן-שאל – מלים אחדות על תלבושות למחול . . . . . 8
- ★ יהודית ברין-אינגבר – לבסוף תופס הבאלט את מקומו . 10
- ★ הורסט קוגלר – האמריקנים באים! האמריקנים באים! . . . . . 12
- ★ גיורא מנור – נגמרה המלחמה . . . 14
- ★ שלום סטואב – „אדם יש לו שכל עד שהוא קם לרקוד” . . . . . 16
- ★ יהודית ברין-אינגבר – הבאלרינה הרוסית והתימנים . . 18
- ★ מחקר והוראה: בית-הספר בת-דור; האקדמיה ע"ש רובין; באלט, מחול מודרני ופנטומימה לבתי-הספר; המרכז הקיבוצי למחול בגליל המערבי; המרכז לכתב-תנועה; המרכז למחול בנתניה; מחקר; הספרייה למוסיקה ולמחול בתל-אביב . . . . . 19
- ★ להקות ובכורות ב-1975 . . . . . 22

התצלומים בשנתון מאת: יעקב אגור, מולה-הרמתי, שעה סגל, דסי שלגמן, יגאל מורג, אבשלום סלע, עמי ואלאך, אוסקאר טאובר, פוטו מיקי, קלוגר.

העורכים: גיורא מנור ויהודית ברין-אינגבר.

אודות המחברים: משה בן-שאל – (תל-אביב) סופר, משורר ומעצב תלבושות; עורך המדור לתרבות ואמנות של „מעריב” / יהודית ברין-אינגבר – (תל-אביב), מורה בבית הספר „בת-דור”; פירסמה מחקר על המחול העממי בישראל ב-”DANCE PERSPECTIVES” („שרשים”); משתתפת ב-”DANCE MAGAZINE” / גיורא מנור – (משמר-העמק), עורך המדור לתרבות ואמנות ב„על המשמר”; מבקר המחול של „משא” ו„שידורי ישראל”; כתבם בישראל של „DANCE NEWS” ו„TANZARCHIV” / שלום סטואב – (ניו-יורק), סטודנט לאנתרופולוגיה ולמחול באוני-ברסיטת „ווסליאן” (ארה"ב) / ג'ואן קאס – (ירושלים), מבקרת המחול של „JERUSALEM POST”; מרצה במחלקה למחול של האקדמיה ע"ש רובין בירושלים / הורסט קוגלר – (קלן, גרמניה המערבית), מבקר המחול של עיתונים בגרמניה; כתבם של „DANCE MAGAZINE” ו„DANCE AND DANCERS”; פירסם ספרים רבים על מחול.

נדפס ב„דפוס החדש” (בלט) ת"א, בן-אביגדור 4; דפוס ש. סגל, (אופסט) ת"א, רח' יצחק שדה 32.

להשיג אצל אהרון קושניר, תל-אביב, רח' אבן גבירול 60, טלפון: 261826.

המחיר: 12 ל"י



מילים אינן יוצרות מחולות. אולם, „עלי להשתמש במילים, שעה שאני מדבר אליכם“... — כפי שמציין בעצב סוויני, גיבור מחזהו של ט.ס. אליוט. בחשש, אך גם בהתרגשות, אנו פונים למלה הכתובה כדי לנסות ולתת ביטוי להתפתחות הרבה שחלה לאחרונה בבאלט ובמחול המודרני בישראל. רשימות הביקורת בעיתונות היומית ובמוספים השבועיים, אין בכוחן לכסות לבדן את התחום כולו. השנתון למחול בישראל מציע אם כן, במה נוספת, שתנסה למלא, ולו מעט, את החסר.

ראשית מורגש הצורך בתיעוד — ברישום הפעילות הענפה של הלהקות בישראל. יש להקדיש תשומת לב לרקדנים ולכוריאוגרפים היוצרים בקרבנו, ועוד יותר מכך מתבקש דיון תיאורטי ביצירתם. תולדותיו הקצרים אך המעניינים של המחול בישראל ידועים אך מעט, על כן ניכר הצורך לעסוק בהם. מחקר חשוב בתחום המחול העממי ומחול-העדות מתבצע לאחרונה במקומות שונים, ויש רצון להביא מקצת מתוצאותיו לידיעת הציבור.

יתר-על-כן, טוב יהיה להביא לידיעת הרקדנים הישראלים מה נעשה ומה מתחדש במחול ברחבי העולם, ואת עבודתם רבת-האנפין של מוסדות-ההוראה והסטודיות למיניהן הפועלים בארץ, המכשירים את רקדני העתיד ויוצרים את קהל-העתיד של המחול הישראלי. כמובן יכולנו לכסות רק מעט מכל אלה.

שנתון זה הוא בעינינו, ראשית בלבד. חובה נעימה לנו להודות עבור העזרה והעידוד הרב שקיבלנו מידידים ועמיתים, ותודתנו נתונה גם ללהקות המחול. וכמובן, אנו מודים לכל אלה שתרמו בחפץ לב מפרי עטם. כל הטוב והנאה בשנתון זה הוא פרי עבודתם, כל חסרונותיו — אנו נושאים באחריות.

**ה ע ו ר כ י ם**



# מבט מן האולם

מאת ג'ואן קאט

היא לומדת פיסול, ואף-על-פי שאינה מחפשת במחול משהו מיוחד, אין היא יכולה להתעלם מן התצורות הפיסוליות.

גבר בגיל-העמידה הודיע בגאווה, שהיה, לפני שנים רבות, מתלמידיה של גרטרוד קראוס, וזו הסיבה שהוא נמשך למופעי-מחול.

ציירת המחבבת מחול אמרה, שבעלה כלל אינו מתרשם ממחול מודרני. הוא מעדיף משהו כפלמנקו, שבו הוא יכול להזדהות הודות ריגשית ומקום שם המוסיקה מעוררת וחושנית. אחדים מן הנשאלים עמדו על נקודה זו. מוסיקה דיסוננטית לכשעצמה מעוררת תגובה שלילית, כפי שמלמד נסיון התזמורת הפילהרמונית. בלי ספק מוסיקה זו המשמשת ליווי לרוב יצירות המחול המודרני, משפיעה על אנשים שלא לקרב לסוג אמנותי זה.

קבוצת תלמידי האקדמיה על-שם רובין בירושלים אישרה, שידידהם שאינם, במנים על המקצוע' ממעטים לבוא למופעי-מחול וכאשר הם בכל זאת נוכחים, הם טוענים: „לא הבינותי.“ אחדות מן הסטודנטיות טענו שזה ענין של השכלה, חינוך וחשיפה ממושכת לאמנות המחול. הן ציינו שלא רק באקדמיה אלא גם באולפני-מחול אחרים, מרבית התלמידים הן נשים ורק מיעוטם גברים. היות ואין הרכב מינים זה מאפיין את כיתות המוסיקה והאמנויות האחרות, אין להניח שהדבר נובע משאיפת הבנים ללמוד, מקצוע מכניס.

בלי ספק את המוטיבאציה במשפחה זו סיפקה האשה, אם לילדה בת 6, הלומדת מחול כבר שנתיים. בהצביעה על בעלה שעמד בסמוך בעת ההפסקה, היא אמרה שהוא „רציני ומאופק.“ הוא מלווה אותה לכל המופעים, אותם היא אוהבת לנתח ולבקר. הוא אינו נוטה להשמיע דעה משלו ומסכים להשקפותיה, כנראה משום שהיא משמיעה אותן בהתלהבות רבה.

איננו יודעים בדיוק מי הם האנשים היוצרים את הקהל ומדוע כל אחד ואחד נוכח. אולם אנו יודעים פחות בוודאות מה מציגים לפני קהל זה: עבודתם של כוראוגרפים בין-לאומיים מיוצגת בראש וראשונה על-ידי מרתה גראהאם, בר תוספת יצירות של ג'רום רובינס, ג'ון קרנקו, חווה לימון, גלן טטלי, אננה סקולוב וחבורה שלימה של יוצרים אמריקניים צעירים. שתי יצירות מפורסמות משנות השלושים הוצגו לאחר-רונה — „השולחן הירוק“ משנת 1932 של יוס (ב, בת-שבע), ו„סרנדה“ של באלאנצ'ין משנת 1934 („הבאלט הקלאסי“). רק בשנים האחרונות עם עליית הפאנזבים ארצה והתפתחותו של „הבאלט הקלאסי“ החלו להקנות הישראליות לבצע באלטים מעולים.

על-ידי ביקוריהם של אמנים מחו"ל כגון להקתו של אלון ניקולאי ויצירותיהם של פוקין, אגנס דה-מיל, אשטון ואחרים בתכניותיהן של להקות אורחות, התוודע הקהל הישראלי ליצירתם. בדרך-כלל איפשרו אורחים אלה, יחד עם יוצרים „מקומיים“ כגון אושרה אלקיים, ג'ון היל-סאגאן, מירלי שרון, רינה גלוק ואחרים, לראות דוגמאות טובות של סגנונות המחול בעבר ובהווה. פרט לעבודותיה של שרה לוי-תנאי, שיצרה מחולות על בסיס הסגנון התימני ב„ענבל“, אין לדבר על סגנון ישראלי, וזאת משום שרוב יוצרינו רכשו את אמנותם

„לטווח ארוך, קהל הצופים הוא התשובה לכל השאלות... אפילו הלהקה בעלת האמצעים הרבים ביותר, הנתמכת באופן פרטי או ציבורי, אינה יכולה להתקיים מבלי להיות מקובלת על הציבור.“ במילים אלה מפנה הכוראוגרפית הדגולה דוריס האמפרי את תשומת לבנו לצופה הנשכח לעיתים קרובות, שבלעדי לא תיתכן כל הצגה תיאטרלית (בספרה „אמנות עשית המחולות“).

מיהו קהל צופי המחול בישראל?

בעצם אנו מדברים ב-3% מן האוכלוסיה בלבד. מחול אינו אמנות-המונים בכל ארץ שהיא ואין הוא מצפה למשורר אליו קהל בסדר-גודל של צופי משחקי הכדורגל או המערבונים. להקות המחול בארץ מודעות לצורך לבנות לעצמן קהל-צופים, וכל אחת מהן מדווחת על גידול מתמיד של קהל מנוייה. מנויים אלה באים מכל שדרות הציבור. איש אירגון ההצגות של להקת „בת-שבע“ מספר על תלמידי בתי-ספר, תיירים ועולים חדשים הבאים להצגות. ברי סטורסקי, מנהלה הכללית של להקת „בת-דור“ מציין, שבין מנויי להקה זו עובדי תע"ש והעיריות. מנהל ה„באלט הקלאסי“, הלל מרקמן, מדווח שלמופעי להקה זו מתקבצים נציגי כל חלקי הציבור, וכולם מעידים על הצלחות שעה שהם פונים לבתי-ספר, ועדות-תרבות במקומות העבודה, קיבוצים ומושבים בדבר הזמנת הצגות וקניית כרטיסים.

סקר שנערך על-ידי האוניברסיטה העברית מגלה, שבהשוואה לארצות אחרות מרבית הישראלים להיות נוכחים במופע אמנות. אולם בין מבקרי מופעי-המחול בולט גורם ההשכלה. הסקר מוכיח בעליל, שבין אנשים מעוטי או חסרי השכלה נעדר הענין באמנויות. לכן, כאשר למשל, 20 זוגות של מנויים נרכשו באמצעות ועד עובדי נמל חיפה, יש להניח שאלה נקנו על-ידי עובדי המינהלה ולא דווקא על-ידי סווארים.

הקיבוץ הוא יוצא-דופן בכך, שבו באים להצגות המאורגנות חלקים גדולים של הציבור, ללא הבדל רמת ההשכלה או המקצוע. להלן רשמים אישיים מצפייה במופעים בחמש השנים ה-אחרונות והתרשמות משיחות עם אנשים בקהל, איתם שוחחתי. בלי ספק היו התרשמויות אלה שונות אילו היה חלקם של מופעי הבאלט הקלאסי, המחול העממי או המחול הבימתי הראוותני במידגם גדול יותר. המסקנות אליהן הגעתי בשלושים שנות הליכה למופעים בניו-יורק או בוסטון נתאשר, פחות או יותר, בתל-אביב, ירושלים או חיפה: קהל צופי המחול לעולם אינו רחב דוגמת זה של התיאטרון, המוזיאונים או המוסיקה.

קהל באי מופעי המחול מורכב רובו מנשים, והגברים בו הם מיעוט. רובו תלמידים למחול לשעבר ודעכשיו, רקדנים מקצועיים ובכלל אנשי האמנויות, ורק מיעוטו ציבור ההדיוטות. הערכה זו תואמת את השקפותיהם של רבים. למשל, מורה צעירה לתנ"ך, הכותבת את עבודת הדוקטורט שלה בפילוסופיה, לומדת מחול כתחביב. היא מרבה לבקר במופעי-מחול וטוענת, שאינה פוגשת שם איש מחוג מכריה הרחב פרט לאלה המוכרים לה משיעורי המחול. לדעתה רוב הגברים שהיא פוגשת שם באים כ„ליווי“ לרעייתיהם.

תלמידת-תיכון אמרה, שהיא אוהבת לראות דברים חדשים.



בארצות-חוץ. אולם זו תופעה אופיינית לעולם כולו. מטוס הסילון המסוגל להטיס אמנים לכל מקום, מעודד סגנון מחול בין-לאומי אחד, שהוא זר במקצת לצופים רבים, במקסיקו-סיטי, קופנהגן או תל-אביב.

במובן מסוים קופח הקהל הישראלי. מעולם לא היתה לו ההזדמנות לראות במלואן יצירות כ, אגם הברבורים, "ג'זל", "היפיה הנרדמת", "לה סילפיד", "ציפור האש", "עמוד האש", "הפאואן של הכושי", "אביב בהרי הפאלאצ'ים" ועשרות יצירות קלאסיות אחרות בתחום הבאלט והמחול המודרני. שהיכרות עם הכרחית לרכישת רקע מעמיק בסוג אמנותי זה.

עדי-כה עלינו לסמוך על-כך, שחלק מן הקהל נולד וגדל בארצות-חוץ או הירבה לנסוע בעולם, ובדרך זו רכש לו ידע ברפרטואר העיקרי של המחול. מה יעדיף הקהל הישראלי כאשר יחשף ליצירות אלה — אין לדעת. במיגבלות נסיונם נוטים הצופים בארץ להעדיף את העלילה הדראמטית החזקה, ולבד מכך את ההומור, אליבא דיוסף פרנקל, שניהל במשך שנים אחדות את מפעל-המגויים של להקת "בת-דור" ו, "בת-שבע". ועתה נפנה אל מישאל-דעת-קהל בזעיר אנפין, אותו ערכתי אחרי הופעת-הבכורה של להקת "בת-שבע" בירושלים ב-15 בנובמבר ש.ז. בה הוצג לראשונה, "השולחן הירוק", מחול סיפורי למדי ובו פירוש אירוני נחרץ על מלחמה ודיפלומאטיה, והכולל סצינות חיוניות רבות של פעולה בימתית. התכנית כללה, כמו כן, שתי יצירות מופשטות שנוצרו בשנת 1975:

● רופא (שעלה מפולין) אמר שנהגה מ, "השולחן הירוק" יותר משאר היצירות. יש במחול זה עיצוב ברור מאד של הדמויות השונות, תמונות דראמטיות ובשורה חדה.

● אם לילדה, "בעלת כשרון יוצא-מן-הכלל במחול" התרשמה ביותר מ, "מונודראמה", עבודתה של מירלי שרון, המציגה דמות אשה מאספקטים ומצב-יירו שונים. לדעתה הסולנית רינה שינפלד היתה נהדרת בדרך בה הביעה שמחה, פחדים, "כל דבר".

● מורה העדיף שוב את "השולחן הירוק" — יצירה חזקה, גאונית, אף-על-פי שאין היא, "סופרמודרנית".

● מוסיקאים מצאה את "השולחן הירוק" מענין, אך פשטני ומסוגנן יתר על המידה — "צירה בת-זמנה. היא חשה קירבה יתירה ל, "מונודראמה", תוך הזדהות ריגשית, מבלי, "להדביק תוויות" לחלקים השונים של המחול.

● עולה חדשה מאמריקה בשנות ה, "עשרה", 6 שנים בארץ, אהבה יותר מכל את "השולחן הירוק". היא הופתעה, בהיות יצירה זו המחול המודרני הראשון שיכלה להבין היטב.

● שלושה תלמידי האקדמיה על שם רובין הביעו — כדרכם של ישראלים — שלש דעות שונות. אחת העדיפה את קורט יוס, שניה את מירלי שרון, והשלישית את "תבערת האדמה" של ג'ון היל-סאגאן, יצירה סוערת, ריגשית, ש, "נגעה לה".

שאלתי פעם את המורה שלי לעברית, מדוע לעולם אינה מבקרת במופעי-מחול. תשובתה היתה שהדבר תלוי בחינוך. אין היא מחבבת לחזות ביצירה שאינה מובנת לה. היא לימדה את עצמה במועד להבין מוסיקה על-ידי האזנה של שעות אחדות בכל יום לרדיו. עתה היא נהנית מאוד מקונצרטים. אך כיצד תלמד להבין מחול? קניית כרטיס-כניסה למופע מזדמן, לא תאפשר לה לימוד של ממש וזה ייקר את מחירו של כל, "שיעור" כזה במידה ניכרת! יש הסכמה כללית שהחינוך תופש מקום נכבד בבניית הקהל. חבל מאוד שהמפיקים לעיתים

קרובות מוותרים על הדרך הפשוטה ביותר — הדפסת הערות-הסבר בתכנית. אשה שישבה בסמוך לי שעה ש, "באלט הקלאסי" הופיע במחול-לשניים מתוך, "פסטיבאל הפרחים" של בורגנוויל, העירה באכזבה, שהרקדנים לא ביצעו קפיצות מרשימות, כפי שראתה במקומות אחרים. יתכן והסבר על-כך שיצירה דנית זו משנת 1858 מציגה סגנון שהעדיף קלילות וקווים עדינים על אקרובאטיקה מרעישת, היתה מפיסה את דעתה. כאשר הציגה, "בת-שבע" את, "דרכה של הפיבי סנואו", הבינה אורחת שלי את נושא היצירה כאשר הסברתי לה, שהשם אינו אלא כינויה של מסילת הברזל משיקאגו לניו-יורק, מקום שם מוצאת גיבורת המחול את מותה אחרי קטטה הפורצת בחבורה אליה היא משתייכת. הערה בנושא זה ודאי היתה מונעת את ה, "לא הבנתי" הבלתי הכרחי.

שיטה חינוכית מצויינת היא — הוצאת המופעים אל מחוץ למקומות המופע הרגילים, דבר המאפשר להגיע אל קהלים חדשים. להקתה הירושלמית של חסיה לוי נוהגת מזה שנים אחדות לפעול בשני תחומים מיוחדים: מחנות-צבא ובתי-ספר. שיטתה להראות את התפתחות סגנונות המחול בתקופות היסטוריות שונות — המחול הפרימיטיבי, המחול התנ"כי, מחולות הצרוניים מתקופת הרנסנס, באלט, מחול מודרני, ג'אז, מחול עממי וכו'. התכניות מותאמות לגיל הצופים ולנסיבות, וניתן הסבר. ילדים מוזמנים לעיתים קרובות לעלות אל הבימה ולהציג טרף אל הרוקדים ל, נסיונות יצירתיים" והחילילים מצטרפים לעיתים לרקדנים ולריקודים אל תוך הלילה.

להקת "בת-שבע" הופיעה בשנה שעברה בבתי-ספר במסגרת "התיאטרון לנוער" בתכנית מיוחדת. היא ממשיכה בכך גם השנה ואליה מצטרפת גם להקת "הבאלט הקלאסי" בתכנית מיוחדת עבור התלמידים.

קיימת גם תכנית (אותה עיצבו מנהלי "בת-דור") להפוך את המחול לאחד ממקצועות-הבחירה בבתי-הספר התיכוניים, והמחול יישמש גם אחד מהמקצועות שניתן יהיה להיבחן בהם בבחינות-הבגרות. המדורים למחול בעיתונות היומית מספקים מידע וענין לקהל הרחב.

תהיה הסיבה לכך אשר תהיה, קהל הצופים במופעי מחול בישראל גדל והולך. מדי שנה מתרחבת פעילות המחול, המעורר ררת מצידה ענין מחודש ועל-ידי-כך מעודדת פעילות נוספת. נוסף לכך יש לשים לב למוסדות כגון האולפן למחול בקיבוץ געתון, בית-הספר החיפני שבהנהלת ליה שוברט, בית-הספר של "בת-דור", האקדמיה ע"ש רובין בירושלים ועשרות בתי-ספר אחרים, המציעים לתלמידיהם תכנית לימודים רחבה בכל שטחי המחול, שתלמידיהם מתרחבים מדי שנה. מאות ישראלים עברו בשנה החולפת בהצלחה את הבחינות שבהשגחת, "האקדמיה המלכותית לבאלט" הבריטית. כל אחד מתלמידים אלה הופך ל, "סוכן" של מחול בין קרוביו וידידיו.

בשנת 1969 נוצרה, "בעיה" בעולם המחול בישראל, כאשר שתי להקות עמדו להציג בערב אחד באחת הערים. כיצד יוכל קהל חובבי המחול למלא שני אולמות בעת ובעונה אחת? בשנת 1975 הופיעו להקות "בת-שבע", הפאנובים ו, "בת-דור" כולם בערב אחד באולמות שונים בתל-אביב, וכולם הציגו בפני אולמות מלאים.

גידול זה ימשך כל עוד ימצאו באי האולמות משחו הנוגע להם בבואם למופע. לדעתי אמנות המחול והקהל כאחד יצאו נשכרים, אם תמצא דרך להידברות בין הנמצאים מעבר מזה ומזה של הרמפה.



# עם הפנים אל העבר

מאת גיורא מנור

דו"ח רפואי על החולה כ.י.

שם משפחה: כוראוגראפיה.

מימצאים קליניים: לא נתגלו מימצאים פאתולוגיים במערכת המוטורית. מערכת השרירים מפותחת. פעילות פיסית-לוגית — ב.מ.פ.

מסקנות: להעביר לבדיקה פסיכולוגית.

מימצאי הפסיכולוג: שוחחתי ארוכות עם החולה כ.י. לדעתי יש כאן מקרה של קיבוע (פיקסציה) בתקופת ילדותה של כ.י., וכתוצאה מכך חוסר-אפשרות להינתק מהקשר ה-אמוציונאלי העז שלה לדמות-האם שבחייה, מג., שהיתה הגורם המכריע בחינוכה של כ.י.

בעזרת מבחן האישיות T.A.T. קבעתי שיש אצל כ.י. הפרדה כמעט מוחלטת בין הבעיות המעסיקות אותה כיום ובין התכנים והשפה של תחום יצירתה. בגלל קו סכיזופרני זה מרוקנת יצירתה מתוכן ואין ביטוי חופשי ורלוואנטי לרגשותיה בשעה זו. התיסכול, שהוא תוצאה של מצב זה, מוליך אותה לראציונאליזציות המתבטאות בתשומת-לב מופרזת לבעיות טכניות, לברק חיצוני לא רלוואנטי ולהאשמות פאראנואידיות כלפי אנשי-מינהלה.

מבחן רורשאך: נטייה חזקה להסתגרות מפני כל חידוש, חשש מגיוסיו עד כדי שיתוק המחשבה האנאליטית. לנבדקת כ.י. היה קשה לבטא אסוציאציות חופשיות, והיא ניסתה להסתיר את רגשותיה האמיתיים במעטה של מלל רב. דו"ח העובד הפוציאלי: בדקתי את מצבה החברתי והכלכלי של הנ"ל והגעתי למסקנה שמצבה הכספי תקין, אם כי משכורתה אינה מרשה לה מותרות.

כ.י. מקיימת יחסים תקינים בעיקר עם אנשים מבוגרים ממנה בעשר או עשרים שנה, בגיל העמידה או מעבר לו. כמעט אין לה מגע עם בני-דורה או עם צעירים ממנה, ואין לה מושג על מעשיהם, רגשותיהם ושאיפותיהם. הסתגרות זו מפני יחסים אינטימיים עם בני גילה, האופיינית לא רק לה אלא גם לחברותיה בארצות אחרות, גורמת לבדידותה החברתית, לשטחיותה הריגשית, לארעיות ביחסיה הבין-אישיים ולעיסוקה בפרטים טפלים, ומפריעה להתפתחותה הנורמאלית.

מדו"ח זה משתמע שהכוראוגראפיה הישראלית — פרט לכמה יוצאים מן הכלל — פוגה אל העבר. רוב המחולות החדשים המגיעים לקהל זוכים לביצוע מבריק, מעוצבים היטב אבל לוקים בחוסר-העוז ובחוסר משמעות, אנושית, חברתית, ריגשית או אקטואלית. אלה תרגילי עיצוב מחדש של רעיונות — צורניים ותוכניים — מלפני עשרים שנה, של מארתה גראהם, בני דורה ותלמידיה.

גם ביקוריהם התכופים של כוראוגראפים זרים לא הביאו לפריצת המסורת, מאחר שכמעט כולם שייכים לדור שהגיע לשיאו לפני חמש-עשרה-עשרים שנה.

שיפור רמת הביצוע הטכנית מאפיל על השיקולים האחרים. להקת המחול הבין-קיבוצית, למשל, הגיעה בשנים מעטות לרמת-ביצוע טכנית מקצוענית, היא טובת-מראה ורמת הבימוי (תאורה, תלבושות וכו') במופעיה סבירה; אבל חוץ ממקרים

יוצאי-דופן, שבהם יש התאמה בין התוכן העכשווי ובין אמצעי-הביטוי הגראהמיים, כמו „קאנטטה" של פלורה קושמאן, אין המחולות שהיא מציגה יוצאים מתחום התרגיל הצורני בסגנון המקובל, ומבחינה זו אין כמעט הבדל בין הלהקות. השפה האמנותית המשושפפת והשאלה מסכנת את המחול המודרני לא רק בישראל. דוגמה לכך היא התפתחות יצירתו של רוברט כהן, אחד הרקדנים המצטיינים של מארתה גראהם, המנהל את „המרכז למחול בן-זמננו" בלונדון ומרבה לעבוד בארץ. מתוך הרצון לפרוץ את גבולות שפת-התנועה הגרא-האמית פנה כהן אל התיאטרון-בתנועה והוא נותן מקום מרכזי לאמצעים הטכניים-אמנותיים, כגון תאורה ותפאורה. כך הוא מנסה לחדש את החוויה, בלי להסתלק מטכניקת-התנועה שהורגל בה.

יצירתו של כהן „תא" (ב, בת-שבע) — מתארת אנשים הכלואים ללא מוצא. זה תוכן מסורתי מאוד בדומה לבדידותו של האדם המודרני ולחוסר הקומוניקציה. לולא אור ה„סטרווב" המהבהב והמקפא כאלו את התנועה, לולא התפאורה והלבנים הסוקלות את הגיבור הבודד בסיום, בעצם התנועה של מחול זה, אין שום חידוש. רק האמצעים (הלגיטימיים) מעניינים קים לו את כוחו הבימתי.

חבל שהנסיונות להחליץ מן הקפאון בעולם ידועים אך מעט בארץ. לא נוכל למנות כאן את כולם, אך נזכיר כמה מהם. הריאליזם החדש מנסה לבטל את הברק הטכני של התנועה, ומשתמש בפעילות היום-יומית כגון הליכה ושיבה, שאפשר לכאורה להציגה ללא הכשרה טכנית-ריקודית. הוצאת המחול ממסגרתו הבימתית והעברתו למוזיאונים, לרחוב ולגינה ה-ציבורית מחייבות דרכי-עיצוב חדשות.

המינימאליזם, שיש לו קרובי משפחה רבים באמנות ה-פלאסטית, מפנה את תשומת-הלב לתנועה הזעירה, לתנועת שרירי-הפנים, האצבע, המבט, השינוי הבלתי-נראה כמעט של מתיחות השרירים. דוגמה לכך ראינו לא מכבר במחול „ספירה לאחר" של רודי פרו, בביצועה המבריק והמרגש של זאבה כוהן.

מחולות המבליטים את מומנט המקריית, שיש בהם משפטי-תנועה מסובכים שהסדר שלהם והאיכויות הריטמיות שלהם שונים בכל הופעה. כאלה הן עבודותיהם השונות מאוד זו מזו של גוס סולמונס ומרס קאנינגהאם. במחולות אלה יש שיתוף הקהל ביצירה, החלפת האינטנסיביות באיטיות המכריחה את הצופה לשים לב לשינויים הזעירים החלים במתרחש לעיניו (רוברט וילסון), או חזרה בלתי-פוסקת על יסוד תנועתי אחד ויחיד והליכה במעגל (לאורה דין) וסיבוב בלתי פוסק של הרקדן או הרקדנים על צירם (אנדי דה-גראוט), שהאפקט שלהם כמעט-היפנוטי. קבוצת „המחול המולטי-גראוויטאציוני" מנסה לרקוד לא על הריצפה אלא על הקירות והתקרה, בעזרת מיתקנים מיוחדים. כל אלה הם חלק מהכיוונים שבהם הולכת הכוראוגראפיה בעולם, ושהמחול הישראלי לא הגיע אליהם.

מהו הריפוי המוצע, המסקנה מן הדיאגנוזה?

שתי דוגמאות היסטוריות מספקות לנו חומר למחשבה.



כיום, לפני הקמת מסגרת ארגונית לעבודת כוראוגראפים  
ישראלים, „בת-שבע 2“, האם לא רצוי לחשוב על „הכלאה“  
בין אמנותית ?

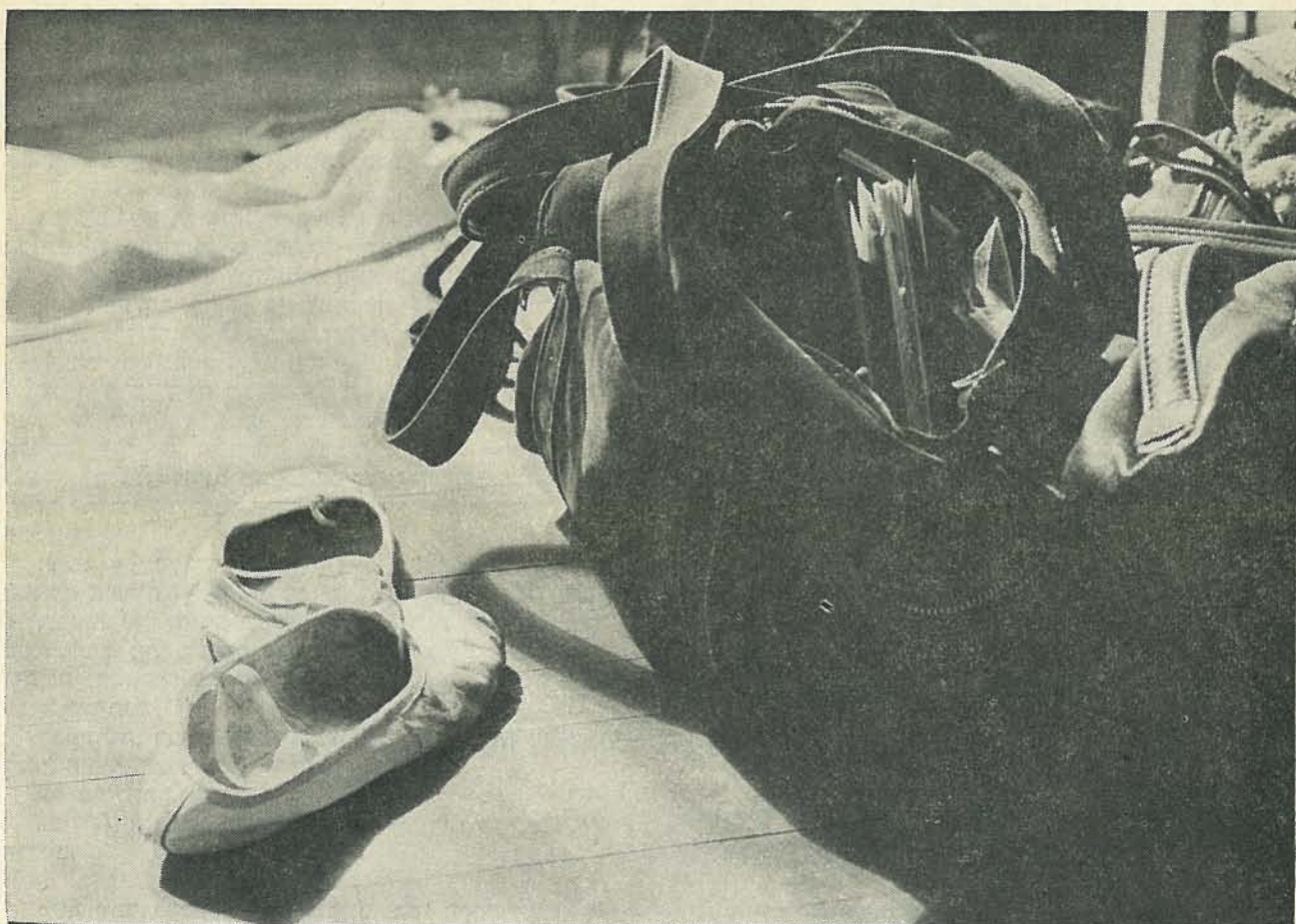
מדוע לא יוזמנו תוכניות, „תסריטים“ למחולות חדשים  
אצל ציירים, משוררים ומוסיקאים ויוצעו לכוראוגראפים  
צעירים וותיקים ?

הדרך הישנה, להעמיד לרשות הכוראוגראפים רק זמן,  
כסף, רקדנים וסטודיו, תביא במקרה הטוב לעוד ואריאציה על  
הנושאים הנדושים בשפה הגראהאמית. מה שנחוץ הוא דרישות  
„בלתי-אפשריות“. זה נסיון שתוצאותיו אינן מובטחות מראש,  
אבל יש בו סיכוי לפריצה אל הבלתי-נודע.

דיאגילב, המחדש הגדול של הבאלט הקלאסי, לא יצר  
אפילו מחול אחד, אבל הוא הפגיש סופרים, מוסיקאים וציירים  
(קוקטו, בנואה, סטראווינסקי, בקסט) עם כוראוגראפים. ה-  
אמנים האלה העמידו לפני יוצרי המחול אתגרים בכתיבת  
„תסריטים“, ליבריות, אשר דרשו אמצעים אמנותיים חדשים,  
וכך הביא לפריצת-דרך בבאלט הקלאסי.

שיתוף הפעולה בין המלחין ג'ון קייג' והצייר ראושנברג  
ובין מרס קאנינגהאם הביא למהפכה בדרך יצירתו ולכיבוש  
שטח אמנותי לא נודע.

גם בישראל ראינו את תוצאות שיתוף-הפעולה בין ה-  
כוראוגראפית רחל כפרי ובין המוסיקאי יוסי מר-חיים.





# מלים אחדות על תלבושות למחול

מאת משה בן-שאול

המוסיקה? (ה, שטימונג, קביעת הצבע).  
הבימוי? (האם הדילוגים לגובה מאפשרים שמלות לרקד-  
ניות. ואם שמלות — כיצד לעשותן כך שלא תהיינה שמלות-  
רחוב אלא שמלות-במה).

וודאי הוא שלכל יוצר (או טוב יותר: מעצב) תלבושות  
דרכים משלו.

אישית עבדתי יחסית עם מעט כוריאוגרפים, ומנסיוני ברור  
לי, שמוטב היה, "להחליף" כמה שפחות, ולעבוד עם המוכרים  
לי, שכבר יש לנו שפה משותפת, הבנה הדדית.

מאידך, פתאום יש רצון, "לזרוק" את ההבנה כולה, את  
השפה המשותפת, את ה"רמז-ודי", ולהתחיל בצורה אחרת,  
מרעננת יותר, "משוגעת" יותר.



(מ. בן-שאול)

סקיצה למחול, "הורה" ב, ענבל

בחושבי על יצירת, "בגד" חדש לרקדן או לרקדנית — אני  
חושב קודם-לכל על, "עירום" מוחלט. כלומר: אני מהרהר כיצד  
אוכל לעשות מה שפחות, כיצד אצייר (או אלביש) כמה  
שפחות — כדי שהגוף בתנועה הוא שידבר.

סמל. צבע, ואולי צורה. מינימום הכרחי, מינימום כמותי.  
כמובן, זה תלוי ברצונו של הכוריאוגרף, באופיו של המחול  
— ומדובר, בעיקר, בעבודה לבאלט מודרני. לא לריקוד-עם,  
בוודאי לא לריקוד פולקלוריסטי שבו, לעתים, הבגד עושה  
את הריקוד.

לצייר התלבושות ולכוריאוגרף — עיניים כפולות. אני  
משער, שרצוני כצייר יהיה, "לבנות" או, "למלא" את חלל הבמה  
בתנועה של צבע. כל השאר הוא עניין של אסוציאציות, עניין  
של דמיון, או גיבוש דברים שנאמרו לי על-ידי הכוריאוגרף  
המתבטא, לפעמים, במשפטים היוליים לחלוטין כגון: "אני  
רואה צבעים של ים, גוף... מקהלתי".

או: "אתה צריך להיות קרוב ככל האפשר לאדמה. משהו  
שיהיה שורשי, ומשלנו".

על השאלה: מהי הכוונה המדויקת ב"שלנו" — לרוב  
אין תשובה נאותה.

ה"שלנו" במחול מודרני (שוב, לא פולקלור, אף לא, "ריקוד-  
עם") לא מוסיף דבר. לפי שהאדמה — אלף גוונים לה. לים —  
עשרות צלילים. למוסיקה המלווה את המחול, ותהיה זו מוסיקה  
לגאטו ומלודית, או, סניקופית-אלקטרונית — מאות צבעים.

\*

רקדנים ו/או רקדניות הם עם מפונק ולא בלא צדק. לפיכך,  
דברים מוסכמים מאליהם בפירוש הינם אלה:

על הלבוש להיות כה טוב, עשוי בצורה נפלאה כל-כך,  
עד שעל הרוקד לחוש בו משוחרר, קליל ו, "חסר-זהירות"  
לחלוטין, כדי שיוכל לבצע כל תנועה, ותהי המסובכת ביותר  
(עפ"י דרישת הכוריאוגרף), ולא ייראה עילג, מגוחך, "מרמה".  
על הלבוש להיות מתואם עם האור ופירושו (אור מסויים  
הנופל על ירוק הופך אותו לשחור. אור, "מלוכלך", מלכלך את  
הבגדים. אור עם תשקיפים צבעוניים משנה את כל מהות  
הבגד). כן, עליו להיות מתואם עם צבעי הבסיס של התפאורה,  
המסך האחורי או ה, "נוף", במידה שההצגה היא בחוץ, מתחת  
לכיפת הרקיע.

ועוד: על הלבוש, שהוא, לצערי, הפריט האחרון עליו  
חושבים ביצירה — להיות מתואם ל... תקציב הכולל של ה-  
פרודוקציה. ואין זה רע, כי, לעתים, וזאת יודע כל מתכנן ביגוד,  
מסמרטוטים ניתן לעשות בגדי מלכות, וקטיפה סינטטית קלה  
ורחיפה, "משחקת" עם האור, לעיתים, טוב יותר מאשר קטיפה  
כבדה ואמיתית.

הבעיות הן רבות, ולמען האמת: זה מושך לכאן וזה מושך  
לכאן. היוצר, הכוריאוגרף, התפאורן, הרקדן.

על מי לוותר?  
עבודת האנסמבל תמיד מקשה, והויתורים צריכים להיות  
הדדיים.

\*

קשה יותר להסביר כיצד עובדים. מהי ההתחלה.







# לבסוף חופס הבאלט את מקומו

מאת יהודית ברין-אינגבר

מיה הגיעה במקום לתל-אביב לניו-יורק, מקום שם עבדה במחצית מיכאל מורדקין, לשעבר הפרטנר של פאבלובה. „כדי להרוויח למחייתי רקדתי בברודוויי. התלשתי לעלות ארצה. הישגתי אשרת-תייר, הגעתי בשנת 1938 ופשוט נשארתי.”

מיה פגשה את אנשי המחול בתל-אביב. „הלכתי לשוחח עם גרטרוד קראוס ושמחתי מאוד כשהסכימה להשכיר לי את הסטודיו שלה שברחוב פרוג בשעות אחרי-הצהריים (אפילו שאלה שעות מנוחת הצהריים) וכך נתאפשר לי להתאמן יום-יום. היא פתוחה לדברים שהעסיקו אותי ותמיד הערכתי אותה כאמן, למרות שלשתינו גישות שונות מאוד, מנוגדות, למחול. דומה שהיא ביססה הכל על אימפרוביזציה. כרקדנית היתה לגרטרוד יכולת גופנית נפלאה והיתה מסוגלת לבצע כל מה שעלה בדעתה, אבל שיעוריה חסרו את הבסיס הטכני לו הורגלתי בבאלט. לפעמים לימדתי את תלמידיה או הייתי נוכחת בחזרות הלהקה שלה, לעיתים עבדתי עם קבוצתן של האחיות אורנשטיין, אבל הרגשתי כאותו זובור זעיר הנלחם נגד הפיל ששמו מחול מודרני. הסגנון המודרני היה מבוסס היטב בישראל ולא היתה כל הבנה לבאלט הקלאסי.”

עוד בהיותה בלונדון שמעה מיה על דבר הבאלט התנ"כי של רינה ניקובה. כאשר נפגשו ראתה מיה, „שהבאלט היה רק נושא צדדי למדי בתפיסתה הפולקלורית הכללית של ניקובה. לכן היה עלי להתחיל בכוחות עצמי.” לעיתים עבדה מיה במסגרת האופרה ככוראוגרפית, רקדנית ומורה. „כשהיה צורך בבחורים, הייתי מגייסת ספורטאים מ„מכבי” ומאמנות אותם. כל העת ניסיתי לעשות נפשות לבאלט. היכרתי אנשים שחשבו את הבאלט לבריה משונה בעלת 4 רגליים. ראיתי שהדרך היחידה לשנות את המצב היא לפתוח סטודיו משלי. שכרתי חדר במכבסה ותלמידי הראשונים היו, בעיקר, קרובי משפחה ובנות מן האופרה. אפילו ספר אחד אודות הבאלט לא היה בנמצא, אף סרט, אף רקדן-אורח. לא היה דבר שיעזור לי בנסיוני לפתח את אמנות הבאלט.”

מיה ערכה הרצאות מלוות הדגמות ומופעים זעירים ברחבי הארץ, ובשנת 1940 כבר עמדו לרשותה שתי קבוצות, האחת להופעות לפני ילדים והשניה למבוגרים. גם פעילות זו נתקלה באי-הבנה. „אני זוכרת ביקורת באחד העיתונים, מוטב היה, לו המנהלת למדה לבשל מרק” — נאמר שם. לא יכולתי להבין את הגישה בה נתקלתי לעיתים קרובות האומרת, איני יכול לסבול באלט ולעולם לא אלך לראות זאת! כרקדנית נהגתי ללכת לראות מחול על כל סגנוני!

רגשי האיבה, לפחות כלפי אישית, שכנו בהדרגה. ידעתי שהכובעים שחבשתי, השמלות הצבעוניות וצבע הצפורניים שלי נראו לא מוסריים במקצת בהשוואה לחצאית החאקי, החולצה והצמרת של אותם ימים.”

שורת הסטודיות בהן לימדה מיה כללה גם אולם-חתונות, שהיה טוב מזה ששכן במכבסה. „לא התקיימו שם הרבה שמחות, אבל לפעמים נאלצתי לעמוד ולהמתין בחברת תלמידותי בפרוץ דור עד שיעזבו הקרואים לכלולות. אחר-כך היה סטודיו נחמד במרתף. כשהחל לרדת גשם חששתי שהסטודיו יוצף מים, מיהרתי לשם והגעתי בדיוק באמצע מבצע-הצלל מאולתר. בעל

הבאלט הקלאסי חדר לתודעת הציבור בישראל למעשה רק עם בואם של ואלרי וגאלינה פאנוב לישראל. למעשה תולדותיו בארץ זו מתחילות הרבה לפני ייסוד מדינת ישראל. סיפורו משקף מעט מן העקשנות המיוחדת לארץ מזרח-תיכונית זעירה זו. מיה ארבתובה, כיום אחת המורות בעלות המוניטין בבאלט הישראלי, תיארה לפני בסידרת ראיונות את השקפתה שלה על „ההיסטוריה” של הבאלט בישראל.

„תולדות המחול בישראל נדמה שהיו לרעת הבאלט. הרא-שונה שעסקה בתנועה בארץ היתה, דומני, מרגלית אורנשטיין, מתלמידותיה של מרי וויגמאן, ושתי, בנות-הפלא’ שלה, יהודית ושושנה, שהופיעו במחולות גימנסטיים חושפניים. והיו, כמובן, שיעורים לתנועה בסטודיו של ה„אהל” ואולפנים פרטיים שונים. עם בואו של גולניקין, זמר-אופרה מרוסיה, חל שינוי בסגנון המופעים וצורת המחול. הוא שייסד את האופרה הראשונה בארץ. רינה ניקובה, רקדנית באלט ממוסקוה, הצטרפה לאופרה של גולניקין, ועסקה בכוראוגרפיה ואף הופיעה בעצמה כרקדנית. לאחר שנסגרה האופרה, החלה ניקובה לעבוד עם קבוצת ילדות מבנות תימן. היא התאהבה באווירה המזרחית שמצאה בארץ — בחולות, בצבעים, בהווי העדות.

היא החלה ליצור מחולות בסגנון פולקלוריסטי דימיני עם תלמידותיה התימניות. היא לימדה את קבוצתה באלט קלאסי, אבל הלהקה מעולם לא הופיעה בסגנון מחול זה על הבימה. „בשנת 1934 הגעתי לסיוור הופעות בארץ בלוויית בעלי. איש לא חיבב כאן באלט. מקומו בסולם העדיפויות היה נמוך מאוד. הרקדנית שהכל דיברו אודותיה והכל רצו לראותה היתה גרטרוד קראוס, הרקדנית היוגאית המפורסמת. אחרי שהתיישבתי בארץ התברר לי, שהעדר הבנה וחיבה לבאלט הוא מצב שהיה עלי ללמוד לחיות עימו. אפילו חברי מזר-הבאלט לא החשיבו את ההליך רב השנים של אימונו של רקדן באלט.”

מיה החלה בדרכה כרקדנית באלט בגיל מבוגר יחסית. אחרי המהפכה הרוסית עברו היא ומשפחתה לריגה והיא החלה לרקוד באופרה שם בגיל 15. „פעילות זו לא נחשבה לעיסוק המתאים לבת כשרה מבית יהודי טוב, ובני המשפחה חדלו לדבר עימי. באופרה נתקלתי באווירה אנטישמית. היה שם רק רקדן יהודי אחד מלבדי, סימיון סימונוב, שעבד מאוחר יותר במחיצתו של סול יורוק בארץ. אבל עצם הלימוד והנסיון הביתי היו כה חשובים, שהתעלמתי מבני ביתי ומהאנטישמיות גם יחד. למדתי אצל אולגה פראובראינסקה המפורסמת ואצל אלכסנדרה פוקינה, גיסתו של מיכאיל פוקין.” פגישתה הראשונה של מיה עם ארץ-ישראל היתה עקב מסע-מופעים בשנת 1934, אולם, על אף רגשותיה הציוניים, חזרה לריגה. בעלה הוזמן לרקוד במונטה-קרלו בלהקתו של מאסי וגם מיה הוזמנה להצטרף, נסעה והגיעה עד לונדון, ומאורעות חיצוניים התערבו במהלך חייה.

„צ’מברליין טס לגרמניה עם המטריה שלו והכל דיברו על מלחמה. איכשהו קיבלתי אשרת-תייר ונשארתי שלושה חודשים בלונדון, כשאני חושבת על ארץ-ישראל. ידעתי שגרטרוד קראוס נמצאת בתל-אביב וכן סוניה גאסקל (הידועה היום בשל עבודתה החשובה בהולנד, שם ייסדה את להקת הבאלט



מכולת תימני, שכני לבנין, גייס אחדים מגערי השכונה לעזור לו להציל את הפסנתר מן המים הגואים. לבסוף הצלחתי לבנות שני אולפנים בעלי ריצפת-עץ בשדרות המכונות היום שדרות בן-גוריון. עוד לפני קום המדינה גילתה, "ההגנה" את הסטודיו שלי, והבחורים פנו אלי לאכסן עבורם את כלי נשקם הבלתי-חוקיים.

חששתי שהילדות שלי יגלו את הסליק, אבל רציתי לעזור. לבסוף הסכמתי בתנאי שהבחורים ישבו בפועל ממש על כלי-הנשק עד לגמר השיעורים. אחר-כך הייתי שומעת את הבחורים אומרים: "אוקי, חבר'ה, נתחיל ב'פלייה' וב'רלווה'... מכל האנשים דווקא החיילים למדו כמה מצעדי הבאלט ונהנו לראות את השיעורים."

מיה עצמה נעשתה חברה ב"הגנה" וה"מנהלת" החלה באמת לבשל מרק במטבח ששימש את חיילי ההגנה.

"השתתפתי בתכניות סאטירות בקאברט פוליטי יחד עם בעלי השני, הזמר יוסף גולד, מיכאל גור ואשתו השחקנית מרים ברנשטיין-כהן. גדלתי עם הרעיון שהבאלט הוא חלק מן התיאטרון."

מיה עבדה תקופה ארוכה כל-כך ללא סטודיו משלה, שברור היה שהיא חייבת לקבל אחרים בזרועות פתוחות. מיה פיק, רקדנית יוצאת גרמניה, הצטרפה אליה כמורה, וכל מי שהגיע מחו"ל השתמש באולפן שלה לחזרות ושיעורים. אנטון דולין ו"פסטיבאל באלט" של לונדון היו אורחים שחזרו תכופות. "דולין היה נהדר. הוא החליט לקבוע מילגה לרקדן ישראלי שישתלם בלונדון עם להקתו. ראובן ווארמברג, העובד היום בהולנד, זכה בה, וכן הרקדנית הצעירה תלמידתי יונה לוי (וכן גם רינה פרי)."

אורחים אחרים היו הלהקה הרוסית, "בריווקה", להקות ספרדיות שונות וג'רום רובינס, שהגיע לביקורו הראשון בארץ בשליחות "קרן גורמאן" (כיום, "הקרן לתרבות אמריקה-ישראלי"), שבא לערוך סקר על המחול בישראל בשנת 1951.

"רקדנו לפני רובינס בסטודיו שלי והוא הסכים לתת שיעורים לרקדנים שלי. הוא חזר פעמים רבות ואני זוכרת היטב הרצאה שלו באולם, "הבימה". הוא אמר שכל אחד חייב ללמוד באלט. לדעתו כל כוראוגרף משנה את סיגנון ותוכן התנועה, והרקדן שהוא בעל טכניקה יסודית, מסוגל להתאים את עצמו לדרישותיו. רובינס התלהב מאוד מ"ענבל". הוא ריכך את עמדתו ביחס לבאלט והסכים שעל התלמיד ללמוד את כל סגנונות המחול. חשתי ששוב לא זכה הבאלט בתמיכה שהוא ראוי לה."

נוסדה האופרה הישראלית החדשה בהנהלתה של אדיס דה-פיליפ, ומיה נתמנתה למנהלת הבאלט בה. היא הדריכה ויצרה כוראוגרפיות עבור להקה בת כ-50 רקדנים ובכלל זה יונה לוי, עליזה שדה, דליה קושיט ומאיר אברהם. ערבי-הבאלט כללו עבודות של מיה כגון, "מוכרת הגפרורים הקטנה".

"סופי הגיע כשהבאלטים שלי הצליחו. בדרך אירופית ה"ביקורות הטובות בעיתונות גרמו לקשיים ביחסים עם ההנהלה. יום אחד הגעתי לעבודה והשוער פשוט לא הניח לי להיכנס. פשוט נעלו את הדלת בפני. מה שהציל את מצב-הרוח שלי היו תחרויות מחול בין-לאומיות באירופה, בהן נתבקשתי להיות בחבר השופטים."

בוינה היתה מיה בין השופטים שהעניקו את מדליית הזהב לגוריב. רקדן אחר שהופיע שם היה וואסילייב, "הגשתי גם את תלמידתי יונה לוי לתחרות, והיא זכתה במדליית כסף."

"בשנות השישים היו בין תלמידי רינה שיינפלד (כיום סולנית להקת "בת-שבע"), נירה פו (מנהלת החזרות של "הבאלט הקלאסי"), עופרה בן-צבי, לאה לוין (אשתו של דולנד מקייל), יגאל ברדיצ'בסקי (כיום מסולני "בת-דור") ואשתו מרים פאסקלסקי."

נפתחו הזדמנויות חדשות בפני הרקדנים. אננה סוקולוב ייסדה את "התיאטרון הלירי", בת-שבע דה-רוטשילד החלה לבחון רקדנים ללהקה החדשה. אבל עצם הקמתה של להקת באלט טרם נעשתה. "הלל מרקמן בא מהסטודיו של ארכיפובה בחיפה, למד אצלי וביקש הדרכת בקשר להשתלמות בחו"ל. יעצתי לו לנסוע ל"באלט ראמבר", בלונדון, לשם הלכו אחדים מתלמידי. הלל וברטה נסעו ורקדו ב"באלט של מונטה קרלו". אחרי שהם חזרו מקץ מספר שנים פתחו הוא ואשתו (אף היא תלמידתה של ארכיפובה) סטודיו משלהם בשנת 1967, ויסדו להקה משלהם. אני מעריכה ביותר כל מה שהם עשו."

"ה"באלט הישראלי" בהנהלתם של הלל מרקמן וברטה ימפוי-לסקי נוסד תוך העזרות במועצה הציבורית לתרבות ואמנות ו"קרן ישראל-אמריקה". הלהקה ובה כ-12 רקדנים מופיעה ברחבי הארץ ברפרטואר הכולל יצירות מוכרות של באלאנצ'ין, בלאסקה, דולין, שארא ואחרים. כאשר הפאנובים מופיעים בארץ הם עושים זאת במסגרת "הבאלט הקלאסי".

לא רק הזדמנויות לחזות בבאלט קלאסי בישראל רבו, חלו גם שינויים בשטח הוראת הבאלט. על-כך מעידה רינה פרי, נציגת ה"אקדמיה מלכותית למחול" בלונדון.

רינה פרי מספרת שכאשר למדה היא עצמה באלט בשנות החמישים, היו המורים מיה ארכאטובה בתל-אביב וואלנטינה ארכיפובה-גרומן בחיפה. היום קיים איגוד של למעלה מ-30 מורים המלמדים לפי השיטה הבין-לאומית של ה"ר.א.ד." שפותחה באנגליה. "כישוראלית אני סבורה שהשיטה של ה"ר.א.ד." הולמת מאוד את התלמידים הישראליים, שחסרים תחילה את הסבלנות הדרושה. שיטה זו מפתחת את כושרם הגופני, את המשמעת ואת הבטחון העצמי, והם חשים שהם מתקדמים משנה לשנה ועולים מדרגה לדרגה. בשנה שעברה נבחנו כ-750 תלמידים בבחינות שנערכו בהנהלתו של בוחן שנשלח מאנגליה."

גישה חדשה זו ללימוד הבאלט החלה כאשר ג'נט אורדמן, כיום מנהלת אמנותית של להקת "בת-דור" ובית-ספרה הכשירו בקורס מיוחד 16 מורים לבאלט בשיטת ה"ר.א.ד." (יחד עם איבון גורונסקי) בשנת 1965. ארכיפובה למדה את השיטה והדריכה מורים אחרים, ביניהם רינה פרי. בשנת 1967 הוזמן לראשונה בוחן מאנגליה ושנה אחר-כך ניתנה הסמכות לפתוח סניף ישראלי של האקדמיה.

"הכשרת מורים היא תנאי הכרחי לפיתוח הבאלט. אנו מקווים להרחיב את פעולתנו ולהכשיר מורים בייחוד מאזורים רחוקים מתל-אביב וחיפה. ביוני 1976 יתקיים קורס בן שבוע על-ידי הבוחן הבריטי" — אומרת רינה. "מזלנו הוא שעתה קיימים מקומות בארץ בהן יכול רקדן להשתלם ולהופיע מבלי להזדקק לנסיעה לחו"ל. כך נוכל לפתח את הפוטנציאל העצום המצוי אצלנו."

אין ספק, המחול על כל סגנוניו אהוד וזוכה לתמיכה בישראל. זהו תחום רב-אנפין, והבאלט תופס בו את מקומו הראוי. מאמציהם של מיה ויתר תלוצי הבאלט הישראלי הם שהביאו לשינוי זה.



# האמריקנים באים! האמריקנים באים!

מאת הורסט קוגלר

פאריז, אבל השפעתן היתה מיוזרת. יש לזכור שמיתקפת באלאנצ'ין החלה במלוא עוצמתה רק עם התכנית המוקדשת לסטראבינסקי באוגרה של האמבורג בשנת 1962 (שיזומה ומגשימה היה רולף ליברמן).

היתה זו תנופת היצירה של נציגי המחול המודרני האמריקני כגון באטלר, אננה סוקולוב וגלן טסלי, שהחלו לעבוד עם רקדנים אירופיים בעלי השכלה באלטית יסודית, שיצרה שורה של מחולות משמעותיים לגבי האקלים החברתי והאסתטי של שנות השישים, שהפכה את ה"גנדרלס דנס תיאטר" למוקד התעניינות לגבי כל המעוניין ביצירה ריקודית בת-זמננו.

לא כל היצירות שנוצרו בשנים פוריות אלה היו יצירות מופת. אבל היה בזרם אדיר זה יצירות מרוח החידוש שאינן מביט לאחור, היתה בו חיוניות שעוררה את הבאלט המערבי אירופי מהתעסקותו הבלעדית בניאורקלאסיציזם, שהיה לגביו "המלה האחרונה" של הסגנון. "תיאטרון המחול ההולנדי" היה הראשון מבין הלהקות הבנויות על רקדנים בעלי השכלה קלאסית, שהכניס את שיעורי המחול המודרני לתכנית התור-גול היומי שלו בצורה מחייבת.

בלהקה זו גדל גם היוצר האירופי הדינאמי הראשון, שלמחולותיו כיוון מודרני — הלא הוא האנס ואן מאנן, שנעשה לכוח מתסיס בבאלט האירופי כולו, והגרמני במיוחד. עמיתו ובן ארצו, רוזי ואן דנציג, עזב לאחר זמן קצר את הלהקה החדשה וחזר אל "הבאלט הלאומי ההולנדי", ובכך נעשה לכוראוגרף הראשון העובד במסגרת להקה קלאסית שניכרת בו השפעתה של מרתה גרהאם. שניים אלה — ואן מאנן וואן דנציג — על-ידי פגישתם עם אסכולות, שיטות הדרכה, וגישות אמריקניות, הווימו דם חדש למחול ההולנדי, נסיון שיתר הלהקות האירופיות עקבו אחריו בדרי-כות. אף-על-פי ששניהם נעשו יותר "קלאסיים" בעבודתם במשך השנים, סגנונם לא איבד את חריפותו המודרנית. אין ספק שה"באלט הלאומי ההולנדי" הוא כיום אחת הלהקות היוצרניות ביותר בעולם.

לא עבר זמן רב עד אשר להקות אחרות הלכו בעיקבות הנסיון ההולנדי. להקת ה"באלט ראמבר" שהתפרסמה ביצירותיו המוקדמות של אנטוני טיודור ושימשה עריסה לכוראוגרפים בריטיים רבים, החליטה לשנות את תדמיתה והפכה ללהקת מחול מודרני.

"באלט ראמבר" הזמין את טסלי, מי שהיה אחד הכוחות המפעילים את "תיאטרון המחול ההולנדי". גם אננה סוקולוב הוזמנה לעבוד עם הלהקה בעיקבות פעולתה בהולנד. והביאה עימה השפעה אמריקנית ניכרת.

התמזל מזלו של ה"באלט ראמבר", שממש כלהקה ההולנדי-דית, נמצא לו מייך כוראוגרף מקומי יוצר, בדמות נורמאן מוריס, אשר ממש כואן דנציג הכיר היטב את סגנונה של גרהאם. שלושה כוראוגרפים בריטיים אחרים אף הם תרמו להתפתחות חדשה זו שהיקנתה ל"ראמבר" גוון בריטי, הלא

אחת התופעות המעניינות ביותר בשוק המחול האירופי המשותף, היא השפעתם הגוברת של כיווני ההתפתחות וההישגים האמריקניים. התפתחות זו נעשתה כה ברורה וחזקה בשנים האחרונות, עד שאני מתחיל לתרהר האם ארה"ב עתידה למלא בשליש האחרון של המאה העשרים את התפקיד שמילאה רוסיה (על-ידי דיאגילב ומה שבא אחריו) בראשית המאה.

אם יש צורך בהוכחה סופית להתפתחות מפתיעה זו, הרי שתחיתו של מבצרי-המסורת האירופית — הבאלט של האופרה של פאריז — תספק אותה. להקת באלט זו, שקעה בתרדמה עמוקה בשנים שלאחר פעילותו של סרג' ליפאר. אך אפילו בתקופות של שפל שמרה להקה זו על "קור-דה-באלט" וסולנים מעולים, שלא נפלו ביכולתם ממה שהיה מקובל במערב-אירופה (ונוסף לכך הפגינו צרפתיות פיקנטית שהרחיקה מעבר ל-"Oh-la-la-chichi"). יכולת היצירה היתה קרובה לאפס, ומנהלי-הבאלט התחלפו זה אחר זה במהירות גוברת, ואחדים, כרולן פטי או תארס, סולקו עוד טרם הספיקו להתחיל בעבודתם.

כל זה השתנה באופן יסודי מאז נטל רולף ליברמן את ניהול האופרה הפריזאית בידיו. כבר מימי פעילותו באופרה של האמבורג, התפרסם בנטייתו למחול האמריקני. בכורת-הבאלט החשובה הראשונה בימי כהונתו בפאריז היתה "הומא" לואריז, שהבליטה היטב את השקפותיו. עוד יותר מעצם הבחירה במלחין המסמל את הקשרים בין צרפת ואמריקה, ניכר הדבר בהזמנת הכוראוגרפים האמריקניים קארולין קארלסון וג'ון באטלר לעבוד באופרה של פאריז (תחילה הוזמנו רובינס ובאלאנצ'ין, אבל הדבר לא יצא לפועל).

יתירה מזו, ליברמן הזמין באומץ לב ניכר את מרס קאנינגהאם (ראת עמיתיו של זה, ג'ון קייג' וג'אספר ג'ונס) להכין תכנית המשתרעת על ערב שלם בשם "Un jour ou deux", וזאת לא עבור איזה כמה נסיונות חבויה במרתף, אלא עבור הבימה הראשית מוקדשת-המסורת.

חרף התנגדותם של מבקרי הבאלט של פאריז, מינה ליברמן את קארלסון להיות "כוכב כוראוגרפי" — תואר שאין לו אח ודוגמה בהירארכיה הבאלט הצרפתי — ומסר לידיה את ניהול "קבוצת המחקר הבימתי" של האופרה. נוסף לכך, הוצגו באל-טים של רובינס ובאלאנצ'ין, שלידיהם נמסרה גם הכנתו של ערב המוקדש כולו לראוול. ראוול, הצרפתי שבמלחינים, נתון על בימת האופרה הגדולה של פאריז בידי שני אמריקנים!

מה שקרה באופרה של פאריז הוא רק הדוגמה הבולטת ביותר בתהליך שניכר כבר משנת 1959, שעה שקבוצת רקדנים עזבה את הבאלט הלאומי של הולנד ויסדה את "תיאטרון המחול הגנדרלנדי", שבסיסו בהאג. להקה חדשה זו, היוותה את השער בו נכנסה ההשפעה האמריקנית לתחום המחול האירופי כולו. עד אז כבר הספיקה אירופה לחזות במרבית הלהקות האמריקניות החשובות — להקות הבאלט ואלה של המחול המודרני כאחד — אבל מופעים אלה לא גרמו להתלהבות יתירה. כמובן כבר קודם-לכן נראו פה ושם יצירות של באלאנצ'ין בלהקות הבאלט של לונדון, קופנהאגן, מילנו או



הם יונתן טיילור, ג'ון צ'סורת וכריסטופר ברוס — כש-  
השניים האחרונים מנהלים את הלהקה כיום.

ה"באלט ראמבר" ו"תיאטרון המחול ההולנדי" ממשיכים  
בדרך ההשפעה האמריקנית שהחלה בשנות השישים כשב-  
שניהם פועלים יוצרים אמריקניים כגון לואיס פאלקו וקליף  
קויטר, ולאחרונה ג'ניפר מולר.

כשם שלהקת "בת שבע", שנוסדה בשנת 1963, הפכה  
לשלוחה של בית-ספרה של מרתה גרהאם בישראל, כך נהיה  
"המרכז למחול ב'זומנו' בלונדון לסניף הבריטי של בית-  
הספר שבניו-יורק.

בהנהגתם של אמריקנים כרוברט כוהן וויליאם לוטר,  
כשברפוטאר להקת "המחול ב'זומנו' שלו יצירות של  
אלווין איילי, פול טיילור וגרהאם, הפך ה"מרכז" לכותרת  
הומה של יצירה מודרנית. להקה זו, שעודדה את רקדניה  
לנסיונות חדשניים, ניכרת בה עדיין השפעה אמריקנית. בפרט  
בעבודותיהם של לוטר, רוברט נורת ודן וואגנר. סגנון  
בריטי-מודרני מתגלה בעבודותיהם של יוצרים כשיבון דוויס  
ורוברט אלסטון (שעזב את "הלהקה למחול ב'זומנו" ויצר  
לעצמו להקה משלו, המושפעת מדרך יצירתו של מרס  
קאנינגהאם, בשם "סטריידר").

בגרמניה המערבית הפך הבאלט הקלאסי לתגלית הגדולה  
של שנות החמישים. מספר ניכר של כוראוגרפים בריטיים  
הובאו לעבוד שם, ביניהם אלן קארטר, וולטר גור וניקולאס  
בריוווב, ובייחוד, כמובן, ג'ון קרנקו. צרפת תרמה את ויקטור  
גסובסקי, ומאוחר יותר החל ליצור הגרמני פטר ואן דיק,  
שהיה ברבות הימים לכוכב הבאלט של האופרה של פאריז.  
ואסור לשכוח את ההתלהבות מיצירותיו של מוריס בז'אר,  
שעבד תחילה בפאריז ומאוחר יותר העביר את בסיסו לבריסל,  
שהקיפה את אנשי הבאלט הגרמני הצעירים. אלה מביניהם  
שלא התלהבו מהבאלט הצמוד לבית-האופרה המימסדי,  
סמלו היה קרנקו, ראו ב"תיאטרון המחול ההולנדי" את  
הימופת.

הנסיך הגרמני הראשון ליצור מסגרת דוגמת זו ההולנדית,  
היה ייסוד "הפורום למחול של קלן", שצמח מתוך סדנה נסיונית  
של באלט האופרה העירונית. גם כאן החלו בשיעורים מסודרים  
של טכניקה מודרנית, ובעזרת יוצרים כגון באטלר, טטלי, ברוס,  
ואן מאגן ומוריס נערכו חיפושים אחרי יישות עצמית של  
ה"פורום". לתהליך זה תרמו, כמובן, גם עבודותיהם של יוצרים  
מקומיים כיוון אולריך, גריי וורדון (שמוצאו מנירזילנד) ויורג  
בורת השווייצי (כיום כוראוגרף-הבית של באלט האופרה  
של ציריך). בכל אחד מאלה ניכרת היטב השפעת כיוון המחשבה  
האמריקנית המודרנית.

ה"פורום" של קלן הוא רק אחת מן הלהקות הגרמניות  
המודרניות. נסיונות דומים נערכו בדרמשטט (עלידי גרהארד  
בוהנר, שלמד ב"מרכז למחול ב'זומנו" בלונדון — נסיון  
שנכשל בינתיים), בברמן (בהנהלת האנס קרסניק, בעל נטיות  
שמאלניות ברורות) ובופרטאל (בניהולה של פינה באוש,  
תלמידת בית הספר "פולקוואנג" באסן, שאף היא למדה  
היטב את שיטות המחול המודרני האמריקני).

הסמינר הבינלאומי למחול המתקיים מדי שנה בקלן, מזה  
עשרים שנה, הפך למרכז האירופי החשוב ביותר ללימוד המחול  
המודרני האמריקני. השנה התכנסו בקלן יותר משש מאות  
תלמידים שבאו להתאמן בהדרכת מורים ידועי-שם מאמריקה.

מפליא איך גילתה צרפת לפתע עניין במחול האמריקני,  
בייחוד בסגנונו של אלווין איילי, שלהקתו ממלאת אולמות  
ענקיים ללא קושי. בעיתונות-המחול הצרפתית תמצא לאחרונה  
מודעות רבות על "בימות למחול מודרני" המתפארות ב"מורים"  
אורחים מאמריקה. אל הלהקה הוותיקה, "הבאלט המודרני של  
פאריז", מיסדרם של פרנסוא דומיניק דיפוי, הפועלת מאז שנות  
החמישים למציאת סינטיזה בין המחול המודרני האירופי והאמ-  
ריקני, נוספו עתה להקות חדשות, כגון זו של יוסף רוסילו  
(אמריקני בעצמו), ואלין רואן בראנז'ה.

סגנון אמריקני-צרפתי מודרני ניכר גם בלהקות המתבססות  
עדיין על הטכניקה הקלאסית כגון ה"באלט פליקס בלאסקה"  
ו"תיאטרון-הבאלט ב'זומנו" מאנג'ר.

כיום אפילו להקות באלט ממוסדות אינן מחוסנות עוד בפני  
השפעת הטכניקה האמריקנית המודרנית. אחדות מהן בעלות  
מסורת ארוכה של השפעה מודרנית, כגון הבאלט המלכותי  
השוודי. ברפוטאר להקה זו עבודות רבות של בריגיט אקסון,  
שסגנונה נובע מהמסורת האירופית של מחול מודרני מבית  
מדרשם של לאבאן, וויגמאן או יוס. או הבאלט הלאומי של  
הולנד ששיתף פעולה עוד בראשית שנות השישים עם פרל  
לאנג.

אולם בכל זאת אלה היו רק נסיונות בודדים לקרב אויבים  
מושבעים מאתמול — כגון יצירתה של מארי ויגמאן "קרנן  
האביב" בבאלט האופרה של ברלין עוד בשנת 1957.

שינוי יסודי חל רק בשנת 1970, שעה שגלן טטלי יצר  
כוראוגרפיות עבור הבאלט המלכותי הבריטי והאופרה הממלכ-  
תית של האמבורג, ועבודותיו הוותיקות נכללו ברפוטאר של  
הבאלט המלכותי של דנמרק ושוודיה. תמרויר-דרך חשוב היתה  
השתתפותו של נורייב, הכוכב הבינלאומי המחפש תמיד אתגרים  
חדשים, בשתי יצירות של טטלי, ב"דמויות בשדה" בשנת 1970  
ו"לאבורינטוס" ב-1972. בינתיים הפך טטלי, שהתביית ונעשה  
יותר "קלאסי", לממשיך דרכו של קרנקו, כמנהל הבאלט של  
האופרה של שטוטגארט; ואן מאגן נהיה לאורח קבע ב"באלט  
המלכותי הבריטי"; טווילה תארס מוצאת את עצמה יוצרת  
עבור ג'ופרה בניו-יורק ומארי לואיס מכין כוראוגרפיות עבור  
הבאלט של האופרה של ברלין והבאלט הסקוטי (עם נורייב).

שעה שאתה משקיף על הנעשה בבאלט המערב-אירופי  
בשנות השישים, אינך יכול שלא להתרגש מהשינויים הכבירים  
שחלו בו מאז. אין ספק שהמחול האמריקני המודרני תרם בצור  
רות שונות ומשונות, מוסוות לעיתים, לשינויים אלה, שהם  
חיוביים מאוד. אף-על-פי שנורייב ופונטיין רוקדים ביצירה  
של מרתה גרהאם ובארישניקוב עומד להופיע במחול מאת  
טווילה תארס, אנו רק בראשיתו של תהליך תחיתו של הבאלט  
החדש. מה יתרחש כאשר יורשה המחול האמריקני המודרני  
להפעיל את השפעתו על אותו ענק נרדם ששמו הבאלט  
הסובייטי, אין כלל לתאר!



# נגמרה המלחמה

מאת גיורא מנור

לצער ולכאב, „הרי אמריקה לא הפסידה במלחמה, ואיני יודע איך לפרש את כאבה של מים גראהאם“ — הוא אומר. „וזו השתלת האמנות הגרמנית החולנית באדמת אמריקה הבריאה.“ הרגש העז, הצורב, נראה בעיני פוקין כחולני. ויש לו הסבר נוסף לנהייה זו אחר הטראגי במחולותיה של מרתה. לדעתו נחוצה אך תנועה מעטה ופשוטה מבחינה טכנית לביטוי הכאב והשכול. לעומת זאת השמחה דורשת קפיצות, תנועה רחבה ונמרצת, ועל-כן ידע טכני רב יותר. בעיניו שלילת הווירטואוזיות היתה „חובבנית“ ותו לא, והעדד הברק הטכני התפרש לו כחוסר יכולת.

„מים גראהאם הסבירה את השקפותיה, ולעיתים קרובות הצביעה בידה אל חזה או בטנה, וכך הבינותי“, — אומר פוקין — „ששם שכן מרכזה וסודה של אמנותה, החדשה.“ „הנערות שכבו על הריצפה, ישבו, התהלכו על כפות רגליים שטוחות ו...זה הכל. הזרועות היו תלויות ברפיון לצד גופן או שהמרפקים נדחפו במתח רב כלפי מעלה. החזה היה תדיר מובלט בהגזמה או שקוע בחריפות כלפי עצמו. בשתי תנועות אלה התמצה המחול כולו (הדגשה שלי, ג.מ.). הקצב היה איטי. הכל היה עצוב, כמעט תמיד מלא רשע. אגרופים קפוצים. תנועות המזכירות נביחה של הגו והראש. הנערות הנובחות!... זה אינו רק הערצת הצער, אלא פולחן הרוע, חשבת. כל מה שראיתי היה מפלצתי בצורתו ואיים בתוכו.“

לשאלתו של פוקין מה דעתה על הבאלט הקלאסי, ענתה מרתה שהיא מכירה בבאלט כבאחת מצורות המחול, ושהיא אוהבת לראות את הבאלרינה המפורסמת פאבלובה, „כשהיא משתחוה בסיום כל קטע...“ אבל, המשיכה מרתה, כאשר הבאלט מנסה להיות „יווני עתיק“ הוא נעשה „איום“, „יווני“ — ז.א. בעל משמעות אנושית. מעמיק יותר משהרשו עלילות האגדה התמימות שאיפיינו את הסגנון הישן, שגם פוקין עצמו שלל אותו בתכלית. במילים אחרות, מרתה שללה דווקא את הנסיגות להשתחרר מקלות-הדעת והסנטימנטליות בתחומי הסגנון הקלאסי עצמו.

„אינך יודע דבר אודות תנועת הגוף האנושי“ — אמרה מרתה בפסקנות, מבלי לדעת שהיא מדברת עם אחד מגדולי האמנים של הבאלט.

מעניין שבעיני פוקין נראה היה הסגנון הגראהאמי „מלאכו-תי“, והמוסכמות המלאכותיות מאוד של סגנונו שלו נראו בעיניו „טבעיות“. בעינו המנוסה גילה מייד את חשיבותה, „התכווצות“ והמיקצב היסודי של כיוון ומתיחה, אותו יסוד דואלי שהגיע למרתה ממחקריו של פון לאבאן.

פגישה מזורה וחושפנית זו בין נציגת המהפכה המחודשת אקסיומות בצורה פסקנית, לבין נציג ה„סגנון הישן“, שהיה בעצמו מהפכן לא קטן בתחומי הוא ובשעתו, התקיימה בראשית שנות השלושים. מקץ עשרים שנה התגבש סגנונה של מרתה גראהאם והפך לשפת-תנועה ברורה וקבועה — ממש כשפת הבאלט הקלאסי. מתוך המחולות התגבשו קפיצות מסויימות, צעדים אופייניים, שרשרות-שלי-תנועה שנעשו לאבני-יסוד מהן ניתן לבנות פסוקי-מחול, ממש כשם שמתוך מחולות-העם

המחול המודרני נולד תוך מרידה. כדרך המהפכנים, שללו מבשרי הסגנון החדש את מה שקדם להם על יסודותיו הרחבים, המחשבתיים, ועל פרטי הביצוע הגילויים — תולדת אותם עקרונות שנשללו.

המעצמה הוותיקה, השלטת, שנגדה התקוממו יוצרי המחול המודרני היתה סגנון הבאלט הקלאסי. בליסטראות הביקורת, (במובנה הפילוסופי של המלה, משמע — בחינת הבסיס הרעיוני של הנחות ושיטות-מחשבה מסויימות) שנורו נגד הבאלט הקלאסי, היו בראש וראשונה מכוונות נגד קלות-הדעת האופיינית לו, נגד מהותו הבידורית, הסנטימנטאלית.

הסנטימנטאליות, שהיא התמוגגות מעצם תחושת רגש כלשהו, מתאפיינת בכך, שאפילו העצב והאבל מקבלים בתחומה „נעימות“ מסויימת, בחינת „מה נעים לחוש כאב וצער“, — מה אציל וגאה „לסבול“ בשל אהבה נכזבת, והמוות אינו אלא פרידה, והלא „עצב הפרידה כה מתוק הוא...“ יוצרי המחול המודרני לא רצו בתחליף-רגש זה, אלא בתחושה עצמה, בכל עוצמתה הדראמטית, ויהיה גושא מועזע ככל שיהיה, ללא דילול על-ידי האסתטיקה הסימטרית, האריסטוקרטית-קלת-הדעת, החצרניות, של הבאלט הקלאסי.

חמישים שנה חלפו מאז הופיעה לראשונה הגדולה שבאמניות המחול המודרני, מרתה גראהאם, בהופעתה העצמאית הראשונה ב־18 באפריל 1926, בתיאטרון שברחוב 48 בניו יורק. המהפכה, שאת דגלה הניפה אז מרתה גראהאם לא היתה מכוונת רק כלפי הבאלט הקלאסי, שכמעט ולא היו לו נציגים חשובים באמריקה, אלא, דווקא כלפי מי שחשבו את עצמם לחלוצי הקידמה בתחום המחול — רות סן-דני וטד שון שבבית-ספרם למדה וגדלה, ובלהקתם הופיעה מרתה, לפני שהחלה ביצירתה הכוראוגראפית העצמאית.

אמנם בריקודיה של „מים רות“ לא הושם דגש על „פתיחת“ הרגליים ויתר המסוכמות של הסגנון הקלאסי. אולם גם מחולות אלה, שסגנונותיהם נלקחו ביד זריזה מן המזרח הרחוק, האקזוטי, מהאינדיאנים, שליטיה הקדומים של אמריקה, ומקורות אחרים, רחוקים ומוזרים, לא היו, בסופו של דבר, אלא שעשוע, בידור, הצטעצעות נעימה ואסתטית בנושאים ציוריים — ממש כ„מחולות-האופי“ של הבאלט הקלאסי, כפי שהיה מקובל על הכל באותם ימים, כאשר חידושיה של דיאגילב טרם נעשו לנחלת הכלל (אם כי גם ב„באלט-רוס“ שלו דבק היסוד הבידורי, ה„לא רציני“).

השלילה הזוודית המוחלטת של הסגנון הגראהאמי והבאלט הקלאסי היתה קיצונית, אידיאלוגית, כוללנית, והביאה לרגשי איבה וכתיתות, המוכרים ממלחמות דתיות קנאיות.

הדברים הגיעו עד כדי כך, שתלמיד מבית-אולפנא של גראהאם „שנתפס“ כשהוא משתתף בשיעור בסגנון הבאלט הקלאסי היה מגורש מבית-הספר ככופר בעיקר. תאיבה היתה הדדית. בשנת 1931 פירסם מיכאיל פוקין, אחד מגדולי הכוראוגראפים של הבאלט הקלאסי ומהפכן בזכות עצמו, רשימה אודות פגישתו עם מרתה גראהאם בעת ביקורו בניו יורק. לפוקין לא היה מובן כלל, מדוע על בחורה אמריקנית „נורמאלית“ ללכת בדרכי מרי ויגמאן הגרמניה, ולחפש ביטוי



שהותאמו לצרכי החצרות של נסיכי הרנסנס נוצר המישקע המשמש בסיס לסגנון הבאלט הקלאסי.

מבטיח חופשי, שמקורו הרגש והשאיפה לעיצוב התנועתי-בימתי, שהיה יסוד המהפכה המודרנית של ראשית המאה, נוצרה טכניקה קבועה ועומדת, מופשטת, אובייקטיבית, שיטת אימון טכני הבונה את גוף הרקדן.

ממש כשם שיש רק דרך, "נכונה" אחת לבצע צעד מסויים בסגנון הקלאסי, ורק זווית נכונה אחת להחזיק בה את הזרוע במצב מסויים, כך אפשר היה לקבוע, כפי שעשו המורים בבית-מדרשה של מרתה, שתרגיל זה בוצע, "נכון" או "לא נכון", ללא קשר למקורה הריגשי של התנועה.

סיפרה לי פעם תלמידה בסטודיו של מרתה באותן שנים, שבוקר אחד נכנסה המורה לכיתה ואמרה: "מהיום תרגיל זה יבוצע כך, ולא כפי שנהגנו לעשותו עד היום". וא. קודיפיקציה, קיבוע.

אין בכונותי לעסוק הפעם בעצם משמעותה של יצירת שפת מחול חדשה, כפי שהדבר נעשה על-ידי מרתה גראהאם בצורה מושלמת יותר משנעשה על-ידי כל יתר יוצרי הסגנון המודרני. ברצוני רק להאיר את התהליך ההיסטורי המרתק בו הופכת המהפכה של היום למימסד של מחר. שלילת התיוה הישנה, המקובלת, על-ידי האנטי-תיוה המהפכנית מביאה ליצירת תיוה חדשה, מאובנת לא פחות מקודמתה. למעשה חלים, כמובן, כל העת שינויים גם בתוך תחומי הסגנון עצמו. כך אין סגנונו המופשט של באלאנצ'ין וזה עם מה שהיה מקובל כ"קלאסי" בראשית המאה, אם כי הוא עדיין בתחום אותה שפת-מחול. ההתבססות והפיתוח שחלו בסגנון הגראהאמי הקחו במידה רבה את עוקץ המחלוקת בין "הישן" וה"חדש". לא הורגש עוד הצורך בשלילה ההדדית הכוללת. ניסיתי לבדוק בספר רשימותיה האישיות של מרתה גראהאם "NOTES", את השימוש בביטויים הלקוחים משפת הבאלט, והתברר שרק בשנים המאוחרות מופיע פה ושם שמו של צעד "קלאסי". אבל אין זה משמעותי, זו רק עדות לבטחון עצמי גובר, המתיר להשתמש במונחים משפת-האויב ללא חשש ל"בגידה בעקרונות".

בדרך אירונית מסמלת החגיגה שנערכה בניו-יורק בשנה שעברה לכבוד 50 שנות יצירתה של מרתה גראהאם, את סוף מלחמת החורמה בין שני סגנונות המחול. נציגיו הבחירים של הבאלט הקלאסי, גורייב ופונטיין, לקחו חלק בחגיגה. הם ביצעו מחול שחובר במיוחד למאורע זה על-ידי מלכת הסגנון המודרני, ואולי למען להוכיח לקהל ולעצמם שאין הם מתכחשים לעצמם ולעברם, "תרמו" שני האורחים את המחול-לשניים מתוך, אגם הברבורים" לתכנית הגאלה, שהכניסה למעלה מ-200,000 דולאר ללהקתה של מרתה.

לפני כשנה, שעה שעבדה מרתה בארץ עם להקת "בת-שבע" על יצירתה התנ"כית, נערכה במשכן נשיא-ישראל קבלת פנים והדגמה. מרתה ישבה בצד הבימה בכסא (מלכות ?) ואמרה, בין השאר, עד מה מתפעלת היא מהטכניקה של הבאלט הקלאסי שתלמידה נדרשים לקחת שיעורים גם בסגנון זה, למען השלמת יכולתם הטכנית. בפחות ממחצית המאה נסגר המעגל.

כל אמן בעל שיעור קומה יוצר לעצמו סגנון. אבל מכל הכוראוגרפים המודרניים רק גראהאם הצליחה לבנות שיטה שלימה, שפה שלא רק היא עצמה מסוגלת להשתמש בה, ומבחינה מסויימת, "מפריעה" כיום שלימותה וקביעותה של שפה זו להתפתחות, ממש כשם שהסגנון הבאלטי הקלאסי שם

סייגים בלתי נסבלים לפני יוצרים כגון מרתה עצמה בראשית דרכה.

היכולת הטכנית הווירטואוזית, שגראתה שיטחית בעיני ה"מודרניים", נעשתה אף היא לנחלת הסגנון הגראהאמי. הדראמה הריגשית, האמיתית, שביצירותיה נעשתה לשפת סימנים מוסכמים בעבודותיהם של תלמידיה, המנצלים במידה שונה של הצלחה את הישגיה.

למעשה אנו נתונים כיום בתהליך של התפכחות מן המוסכמה הגראהאמית. השאיפה למינימאליזם, לתנועה נאטוראליסטית, להכנסת היסוד המיקרי, האימפרוביזציוני, החד-פעמי, למחול על-ידי מרס קאנינגהאם וקבוצתו, היא תהליך לא פחות מהפכני, אלא שאין הוא מלווה בהכרזות-מלחמה ומניפסטים קולניים. יתכן שאנו פשוט חיים בתקופה פלוראליסטית, שאינה רגילה למחשבה במושגים מוחלטים של "א-או".

הריאליזם והמופשט שמצאו את מפגשם בסוריאליזם, חיים זה בצד זה ללא שאיפה לקרב מכריע. למעשה לא נוצרה סינתזה בין הקלאסי למודרני, אלא פשוט, התפתח דו-קיום, או נכון יותר, רב-קיום בין-סגנוני. זהו ההישג האמיתי, אותו מסמלות חגיגות היובל של להקתה של מרתה גראהאם. ■



# "אדם יש לו שכל עד שהוא קם לרקוד"

מאת שלום סטאוב

## סיכום ראשוני של עבודת-מחקר בתחום המחול התימני

מחזאות כפיים), אין זה אלא ביטוי לאמונתו הדתית. כששאלתי את זקני המושב בעניין זה של „אי־שימוש בכלי נגינה“, הם אכן הזכירו ש„תנאים חברתיים-היסטוריים“ גרמו לכך. זה תואם את הממצאים של ספקטור: „אין פלא שיהודי תימן, שהיו שייכים לאחד המעמדות הנחותים בחברה, לא נגינו בכלי-נגינה פרט לפחים ריקים, מגשי־נחשת ולעיתים בתוף (בהתחשב באיסור על נגינה בכלל והשמעת מוסיקה בגראמפון בפרט, כנהוג בכת השיעית הקנאית).

היחסים בין היהודים לשכניהם הערבים שלפני תקופת הכיבוש התורכי של צנעא בשנת 1872 תוארו באונוני על־ידי ד. ש. אחד מוקני המושב שנוגד ב־1901. אביו ואביו־אביו סיפרו לו „שלא היה יהודי אחד שהיה ביחסים טובים עם ערבי. הכל היה בידי הממשלה“. הוא מפרש זאת בדרך פילור סופית:

„היהודים לא היו ראויים. הקב"ה, שתמיד אהב את ישראל, פיזר את עמו כשלא היה ראוי, החריב את בית־המקדש, ופיזר את עמו לארבע רוחות השמים. הערבים ידעו שה' אהב את ישראל גם אחרי שפיזר אותם בגלות, והם גם ידעו שרצון היהודים הוא לחזור לארץ־ישראל.

בדור שלפני הרבה דברים נאסרו על היהודים, למשל, אסור היה ליהודי לירכב על חמור בדרך המקובלת, כל רגל בצד אחד, אלא רק ברכיבה כששתי הרגליים בצד אחד של הבהמה. הדור שלי כבר לא ידע את כל זה. בכל ימי (ואני בן 74) לא ראיתי דבר כזה.

אשר לחגיגות הוא מוסיף: בדור שלפני היה על היהודים לבקש רשות מהשייח, ולהסביר לו, מתי ואיפה הם רוצים לעשות מסיבה. אז הוא היה מחליט, ואפילו אם נתן רשות, אסור היה להרעיש. לכן היהודים לא יכלו להשתמש בפחים ללוות את הזימרה, ולעולם לא רקדו עם תופים, אלא רק עם מחזאות כפיים.

ההיסטוריונים מעידים, שזו היתה תקופה של אי־יציבות מדינית ורדיפות יהודים. „אחר־כך, ממשין ד.ש. — התחילו להקל קצת, התורכים, ואחר־כך גם הערבים. אבל רק בתנאי שהיהודי הוא בן־אדם, מחונך, ושאלף פעם לא ייכנס למקום בו נמצאות הנשים. האימאם (המנהיג הדתי והמדיני של תימן כולה, ובפרט האימאם יחיא, שעלה לשלטון בשנת 1904) נתן יותר חופש והדברים השתנו. ערבים התחילו לבקר אצל יהודים, והיהודים אצל הערבים. והיהודים התחילו להרעיש בתופים בחגיגות שלהם.

י.מ. (בן 72) אומר: בהתחלה היה אסור להשתמש אפילו בפחים. הלווי היחידי לרקוד היו הידיים. בני דורי לא היו יכולים לרקוד לקצב של הזקנים כי זה היה יותר מדי איטי. לא יכולנו לרקוד רק עם מחזאות כפיים, והתחלנו להשתמש בפחים.

סיפורים רבים ודעות שאינן מבוססות על מחקר מדעי, מקיפים את חיי העדה התימנית. בייחוד רווחת הסברה שחיי היהודי־תימן המובדלים מסביבתם, שנשמרו בטהרתם מאז חרב בית־המקדש, יצרו את המחול היהודי העתיק והמקורי ביותר. ארשה לעצמי להציג דעה שונה, המבוססת על ממצאים שהתגלו בשעת עבודת־שדה בת חמישה חודשים שערכתי, שעה ששהיתי במושב מדרך־עז, שכל תושביו יוצאי תימן. ערכתי ראיונות רבים, וחקרתי את המחול התימני כפי שהוא נרקד במושב, במסגרת לימודי האוניברסיטאיים בתחום האנ־תרפולוגיה. התרכזתי במחולות־הגברים, שמקורם בכפרים המצויים דרומית־מזרחית לצנעא, בירת תימן. מרבית 80 המשפחות שבמושב באו מאיזור זה, כולם ממקומות־ישוב המצויים במרחק־הליכה בן 5–8 שעות מצנעא. אחרים, שמוצאם מחבלים אחרים של האיזור המרכזי של תימן מאשרים אחדים מהממצאים, ומוסיפים ידע על השוני שבתנאי מקומות מוצאם.

ההבדלים בין המסורת היהודית שבאזורים המרוחקים זה מזה גדולים ביותר. למעשה קיימים הבדלים ניכרים לא רק בתחום המחול. יש הבדלים בולטים בין סגנון החיים והמסורת של תימן המרכזית (איזור צנעא), איזור חידאן בצפון וחבאן בדרום־מזרח.

עבודת תיעוד בתחום המחול היהודי־תימני נעשתה בשנים האחרונות על־ידי „המכון לכתב־תנועה“, ומתנהלת עבודת־מחקר גם על־ידי אנשי הוועדה למחולות־עם בשיתוף עם האוניברסיטה העברית בירושלים.

אולם עבודות אלה לא נעשו במסגרת מחקר אנתרופולוגי. נראה, איפוא, שנדרש שילוב בין ניתוח־תנועה צורני (על־ידי רישום בכתב־תנועה והסרטה), לבין מחקר־שדה (ראיונות, הקלטה וצילום). אני מודע, כמובן, להשפעות החיצוניות השונות על מקורות האינפורמציה שלי. יש להביא בחשבון שעצם „חומר־המחקר“ שלי מרוחק ממקורותיו לפחות ב־26 שנים, ואלפי קילומטרים ושינוי מהותי בסגנון־החיים.

אחד הנושאים הבולטים ביותר, בהם נתקלתי בעבודתי, היא השפעת היחסים בין יהודי תימן ותושביה הערביים על המחול התימני־יהודי. ניכרת קורלציה ברורה בין שיפור היחסים שחל לפני המבצע הדרמטי של עליית התימנים ארצה ב־מרבד הקסמים בשנת 1949 והרפיית המתיחות בין היהודים והערבים בתימן, לבין התפתחות המחול היהודי שם. השפעתו של שינוי זה נתנה אותותיה לא רק בעצם המחול, אלא גם בליווי המוסיקאלי שלו.

המוסלמים, מאמיני הכת השיעית, אסרו איסור מוחלט על השימוש בכלי־נגינה, איסור שחל על ערבים ויהודים כאחד, והעוברים עליו נענשו קשות. שעה שיהודי תימני אומר „לא השתמשנו בכלי־נגינה לזכר חורבן בית־המקדש“ (הותרו רק



נראה לי שקיים קשר בין האיסור הדתי המוסלמי על כל "קלות-ידעת" (והשימוש בכלי נגינה), לבין הקצב האיטי של המחול היהודי הקדום. כאשר הותרה הרצועה השתנה טעמם של הרוקדים. הקצבים נעשו מהירים יותר, ומיקצבים חדשים התפתחו ומילאו תפקיד נכבד יותר.

ממחקרי מתברר, שכל דור חדש הוסיף משלו בכיוון זה. המחול התפתח ושאל יסודות ממחולות השכנים הערבים, ומקהילות יהודיות מרוחקות כאחד. כך מסתבר מן השיחה הבאה:

ש.ס.: מה היה הליווי לשירה של בני דורך?

י.צ.: (בן 56): השתמשו בפחים או טאבל [תוף ערבי שבשני קצותיו עור מתוח]. הדור שלפני השתמש רק בפחים, לא היו להם טאבל.

ש.ס.: אם לא היה להם תוף, איך קרה שלבני דורך היה טאבל?

י.צ.: הערבים השתמשו בטאבל ובמיזמאר. היהודים ראו שזה טוב, והתחלנו להשתמש בטאבל, אבל לא במיזמאר. כשי התחלנו לנגן בתוף, הריקוד נעשה מהיר יותר. לפני זמנו של האימאם, כל איזור היה לעצמו. אף אחד לא ידע מה קורה מחוץ למקום שלו. הריקוד היה ידוע רק לאנשי מקום אחד. אחר-כך יוכלו היהודים לבקר בכפרים אחרים, במקומות אחרים. זה היה בזמנו של האימאם. הם התחילו לבקר אצל אנשים אחרים, וכך לקחו ריקודים שראו בכפרים ובמקומות אחרים, והתחילו לרקוד אותם בעצמם.

מידע נוסף בעניין זה של הגברת קצב המחול, מתגלה גם בראיון עם י.מ. [בן 43, בנו של י.מ. הקשיש]. כאשר עזב י.מ. הצעיר את תימן היה בן 16. נשאלת השאלה האם הוא מקור מהימן של אינפורמציה, כי הרי היה ילד בלבד בעודו בתימן. אולם יש לזכור שבחברה התימנית-היהודית בעת ההיא כבר היה נער בן 8 שנים עובד של ממש, ובן 13 היה על-פירוב כבר נשוי.

י.מ. (הצעיר): עד גיל שמונה לא ראיתי אף פעם ריקוד מהיר. ראיתי את הזקנים רוקדים. אז התחלנו אני וחברי לשלל מה שהיה כבר קיים. התחלנו לשיר ולתופף מהר יותר. ברגע שהתחלנו לתופף מהר יותר, גם הריקוד נעשה אחר. כשהגענו לישראל היינו משחמים, והריקוד נעשה עוד יותר מהיר משהיה בתימן. הזקנים, כמו אבי, למשל, רקדו תמיד את אותו הריקוד. האנשים הצעירים יותר התחילו לרקוד יותר מהר, ואנחנו, שהיינו עוד יותר צעירים, רקדנו עוד יותר מהר. למה הזקנים רקדו לאט? לא רק כי היו זקנים, כי האנשים האחרים גם כן רקדו ככה לפעמים. אני לא עשיתי את כל זה לבדי, אבל אלה היו בני דורי. אף אחד לא עשה את זה, זה קרה בעצמו. כל אחד הוסיף משהו.

תוספת אימות באה מפיו של מ.ק. בן 47:

באותו זמן כולם רקדו ככה, לא רק הזקנים. כולם רקדו יותר לאט, כאילו אסור לרקוד יותר מהר, כאילו היית שוכח את הבורא כשאתה רוקד מהר. אפילו כשהם היו צעירים, לא השתוללו כמו שאנחנו עשינו.

מבחר ציטוטים אלה מראה את ההתפתחות הכרונולוגית של מחול הגברים באיזור המרכזי של תימן: ממחולות מעטים, שקטים, איטיים, לריקודים מהירים, רעשניים, ומגוונים יותר.

כל שנה הביאה עימה צעדים חדשים שהתבססו על תנועות שנלמדו בשעת ביקורים הדדיים בערים שכנות.

מתברר שבשנים שקדמו לעלייתם ארצה, החלו יהודי תימן

להשמיע צעדים שמקורם במחול התימני-ערבי במחולות שלהם. מנקודת ראות אנתרופולוגית, הערכת המסקנות הבאות מצריכה זהירות רבה והשוואה למקורות ערביים, שאינם לרשר תנו כעת. אולם זכרונותיהם של המרואיינים עשירים בפרטים אודות יחסי יהודים וערבים:

מ.ק.: אנחנו חיינו, כמו משפחה אחת עם הערבים, אכלנו יחד, ביקרנו אצלם, עבדנו אחד אצל השני.

ד.ש.: היו מזמינים את היהודים לחתונות של הערבים. היו גם כמה יהודים שהיו רוקדים עם הערבים בחתונות.

מ.ק.: תמיד אהבתי את קול המיזמאר, וכשהייתה חתונה אצל הערבים, תמיד הייתי הולך לשם, גם הצטרכתי לברוח מהבית. שאבי לא יידע. חכיתי לרגע המתאים, ויצאתי מהבית. טיפסתי דרך החלון וירדתי בקיר. בדוך-כלל זה לקח 20 דקות להגיע לכפר הערבי, אבל אני הייתי מגיע לשם בכמה רגעים. לא זוכר איך — כנראה רצתי כל הדרך. הייתי מגיע, וכל אחד היה מברך אותי לשלום. כולם הכירו אותי. המשפחה שלי היתה הכי עשירה בסביבה, וכל הערבים הכירו את אבי. כשהשייח ראה אותי, היה אומר, ברוך הבא! קח את החרב שלי ורקוד לקול המיזמאר. התחלתי לרקוד, ורקדתי כל הלילה...

ד.ש.: כשהיו חוזרים הביתה, לא שכחו מה שראו ועשו. השתמשו בשירים ובריקודים של הערבים, אבל בדוך-כלל איש לא ניגן במיזמאר. השתמשו באותן המנגינות, בתיפוף ובריקוד. אבל במקום המיזמאר, היינו שרים מהדיוואן [קובץ הפיוטים התימניים המסורתיים].

אחד הצעדים שיהודי תימן לקחו ישר מן הערבים, ושינו לצרכיהם, היא הדעסה. דור הזקנים של המושב אינו בקי בריקוד זה. היה זה הדור הצעיר שהחל להשתמש בצעדי הדעסה, ואימץ אותו לעצמו. הוא התחבב על התימנים לאחר עלייתם ארצה, והנשים החלו אף הן לרקוד בצעד זה. (התפתח חתו של המחול התימני בישראל דורשת מאמר נפרד).

בנושא ההשפעה הערבית יספיק אם נציין, שבשלושים השנים שקדמו לעלייה ארצה, שעה שתנאי חייהם של יהודי תימן השתפרו בצורה ניכרת, גברה בצורה מקבילה גם ההשפעה והשאיפה מהמסורת הערבית התימנית. מעניין שיש מקורות המצביעים גם על תהליך הפוך, של שאילת מסורות על-ידי הערבים משכניהם היהודים.

עדינה טרם עסקנו בנושאים חשובים כמו עצם תהליך לימוד המחולות, ובמעמדו החברתי של הרקדן בחברה היהודית-תימנית. להלן שלושה קטעים מתוך ראיונות הנוגעים לעמדתו החברתית של הרקדן. נאמר לי: "יש לאדם שכל, עד שהוא קם לרקוד" — פתגם תימני מקובל.

ס.ג. בן 42: הרקדן לא היה איש מכובד בחברה. אנשים לא רצו לרקוד. היו מכריחים אותם לקום ולרקוד. לא היה נהוג לקום ולרקוד בלי שהזמינו אותך. מישהו היה צריך לגשת אלי, ולהקים אותו מהשטח שעליו ישב. אז הוא קם ורקד ריקוד אחד וישב. אני לא ידע מה היה במקומות אחרים, אבל אצלנו רוב הגברים לא ידעו איך באמת לרקוד.

מאידך ממשיך ס.ג. ואומר:

אִי-אפשר לעשות חתונה בלי שלושה אנשים: הרב, הזמרים והרקדנים. בלי הרקדנים אִי-אפשר לקיים חתונה. הם משמחים את לב החתן.

השאלה הנשאלת היא, מה גרם לכך שבסולם הערכים של



המסורת היהודית-התימנית נחשב הרקדן לבעל מעמד חברתי נחות, ובכל זאת היתה נוכחותו בכל שמחה הכרחית. את התשר בה לחלקה הראשון של השאלה נוכל למצוא בדבריו של ס.ג.: בשביל היהודי, האיש המכובד הוא איש התורה, החכם. זמר שר שיר, הוא לא שר סתם ככה, אלא בצורה מיוחדת, כי השיר מלא בתורה ובחוכמה. אבל מה עושה הרקדן? הוא לא אומר שום דבר. הוא אפילו לא פותח את הפה. אין בזה יופי, ואין לזה ערך.

יחס דו-ערכי זה אל האמן, הנחות מבחינה חברתית, אבל אי-אפשר בלעדיו, אופייני לתרבויות רבות, ביניהן גם התרבויות המערביות.

רשימה זו מציגה תמונה חלקית בלבד של התפתחות מחול הגברים, שמוצאם מקבוצת כפרים בסביבת צנעא. תיארת את

יחסי הגומלין בין התפתחות המחול לבין שיפור הקשרים בין ערבים ויהודים באיזור זה. במשך 100 השנים האחרונות נעשה המחול מהיר יותר ויותר, מגוון יותר, והוא סיגל לעצמו צעדים חדשים שהתאימו לרוח המסורת. ראיה כזו של המחול התימני כתהליך, בניגוד לגישה האומרת שהוא אינו אלא "הצורה העתיקה ביותר של מחול יהודי", מאירה גם את התפתחותו של מחול זה בישראל עצמה. לעיתים קרובות תראה נוער תימני רוקד ריקודים מסורתיים אלה במיקצב מהיר ביותר, תוך שימוש בצעדים השייכים לסגנון ה"רוק", שהוטמעו בצעדים המסורתיים. לדעתי, אין זו פגיעה ברציפות המסורת, אלא נהפוך הוא. זו התפתחות סגנון המחול התימני. תוך תהליך ההשתנות ניתן לעקוב אחרי ההתפתחות והיבטיה השונים.

## הבאלרינה הרוסית והתימנים

מאת יהודית ברין-אינגבר

נוסף למופעים ברחבי הארץ הופיעה הלחקה בביירות, מקום שם הציגה באוניברסיטה ובשגרירות צרפת. מסע הופעות ממושך התקיים בשנת 1937 במימונו של הארון מוריס דה-רוטשילד. „אני זוכרת איך רקדנו בארמון הסמוך לפאריז” — מספרת רחל נדב. „הוא העמיד לרשותנו את אחד מבתי המפוארים שבאחוזתו לצורך החזרות, ומדי ערב היה עורך הצגות פרטיות לידידיו השונים. הוא היה לוקח אותנו לחזות באופרה בתאו הפרטי. למעשה למדנו הרבה בנסיעותינו לשווייץ, גורווגיה, שוודיה, בלגיה, הולנד, אנגליה (שם שהינו שישה חודשים) והארצות הבאלטיות. דומיני שאת חג הפסח הגגנו באסטוניה. השלג כיסה את הכל, אבל משהו מן הקהילה היהודית זיכה אותנו במתנה מיוחדת במינה — תפוזים עטופים בנייר-משי. פתאום התגעגענו כל-כך לארץ ולניחוח הפרדים! אני זוכרת את הופעתי בעיר ריגה, כאשר נמצאו שם יהודים רבים הדוברים עברית צחה. בשנת 1939 נפסק המסע. קיבלנו מסכות-גן, ובמקום להמשיך לאמריקה חזרנו הביתה בשל המלחמה שעמדה לפרוץ.”

באותה עת השתנה היחס של הקהל הישראלי אל יצירותיה המיוחדות במינה של ניקובה. היא המשיכה את עבודתה עם הלחקה, אבל התרכזה יותר ויותר בהוראת.

רחל נדב עזבה את הלחקה כדי להופיע בערבי-יחיד, ואחר-כך החלה לעבוד בעיקר בקיבוצים, שם יצרה מחולות-עם ישראלים רבים. הידוע בהם הוא „עורי צפון”.

כיום משמשים מחולות העדות נושא למחקר ותופסים מקום נכבד. אוניברסיטאות מקדישות משאבים להסרטה והקלטה, כגון המחלקה לפולקלור של האוניברסיטה העברית. גורית קדמן היא אחד הפעילים ביותר בתחום מחקרי זה. המסורת היהודית התימנית משמשת בסיס ליצירותיהם של להקות ויוצרים, ובראשם שרה לוי-תנאי.

מוזר הדבר שדווקא האמן הראשון שהתלהב מן התנועה המיוחדת במינה של יהודי המזרח והביאה אל הקהל האירופי, היתה רקדנית באלט ממוסקבה.

איך קורה שהמדבר משמש מקור השראה לרקדנית באלט רוסית, והמחולות שנוצרים, כובשים את דימונם של פטרוני האמנות של פאריז? יתכן שהסוד טמון באנשים שבאו מאותו מדבר, בהן פגשה. אחת מאלה, רחל נדב, שהיתה הכוכבת של להקת „הבאלט התימני של רינה ניקובה” בשנות ה-30, סיפרה לאחרונה בראיון על חייה ועבודתה עם רינה ניקובה, הרקדנית ממוסקבה שעלתה ארצה בשנת 1925.

„נולדתי במדבר, שעה שמשפחתי היתה בדרכה מתימן לארץ-ישראל. הורי התיישבו בחדרה. אני זוכרת נסיעה משם לתל-אביב על גבי גמלים, וליקוט עצי-הסקה בחברת הורי ביערות האקליפטוס. כל חיינו היו מוקפים זימרה. ספגתי לתוכי את המנגינות התימניות המסורתיות ואת המחולות, אותם ראיתי ושמעתי שוב ושוב בחתונות, בחגיגות ובבית-הכנסת.” מחול וזימרה תימניים אלה הם שהלחיבו את דמיונה היוצר של רינה ניקובה. למרבה הפלא פגישתה הראשונה עם תרבות יהודי תימן היתה דווקא בפולניה, בשעת קונצרט של הזמרת ברכה צפירה. מאוחר יותר, שעה שניקובה החליטה ליצור מחולות על נושאים תנכיים, פנתה למסורת התימנית. „היא חשה שרקדניות תימניות הן היחידות המסוגלות לבטא את התנ”ך.”

אני זוכרת איך בשנת 1933 היא בחנה כ-30 נערות תימניות ובחרה בשבע מהן. היא לימדה אותנו באלט, אבל בעיקר עסקנו בחזרות על יצירותיה שלה, שנוצרו תוך אימפרוביזציה. במשך היום עבדתי בבית-חרושת, כי מעולם לא קיבלנו שכר עבור המחול. לפעמים אני חושבת שרק האידיאליזם הוא שקיים אותנו במשך שנים ארוכות. ניקובה ידעה איך להפיק מאתנו את הדרוש, על אף הרקע האירופאי, שלה, היה לה חוש מיוחד לתנועה ולמוסיקה התימנית.”

אודי שנקאר, הרקדן היהודי המפורסם, ביקר בארץ-ישראל ושימש מקור השראה לרקדניה של רינה ניקובה. גם אחדים מן המשוררים, כגון שאול טשרניחובסקי, וציירים ידועים, היו מבקרים בסטודיו.



# מחקר והוראה

## בית הספר בת־דור

בהצבת תקנים למחול יש מוזרות מסוימת, שהרי כל אלה העוסקים במחול, עושים זאת מתוך אהבה אליו. כיצד נמוד משהו אהוב בקניימדה אובייקטיביים? למעשה באמנויות, כבתחומים אחרים, קיימים סוגים שונים של אהבה. קביעת תקנים מאפשרת את מדידת ההתקדמות, הצמיחה וההישגים. היום נקבעים התקנים בהוראת המחול בישראל על־ידי בית־הספר של „בת־דור“. לו שש־מאות תלמידים בתל־אביב ושלוש־מאות נוספים בסניפו הבאר־שבעי. את בוגריו תמצא בכל להקת מחול בארץ. כל אלה תופכים בית־ספר זה לנותן הטון, לקובע קנה־המידה.

בית־הספר נוסד בשנת 1967 על־ידי בת־שבע דה־רוטשילד ביחד עם ז'נט אורדמן. לא מכבר היא אמרה בשעת ראיון: „הרעיון הבסיסי שלנו הוא, שכל לימוד המחול חייב להיות רציני. רצינות זו דורשת קביעת אמצעים, שיבטיחו הוראה מתמדת — ונכונה. בית־הספר שלנו מבוסס על רצינות זו ואין זה משנה, האם שאיפתו של התלמיד הבודד היא עיסוק במחול כבתחביב, אם ברצונו להיות לרקדן מקצועי, או לעסוק בביקורת המחול או, פשוט, יהווה צופה בעל־ידע“.

לדעתה דרושים שני מיני טכניקה לרקדן בימינו. „תוכנית הלימודים שלנו כוללת באלט ומחול מודרני, והיא מאפשרת לתלמיד להשתלם ברמה, שתאפשר לו להכין את עצמו להופעה על הבימה. התקנים שקבענו, לא אנחנו המצאנו אותם. הם קיימים ומקובלים בעולם, והוכרחיים לחינוכו של הרקדן“. בת־שבע, דה־רוטשילד מבססת את השקפתה על נסיון רב־שנים בהפקה בתחום המחול. במשך שנים רבות עזרה

בהחזקתה של להקתה של מרתה גראהאם באמריקה, ומאוחר יותר יסדה את להקות המחול „בת־שבע“ ו„בת־דור“ בארץ. ז'נט אורדמן, מנהלת בית־הספר „בת־דור“ מסבירה, שהשיעורים הם חלק בלתי נפרד ממלאכת הרקדן, וללא האומנות — אין אמנות. כעשרים מורים, בתוספת מורים־אורחים מחו"ל, מלמדים את אמנות המחול בכל השלבים, מן המתחילים ועד למקצוענים.

בכיתות הנמוכות (מתקבלים תלמידים מגיל 6 ומעלה) מלמ־דים בשיטת הוראה המבוססת על תוכנית הלימודים של האקד־מיה המלכותית למחול הבריטית. מגיל 10 מתחילים התלמידים ללמוד גם את תורת המחול המודרני של גראהאם. אולם עליהם להשתתף לפחות בשיעור שבועי אחד בבאלט הקלאסי, וכן הם מקבלים שיעורים במוסיקה.

בכיתות העליונות לומדים התלמידים מחול מודרני ובאלט כאחד, בשיטות הוראה הכוללות סגנונות שונים, ביחוד בשיטה הרוסית. שיעורי המוסיקה כוללים יסודות עיצוב המחולות ותולדות המחול. מחול הג'אז הוא בבחינת שיעורי־בחירה.

„יכולת הרקדן לשלוט בכלי שלו — גופו — דורשת שנים רבות והדרכה מפי מורים מוסמכים ומוכשרים“ — אומרת ז'נט אורדמן. „על מנת לאפשר לתלמידים רבים ככל האפשר להשתתף יצרנו שיטה של מילגות. נוכחות התלמיד בשמונה שיעורים בשבוע היא הדרישה המינימאלית המאפשרת קבלת מילגה מלאה“.

אין תחליף ללימוד מעמיק. בדרך זו מטפחת „בת־דור“ את יכולתו של התלמיד ואת אהבתו למחול.

## המחלקה למחול באקדמיה בירושלים

האקדמיה למוסיקה ע"ש רובין בירושלים עומדת להוסיף שנת לימודים למסלול השלוש־שנים של המחלקה למחול שלה. בוגריה הם היתידים היכולים לזכות בארץ בתואר אקדמאי בתחום המחול. המחלקה נוסדה לפני כ־15 שנה, והיא מנהלת על־ידי חסיה לוי־אגרון.

תכנית הלימודים כוללת סגנונות וטכניקות רבות, וכן כור־אוגראפיה (המרצה — גרטרוד קראוס), מחולות עדתיים (ק. סופר), תולדות המחול וביקורת המחול (ג'ואן קאס), פדגוגיה של חינוך התנועה (חסיה לוי־אגרון), מחול רפואי (מדלין רודין) וכן הבנת המוסיקה ותיאוריה.

כ־300 תלמידים שאינם סטודנטים באקדמיה עצמה לוקחים חלק בשיעורים הפתוחים, הנערכים אחרי שעות ההוראה הרגילות.

## ספריה למוסיקה ומחול בתל־אביב

יש לקוות שהמדור למחול בספריה המוסיקאלית בתל־אביב, הנמצאת ברח' ביאליק 26, תפתח בקרוב את דלתותיה בפני הציבור. אוסף הספרים, העתונות ופרסומים אחרים בתחום תולדות המחול, המחול הרפואי, וכתב־התנועה מצוי בקומה השלישית של הבניין, ומכזה לסידורו לקראת הפתיחה. האוסף כולל גם סרטים („החלל“ — מסדרת הסרטים העוסקים ביסודות המחול של מארי לואיס; „הפאבאן של הכושי“ — מאת חוזה לימון). בתכנית, נוסף לפתיחת חדר־קריאה ועיון, הקרנת סרטי־מחול, הרצאות עם הדגמות ותערוכות.

אן וילסון (מארה"ב) היא שיומה את הקמת הספריה למחול, והתכנית מתבצעת בעזרתה של ימי סטרומ, בשיתוף הקרן לתרבות אמריקה־ישראל. אנשי מחול אמריקנים שונים תרמו מספריהם לאוסף.



## המרכז הקיבוצי למחול בגליל המערבי

מזה עשר שנים קיים בקיבוץ געתון אולפן למחול. זהו מרכז שבו סטודיו עם פסנתר, מראות על קירותיו, לינולאום שחור מכסה את ריצפתו, ובו גם חדרים לחברי להקת המחול הבין-קיבוצית וכמובן משרד המלא ספרים ותצלומים, וכרזות מכסות את קירותיו. בעבר היה הבניין מכון לייבוש טאבק, ומחלקה בבית-חרושת לייצור ברגים. כיום זו סדנא לרקדני הקיבוצים.

כ-150 תלמידים לומדים בין כתליו. אלה באים מקיבוצים ומושבים באיזור געתון. האולפן מנותל על-ידי המועצה האזורית, המעמידה את המקום לרשות האולפן ודואגת לתקציבו. מתקיימים שיעורים בבאלט, במחול מודרני, ג'אז, אימפרוביזציה יצירתית, כתב-התנועה של אשכול-ואכמן, וכן קורסים להשתלמות מורי-מחול מהתנועה הקיבוצית.

מורי האולפן כוללים את קיי לוטמאן, מנהלה האמנותי של

## המרפז לכתב תנועה

בינואר 1973 נוסד בפאקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב מרכז למחקר כתב-תנועה, שבראשו פרופ' נועה אשכול. בכך ניתנה הכרה רשמית לכתב-התנועה, כנושא למחקר בתחום האמנויות והקומוניקציה. הכרה זו קידמה גם את העבודה שנעשתה ב"חברה לכתב-תנועה". זו נוסדה בשנת 1968, על-מנת לעזור לאנשים המעוניינים בנושא — תלמידה ועמיתה של נועה אשכול.

במסגרת החברה פועלות קבוצות-עבודה, המטפלות בתחומים שונים של רישום תנועה על כל צורותיה. אחת מקבוצות אלה היא קבוצה של רקדנים, הנוטלת חלק בעבודה על מחולות שעוצבו באמצעות כתב-התנועה.

"הקבוצה הקאמרית למחול" מוסיפה להופיע מדי שנה בישראל לפני אנשים המתעניינים במהות התנועה. כמו כן, היא הופיעה באיטליה, אנגליה וארה"ב.

החיפוש אחרי כתב-תנועה שימושי הביא לידי יצירת כתב-התנועה של אשכול-ואכמן, שיטה שהומצאה ופותחה על-ידי נועה אשכול ואברהם ואכמן (כיום פרופסור לארכיטקטורה ותכנון ערים בטכניון). ספר הלימוד הראשון של כתב-התנועה פורסם בלונדון בשנת 1958.

ברור שמבחינה של השיטה כאמצעי-רישום אובייקטיבי, יצריך את השימוש בה לצורך הסתכלות וניתוח תחומי תנועה וסגנונות, שנוצרו על-ידי אלה שלהם עצמם אין הידיעה הדרושה לרישום התנועה. נעשה, איפוא, שימוש בתחומי תנועה, שנוצרו ללא קשר לכתב-התנועה אשכול-ואכמן, או כל כתב-תנועה אחר. תחומים אלה כללו: חינוך גופני, באלט קלאסי, התנהגותן של חיות, שפת האילמים-חרשים והמחול העממי.

תוצאות מחקרים אלה פורסמו לבסוף על-ידי החברה ומאוחר יותר ע"י אוניברסיטת תל-אביב. בצורה זו הוכח, שכתב-התנועה הוא שיטה יעילה ברישום תנועה. הפרסום החדש ביותר בסידרת ספרים אלה הוא, סויטה של מחולות מאת נועה אשכול. פרסום זה מדגים את השימוש בשיטה כאמצעי עיצובי ומחשבותי.

"בת-שבע", המגיע מדי שבוע לגעתון, ואמנים ומורים ידועי-שם אחרים.

יהודית ארנון, מרכזת האולפן והמנהלת האמנותית של הלהקה הבין-קיבוצית, היא הרוח החיה כאן. מאז עלתה ארצה בשנת 1948 והצטרפה לקיבוץ געתון, היא פועלת למען אמנות המחול בקיבוצה ובתנועה הקיבוצית כולה. היא טיפחה במשך 25 שנות פעילותה רקדנים ומורים שיצרו, לא אחת, להקות. מאז מלחמת יום-כיפור, פועלת הלהקה הבין-קיבוצית שלושה ימים בשבוע, בהדרכת יהודית ארנון ואמנים אחרים, ביניהם: גרטרוד קראוס, פלורה קושמאן, גדעון אברהמי, ג'ין היל-סאגאן וליינדה רבין.

הלהקה פועלת באינטנסיביות שלושה ימים בשבוע, בהם משותתרים חבריה מעבודתם בקיבוציהם. בשנה האחרונה הופיעה הלהקה כעשרים פעם במקומות שונים בארץ. אווירה מיוחדת במינה שוררת בסדנא שבגעתון, אווירה של רצינות מקצועית ושיפה לרמה אמנותית גבוהה. אבל חשובה מכך היא הגישה החברתית האופפת את הרקדן. ניכרת חברות וחמימות אנושית האופיינית לקבוצה. יתכן וזה יתרון שניתן ללחק זה בכוח היותה קיבוצית.

העבודה המעשית לוותה במחקר תיאורטי. בשנים 1968-9 השתתפה נועה אשכול בפרוייקט, שנערך באוניברסיטת אילינוי בארה"ב, שעסק במהותה והשלכותיה של תנועה בריזמית. הוכנה תכנית למחשב, שבעזרתה הוזן המחשב בנתונים, אודות תנועתם הבריזמית של אברהם סמוכים, בהתאם לשיטת כתב-התנועה אשכול-ואכמן.

מאז פיתחו אברהם ואכמן ומ. קליין בטכניון החיפוי תכנית חדשה, לשימוש בפנתון בעיות התנועה הבריזמית על-ידי מחשב, בעזרת כתב-התנועה.

פעילות המכון משתרעת על שטחים רבים: פולקלור, חינוך גופני, חינוך למחול, תורת-התנועה, זואולוגיה וכו'; תיאוריה של עיצוב מחולות, המבוססת על עקרונות מינניים, שניתן להגדירם ולפקח עליהם, במסגרת כתב-התנועה; מחקר שיטות שונות לרישום תנועה ונסיונות בתחום זה, שנעשו בעבר.

בימים אלה נעשית עבודה על רשימותיו של ג'וז'ינסקי, שרשם לפחות אחת מיצירותיו, שהכין עבור דיאגילב, בכתב-תנועה משלו.

כן נעשות עבודות בתחום תנועתם של בעלי-חיים חסרי-חוליות. ג'ון ג. האריס עסק ביישום כתב-התנועה של אשכול-ואכמן באמנויות החזותיות ובמיוחד בשטח האמנויות הקינסיות, הכוללות הנפשה סינטיטית.

בארה"ב פועלים הפרופסורים לאורה הילסטר ואנאליס הוימן, שתיהן מאוניברסיטת אילינוי, בשיתוף עם המרכז ה"ישראלי. נוסף להוראת כתב-התנועה על-ידי פרופ' הוימן, היא יצירה שיטת-הוראת של הכתב, המבוססת על הדרכה בעזרת מחשב.

בקנדה, באוניברסיטת דלהאווי שבהאליפאקס, ממשיך ד"ר אילן גולני בתצפיותיו על התנהגות בעלי-חיים, אותן החל בתל-אביב, כן הוא מורה לזואולוגים אחרים את כתב-התנועה אשכול-ואכמן.



## באלט, מחול מודרני ופנטומימה לנוער

בעצם מהותו, בהיותו אמצעי אמנותי בלתי-מילולי, המחול על כל צורותיו מתאים מאין כמוהו לקהל הצעיר. תנועת גוף-האדם היא מדיום בלתי אמצעי, המדבר מלב אל לב. גם תכונה זו מועידה אותו להיות מובן לילד ולנוער.

התיאטרון לילדים ולנוער" (של משרד-החינוך והתרבות) שוקד מזה שנתיים על הכנת תוכניות מיוחדות עבור קהלו הספציפי, שיקרבו את התלמידים אל המחול ואת אמנות-התנועה אליהם. פעולה חינוכית ראשונה במעלה זו, נעשית בכמה דרכים.

להקת המחול „בת-שבע“ הכינה למופעיה במסגרת התיאטרון לנוער תוכנית, ובה הדגמה והסבר על מהות יצירת המחולות (שעוצבה ונכתבה על-ידי יהודית ברין-אינגבר), ומבחר מהרפטואר שלה. התוכנית כללה יצירות משל מרתה גראתאם, טאלי ביאטי („תחנות ומיפגשים“), והשנה תמשיך הלהקה במופעיה לנוער ותוכניתה תכלול, בין היתר, את „השולחן הירוק“ של קורט יוס.

השנה מצטרף גם „הבאלט הישראלי“ למופעי התיאטרון

לילדים ולנוער, והוא יציג מחולות מאת באלאנצ'ין, פליקס בלאסקה ואחרים, בליווי הסברים.

תוכנית במתכונת צוות המופיע באולמות בתי-הספר ושמה „עולם הפנטומימה“, מבוצעת מזה שלוש שנים וזוכה להצלחה רבה. מעצב מופע זה ומבצעו הוא יורם בוקר.

לשורת מופעים אלה מצטרפת עתה תוכנית חדשה ושמה „יצירה וצורה“, המשלבת בתוכה ספרות, מחול וצליל. עיצוב התוכנית הוא בידי רינה שרת, והיא תבוצע על-ידי שוקי ואגנר ואילנה כהן (רקדנית „ענבל“ לשעבר). והשחקנית שושנה דואר.

מופעי התיאטרון לנוער יכללו, איפוא, כמעט את כל סוגי המחול, והילדים שיחזו בהם יהיו תלמידי כיתות היסוד והניכיו בתי-הספר התיכוניים כאחד.

נוסף לכל אלה מהווה המחול מרכיב נכבד בכל הצגותיו של התיאטרון. למשל, הצגת האגדה „שלושה וארבעה“ של ביאליק, בה נטלו חלק רקדני „ענבל“, שהוצגה גם בכנס בין-לאומי של תיאטרון-ינוער שנערך בקיץ שעבר בהאמבורג (גרמניה המערבית).

## מחקר

מזה ארבע שנים נערך מחקר נרחב בתחום המחול העממי של העדות בישראל. יוזמת התוכנית היתה גורית קדמן. התוכנית נתמכת על-ידי המועצה הציבורית ליד משרד-החינוך והתרבות בשיתוף עם המרכז לפולקלור של האוניברסיטה העברית והוועדה למחולות-עם של ההסתדרות. במסגרת זו מתבצעות הקלטות והסרטים ונעשה שיחזור מחולות העדות היהודיות מחוץ לישראל, והמחול העממי בישראל על כל סוגיו. המחולות שנחקרו הם של יהודי תימן, גרוזיה, הודו וכורדיסטאן. (את מחולות הכורדיים חוקרת המוסיקולוגית פאמלה סקוויירס). כן נחקרים מחולות הדרוזים והצ'רקסים.

מעל 40 קבוצות של רוקדים פועלות ברחבי הארץ בעידוד התוכנית. תפקידים רבים ללהקות אלה, „גישור על פני פער-הדורות, פער-ההזדהות — בדרך זו מתוודעים צעירי העדות למסורתם — וכן גישור על פני הפער החברתי“ — אמרה לא מכבר גורית קדמן.

המוסיקולוגית נעמי בהט-רצון עוסקת גם היא במחקר המחול התימני, בשיתוף עם המוסיקולוג הד"ר אבנר בהט, במסגרת הפקולטה לאמנויות של אוניברסיטת תל-אביב. הם עוסקים בעיקר ביחסי הגומלין בין המחול התימני, הזימרה המלוות אותו ופיוטי הדיוואן.

לנעמי בהט נסיון במחקר, הסרטה והקלטה (היא עסקה במחקר המחול הדרוזי בישראל — מחולות החתונה — במסגרת עבודת המוסמך שלה בסורבון).

## מרכז למחול — בנתניה

מסתבר שהוראת המחול הולכת ותופסת מקום חשוב לא רק בשלוש הערים הגדולות. בערים הקטנות יותר ממלאים האולפנים הפועלים שם צורך חשוב, ומאפשרים על-ידי הקירבה הגיאוגרפית למקום המגורים, לילדים בגיל צעיר ללמוד מחול, באלט, וכל יתר מקצועות התנועה.

אהוד בן-דוד, שהוא עצמו יליד נתניה, הקים בעיר הנופש והיהלומים מרכז למחול, המנוהל על-ידי „אגודה לקידום המחול בישראל“. נוסף לסטודיו שבנתניה מקיים המרכז „סניף“ באבן-יהודה (בשיתוף עם המועצה המקומית). המרכז פועל מזה שנתיים ובו למעלה מ-500 תלמיד. למרכז גם להקה לפול-קלור וג'אז, המרבה להופיע והגיעה עד שלב הגמר בתחרות ארצית ללהקות פולקלור שנערכה השנה.

בכל העולם, וכן בישראל, קיימת בעיית מיעוט הבנים ה-לומדים מחול על כל צורותיו, לעומת שפע הבנות, הממלאות את הסטודיות. ודאי אין זה מקרה שאהוד, בהיותו בעצמו רקדן, מודע לבעיה זו, והוא מקדיש תשומת לב מיוחדת לטיפוח ה„צד הגברי“ של המחול. מסתבר שהג'אז, ועצם העובדה שרקדן בעל מוניתין עומד בראש הסטודיו מסוגלים לקרב נערים לתחום אמנותי זה, שהציבור הדביק לו תדמית נשית.

לצד האירגוני של פעילות המרכז אחראי עולש סופר, בוגר מכון וינגייט, העוסק בעצמו במחול.

המרכז למחול הנתנייתי הוא דוגמה לפעילות פדגוגית-אמנו-תית חשובה בערי-החדשה, פעילות רב-גונית, היוצרת רקדנים לעתיד, ואולי אף חשוב מכך, קהל בעל-ידע. ואין לך קהל טוב מזה שבעצמו התנסה ביצירה אמנותית בילדותו.



# להקות ובכורות ב־1975

(לפי סדר הא"ב)

באורים :

כ. : כוראוגראפיה

מ. : מוסיקה

ת"פ : תפאורה

ת"ל : תלבושות

ת"א : תאורה

## הבאלט הקלאסי הישראלי

"הבאלט הקלאסי הישראלי" הגיע ב־שנה החולפת להשגים שלא ידע כמותם מעולם. לרפרטואר שלו נוספו מחולות מאת ג'ין היל־סאגאן; פטרישיה נירי ה־גיע כדי ללמד ללהקה את "סרנדה" של בלנצ'י, ומטה הונינג, רקדנית הבאלט המלכותי הדני, הופיעה עם הלהקה ב־"אלקטרו־באך" מאת פליקס בלאסקה — כל אלה במסגרת הופעות ה"פסטיבאל הישראלי".

### הבאלט הקלאסי הישראלי

ת"א, ז'בוטינסקי 120

טלפון : 03-266610

הלהקה נוסדה בשנת 1967

מנהלים אמנותיים : ברטה ימפולסקי

והלל מרקמן

מנהל כללי : הלל מרקמן

מנהלי חזרות : קורה בנדור, ג'ין היל־סאגאן, נירה פו

מורי הלהקה : הלל מרקמן, ברטה ימפולסקי

רקדני הלהקה : ברטה ימפולסקי,

נירה פו, פמלה אוסרמן, לורה גורדוס,

ליוזה פרימק, ג'יאנה גיילר, שרון ראסל,

אורה עליש, חנה אלכס, ברברה קרביץ

גיל אלכסנדר, דינה שמואלי, נדיה

קארמנובסקיה, ריצ'רד שוגרמן, קנט

גוסטפסון, שמואל קרדיה, ג'יי אאוגן,

ארז דרוז, מיכאל רשף

### בכורות בשנת 1975

"פחדה קאטר" : כ. : אנטון דולין ;

מ. : צאר פוני ; ת"ל : בעקבות

ליטוגרפיה מן המאה ה־17 מאת

א.א. שאלון ; ת"א : ברציון מוניץ

"סרנדה" — כ. : ג'ורג' באלנשטיין ;

מ. : צ'יקובסקי ; ת"א : ברטה קורץ

"אלקטרו־באך" — כ. : פליקס בלאסקה ;

מ. : י.ס. באך ; עיבוד אלקטרוני :

וולטר קרלוס ובנימין פולקמן ;

ת"ל : פליקס בלאסקה־יוס הרפר ;

ת"א : ברציון מוניץ

"אפיזודות" — כ. : ברטה ימפולסקי ;

מ. : צ'יקובסקי ; ת"ל : ברטה קורץ ;

ת"א : ברציון מוניץ



## להקת מחול בת־דור

להקת מחול "בת־דור" הציגה לפני ציבור מנוייה הרבים שפע של מחולות מאת כוראוגראפים שכבר עבדו לא אחת עם הלהקה זו. מנואל אלום ולאָר לובוביץ', מן המעולים שבכוראוגראפים האמריקאניים הצעירים עבדו כאן, וולטר גור, רוברט כהן ופול סנסרדו, החוזר כמעט מדי שנה ל"בת־דור". שניים מרק־דני הלהקה, יגאל פרי ויהודה מאור, הציגו יצירות חדשות משלהם. בקיץ יצאו אחדים מרקדני הלהקה ל־ארה"ב כדי ללמוד שם מפי אנשי להקתו של פול טיילור שני מחולות של יוצר זה.

### להקת־מחול בת־דור

תל־אביב, רח' אבן־גבירול 30

טלפון : 263175

נוסדה בשנת 1968

מנהל כללי : ברי סברסקי

מפיק : בת־שבע דה רוטשילד

מנהל אמנותי : ג'נט אורדמן

יועץ מוסיקאלי : צבי אבני

מנהלי חזרות : מריל גרייבס, קולין ראסל,

יגאל פרי, רחל קאמרון־פארקר

באלט־מיסטרס : אינסה אלכסנדרוביץ',

רקדני הלהקה : ג'נט אורדמן, ריצ'רד אורבך,

דניאל אמבש, מאירה בנאי, אלינור אמבש,

אביגיל בן־ארי, יגאל ברדיצ'בסקי, דיאן

גרומט, דליה דביר, דוד דביר, יאיר ורדי,

מרים זמיר, אנה מרי טננבאום, לאה

ליכטנשטיין, יהודה מאור, רוברטה סטייס,

יעקב סליבקי, יגאל פרי, קרן פסקו,

שאוֹל קרוטורו, גרציאלה קוזאק, מרק

קריסקייבץ, לורי קפלן, דוד רפופרט, אריה

וינר, טימותי מק־איוורני.

### בכורות בשנת 1975

"אילנות" — כ. : מנואל אלום ; מ. : ברהמס ;

ת"ס : אריק סמית ; ת"ל : אריק סמית ;

ת"א : חיים תכלת

"במת התמורות" — כ. : רוברט כהן ; מ. :

ארנולד שינברג ; ת"ל : גדעון אוברזון ;

ח"א : ריצ'רד קסוול

"דדליינס" — כ. : מנואל אלום ; מ. : י.ס.

באך ; ת"א : חיים תכלת

"דואט" — כ. : פול טיילור ; מ. : היידן ;

ת"ל : ג'ורג' טאסיט ; ת"א : קוין

מאקאליסטר

"הזמן לפני הזמן שאחרי (אחרי הזמן שלפני)"

— כ. : לאר לובוביץ ; מ. : סטרוינסקי ;

ת"א : חיים תכלת

"הציצו וראו" — כ. : ולטר גור ; מ. : ז'אן

פרנסה ; ת"א : ריצ'רד קסוול

"יום יפה" — כ. : צ'רלס צ'רני ; מ. : עממית ;

ת"ל : גופ סטוקייס ; ת"א : קוין

מאקאליסטר

"לקראת" — כ. : יהודה מאור ;

מ. : ברטוק ;

ת"פ : משה מוסמן ; ת"ל : משה מוסמן ;

ת"א : חיים תכלת

"מעבר למראה" — כ. : יגאל פרי ; מ. : פייר

הנרי ; ת"ל : לאה לדמן ; ת"א : חיים

תכלת

"גהר הפנינה" — כ. : פול סנסטרדו ; מ. :

פוקושימה ; ת"פ : דני קרוון ; ת"א :

חיים תכלת

"צ'ייקרק" — כ. : רוברט כהן ; מ. : אלן

הוהנס ; ת"ל : כהן ולדמן ; ת"א :

ריצ'רד קסוול

"קורבן" — כ. : ולטר גור ; מ. : פ. בן־חיים ;

ת"א : אריק סמית ; ת"ל : אריק סמית ;

ת"א : ריצ'רד קסוול

"רישומים לילדים נוסטלגיים" — כ. : פול

סנסארדו ; מ. : ג'ופלין־גוטשלק ; ת"פ :

דני קרוון ; ת"ל : פול סנסארדו ; ת"א :

חיים תכלת

"שיר עליצות" — כ. : לאר לובוביץ ; מ.

בך ; ת"א : חיים תכלת

"שלוש כתובות זכרון" — כ. : פול טיילור ;



מ.: עממית אמריקנית; ת"ל: רוברט  
ראושנברג; ת"א: קוין מאקאליסטר



## להקת מחול בת-שבע

להקת מחול "בת-שבע" הפכה במשך השנה החולפת ללהקה ציבורית, שעיקר תקציבה בא לה מ"המועצה לתרבות ואר מנות" שליד משרד החינוך והתרבות, "קרן ישראל-אמריקה לתרבות" וקרנות אחרות. על אף הזעזוע שעבר עליה בי ראשית השנה בשל שינוי מעמדה, המ שיכה הלהקה להופיע במתכונתה הר גילה. בחודשי החורף הכינה "בת-שבע" מופע מיוחד לבתי-הספר במסגרת "התי אטרון לנוער" שליד משרד החינוך וה תרבות, שכלל הסבר מודגם על מחול, שעוצב על-ידי יהודית ברין-אינגבר. נבחרה מנהלה ציבורית, ובה בין היתר הכנרואגראפית גרטרוד קראוס, והצייר דני קרוון.

הלהקה יצאה בסיום העונה לסיור קצר בבליגיה, מקום שם לקחה חלק בפסטיבאל של פלנדריה.

הלהקה הופיע בתכנית מיוחדת לציון 30 שנה מאז סיום מלחמת העולם ה שניה. אושרה אלקייס-רונן הכינה למאז רע זה את המחול "ליקוי מאורות" ורח מיס רון העמיד מחדש קטעים מיצירתו של ג'ון קרנקו, "עמיים — עמייער".

### להקת מחול בת-שבע

תל-אביב, שדרות ההשכלה 9  
טל.: 33813, 35597

נוסדה בשנת 1964

מנהל אמנותי: קאי לוטמן

עוזר למנהל אמנותי: אמירה מרוז

מנהל כללי: פנחס פוסטל

מנהלי חזרות: רנה גלוק, אמירה מרוז

מורי הלהקה: קאי לוטמן, לינדה הודס,

אמירה מרוז, רינה גלוק, רינה שינפלד, דרק

לינטון, פראולוף פרנלונד

מורים אורחים: נעמי לפסזון, נורמן מוריס

סיוורים בחו"ל: פסטיבל פלאנדריה, בלגיה

רקדני הלהקה: רנה שינפלד, רינה גלוק,

רחמים רון, לאה אברהם, אילן בכור-אביב,

רוג'ר בריאנט, צבי גוטהיינר, ורדה דניאל,

יאיר לי, דרק לינטון, סוזן סטון, דבי

סמוליאן, דוד עוז, רוברט פומפר, לורי

פרידמן, פראולוף פרנלונד, תמר צפיר,

רות קליינפלד, מרגלית רובין, נורית שטרן,

פמלה שרני

### בכורות בשנת 1975

"מסע" — כ.: רוברט כוהן; מ.: אויגן  
לסטר; ת"ל: פיטר פרמר; ת"א: ג'והן  
ב. ריד

"משחקים שאנו משחקים" — כ.: רינה גלוק;

מ.: פאול הינדמית; ת"פ: דני קרוון;

ת"ל: לינדה הודס; ת"א: חיים תכלת

"בערת האדמה" — כ.: ג'ון היל-סאנאן;

מ.: גוסטאב מאהלר; ת"ל: ברטה

קורטץ; ת"א: ברציון מוניץ

"ליקוי מאורות" — כ.: אשרה אלקייס-רונן;

מ.: קולאני מוסיקלי; ת"פ: אשרה

אלקייס; ת"ל: אשרה אלקייס; ת"א:

ברציון מוניץ

"השולחן הירוק" — כ.: קורט יוס; מ.:

פא. כהן; ת"פ: ח'ין הקרוט; מסכות:

הרמן מרקד; ת"א: הרמן מרקד

"מונודרמה" — כ.: מירלה שרון; מ.: מרק

קופיטמן; ת"פ: דוד שריר; ת"ל: ברטה

קורטץ; ת"א: חיים תכלת



## להקת — מחול אפרתי

זו קבוצה חדשה המציגה את עצמה לראשונה בפני הקהל, אם כי רקדניה הם פנים מוכרות היטב — רובם היו אמ נים בולטים ב"בת-שבע" ו"בת-דור" לפני שיצרו את להקתם העצמאית. אח דים מהם משמשים מורים בלהקת "דממה", והם מופיעים ביצירה משותפת עם להקה זו.

אחדים מהרקדנים ומשה אפרתי לקחו חלק ב"מעשה בחייל" שהוצג השנה. הסלוויזיה הישראלית הקרינה לא מכבר מחול לשניים שנוצר במיוחד לסלוויזיה על ידי משה אפרתי ובו הופיעו אסתר נדלר ויאיר ורדי למוסיקה מאת שיד לבובסקי ותפאורה של דני קרוון.

### להקת מחול אפרתי

תל-אביב, רח' בול 32, טלפון: 237662

נוסדה בשנת 1975

מנהל אמנותי: משה אפרתי

מנהל אדמיניסטרטיבי: יחיאל דוד

מנהל חזרות: יעקב שריר

מורי הלהקה: הנריק נוימן, נירה פו,

דוריאן לאור

רקדני הלהקה: גבי בר, אסתר נדלר,

נטע רמת, שלי שריר, משה אפרתי,

רוג'ר בריאנט (רקדן-אורח), יחיאל דוד,

ישראל הרשקוביץ, יעקב שריר

### בכורות בשנת 1975

"אילוסטרציה" — כ.: משה אפרתי;

מ.: ויואלדי; ת"א: משה בר-שאו;

ת"א: חיים תכלת

"ההחטאה" — כ.: משה אפרתי;

מ.: עמי מעייני; ת"ל: מ. בר-שאו;

ת"א: ח. תכלת

"מסגרות" — כ.: משה אפרתי; מ.: צבי

אבני; ח"ל: מ. בר-שאו, ת"א:

ת"א: ח. תכלת

"אדם מתחיל יומיו" — כ.: משה אפרתי;

מ.: שלמה גרוניך; ח"ל: מ. בר

שאו; ת"א: ח. תכלת



## להקת "דממה"

להקת "דממה", מיסודה של אגודת ה אלמים-חרשים, הגיעה לרמת הופעה אמנותית גבוהה ביותר בהדרכתו של משה אפרתי.

הלהקה הוזמנה להופיעה בכנס בין לאומי של חרשים-אילמים בוואשינגטון, והיא המשיכה את מסעה על פני ארה"ב בהצלחה רבה והופיעה בערים רבות ותכניות טלוויזיה מחוץ-אל-חוף.

להקת "דממה" מופיעה ללא ליווי מו סיקאלי, תוך שימוש בצורת הקומוני קאציה המיוחדת לה, תחושת הרעידות הנוצרות על ידי מגע הרקדנים ברגליהם ברצפת הבימה.

להקת מחול "דממה" (מיסודה של אגודת חרשים אילמים בישראל)

ת"א, יד לבנים 13, ת.ד. 9001,

טלפון: 31526 — 03-31181

נוסדה בשנת 1968

מנהל אמנותי: משה אפרתי.

מנהל כללי: אברהם ריך

מרכז אדמיניסטרטיבי: יחיאל דוד

מנהל חזרות: יעקב שריר

מורי הלהקה: יעקב שריר, יחיאל דוד

רקדני הלהקה: עוזי בוזגלו, רון גלעדי,

שרה דהן, אמנון דמתי, יוסף מויאל, תמר

מסרטי, אילנה (בר-דוד) סבן, שמואל סבן,

מזל סגל, אברהם רוזנבלט, יולנדה רוזינק

סיוורים בחו"ל: אוגוסט 1971 — קונגרס בין-

לאומי בוואשינגטון וסיוור מחוץ לחוף

בארה"ב

בכורות בשנת 1975

"אדם מתחיל יומיו" — כ.: משה אפרתי;

מ.: שלמה גרוניך; ת"ל: משה בר

שאו; ת"א: דן רדלר





## להקת המחול הבין קיבוצית

להקת המחול הבין-קיבוצית הופיעה במחזות חדשים מאת פלורה קושמאן מ"כראוגרפי הבית" שלה.

הלהקה נמצאת בתהליך של התבססות והתעצמות, והיא תפתח את מקומה בין הלהקות המקצועיות של ישראל.

### להקת המחול הבין-קיבוצית

געתון, ד.ג. מעלה הגליל 25130

טלפון: 04-923009

מנהל אמנותי: יהודית ארנון

יועצים אמנותיים: גרטרווד קראוס

מנהל כללי: גדעון פיליפס

מנהלי חזרות: יהודית ארנון, זכרי דגן

מורי הלהקה: קאי לוטמן, פלורה

קושמאן, יהודית ארנון, יעל שמי

רקדני הלהקה: יונת אוסמן, שרה בליץ

זכרי דגן, מרים הרץ, מייק לוין,

מרתה רייפלד, נועה שור

בכורות בשנת 1975:

"קנטטה" — כ.: פלורה קושמאן;

מ.: ליגטי, וירל; ת"א: ולרי אברהמי;

ת"א: אריק ברחום

"פוגה" — כ.: עפרה אכמון;

מ.: באך

"גרעין וקליפה" — כ.: יהודית ארנון;

מ.: הובהנס

"מול כוכבים ועפר" — כ.: גדעון אברהמי;

מ.: דביסי; ת"ל: ולרי אברהמי;

ת"א: אריק ברחום

"נחר" — כ.: פלורה קושמאן;

מ.: שירים בביצוע רוברטה פלק;

ת"ל: ולרי אברהמי;

ת"א: אריק ברחום



### תיאטרון מחול "ענבל"

תיאטרון מחול "ענבל" חגג השנה את יום-הולדתו ה-25. לקראת סיורה הממושך של הלהקה בדרום-אמריקה הוכנו מחדש להופעה אחדים ממחזותיה "הקלאסיים", כגון "למדבר שאנו", "חתונה בתימן" ואחרים.

הלהקה נמצאת בתהליך נוקב של בחינה מחדש של דרכי-עבודתה והטווית תכניתיה לעתיד.

תיאטרון-מחול ענבל

תל-אביב

טלפון: 826671

נוסדה בשנת 1949

מייסדת ומנהלת אמנותית: שרה לוי-תנאי

מנהל הלהקה: שלמה חזיו

מנהלת כללית: גילה טולדנו

רקדני הלהקה: מלכה חגיבי, שרה

שיקרי, תמר כהן, דרורה יעקובוביץ',

דליה נדב, ענת מלמוט, סטפני דניאלס,

רחל סלע, ניסים גרמה, ציון נוראל,

צדוק צוברי, שמעון כהן, שמעון ויצמן,

עמוס ויטורי, מנשה יעקוביאן, שלמה

ממן, אהרון שיקרי

סיורים בחו"ל: יולי-נובמבר בדרום

אמריקה ואמריקה הלאטינית

בכורות בשנת 1975:

"יעקב בחרן" — כ.: שרה לוי-תנאי;

מ.: יוסי מרחיים; ת"ל: דוד שריר;

ת"פ: דוד שריר; ת"א: רפי כהן

"אשירה לשבוי" — כ.: ש. לוי-תנאי;

מ.: תימנית עממית (עיבוד: ע. טוביה);

ת"פ: דוד שריר; ת"ל: ד. שריר;

ת"א: ר. כהן

"עדרי לבבי" — כ.: ש. לוי-תנאי; מ.:

עמנואל זמיר (עיבוד: א. לבנון);

ת"פ: מיכל דגני; ת"ל: מ. דגני; ת"א:

ר. כהן



### הלהקה הקאמרית למחול

"הלהקה הקאמרית למחול" התארגנה ביוזמתן של שתי כוראוגרפיות ותיקות, רינה שחם ורוני סגל, במטרה ליצור מסגרת-מופעים לעבודותיהן ולמען מתן אפשרות לרקדניהן להופיעה בפני הציבור.

### הלהקה הקאמרית למחול

תל-אביב, דה-האז 14

טלפון: 03-443691

מנהלים אמנותיים: רינה שחם, רוני סגל

רקדני הלהקה: דליה רז, טל הרן, תרצה

שפנאוף, דניאלה מיכאלי, ג'סטין האריס,

עופר זקס, רוני סגל, רינה שחם

בכורות בשנת 1975

"קונצ'רטו" — כ.: רינה שחם; מ. באך;

ת"א: שי קארלשטט

"ארבעה פרקי מחול" — כ.: רוני סגל;

מ.: בארטוק; ת"א: שי קארלשטט

"מטאפורות" — כ.: רינה שחם; מ.:

פנדרצקי-בירד-באך; ת"א: שי קארלשטט



## באלט פיקולו

"באלט פיקולו" בהנהלת ליה שוברט נוסד למען לתת נסיון בימתי לבוגרי ותלמידי המרכז החיפני למחול.

### באלט פיקולו

חיפה, בית רוטשילד, שדרות הנשיא 142

טלפון: 04-85798

נוסד בשנת 1974

מנהל אמנותי: ליה שוברט

מנהל כללי: ליה שוברט

מורים בלהקה: ליה שוברט, דבורה

שלמי, שמה דוידזון

רקדני הלהקה: שרית בקר, חגי זולב,

משה אסטרונגו, איריס גיל, ליאורה

אקסלרוד, מרים כץ, שרלי נובק, איריס

בירנבאום, רבקה אשכנזי, יוסי גיורא,

רות אשל, ורדה זהבי, שושנה אסייג,

הניה בין

סיורים בחו"ל: ביולי 1975 הופיעו כמה

מסולני הלהקה בברן, שוויץ.

### מחולות חדשים בשנת 1975

"קופליה" — כ.: ליה שוברט; מ.: ל.

דליב; ת"א: יאן-טום ואן דן ברגן; ת"א:

יחיאל אורגל.



### מופעי-יחיד

### ולהקות אורחות

זאבה כהן — מופעי יחיד בקיץ 1975 תוכנית של מחולות-סולו מאת רוני פרו ("ספירה לאחור"); פרנסיס אלניקוב ("אחת ללא דרך"); אנה סוקולוב (מתוך "חדרים"); ג'יימס ווארינג (32, "ואריאציות"); כהן ("נופים", "שיר ענן") סילביה דוראן — מופעי יחיד בערים ובקיבוצים.

התכנית כללה מחולות ספרדיים קלאסיים, פלמנקו, מחולות מאזורי נאווארה, ואלנציה ויצירה של דוראן על נושאים יהודיים-ספרדיים.



### הפסטיבל הישראלי —

### קיץ 1975

"מומנשאנץ" — להקת תנועה שוויצית. "הבאלט המלכותי מוויניפג" בייצרות מאת קורט יוס, בנימין הרכבי, נורברט ווסאק, אגנס דה-מיל, מיכאל סמואין ובריאן מק-דונלד.

אמנים אורחים: ואלרי וגאלינה פאנוב.



ואלרי וגאלינה פאנוב  
VALERY AND GALINA PANOV







SKETCHES FOR  
NOSTALGIC CHILDREN  
(PAUL SANASARDO)  
MIRIAM ZAMIR

BAT DOR

בת-דור

רישומים לילדים  
נוסטלגיים  
(פול סנסרדו)  
מרים זמיר





DUET (PAUL TAYLOR)  
MIRIAM ZAMIR, DAVID DVIR

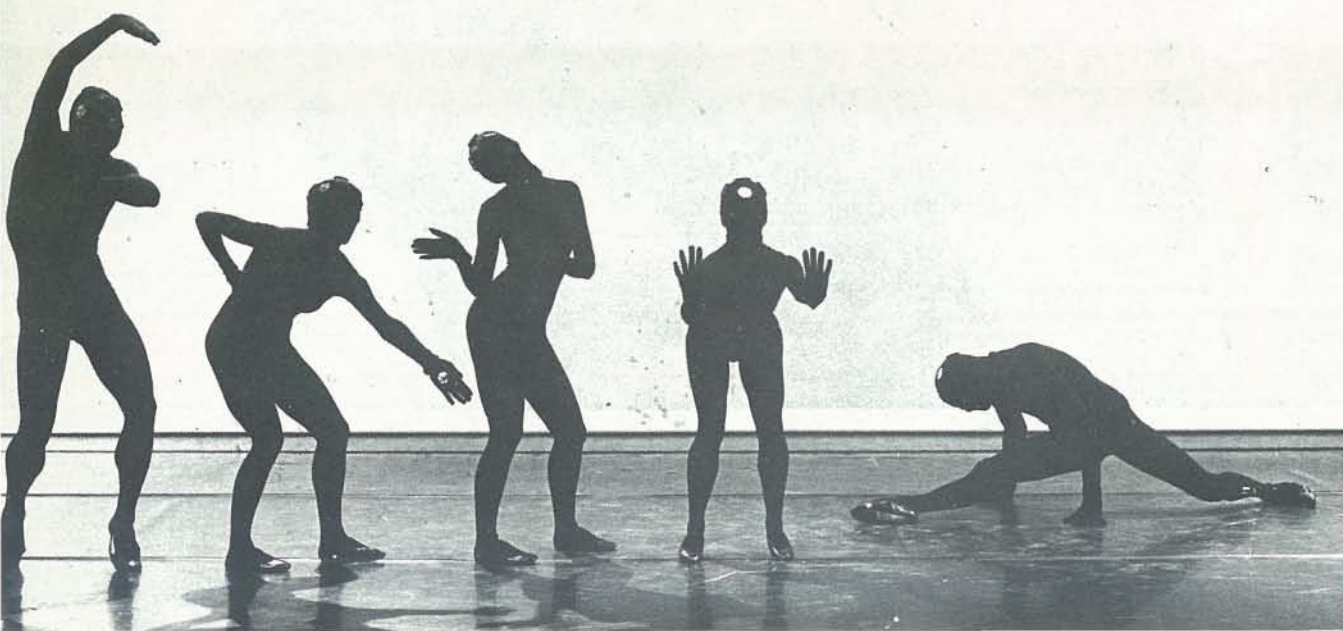
BAT DOR

3 EPITAPHS (PAUL TAYLOR)

דואט (פול טיילור)  
מרים זמיר, דוד דביר

בת-דור

3 כתובות זכרון (פול טיילור)







TZAIKERE (ROBERT COHAN)  
KAREN PASKOW, LEA LICHTENSTEIN  
BAT DOR  
AND AFTER... (GENE HILL-SAGAN)

צייקרק (רוברט כוהן)  
קרן פסקו, לאה ליכנשטיין  
בת-דור  
ככלות... (ג'ין היל-סאגאן)







SUNNY DAY  
(CHARLES CZARNY)

BAT DOR

PLACE OF CHANGE  
(ROBERT COHAN)

יום יפה  
(צ'רלז צ'ארני)

בת-דור

בימת התמורות  
(רוברט כוהן)





נהר

(פלורה קושמאן)  
מרתה רייפלד, זכרי דגן

RIVER  
(FLORA CUSHMAN)  
MARTHA REIFELD,  
ZICHRI DAGAN

להקת המחול הבין-קיבוצית  
KIBBUTZ DANCE COMPANY

מול כוכבים ואפר  
(גדעון אברהמי)  
מרים הרץ, מרתה רייפלד

STARS AND ASHES  
(GIDEON AVRAHAMI)  
MIRIAM HERTZ, MARTHA  
REIFELD

(בעמוד הבא)  
(NEXT PAGE)  
השולחן הירוק  
(קורט יוס)

THE GREEN TABLE  
(KURT JOOSS)











GENE <sup>ג'ין</sup>  
HILL-SAGAN <sup>היל-סאגאן</sup>

BAT SHEVA

BURNING GROUND  
(GENE HILL-SAGAN)

מונודראמה  
(מירלי שרון)  
רינה שינפלד  
MONODRAMA  
(MIRALI SHARON)  
RINA SHOENFELD

בת-שבע

תבערת האדמה  
(ג'ין היל-סאגאן)







ליקוי חמה  
(רוברו כוהן)  
דרק לינטון,  
רינה שינפלד

ECLIPSE  
(ROBERT COHAN)  
DEREK LINTON,  
RINA SHOENFELD

BAT SHEVA בת-שבע

בערת האדמה  
(ג'ין היל-סאגאן)  
רוג'ר בריאנט,  
דרק לינטון,  
רינה שינפלד,  
צבי גוטהיינר

BURNING GROUND  
(GENE HILL-SAGAN)  
ROGER BRIANT,  
DEREK LINTON,  
RINA SHOENFELD,  
ZVI GOTHINER







משחקים שאנו  
משחקים  
(רינה גלוק)  
GAMES WE PLAY  
(RINA GLUCK)

בת-שבע  
BAT SHEVA

(בעמוד הבא)  
(NEXT PAGE)  
הכאב המתוק  
(ג'יין היל-סאגאן)  
הבאלט הישראלי

הבאלט הישראלי  
בשעת חזרה

THE ISRAELI  
BALLET  
IN REHERSAL









ואריאציות סימפוניות  
(ברטה ימפולסקי)  
ריק שוגרמן, אלן גלמבי

SYMPHONIC VARIATIONS  
(BERTA YAMPOLSKY)  
RICHARD SUGERMAN  
ELLEN GLEMBY

הבאלט הישראלי  
THE ISRAELI BALLET

SERENADE  
(BALANCHINE) סרנדה  
(בלאנצ'יין) (בלאנצ'יין)







לוטוס  
(ג'ין היל-סאגאן)  
LOTUS  
(GENE HILL-SAGAN)

הבאלט הישראלי  
THE ISRAELI  
BALLET



לוטוס  
(ג'ין היל-סאגאן)  
לורה גרדוס,  
שרון ראסל  
LOTUS  
(GENE HILL-SAGAN)  
LAURA GURDUS,  
SHARON RUSSELL





יעקב בחרן  
(שרה לוי-תנאי)  
ניסים גרמה, לאה אברהם,  
מלכה חג'בי

YA'AKOV IN HARAN  
(SARA LEVI-TANAI)  
NISSIM GARAME,  
LEA AVRAHAM,  
MALKA CHADGBY

INBAL

ענבל



יעקב בחרן  
(שרה לוי-תנאי) YA'AKOV IN HARAN  
(SARA LEVI-TANAI)



שאני למדבר  
(שרה לוי-תנאי)  
TO THE DESERT  
(SARA LEVI-TANAI)



INBAL

ענבל



אחותי כלה  
(שרה לוי-תנאי)

MY SISTER,  
MY BRIDE  
(SARA LEVI-  
TANAI)





אשירה לשבזי  
(שרה לוי-תנאי)

A SONG TO SHABAZI  
(SARA LEVI-TANAI)



INBAL

ענבל

אשירה לשבזי  
(שרה לוי-תנאי)

A SONG TO SHABAZI  
(SARA LEVI-TANAI)





להקת מחול אפרתי  
EFRATI DANCE COMPANY

אסתר נדלר, יעקב שריר,  
שלי שיר  
ESTER NADLER,  
YAAKOV SHARIR,  
SHELLEY SHEER







MOSHE EFRATI

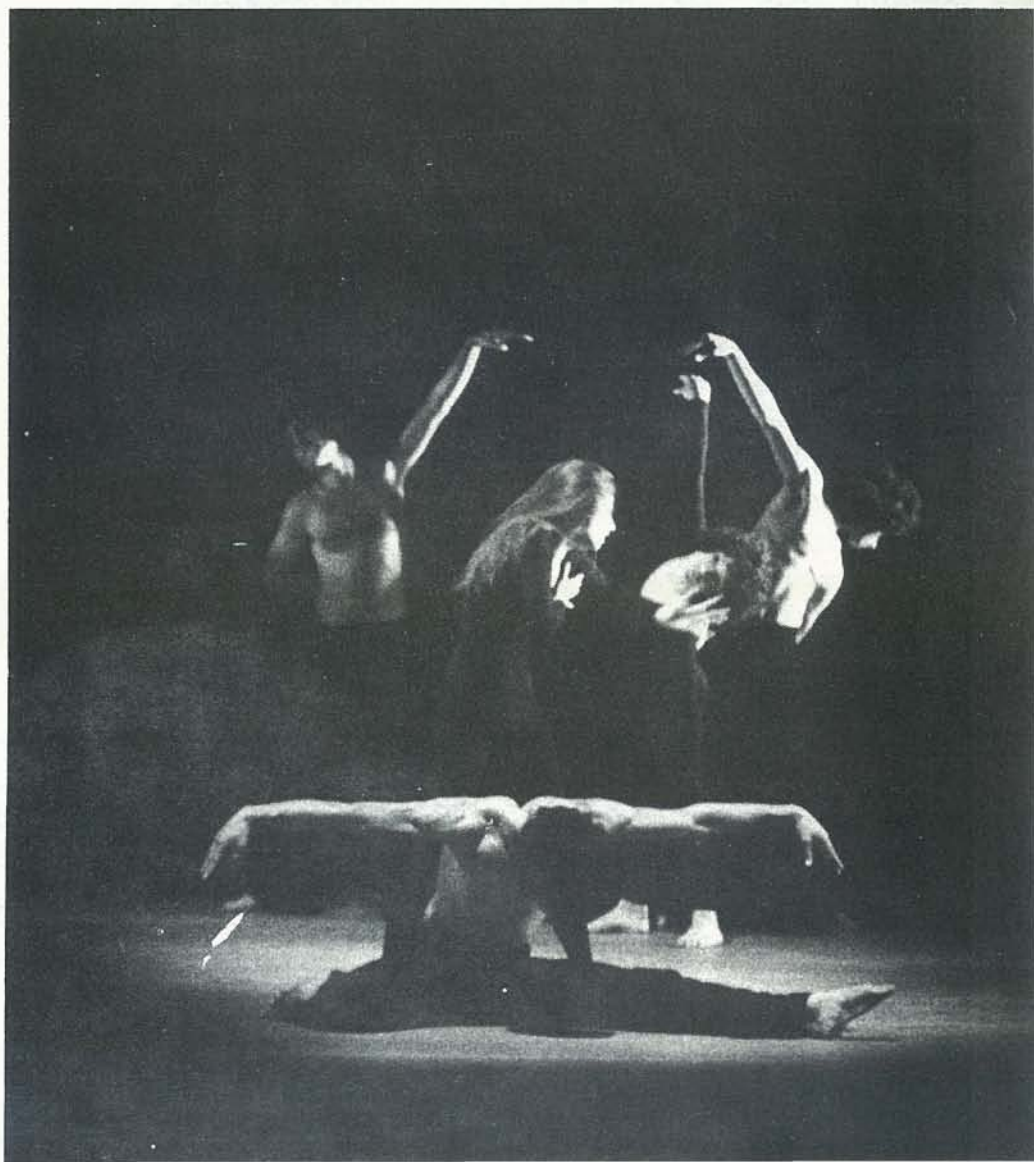
משה אפרתי

להקת דממה

DEMAMA DANCE  
GROUP

אדם מתחיל יומו  
(משה אפרתי)

A MAN STARTS  
HIS DAY  
(MOSHE EFRATI)







מטאפורות  
(רינה שחם)

METAPHORES  
(RINA SHAHAM)

ג'וסטין האריס,  
עופר זאקס

JUSTIN HARRIS  
OFER SACHS

הלהקה הקאמרית למחול  
THE CHAMBER DANCE GROUP

DANCE IN  
FOUR PARTS  
(RONI SEGAL)

מחול בארבעה  
חלקים  
(רוני סגל)





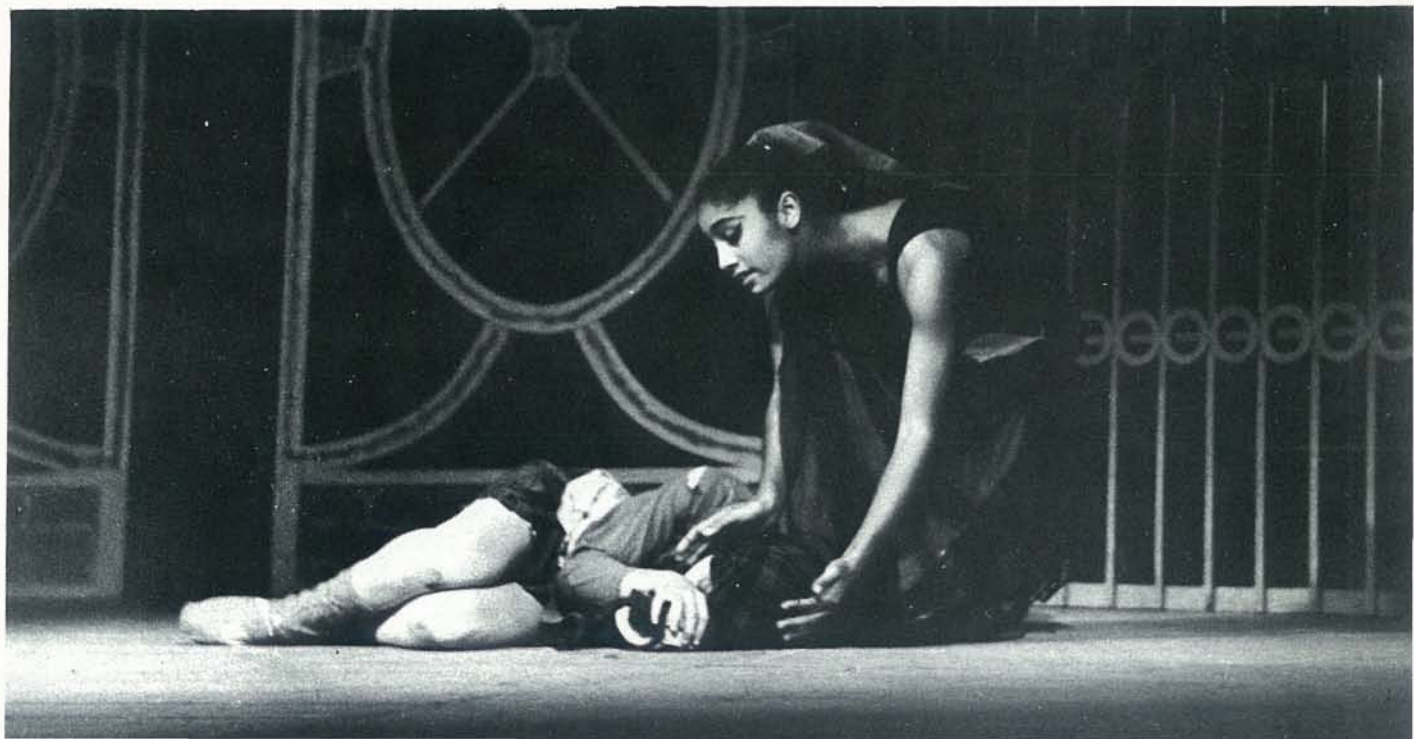
רחל נדב בתפקיד מרים בבאלט של  
רינה נוקובה

RACHEL NADAV AS MIRIAM  
IN RINA NOKOVA'S BIBLICAL  
BALLET



יונה לוי באלט "מוכרת הגפרורים"  
(מיה ארבטובה)

YONA LEVI IN MIA ARBATOVA'S  
"LITTLE MATCHGIRL"







קהלית המחול של ישראל 1952 בעת ביקורו של הרקדן האמריקאני פול דרייפר בארץ.

THE DANCE COMMUNITY OF ISRAEL IN 1952 DURING THE VISIT OF PAUL DRAPER, THE AMERICAN TAP-DANCER.

- |                              |                                  |                        |
|------------------------------|----------------------------------|------------------------|
| 1. JUAN (THE SPANISH DANCER) | 11. GERTRUD KRAUS                | 1 - הרקדן הספרדי חואן  |
| 2. HIS WIFE ILANA            | 12. JUDITH ORENSTEIN             | 2 - אישתו אילנה        |
| 3. MIA ARBATOVA              | 13. DR. SHOR                     | 3 - מיה ארבאטובה       |
| 4. MIA PICK                  | 14. YAAKOV ORI (THE IMPRESSARIO) | 4 - מיה פיק            |
| 5. PAUL DRAPER               | 15. DEBORA BERTONOV              | 5 - פול דרייפר         |
| 6. ?                         | 16. SHOSHANA ORENSTEIN           | 6 - ?                  |
| 7. RACHEL NADAV              | 17. NAOMI ALESKOVSKY             | 7 - רחל נדב            |
| 8. IRENE GETRY               | 18. HILDE KESTEN                 | 8 - אירנה גטרי         |
| 9. ?                         | 19. JOSHUA BERTONOV              | 9 - ?                  |
| 10. TILLA ROESSLER           | 20. DAVID VARDI                  | 10 - תהילה רסלר        |
|                              |                                  | 11 - גרטרוד קראוס      |
|                              |                                  | 12 - יהודית אורנשטיין  |
|                              |                                  | 13 - ד"ר שור           |
|                              |                                  | 14 - יעקב אורי (אמרגן) |
|                              |                                  | 15 - דבורה ברטונוב     |
|                              |                                  | 16 - שושנה אורנשטיין   |
|                              |                                  | 17 - נעמי אלסקובסקי    |
|                              |                                  | 18 - הילדה קסטן        |
|                              |                                  | 19 - יהושע ברטונוב     |
|                              |                                  | 20 - דוד ורדי          |





מיה ארבאטובה - כבאלרינה וכמבשלת במטבח  
"ההגנה"



MIA ARBATOVA AS BALLERINA AND AS  
COOK FOR HAGANA SOLDIERS







JEROME ROBBINS GIVING A CLASS  
IN MIA ARBATOVA'S STUDIO

ג'רום רובינס בשעת מתן שיעור בסטודיו  
של מיה ארבאטובה

ANTON DOLIN IN TEL-AVIV IN 1955

אנטון דולין בתל-אביב בשנת 1955







חסיה לוי ולהקתה  
במופע לפני חיילי  
צה"ל

HASSIA LEVI  
AND HER DANCERS  
PERFORMING FOR  
SOLDIERS

PATRICIA NEARY WITH THE ISRAELI BALLET  
PERFORMING IN SINAI FOR SOLDIERS

פטרישיה נירי עם הבאלט הישראלי  
בשעת מופע לפני חיילים





**נאמנות תיאטרון בימות  
האנסבל הקאמרי הישראלי  
המקהלה הלאומית רינת**

**מברכים**

**את השנתון "מחול בישראל 75"**



# אגודת החרשים-אלמים בישראל

The Association of the Deaf & Mute in Israel

ביה"ס לתנועה מימיקה ומחול מיסודה של  
אגודת החרשים-אלמים בישראל בהנהלת משה אפרתי

ביה"ס הקיים נפתח ב-1.10.75 לילדים ובני נוער חרשים שיהיו עתודת כוחות והשלימה לשורות להקת "דממה" הפועלת זה 7 שנים.

מסגרת ביה"ס הורחבה מכתת למוד אחת לשתי כתות, כשבכל כיתה 12-15 תלמידים.

ביה"ס פועל פעמיים בשבוע בימים ב', ה' בשעות 8-10 בערב.

כתת התלמידים הצעירים תודרך לחליפין ע"י משה אפרתי, יעקב שריר ויחיאל דוד. לראשונה ישתלבו בהדרכה גם רקדנים ותיקים של להקת "דממה". רקדני הלהקה שנבחרו להדרכה הם יולה רוזינק, מזל סגל, שמואל סבן ואמנון דמתי.

רון גלעדי ידריך בלעדית בשעורי פנטומימה.

נהול הפעולות האדמיניסטרטיביות הקשורות בתפעול ביה"ס הוטלו על יחיאל דוד הנושא כבר בתפקיד מרכז פעולות להקת "דממה".

ביה"ס יפעל זמנית באולפן להקל "דממה" (מועדון אחוה, רח' ברנר 21 ת"א) עד לבניית סטודיו קבוע במסגרת המרכז הקהילתי שיבנה ליד בית הלן-קלר בת"א.

לעידוד פעולות ביה"ס הוחלט, שהתלמידים יהבו ממלגה מלאה, ולפי-כך יהיו פטורים מתשלום שכר למוד.

## להקת דממה demama group



FOUNDED BY THE ASSOCIATION  
OF DEAF & MUTE IN ISRAEL  
TEL - AVIV, P.O.B. 9001  
TEL.: 31526

מיסודה של אגודת חרשים-אלמים  
בישראל  
תל-אביב, בית הלן קלר, יד-לבנים 13 יד אליהו  
טלפון: 31526

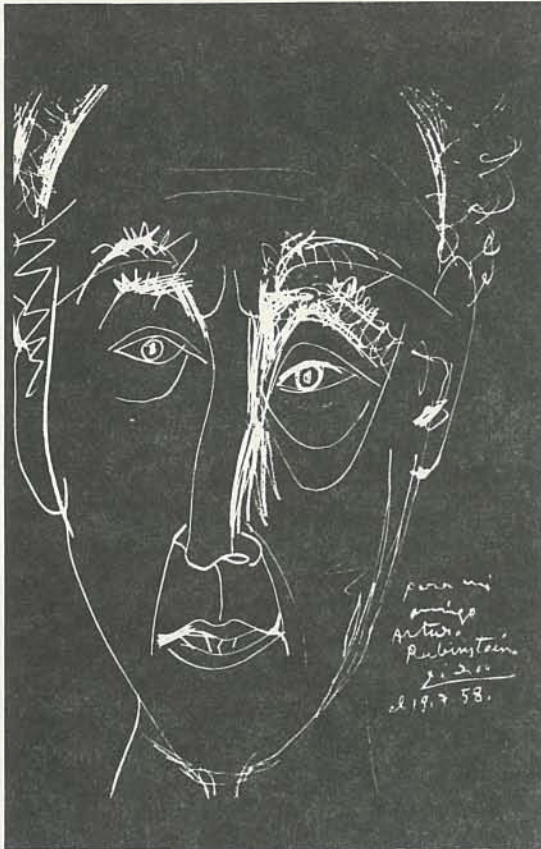


## התחרות הבינלאומית

### לפסנתר

### ע"ש ארתור רובינשטיין

### ישראל



תחרות מס' 2 לפסנתר ע"ש רובינשטיין בישראל  
בחסות נשיא המדינה פרופ' אפרים קציר  
נשיא כבוד: ארתור רובינשטיין

התחרות הבינלאומית השניה לפסנתר ע"ש רובינשטיין תיערך בישראל בין ה-4 ל-14 באפריל 1977.  
הפסנתרן ארתור רובינשטיין, נשיא הכבוד של התחרות, יהיה חבר ועדת-השופטים הבין-לאומית.  
התחרות — שנוצרה ברוחו היוצרת של האמן הדגול ושעל שמו היא נקראת — מטרתה לעודד אמנים צעירים ולפתח את דרכם האמנותית. בתחרות שלושה שלבים: הראשון והשני מורכבים מרסיטאל בן שעה אחת ונגינת פרקי מוסיקה קאמרית. בשלב השלישי יידרשו המתחרים שהצליחו להגיע לשלב הסיום, לנגן כל אחד שני קונצ'רטות עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית. שעה שנקבעו קריטריונים מחמירים אלה לעימות מוסיקאלי מפרה זה, פעלו המארגנים בהשראת גישתו של ארתור רובינשטיין עצמו לפירוש המוסיקלי של היצירה המבוצעת.

\*

המעוניין לקבל את התכנית הרישמית של התחרות, הכוללת את התכנית המוסיקאלית, הפרטים, חוקי ההשתתפות ותנאיה וכן אינפורמציה אודות הסדנא ופרטים אחרים יפנה נא אל: התחרות הבינלאומית לפסנתר ע"ש רובינשטיין, מנהל: י. ביסטריצקי, ת"ד 29404, תל-אביב, מגדל שלום, טלפון: 03-51604.

## פרטים אחדים אודות התחרות הראשונה ע"ש רובינשטיין

חשובים באמריקה ואירופה. פרס שני: יוג'ין אינדיץ' (ארה"ב). פרס שלישי: (חולק שווה בשווה) יאנינה פיאלקובסקה (קנדה) וסטבה טניאל (אוסטריה).

מאסטר ארתור רובינשטיין אמר על התחרות: "היתה זו התחרות בעלת הרמה הגבוהה ביותר שפגשתי מעודי... מעולם לא ראיתי ריכוז כזה של כשרון. כל מתחרה היה זוכה למקום ראשון בתחרות פחותה מזו".

מופעי התחרות הוסרטו והוקלטו וההקלטות והסרטים עומדים לרשות תחנות הטלוויזיה והרדיו.

התחרות היא חברה באיגוד הבינלאומי של תחרויות מוסיקאליות שמושבם בג'נבה, שווייץ.

התחרות הראשונה ע"ש רובינשטיין התקיימה בירושלים בחודש ספטמבר 1974. חבר השופטים הבינלאומי כלל את: ג. אגוסטי (סג'ייור, איטליה); ד. בארנבוים (ישראל); א. בנדטי — מיקלאנג'לי (איטליה); ג. פבריה (צרפת); ה. גאנגבין (שווייץ); י. איסטומין (ארה"ב); מ. כץ (ישראל); י. קולודין (ארה"ב); א. רובינשטיין; פ. זלצמן (ישראל); מ. זמורה-כהן (י"ר, ישראל); א. טנסמן (צרפת). ד. וובר (אוסטריה).

עשרים וארבעה מתחרים מ-14 ארצות נטלו חלק בתחרות. אלה נבחרו מתוך כ-80 מועמדים. זכו בפרסים: פרס ראשון — עמנואל אקס (ארה"ב), הפרס ע"ש רובינשטיין \$5,000, מדליית הזהב של התחרות וכמו כן חוזה הקלטות והופעות עם תזמורות ידועות וקשרים עם אמרגנים





התחרות הבינלאומית לפסנתר ע"ש ארתור רובינשטיין  
ישראל

*THE 2nd ARTHUR RUBINSTEIN  
INTERNATIONAL PIANO MASTER COMPETITION  
Israel*

Patron: His Excellency the President of the State of Israel Ephraim Katzir

Honorary President: **Arthur Rubinstein**

The second **Arthur Rubinstein International Piano Master Competition** will be held in Israel from 4th - 17th April, 1977.

Maestro Arthur Rubinstein, the Honorary President of the Competition, will also act as a member of the International Jury.

This **Master Competition** - conceived in the artistic creative spirit of the Great Maestro - aims at fostering talented and aspiring young interpreters and to promote their true artistic careers.

The **CONTEST** will comprise three stages: the first and second will consist of one hour recitals and the performance of a piece of chamber music. At the third stage, the finalists will be required to play two concertos with the **ISRAEL PHILHARMONIC ORCHESTRA**.

In setting the highly demanding criteria for this **Stimulating Musical Confrontation**, the organizers were inspired by Maestro Rubinstein's own approach to the great art of the piano.



To obtain the official Competition brochure with musical programme, prizes, rules and conditions, including the Music Workshop Programme, and for all further details please apply: The Arthur Rubinstein International Piano Master Competition, Director J. Bistrizky, P.O.Box 29404, Shalom Tower, Tel-Aviv, Tel. 03-51604.

*Some information about  
THE FIRST ARTHUR RUBINSTEIN COMPETITION*

The First Arthur Rubinstein Competition took place in Jerusalem during September 1974. **The International Jury:** G. Agosti - Vice Chairman (Italy); E. Barenboim (Israel); A. Benedetti Michelangeli (Italy); J. Fevrier (France); H. Gagnebin (Switzerland); E. Istomin M. Katz (Israel); I. Kolodin (U.S.A.); A. Rubinstein; P. Salzman (Israel); M. Smoira-Cohn - Chairman (Israel); A. Tansman (France); D. Weber (Austria).

**Twenty-four contestants from fourteen countries** - selected from among 80 applicants - participated in this competition.

The prizes were awarded to a number of pianists of more than average concert standard, outstanding musicianship, and a talent for persuasive, versatile rendering, and creative interpretation of musical works, ranging from the pre-classical to the contemporary.

**Prizewinners:** 1st Prize - **Emanuel Ax** (U.S.A.) - The Arthur Rubinstein Prize, \$5,000.- and the Competition Gold Medal, also recording engagements (RCA), concerts with various orchestras of international re-

nown, and contracts with leading American (Hurok) and European Artists Managements; 2nd Prize: **Eugene Indjic** (U.S.A.); 3rd Prize (awarded ex equo): **Janina Fialkowska** (Canada) and **Seta Tanyel** (Austria).

Maestro Arthur Rubinstein (about the event). "... This Competition was on the highest level of all Contests I have been present...". "... The name 'Master Competition' given to this Contest was rightly used", (Prize-distribution ceremony, Sept. 14th, 1974). "... Never, Never, Never have I met such a concentration of talent before: everyone, at a lesser contest, would easily have won first prize..." (The Jerusalem Post, Sept. 13th, 1974).

A one-hour colour-film (videotape) of the Competition and tape-recordings of all the auditions, have been produced and are now available to television and radio stations, also to musical institutions.

The Competition is a member of the Federation des Concours Internationaux de Musique, Geneva.

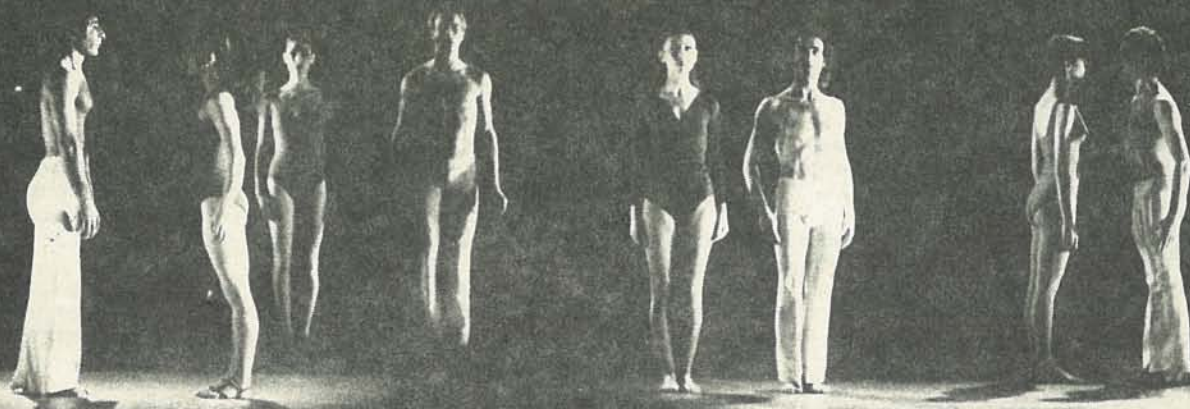




WITH "DEMAMA" GROUP

עם להקת "דממה"

להקת מחול אפרתי  
*Efrati Dance Company*

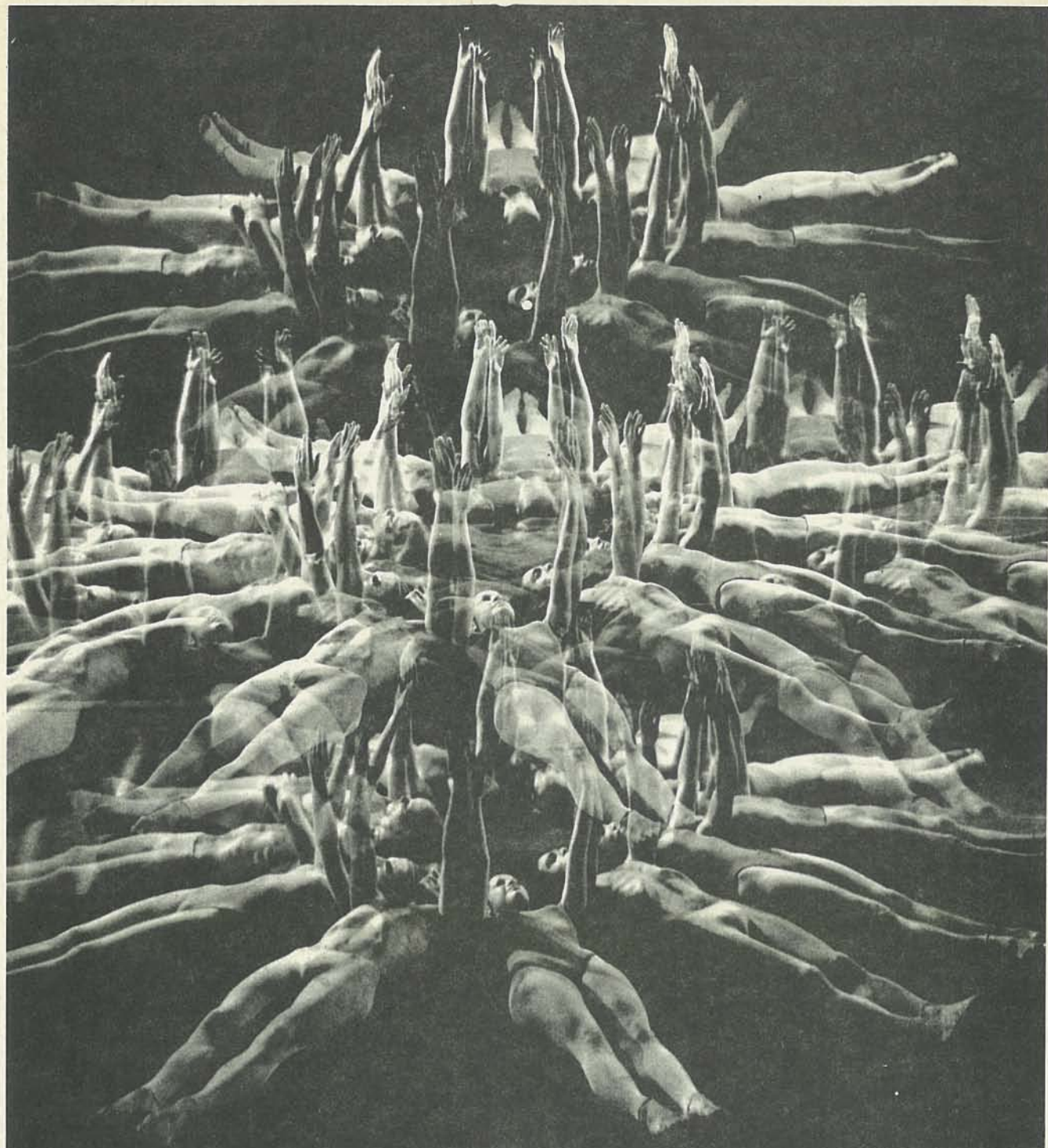


TEL-AVIV

טל. 237662

תל-אביב





**Batsheva Dance Company**

**להקת מחול בת-שבע**





כוחנו  
בתנועה  
ולא  
במילים...

להקת מחול בת-דור



# להקת המחול הבין-קיבוצית THE KIBBUTZ DANCE COMPANY



Cultural Dept., Hakibbutz Ha'artzi,  
Tel-Aviv, 13, Leonardo da Vinci St. Tel.: 255133  
Studio: Kibbutz Ga'aton, Doar na Ma'aleh Hagalil,  
Tel.: 04-923009

המדור למופעים, בית הקיבוץ הארצי,  
ת"א, רח' ליאונרדו דה-וינצ'י 13, טל: 255133  
אולפן הלהקה: קיבוץ געתון, ד.נ. מעלה הגליל,  
טל: 04-923009

## CORD

Committee on Research in Dance

### \* DANCE RESEARCH JOURNAL

(a biannual: critical reviews, annotations of multidisciplinary publications, reports & the following articles).

### \*\* DANCE RESEARCH JOURNAL

(a biannual: critical reviews, annotations of multidisciplinary publications, reports & the following articles).

- VII-1 (\$2.00) An Essential Resource for the Aging: Dance Therapy (JB Helm & KI Gill)  
A Note on Human Action & the Language Machine (D. Williams)  
What Makes Art Art? (MH Kaprelian)  
Dances of Anahauc-- For God or Man? (JL Hanna)

- VII-2 (\$2.00) Alaskan Eskimo Dance in Cultural Context (TF Johnston)  
The Aesthetics of Dance (D Best)  
Symbols of Possession... in an Anago-Yoruba Ceremony (MT Drewal)  
The Anthropology of the Body (JL Hanna)  
Creative Movement in the Public School (SW Stinson)

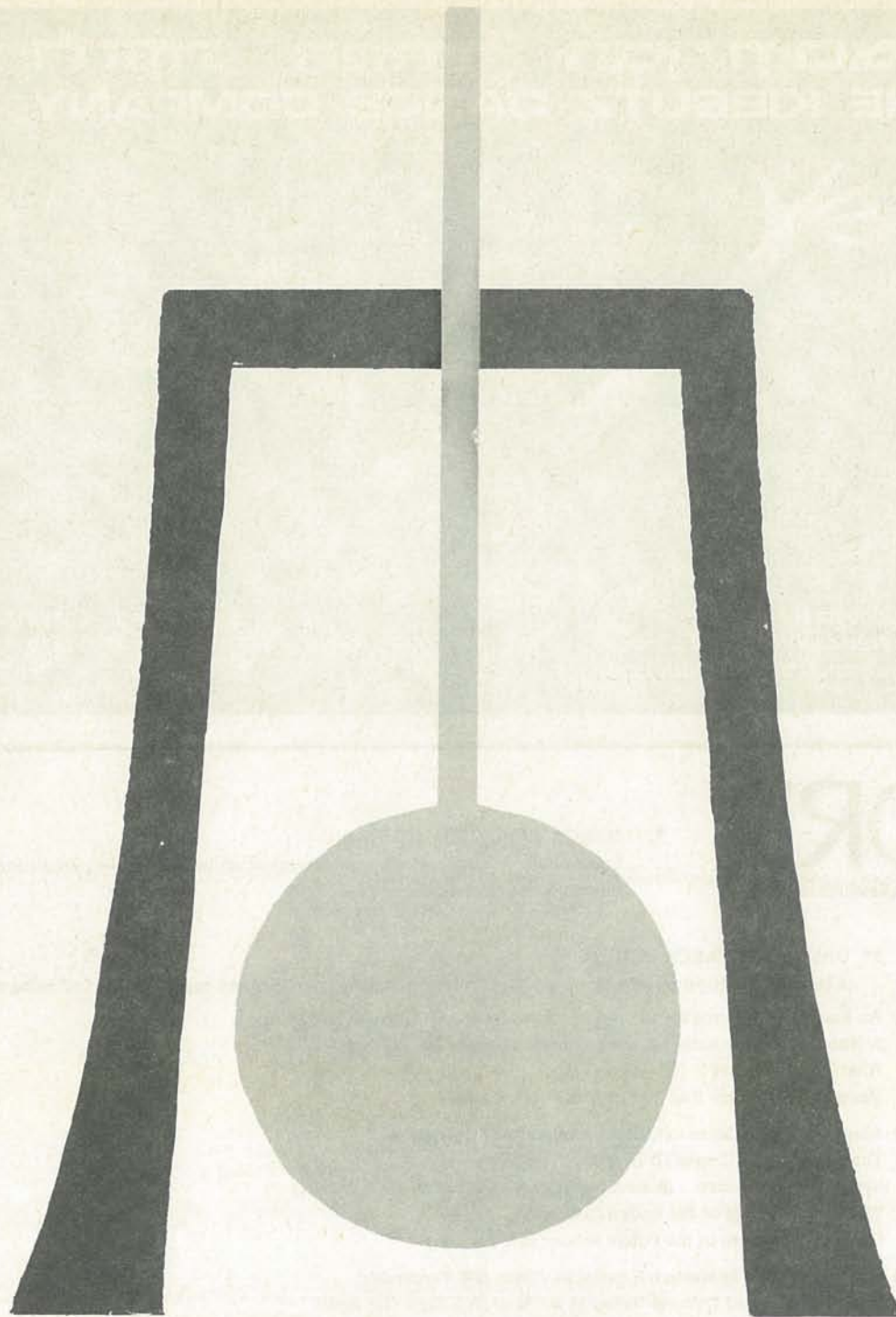
- VIII-1 (\$3.00) Dance Exchange in Western Equatorial Africa (JW Fernandez)  
Eskimo Dance and Cultural Values in an Alaskan Village (LP Ager)  
A Recollection of Margaret H'Doubler (EA Moore)  
The Sleeping Princess: An Analysis of Her Failure to Charm (SR Stickler)

Forthcoming special publications : \* MIND AND BODY \* ASIAN AND PACIFIC DANCE

Send prepaid orders & requests for membership & other publication information to :

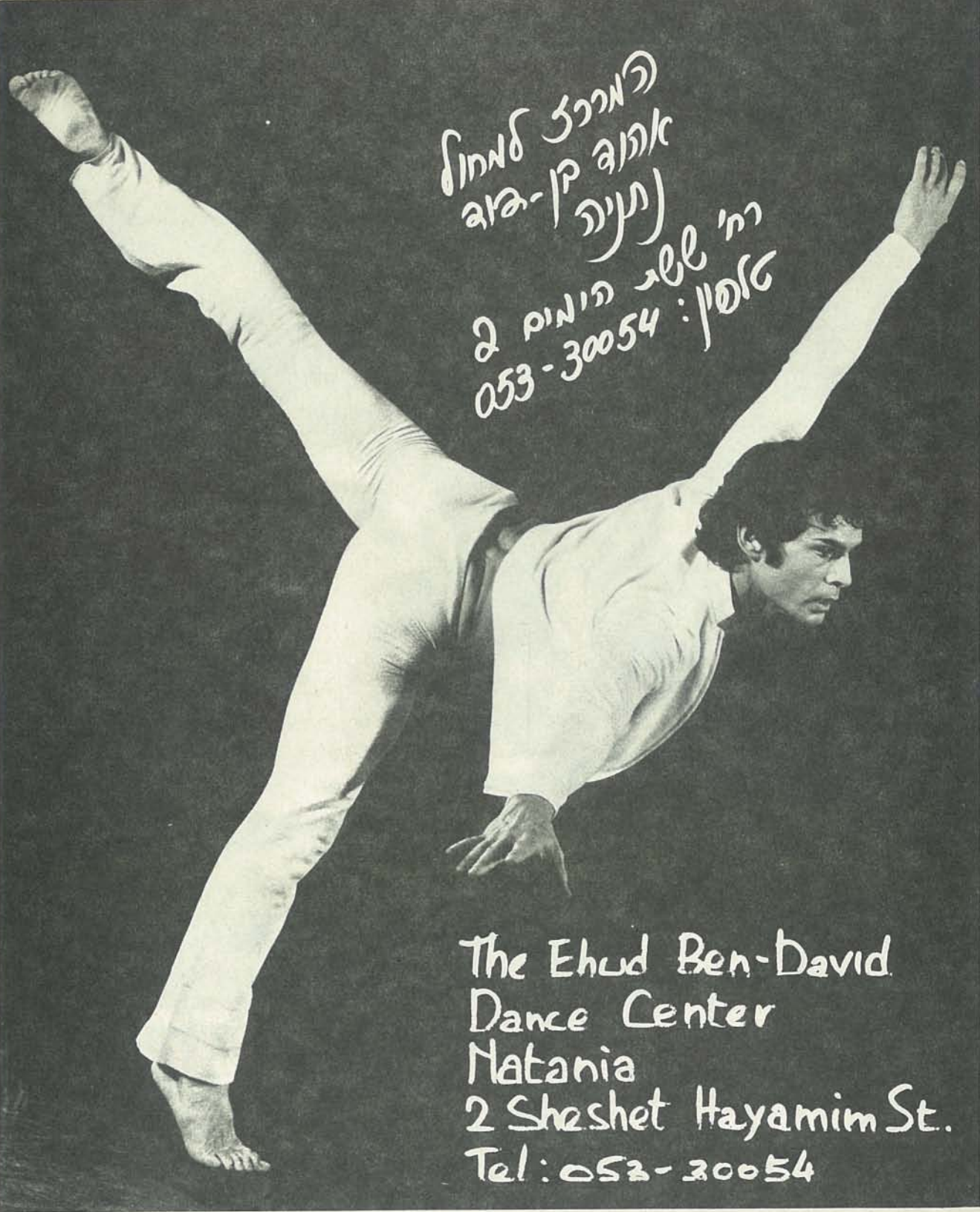
CORD, Dance Dept., Educ. 675D, New York University  
35 West Fourth St., New York, New York 10003, USA





**עונל תיאטרון מחול INBAL DANCE THEATRE**





המרכז  
אמנויות  
תנועה קא-ארא  
מ' שלל היום 2  
טלפון: 053-30054

The Ehud Ben-David  
Dance Center  
Natania  
2 Sheshet Hayamim St.  
Tel: 053-30054





# ISRAEL      הבלט BALLET    הישראלי

120 JABOTINSKY ST. TEL AVIV, TEL. 266610, טל. 120, תל אביב, ז'בוטינסקי



# מברכיג את השנתן / "מחלף ישראל 1975"

זאב הלפרין (NE)

גילף טלפן

שרה לוי-תנאי

קיי לטנאן

הלף מרקמן / ברטל ימפולסקי

ימי לביף סטראק

פרופ. מיכאל סלע

פנחס פולסטל

טרטראד קראלס

רחמיג רלן

רינה שמע

רינה שינפלד



בית הספר למחול מיה ארבטובה ומיה פיק,  
הפועל מזה 33 שנה מברך את השנתון החדש.

THE MIA ARBATOVA SCHOOL OF DANCE  
with Mia Pick, founded 33 years ago  
congratulates the young Dance Annual.

סטודיו מיה ארבטובה  
תל-אביב, שד' בן-גוריון 72  
טל: 22 82 14

STUDIO MIA ARBATOVA  
Tel-Aviv, 72 Ben Gurion Blvd.  
Tel.: 22 82 14

## THE DANCE CENTER

Artistic Director : LIA SCHUBERT

HAIFA PICCOLO BALLET

ב ל ט פ י ק ו ל ו ח י פ ה

מנהלת אמנותית: ליה שוברט

## מרכז המחול

יעקב לוי - מדריך ריקודי-עם ישראליים,  
ריקודי-עמים וכוראוגרף

לימוד והרקדה:

יום ד' - בבית כץ, קי ביאליק (טל. 701035)  
יום א' - בבית נגלר, קי חיים (טל. 724694)  
כתובת פרטית: קרית-ביאליק, רח' קישון 5  
(טל: 726027)

**רחל כפרי**  
**סטודיו למחול**



סטודיו למחול הילדה קסטן  
באלט מודרני וקלאסי  
רמת גן, רח' ארלוזורוב 10.

HILDE KESTEN -  
Studio for Classical & Modern Dance  
10, Arlozorov St., RAMAT-GAN

חיפה  
רח' יערות 5  
טל: 251723

### בית ספר לבאלט קלאסי רחל טליתמן



סניף האקדמיה המלכותית-  
לונדון - בחינות GRADES  
MAJOR - קלאסי וג'אז  
שאו ברכות לשנתון למחול!  
ת"א - רח' הירשברג 7,  
רח' קרני 9, טל: 223137

ליוזמי השנתון ולמוציאים לפועל -  
יישר כוחכם והצליחו במפעל  
אריה כלב

CONGRATULATIONS TO THE NEW  
DANCE ANNUAL AND ITS INITIATIONS  
ARIE CALEV



**המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות  
שליד משרד החינוך והתרבות**

**בחינות כניסה - מועד א'**

בחינות כניסה למחלקה למחול באקדמיה ע"ש  
רובין יתקיימו - ספטמבר 1976.

מתקבלים בעלי תעודת בגרות והכשרה ריקודית.

PUBLIC COUNCIL OF CULTURE AND ART  
MINISTRY OF EDUCATION AND CULTURE

**ENTRANCE EXAMINATIONS - FIRST TERM**

ENTRANCE EXAMINATIONS TO THE DANCE  
DEPARTMENT OF THE RUBIN ACADEMY OF  
MUSIC JERUSALEM WILL BE HELD IN  
SEPTEMBER 1976.

ADMISSION ONLY TO HOLDERS OF HIGH  
SCHOOL CERTIFICATE WITH A DANCE BACK-  
GROUND

Enquiries:

at the offices of the Rubin Academy of Music, Jerusalem.

7, Smolenskin St., Jerusalem. Tel

Tel.: 35271



**האקדמיה למוסיקה בירושלים ע"ש רובין  
המחלקה למחול**

**קורס קיץ ארצי למחול**

כבעבר יתקיים בקיץ 1976 קורס קיץ ארצי  
למחול באקדמיה בירושלים. בקורס ידריכו  
אמנים נודעים מהארץ ומחו"ל.

המקצועות בלט קלאסי, מחול מודרני,  
כוריאוגרפיה, ג'אז וכו'.

THE RUBIN ACADEMY OF MUSIC JERUSALEM  
DANCE DEPARTMENT

**SUMMER COURSE IN DANCE**

The Dance Department of the Rubin Academy of Music  
announces that its annual course in Dance will be held,  
as in the past, also in the

Summer 1976

The Course will be conducted by renown guest from  
abroad and Israel and will feature classical ballet, modern  
dance, choreography, jazz etc.

**פרטים:** משרד האקדמיה למוסיקה בירושלים  
ע"ש רובין.

רח' סמולנסקין 7, ירושלים.

טל: 35271.



**אולפן בת-דור לאמנות המחול**



מנהלת : ז'נט אורדמן  
סגנית מנהלת: שילה לוי

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



# סטודיו לחזון

גליה גת רות לרמן

שיעורים במחול מודרני וג'אז  
לכל הגילים

תל-אביב, רחוב הירקון 260.

## בברכה,



"צוותא" תל-אביב  
אבן גבירול 30

## התיאטרון העירוני באר-שבע



הצגות ברפרטואר לעונת 1975 - 1976  
מחזות מקוריים

השיבה מאת מרים קיני  
עלי כנור מאת עדה בן נחום  
(עפ"י שלום עליכם)  
חייל של שוקולד מאת אילן רונן

מחזות קלאסיים

טרטיף מאת מולייר  
מסייה דה פורסוניאק מאת מולייר  
הלילה ה-12 מאת שקספיר

מחזות מודרניים

אנדורה מאת מכס פריש  
פנדו נליז  
פקניק בשדה הקרב - מאת פ. ארבל  
מסיבת יום הולדת מאת ה. פינטר

הצגה לילדים

שבעה במכה אחת מאת אוראנד האריס.

מזל טוב מעולה חדשה לשנתון החדש  
סילביה דוראן  
לשעבר מבאלט-הייצוג של אמנות המחול  
הספרדי - המופיעה כעת ברסיטאלים  
בישראל  
בקרוב פתיחת בית-ספר למחול ספרדי  
הרצאות - הופעות - שיעורים  
אינפורמציה: טל: 442958-613687

Congratulations & Best Wishes to  
ISRAEL DANCE ANNUAL '75  
from

SILVIA DURAN

specially appointed by the Spanish Ministry of Culture  
to represent Spanish Dance in recitals through Israel  
soon to open Spanish Dance School  
Lecture - Demonstrations - Performances - Classes

Information: Tel. 442958 - 613687





ESHKOL-WACHMAN MOVEMENT NOTATION  
PUBLICATIONS

MOVEMENT NOTATION (The original textbook of E-W Movement Notation)

\* NOA ESHKOL - RIGHT ANGLED CURVES (The score of a dance suite by Noa Eshkol) <sup>1)</sup>

SHAPES OF MOVEMENT (Graphic and kinetic art)

THE HAND BOOK

THE YEMENITE DANCE (Folklore)

\* DEBKA (Folklore)

\* MOVING WRITING READING (textbook)

THE GOLDEN JACKAL (Zoology)

TWENTY-FIVE LESSONS BY DR. MOSHE FELDENKRAIS

\*\* CLASSICAL BALLET

\*\* PHYSICAL TRAINING

\*\* FOLK DANCES OF ISRAEL

\* PUBLISHED BY MOVEMENT NOTATION RESEARCH CENTER,  
TEL-AVIV UNIVERSITY

\*\* PUBLISHED BY THE ISRAEL MUSIC INSTITUTE, P.O.B. 11253,  
TEL AVIV.

THE MOVEMENT NOTATION SOCIETY  
75, Arlozorov Street, Holon 58327  
ISRAEL

MOVEMENT NOTATION  
Society for International Movement  
Communication  
Freer Gymnasium, University of Illinois  
Urbana, Illinois 61801, U.S.A.

# ארגוניזם

רחוב רמז 32 תל-אביב טל. 4409

## אירועים ותערוכות

ארגון \* הפקה \* אירועים \* כנסים \* תערוכות

\* תפאורות \* יעוץ \* עיצוב \* תכנון \*

השאלת ציוד

\* מערכות תאורה \* הקרנות \* במות \*

\* מקומות ישיבה \* מערכות הגברה \* דגלים \*

אפקטים מיוחדים \* קשוטי אולמות במות וחוצות

# ארגוניזם

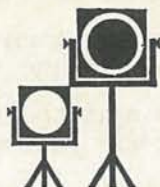
תאורה לאירועים,  
ציאטרון ותערוכות בע"מ

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

## דנאור



בצוע עבודות תאורה אמנותיות \*  
תכנון וייצור עמעמים אלקטרוניים  
(דימרים) \* מכשירי בקרה ואפקטים



DANOR

LIGHTINIG FOR THEATRE,  
FESTIVALS FAIRS, EXHIBITIONS LTD.

OFFICE: HAMASGER ST.,  
INDUSTRIAL CENTRE NEVEH MAGEN.  
RAMAT HASHARON ISRAEL.  
TEL. 47 3 5 9 2  
RES. 47 8 2 9 6

ללהקות המחול  
וליימחול בישראל  
עשו והצליחו

אריק ברהום





**שטייניץ** מפעלי תאורה  
STEINITZ Lighting Industries

רחוב התעשייה 12 תל אביב 31049 טל. T-A 12 Hataasia St.

יצרני ציוד תאורה להארת במות  
מברכים את השנתון למחול ואת  
להקות המחול בישראל.



"א ט ל ס" - י. איפרמן  
משרד לנסיעות ותיירות



**מטיס את רקדני ישראל**

נתניה  
רח' הרצל 29  
טל.: 24831/2

תל-אביב  
בנין אל-על  
בן-יהודה 32  
טל.: 298975

**ברכות -**

הלנה ויעקב אגור



האגודה  
לקידום תרבות  
התיאטרון  
לילדים ולנוער

לאנשי המחול בישראל -  
ברכה מקרב לב!

כבעבר תמצאו אותנו נכונים לתרום  
חלקנו להפצת אמנות המחול בארץ.  
הנהלת האגודה

**על המשמר**  
נתון יחי

עשיר באינפורמציה מהימנה מכל חלקי  
הארץ ומרחבי העולם. ל"על המשמר" רשת  
כתבים בכל המרכזים החשובים בעולם.

פתוח לקשת דעות ולזרמי מחשבה, משקף ענייני  
המדינה, ציבור העובדים והאנטיליגנציה.

ב"על המשמר" מדורים רבים לענייני אמנות,  
ספרות, בידור וספורט, טכניקה ומדע וכד'.

בכל יום שישי מצורף לעתון  
השבועון "חותם".

"על המשמר" מגיע לרבבות קוראים בעיר,  
בכפר ובהתיישבות העובדת.





## יריחון לתרבות ולאמנות

בהוצאת האגודה לקידום אמנות לעם

### "מושג"

היריחון הפופולארי, הראשון והיחיד בארץ המכנס בכפיפה אחת ענפים שונים ומגוונים של אמנות ותרבות, בארץ ובעולם.

### "מושג"

ערוך על-ידי אדם ברוך ויהודה אטלס ומעוצב על-ידי סטודיו קרמן.

בגיליונות שיצאו עד כה התפרסמו, בין השאר, הרשימות והכתבות הבאות:

### במוסיקה

כתבות על משבר האופרה, מגמות במוסיקה העכשווית, חיים מוסיקאליים בארץ בשנות ה-20 וה-30, הפסטיבל הישראלי, פופ ישראלי, רשימות על: בריו, שנברג, סטראוינסקי, וייל, סאטי, שטוקהאוזן, קאגל, ראול, מאהלר, פנדרצקי, מתתיהו שלם ועוד.

### בתיאטרון

סקירות, ביקורות וכתבות על התיאטרון המיסחרי העממי, מחזות חנוך לוין, ראיון עם הבימאי מייקל אלפרדס, פיטורי שחקנים צעירים בתיאטרון הישראלי, תאורה בתיאטרון, מחקר על נוער ותיאטרון, פרופיל של תיאטרון חיפה, תיאטרונים בעולם: לה מאמא, בוב פוסי, רוברט וילסון, תיאטרון השמש של מנושקין, תיאטרון בבריה"מ ועוד.

### באמנות פלסטית

הוצגו עבודותיהם של האמנים: מיכאל דרוקס, מנשה קדישמן, דוד הנדלר, יוסל ברגר, אנה טיכו, פנחס כהן-גן, אבנר כץ, לי פרידלנדר, יאיר גרבוז, דני קרמן, רפי לביא, יחיאל שמי, דני קרוון, פנחס עשת, מיכל נאמן, מיכאל גיטלין, אפרת נתן, תמר גטר, ג'ורג' שמש, ויטו אקונצ'י, רוברט סמיתסון, עודד פיינגרש, מאריס בישופס, אביטל גבע, טוביה בארי, מירון סימה, נעמי סמילנסקי, דוד גרשטיין, מיכאל אייזמן, מיכאל ארגוב, דגנית ברסט, מיכה אולמן, מישל וולמן, מאיר אגסי ועוד.

### בצילום

צילומים של ריצ'ארד אוודון, לי פרידלנדר, חנן לסקין. רשימות על חבורת 64 - צלמי רחוב, אמנות המצלמה.

### תיקשורת

הוקדש גיליון מיוחד לסלוויזיה, הכולל כתבות ורשימות על תפקיד אמצעי התיקשורת, סלוויזיה קהילתית, מרשל מקלוהן, סלוויזיה בעולם, סלוויזיה לימודית, ראיון עם מנהל הסלוויזיה ארנון צוקרמן ועוד.

כמו-כן מתפרסמות ב"מושג" כתבות, רשימות ומדורי שיפוט ואינפורמציה על תקליטים, מופעי-מוסיקה, מחול, קולנוע, ארכיטקטורה, חברה ועוד.

בין המשתתפים בגיליונות שהופיעו עד כה: ד"ר יהואש הירשברג, גדעון רוזנגרטן, עידו אברבאיה, יוסי מרחיים, ד"ר יהודה מלצר, לאה דובב, חנוך רוך, רן שחורי, שושנה וייץ, פרופ' פינקוס-ויטן, צבי ינאי, פרופ' גרשון ויילר, ד"ר מיכאל לוין, רחל נאמן, ד"ר מיכאל סגן-כהן, מארק שפס, יגאל צלמונה, ד"ר גדעון עפרת, זיניק גלוצברג, מייקל אלפרדס, לס לוין, ד"ר אבנר בהט, אורי ברנשטיין, אבי חנני, יורם פורת, עדה ברודסקי, מיכאל הנדלזלץ, דוד אבידן, בן-ציון מוניץ.

ל"מושג" כתבים קבועים באירופה ובאר"ב.

הצטרף אל אלפי קוראי "מושג" ומנוויו.

המערכת: לואי מרשל 15, ת"א, טל. 455241

ל השיג: בדוכנים, בחנויות הספרים ובגאלריות.



## ISRAEL CLASSICAL BALLET

120 Jabotinsky St. Tel-Aviv  
Tel.: 266610

**Artistic Directors:** Berta Yampolsky,  
Hillel Markman

**Artistic Advisor:** Getrud Kraus

**General Manager:** Hillel Markman

**Rehearsal Directors:** Cora Benador,  
Gene Hill-Sagan, Nira Paaz

**Company Teachers:** Hillel Markman,  
Berta Yampolsky

**Dancers:** Berta Yampolsky, Nira Paaz,  
Pamela Osserman, Laura Gurdus, Lisa  
Premack, Jeanna Gailor, Sharon Russell,  
Ora Alish, Hannah Alex, Barbara Kravitz,  
Jill Alexander, Deana Schmuely,  
Nadyezhda Karmanovskaya, Gene Hill-  
Sagan, Richard Sugarman, Kenneth  
Gustafson, Samuel Cardea, Jay Augen,  
Erez Dror, Michael Reshef.

### Premieres in 1975

**"Pas De Quatre"** - ch.: Anton Dolin;  
m.: Cesar Pugni; c.: After lithography  
by A.A. Chalon; l.: Ben Zion Munitz

**"Serenade"** - ch.: G. Balanchine;  
m.: Tchaikovsky; c.: Berta Kwartz

**"Electro Bach"** - ch.: Felix Blaska;  
m.: J.S. Bach - Electronic Trans-  
cription by W. Carlos & B. Folkman  
c.: Felix Blaska & Ves Harper; l.: Ben-  
Zion Munitz

**"Episodes"** - ch.: Berta Yampolsky;  
m.: Tchaikovsky; c.: Berta Kwartz;  
l.: Ben-Zion Munitz



## THE KIBBUTZ DANCE COMPANY

The "Kibbutz Dance Company" pre-  
miered new works by Gideon Avraha-  
mi and its regular guest choreographer  
Flora Cushman in its Tel-Aviv pre-  
miere. During 1975 the company es-  
tablished itself as one of the profes-  
sional dance groups in Israel and looks  
forward still to ongoing growth and  
progress.

## THE KIBBUTZ DANCE COMPANY

Ga'aton, Doar Na Ma'ale Hagalil  
Tel.: 04-923009

**Artistic Director:** Judith Arnon

**Artistic Adviser:** Gertrud Kraus

**General Manager:** Gideon Phillips

**Rehearsal Directors:** Judith Arnon,  
Zichri Dagan

**Company Teachers:** Kaj Lothman,  
Flora Cushman, Judith Arnon,  
Yael Shemi

**Dancers:** Yonath Ossmann, Sarah  
Blitz, Zichri Dagan, Miriam Hertz,  
Mike Levine, Martha Reifeld, Noa Shur.

### Premieres in 1975

**"Cantata"** - ch.: Flora Cushman;  
m.: Ligeti-Werl; c.: Valery Avrahami;  
l.: Arik Barhum

**"Fugue"** - ch.: Ofra Achmon; m.: Bach

**"The Seed and the Husk"** - ch.: Judith  
Arnon; m. Hovhaness

**"Facing Stars and Earth"** - ch.: Gideon  
Avrahami; m.: Debussy; c.: Valery  
Avrahami; l.: A. Barhum

**"The River"** - ch.: Flora Cushman;  
m.: songs sung by Roberta Flack;  
c.: V. Avrahami; l.: A. Barhum



## THE PICCOLO BALLET

"The Piccolo Ballet" directed by Lia  
Schubert, was formed to give perform-  
ing opportunity to the students of  
Haifa's Dance Center.

### PICCOLO BALLET

Haifa, Bet Rothschild, 142 Hanassi Blvd.  
Tel.: 04-85798

**Artistic Director:** Lia Schubert

**General Manager:** Lia Schubert

**Company Teachers:** Lia Schubert,  
Debora Shalmi, Moshe Davidson

**Dancers:** Sarit Beker, Hagai Dolav,  
Moshe Astrogano, Iris Gil, Leora  
Askelrod, Miriam Katz, Shirley Novak,  
Iris Birnbaum, Rivka Ashkenazy,  
Jossi Giora, Ruth Eshel, Varda Zahavi,  
Shoshana Asiyag, Henia Bin.

### Premieres in 1975

**"Coppelia"** - ch.: Lia Schubert;  
m.: Delibes; d.&c.: Jan Tom Van Den  
Bergen; l.: Y. Orgal.



## SOLO PERFORMANCE AND VISITING COMPANIES

**Ze'eva Cohen** - Solo performances  
summer, 1975 Tel-Aviv.

Works by Rudy Perez ("Countdown"),  
Frances Alenikoff ("The One of No  
Way"), Anna Sokolow (from "Rooms")  
James Waring ("32 Variations") and  
Cohen ("Landscapes," "Cloudsong").

**Silvia Duran** - solo performances  
throughout Israel, particularly kib-  
butzim. Program includes classical  
Spanish dances, Flamenco, regional  
dances of Navarra and Valencia and  
choreography on Spanish-Jewish  
themes.

**Israel Festival, Summer 1975**  
**"Mumenschanz"** - Swiss mime com-  
pany.

**"The Royal Winnipeg Ballet Com-  
pany"** of Canada in works by Kurt  
Jooss, Benjamin Harkavy, Norbert  
Vesak, Agnes de Mille, Michael  
Smuin, Brian Macdonald, with guest  
appearances by Valery and Galina  
Panov.

**Rachel Kafri and Yossi Mar-Chaim** -  
performed in the Tel Aviv museum in  
conjunction with new sounds in Israeli  
music.



**Artistic Director:** Moshe Efrati

**General Manager:** Avraham Reich

**Admin. Director:** Yechiel David

**Rehearsal Director:** Yacov Sharir

**Company Teachers:** Yacov Sharir,  
Yechiel David

**Tours Abroad:** August 1975 -  
International Congress in Washington  
D.C. and coast-to-coast tour in U.S.A.

**Dancers:** Uzi Bozaglo, Ron Giladi,  
Sara Dahan, Amnon Damati, Josef  
Moyal, Tamar Masarati, Ilana (Ben-  
David) Saban, Shemuel Saban,  
Mazal Segal, Avraham Rosenblit,  
Yolanda Rozinek

**Premieres in 1975:**

**"A Man Starts His Day" - ch.** Moshe  
Efrati; **m.:** Shlomo Gronich;  
**c.:** Moshe Ben-Shaul; **l.:** Dan Radler



## THE EFRATI DANCE COMPANY

The group has presented its first program in 1975 but all the participants are familiar - the dancers and the choreographer were well-known dancers in the Bat-Sheva and Bat-Dor companies. Some of the members of the company work as teachers with the Demama-Group, and they perform one of their works together with this group.

Efrati choreographed and some of his dancers also took part in the production of "A Soldier's Tale". Israeli television recently screened a duet by Moshe Efrati especially created for T.V. in which Yair Vardi and Ester Nadler danced to music by Shidlovsky with a set by Dani Karavan.

## THE EFRATI DANCE COMPANY

Tel-Aviv, Basel St. 32, Tel.: 03-237662

Founded 1975

**Artistic Director:** Moshe Efrati

**Admin. Director:** Yechiel David

**Rehearsal Director:** Yacov Sharir

**Company Teachers:** Henryk Neuman,  
Nira Paz, Dorina Laor.

**Dancers:** Gabi Barr, Ester Nadler,  
Netta Ramati, Shelley Sheer, Moshe  
Efrati, Roger Briant (guest-artist),  
Yechiel David, Israel Herschkovitz,  
Yacov Sharir

**Premieres in 1975:**

**"Illustrations" - ch:** Moshe Efrati;  
**m.:** Vivaldi; **c.:** Moshe Ben-Shaul;  
**l.:** Chaim Tchelet

**"Leading Astray" - ch.:** M. Efrati;  
**m.:** Ami Ma'ayany; **c.:** M. Ben-Shaul;  
**l.:** Chaim Tchelet

**"Frames" - ch.:** M. Efrati, **m.:** Zvi Avni;  
**c.:** M. Ben-Shaul; **l.:** Ch. Tchelet

**"A Man Starts His Day" - ch.:** M. Efrati;  
**m.:** Shlomo Gronich; **c.:** M. Ben-Shaul;  
**l.:** Ch. Tchelet



## INBAL DANCE THEATRE

"Inbal Dance Theatre" celebrated twenty-five years of activity in 1975. In addition to regular performances throughout the country it made a lengthy tour to Central and South America, for which Sara Levi-Tanai revived some of her "classical" dances, like "Yemenite Wedding" and "Carry Us To The Desert". The company is in the process of re-organizing and guest choreographers are to be invited.

## INBAL DANCE THEATRE

Rehov Yeffet 13, Yaffo

Tel.: 237-344

Founded 1949

**Founder and Artistic Director:** Sara  
Levi-Tanai.

**Rehearsal Director:** Shlomo Haziz

**General Manager:** Gila Toledano

**Tours Abroad:** July-November, South  
and Latin America

**Dancers:** Malka Hadgby, Sara Shikarzi  
Tamar Cohen, Drora Jakobovitz,  
Dalia Nadav, Anat Malmut, Stephany  
Daniels, Rachel Sela, Nissim Garamé,  
Zion Nurel, Zadok Zubery, Shimon  
Cohen, Shimon Weitzman, Amos Vituri,  
Menashe Yaakovian, Shlomo Maman,  
Aharon Shkarzi

**Premieres in 1975:**

**"Jacob in Haran" - ch.:** Sara Levi-  
Tanai; **m.:** Yossi Mar-Ghaim; **d.:** David  
Sharir; **c.:** D. Sharir; **l.:** Rafi Cohen

**"Ode to Shabazi" - ch.:** Sara Levi-Tanai;  
**m.:** Yemenite folk-songs (Arr. O. Tuvia);  
**d.:** D. Sharir; **c.:** D. Sharir; **c.:** R. Cohen

**"The Heart's Desire" - ch.:** S. Levi-Tanai;  
**m.:** Emanuel Zamir (Arr. A. Levanon);  
**d.:** Michal Degani; **c.:** M. Degani;  
**l.:** R. Cohen



## THE ISRAEL CLASSICAL BALLET

The "Israel Classical Ballet" reached a new level of professionalism during its Israel Festival performances. For these summer programs Patricia Neary came to set Balanchine's "Serenade" and Mette Honning, ballerina of the Royal Danish Ballet, taught and performed Felix Blaska's "Electrobach" with the company. "Sweet Agony" by Gene Hill-Sagan was also performed.



## BATSHEVA DANCE COMPANY

"Batsheva Dance Company" became publicly owned in 1975, its main financial support coming from the Ministry of Education and Culture, the America Israel Cultural Foundation and other public sources. In spite of the crisis that this transition involved, the company continued to perform regularly. During the winter months a special program for high schools was presented under the auspices of the "Youth Theatre", created by Judith Brin Ingber.

A Board of Directors was established which includes, in addition to the management, 20 prominent figures such as choreographer Gertrud Kraus and scenic artist Dani Karavan.

The Company made a short autumn tour to Belgium where it performed at the Festival of Flanders. "Batsheva" also took part in the Israel Festival.

In a special Festival program commemorating the thirtieth anniversary of the end of World War II, it presented a new work by Oshra Elkayam-Ronen "Apocalypse" and a revival of John Cranko's "Song of My People, Forest People-Sea", restaged by Rahamim Ron.

## BATSHEVA DANCE COMPANY

Tel-Aviv, 9, Sderot Hahaskala,  
Tel.: 33813, 35597

Founded in 1964

**Artistic Manager:** Kaj Lothman  
**Ass. to Art. Dir.:** Amira Meroze  
**General Manager:** Pinhas Postel  
**Rehearsal Directors:** Rena Gluck,  
Amira Meroze

**Company Teachers:** Kaj Lothman,  
Linda Hodes, Amira Meroze, Rena Gluck,  
Rina Schenfeld, Derek Linton,  
Per-Olof Fernlund

**Guest Teachers:** Noami Lapzeson,  
Norman Morrice

**Tours Abroad:** Festival van Vlaanderen,  
Belgium.

**Dancers:** Rina Schenfeld, Rena Gluck,  
Rahamim Ron, Lea Avraham, Ilan Bechor-  
Aviv, Roger Briant, Varda Danieli,  
Per-Olof Fernlund, Laurie Freedman,  
Zvi Gotheiner, Ruth Kleinfeld, Jair Lee,  
Derek Linton, David Oz, Robert Pomper,  
Margalit Rubin, Pamela Sharni, Debi  
Smulian, Nurit Stern, Susan Stone,  
Tamar Tzafrir.

**"Trek" ch.:** Norman Morrice  
**m.:** Eugene Lester; **c.:** Peter Farmer;  
**l.:** John B. Read

**"Games We Play" - ch.:** Rena Gluck  
**m.:** Paul Hindemith; **d.:** Dani Karavan;  
**c.:** Linda Hodes; **l.:** Haim Tehelet

**"The Burning Ground"**  
**ch.:** Gene Hill Sagan; **m.:** Gustav Mahler;  
**c.:** Bertha Kwartacz; **l.:** Ben-Zion Munitz;

**"Apocalypse" ch.:** Oshra Elkayam-  
Ronen; **m.:** Musical Collage; **d.:** Oshra  
Elkayam; **c.:** O. Elkayam; **B.Z. Munitz**

**"The Green Table" - ch.:** Kurt  
Jooss; **m.:** F.A. Cohen; **d.:** Hein  
Heckroth; **Masks:** Hermann Markard;  
**l.:** Herman Markard

**"Monodrama" - ch.:** Mirali Sharon;  
**m.:** Marc Kopytman; **d.:** David Sharir;  
**c.:** Bertha Kwartz; **l.:** Haim Tchelet.



## THE CHAMBER DANCE COMPANY

"The Chamber Dance Group" was organized at the initiative of veteran choreographers Rina Shaham and Roni Segal to provide a stage for their works and an opportunity for their dancers to be seen.

THE CHAMBER DANCE COMPANY  
Tel-Aviv, 14 De Haas St.  
Tel.: 03-443691  
Founded in 1974  
**Artistic Directors:** Rina Shaham, Roni Segal

**Dancers:** Dalia Raz, Tal Haran, Tirtza Shpanauf, Daniela Michaeli, Justin Harris, Offer Sachs, Roni Segal, Rina Shaham

**Premieres in 1975**

**"Concerto" - ch.:** Rina Shaham;  
**m.:** Bach; **l.:** Shay Karlstadt

**"Dance in Four Parts" - ch.:** Roni Segal;  
**m.:** Bartok; **l.:** S. Karlstadt

**"Metaphores" - ch.:** Rina Shaham;  
**m.:** Penderecki-Baird-Bach;  
**l.:** S. Karlstadt



## THE "DEMAMA" GROUP

The "Demama" group of deaf and mute dancers achieved a high artistic level under the direction of Moshe Efrati. They were invited to Washington, D.C. to perform at an international congress of the deaf and mute. They subsequently appeared in different towns in the U.S. and on television programmes.

This group performs without music, utilizing their special means of communication - vibrations created by the dancers' feet hitting the stage.

**"DEMAMA" GROUP (of the Israel  
Ass. of the Deaf and Mute)**

Tel-Aviv, 13 Yad Lebanim Blvd.,  
P.O.Box 9001, Tel.: 31526-31181

Founded 1968



# COMPANIES AND PREMIERES IN 1975

## DOCUMENTATION

### Abbreviations :

ch.	- choreography	c.	- costumes
m.	- music	l.	- lighting
d.	- sets		

### BAT-DOR DANCE COMPANY

#### BAT DOR DANCE COMAPNY

"The Bat Dor Dance Company" presented several new works by choreographers who have created for the company before: Manuel Alum, Lar Lubovitch, Walter Gore, Paul Sanasardo and Robert Cohan. In addition to these American and British choreographers, two members of the company, Yehuda Maor and Yigal Perry, contributed new dances for "Bat Dor's" remarkably large subscription series audiences.

During the summer, in addition to participating in the Israel Festival, the company sent a group of dancers, accompanied by artistic director Jeannette Ordman, to New York to learn two of Paul Taylor's works. "Duet" and "Three Epitaphs" are now in the repertoire.

#### BAT DOR DANCE COMPANY

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

Founded 1968

General Manager: Barry Swersky

Producer: Batsheva de Rothschild

Artistic Director: Jeannette Ordman

Music Advisor : Zvi Avni

Rehearsal Directors: Meryl Graves,  
Collin Russel, Igal Perry, Rachel  
Cameron-Parker

Ballet Mistress: Inessa Alexandrovitch

Dancers: Elnor Ambash, Meira Banai,  
Avigail Ben-Ari, Igal Berdichevsky,  
Dahlia Dvir, David Dvir, Diane Grumet,  
Laurie Kaplan, Shaul Kroytoro, Marek  
Kryskiewicz, Graciella Kozak, Lea  
Lichtenstein, Yehuda Maor, Timothy  
McInerney, Richard Orbach,  
Jeannette Ordman, Karen Paskow,  
Igal Perry, David Rapoport, Yaakov  
Slivkin, Roberta Stiehm, Anna Marie  
Tannenbaum, Yair Vardi, Arie Wiener,  
Miriam Zamir

#### Premieres in 1975

"Ilanot" ("Trees") - ch.: Manuel Alum;  
m.: Brahms; d.: Eric Smith; c.: Eric  
Smith; l.: Haim Tchelet

"Place of Change" - ch.: Robert Cohan;  
m.: Arnold Schoenberg; c.: Gideon  
Oberson; l.: Richard Caswell

"Deadlines" - ch.: Manuel Alum;  
m.: J.S. Bach; l.: H. Tchelet

"Duet" - ch. Paul Taylor; m.: Hayden;  
c.: George Tesit; l.: Kevin Mc Allister

"The Time Before the Time After  
(After the Time Before)" - ch.: Lar  
Lubovitch; m.: Stravinsky;  
l.: Haim Tchelet

"Peepshow" - ch.: Walter Gore;  
m.: Jean Francaix; l.: Richard Caswell

"Sunny Day" - ch.: Charles Czarny;  
m.: folk music; c.: Joop Stokvis  
l.: Kevin McAllister

"Likrat" - ch.: Yehuda Maor;  
m.: Bartok; d.: Moshe Mussman,  
c.: M. Mussman; l.: H. Tchelet

"Beyond the Mirror" - ch.: Igal Perry;  
m.: Henry-Badings-et al.; c.: Lea  
Ladman; l.: H. Tchelet

"Pearl River" - ch.: Paul Sanasardo;  
m.: Fukushima; d.: Dani Karavan;  
l.: H. Tchelet

"Tzaikerk" - ch.: Robert Cohan;  
m.: Hovhanness; c.: Cohan-Ladman;  
l.: R. Caswell

"Victim" - ch.: Walter Gore; m.: P. Ben-  
Haim; d.: Eric Smith; c.: E. Smith;  
l.: R. Caswell

"Sketches for Nostalgic Children" - ch.:  
Paul Sanasardo; m.: Joplin-Gottschalk;  
d.: Danni Karavan; c.: P. Sanasardo;  
l.: H. Tchelet

"Poem of Joy" - ch.: Lar Lubovitch;  
m.: J.S. Bach; l.: H. Tchelet

"3 Epitaphs" - ch.: Paul Taylor;  
m.: American-Folk; c.: Robert Rauschen-  
berg; l.: K. McAllister





The different dances are those of various communities such as Yemenite Jews, Georgian Jews, Jews from India and Kurdistan (Researching this group resulted in a M.A. on Kurdish Jewish dance for ethnomusicologist Pamela Squires, one of the participants in the Project) as well as Israel's Druze and Circassian. Over 40 dance groups perform in programs encouraged by the Project in conjunction with army, government and educational institutions. These programs serve many purposes, amongst them "bridging the generation gap, the identity gap--introducing youth to their ethnic past--and also bridging of social gaps," said Mrs. Kadman.

### *DANCE CENTER IN NATANYA*

It seems that dance education is not confined to the three big cities, but has expanded to smaller communities as well. The studios, by their close proximity to the children's homes, enable even the very young to attend classes in ballet, modern dance and other disciplines of movement.

Ehud Ben-David, himself born in Natanya, founded the Dance Center in this sea side resort. Apart from the Natanya studio run by the "Assoc. for the Advancement of Dance," the Assoc. recently opened a branch in Even-Yehuda (together with the local Municipal Council).

Ehud Ben-David came to the world of theatre dance from gymnastics and dancing in festivals of Israeli folk dance. His special flair and dance strengths caught critical acclaim during 10 years of performing leading roles in the Batsheva Dance Co. Despite his success in roles by the world famous Martha Graham, Glen Tetly, Anna Sokolow and Talley Beatty, Ben-David likes to stress that he is strictly a home-

Ethno-musicologist Noemi Bahat-Ratzon is also working on aspects of the Yemenite dance in co-operation with musicologist Dr. Avner Bahat, within the framework of the Faculty for the Arts, Tel-Aviv University. The two are researching the relationships between Yemenite-Jewish men's dance, the accompanying songs and the song text, called the Diwan--semi-religious poetry of the Yemenite Jews. Mrs. Bahat has experience in appraising, filming and recording ethnic dance in Israel for she earned her M.A. from the Sorbonne for the first complete study of music and dance in the wedding ceremonies of the Israeli Druze.

grown Israeli dancer. He has long maintained his interest in youth and in the ways of attracting them to dance.

His center has been active for two years and has about 500 students. The advanced pupils also participate in a dance-group which performs folk dance and jazz. Last year the group made the finals of the Israeli Competition for Folk dancers.

The center's administrative manager is Olesh Soffer, himself teacher of dance and a graduate of the Wingate Institute.

All over the world, as well as in Israel, there exists the problem of scarcity of male dance students. Ehud Ben-David, himself a well-known dancer, is aware of this problem and accordingly the center he is in charge of emphasizes the education of boys. In fact many boys are interested especially in jazz dancing.

The Natanya dance center is an example of a dance studio in the so-called provinces. Here future dancers are trained, and what may be even more important, a future well-informed audience is growing.



the Eshkol-Wachman Movement Notation. This is a system devised and developed by Noa Eshkol and Abraham Wachman (now professor of architecture and town planning at Haifa Technical Institute). The first textbook of their method was published in London in 1958.

An objective test of the universal applications of a notation method would entail observation and recording of areas and styles of movement created by others not themselves able to write down their own works. The Eshkol-Wachman method was therefore applied to areas of movement independent of EW Movement Notation, or any other notation method. These included fields as different as physical education, classical ballet, animal behaviour, the language of the deaf, and folk dance. The results showed E W system to be effective; publications were prepared by the Movement Notation Society, and subsequently published under the auspices of Tel-Aviv University. The most recent of this series of books is the score of a dance suite by Noa Eshkol; this publication exemplifies its use as a compositional tool as well as an instrument of thought.

Practical work has been accomplished by theoretical research. In 1968-9 Professor Eshkol participated in a project at the University of Illinois, Urbana, dealing with the nature and implications of simultaneous movement. A computer programme was compiled using information on simultaneous movement of adjacent limbs from a score in Movement Notation as input and a printout showed the positions passed through in the resulting 'space chord'; plots of the space chord were also given by an on-line plotter. Abraham Wachman and M. Klein have since developed, at Haifa Institute of Technology, a new programme for use in the solution of problems in simultaneous movement.

## *DANCE RESEARCH*

A remarkable body for the research and preservation of Israel's ethnic dances is the Israel Ethnic Dance Project. Started 4 years ago by a founder of Israeli folk dance, Gurit Kadman, the Project is sponsored by the Ministry of Education and Culture's Council for Culture and Art in

The current activities of the Centre at Tel-Aviv University extend to many areas. The development and improvement of movement notation is carried out through the analysis and recording of movement in various fields including Folklore, Physical Education, Dance Education, Kinesiology, and Zoology. Other areas include refining a theory of composition in dance, based upon structural principles definable and controllable within the framework of a valid and practicable notation. There is investigation of the various extant systems of movement and dance notation, and also of the numerous past attempts to formulate a notation method. At the present time work is in progress on the notebooks of Vaslav Nijinsky, who recorded at least one of his compositions for the Diaghilev Ballet in a notation method of his own devising.

An interesting application of movement notation in fields other than movement of vertebrates is the work of John G. Harries. He has applied EW Movement Notation to composition in the visual arts and in particular 'kinetic' types including synthetic film - animation.

In the United States, Professor Laura Huelster and Professor Annelis S. Hoyman, both of the University of Illinois work in collaboration with the Centre. Movement Notation is taught at that university by Professor Hoyman, who also devised the basic EW Movement Notation course in the PLATO computer-based tuition system.

In Canada, Dr. Ilan Golani at Dalhousie University, Halifax, is continuing animal behavioural studies which he began at Tel-Aviv University. He is also giving instruction in EW Movement Notation to zoologists who wish to use it in their own work.

working connection with both the Folklore Center of the Hebrew University, Jerusalem and Histadrut's Folk Dance Committee, Tel Aviv. The Project is engaged in intensive fieldwork--such as filming and recording-- as well as reconstructing (with the help of experienced folk dance teachers) traditional dances of Jewish communities from outside Israel and ethnic groups within Israel for performances.



## **KIBBUTZ DANCE CENTER**

For 10 years there has been a proper dance studio in the midst of the northern mountains of Israel complete with grand piano, wall-mirrors, black linoleum floor, communal sleeping room for a small company of dancers plus the more usual livingroom and office filled with dance books, magazines, plants, photos, and posters. Once the building was a tobacco drying plant and later part of a factory for screws. Now it is a kind of production plant for kibbutz dancers.

Some 150 dance students from the age of 12 come from neighboring moshavim (co-operative villages) and kibbutzim to the "ulpan" or studio at Kibbutz Ga'aton. (The studio is connected with the local Regional Council which rents the premises thus providing funds). Classes are offered in ballet, modern, jazz, composition-improvization, Eshkol-notation, as well as refresher classes for dance teachers working in neighboring kibbutzim.

Teachers at the studio include Kaj Lothmann, artistic director of the Batsheva Dance Company, who travels specially from Tel Aviv weekly, as well as other known performers and educators from centers throughout Israel.

Yehudit Arnon is director of the ulpan and the Kibbutz Dance Company, which is based at the Ga'aton Studio.

## **CENTER FOR MOVEMENT NOTATION RESEARCH**

In January, 1973 a Centre for Movement Notation Research was set up at the Faculty for Fine Arts, Tel-Aviv University, headed by Professor Noa Eshkol. Movement notation was recognized as a relevant subject of study in both the field of the arts and communication, and with this came extended development of the work carried out up to that time by the Movement Notation Society. The latter was established in 1968 to provide a framework for the activities of the increasingly large number of people - students and colleagues

She is the guiding spirit and founder of both. Ever since she and her husband came to Israel (and joined Kibbutz Ga'aton) in 1948 from Europe, she has worked to establish dance at her kibbutz and within the kibbutz movement. She has developed dancers (and dance teachers) and at various periods in the last 25 years established different performing groups. Since the Yom Kippur War, the present group of dancers -- from several kibbutzim -- have lived and worked together at Ga'aton, studying intensively, rehearsing with Arnon and guest choreographers such as Gertrud Kraus, Flora Cushman, Gidon Avrahami, Gene Hill-Sagan, and Linda Rabin. They work 3 days intensively per week, each of their respective kibbutzim allowing them time from their kibbutz duties to dance, and also paying for their expenses. During the '74-'75 season the company gave about 20 performances throughout the country.

There is a unique atmosphere in the "dance factory" at Ga'aton, an atmosphere showing professional concern for the dancers' development towards the highest ideals of dance. But even more important than this is the positive communal and group support for the dancer. There is an unusually warm and productive relationship amongst them. This carries over onto the stage and is wonderfully evident during company performances. Perhaps this is one of the advantages of a company of dancers who grew up, and continue to live, in kibbutzim.

of Noa Eshkol - occupied with movement. The Movement Notation Society is a body of overlapping working groups dealing with different facets of movement in all its manifestations. One of these is a group of dancers who takes part in work on movement compositions accomplished through the means of the notation method. Called "The Chamber Dance Group," it gives annual performances in Israel to audiences interested in the nature of movement. It has also appeared in Italy, Great Britain and the United States.

The search for a viable notation of movement resulted in



dance programs to its audience, devised to further the understanding of the art of dance and to acquaint the pupils with its many forms. Students from a given area are bused to theaters for the programs.

This important educational activity takes several forms. The Batsheva Dance Co. presented a touring program which included an explanation of the nature of choreography (devised by Judith Brin-Ingber) demonstrated by the dancers of the company and a selection of works in its repertory, including dances by Martha Graham, Talley Beatty and others. Next spring Batsheva will resume its performances for schools with a new program including Kurt Jooss' "Green Table."

The "Israel Ballet" will join the scheme, and present a program of works by Balanchine, Felix Blaska and others

introduced to the young spectators by the company's director Hillel Markman.

A special program of pantomime devised and executed by Yoram Boker is performed in the school building itself. "The World of Mime" has been so successful that it has been presented by the Youth Theatre for the last three seasons and is still going strong.

A new show by Rina Sharet now in rehearsal will combine dialogue with dance and song. This, too, will be shown directly in the schools.

Other shows of the Youth Theatre also include dance, for example "King Salomon's Daughter" (text by Bialik) which was presented at the International Congress of Youth Theatres in Hamburg, West Germany last summer. "Inbal" dancers participated in this play. ■

### *THE RUBIN ACADEMY IN JERUSALEM*

The Rubin Academy of Music in Jerusalem is soon to expand its three year dance program to four. Graduating students earn the only recognized degree in dance education in Israel. Started almost 15 years ago, the Dance Department is directed by Hasia Agron-Levi. The curriculum covers many dance styles and techniques (including ethnic dance taught by Israel Ethnic Dance Project's Cyrelle Soffer), choreography (taught by Gertrud Kraus), dance history and criticism (from "Jerusalem Post's" dance critic Joan Cass who uses video-tapes of dance performances as teaching material), dance pedagogy in theory and practice (taught by Dir. Agron-Levi), dance therapy (Madeline Rodin), music appreciation and theory as well as music for dance, in addition to academic courses. Over 300 students receive dance training in the external dance program offered after school hours. ■

### *AMLI MUSIC AND DANCE LIBRARY*

The dance section of the AMLI Music and Dance Library, at the municipal library at 26 Bialik St. Tel-Aviv, will hopefully be open for circulation within the coming months. The collection of books, periodicals, and dance programs ranging from dance history, biography, dance therapy and notation, as well as films of Jose Limon's "The Moor's Pavanne" and Murray Louis' "Space" only awaits readying of the third floor premises.

In addition to reference and reading rooms there are plans for film showings, lecture-demonstrations and exhibits at the library. The dance library was begun at the initiative of Anne Wilson with the aid of Yemmy Strum in connection with the America Israel Cultural Foundation. Many American dancers contributed books from their own collections. ■



# RESEARCH AND DANCE EDUCATION

## *BAT-DOR SCHOOL*

Setting criteria for dance seems somehow incongruous, because only those who love dance are involved with it. How can something so loved be gauged by standards? In fact, in the arts, as in all things, there are different ways of loving and by setting standards, the development of a positive love can be assured - one that allows for appreciation, growth and fulfillment.

In Israel, today, the standard in dance training is set by the Bat-Dor School. With 600 students in its Tel Aviv school and close to 300 in its Be'er Sheva branch and dancers in basically all the performing dance groups in the country, it is an influential pacesetter. The school, started in 1967, was founded by Batsheva de Rothschild with Jeannette Ordman, who set the goals and methods. Mrs. de Rothschild said in a recent interview, "our basic idea is that all study of dance must be serious study. This demands a continuity with requirements which produce regular, earnest and correct study. Our whole school is geared in this serious fashion, no matter whether the individual student's aim is to dance as a hobby or to become a professional or a dance writer or just an informed audience member."

Two techniques are needed for dancers today, she said. "Our syllabus of modern and ballet enables students to learn at a level which will in fact prepare them for the requirements of the stage. The standards we've established are not an invention - they exist internationally and when training dancers, they are necessary." Mrs. de Rothschild's viewpoint, as well as reflecting Jeannette Ordman's approach to dance, comes from knowing the exact necessities for building not only individual dance careers, but also companies for she has years of experience supporting the Martha Graham Company in America and later founding both the Batsheva and Bat-Dor dance companies in Israel.

The director of the Bat-Dor School, Jeannette Ordman, explained lessons are the vital part of the craft of dance - and without craft there can be no art. Some 20 staff teachers, augmented on a regular basis by guest teachers from abroad, teach the craft and art of dance from beginning through professional levels. In the lower school (children can begin at the age of 6), the basis for ballet instruction is the Royal Academy of Dance ballet syllabus. At the age of 10, students begin learning the modern technique based on the Graham method, but must continue to take one ballet lesson a week, in addition to music instruction. In the upper school, students learn modern technique and ballet, which includes study of different methods, notably the Russian. Their music course is augmented to include elements of dance composition and dance history and, as an elective, students may choose jazz dance.

"To control the dancer's instrument - the body - in an intelligible, expressive way takes time and instruction from able and knowledgeable teachers, and to enable talented students to take as many classes as possible in our system of dance instruction we have initiated a scholarship system. Attending a minimum of eight classes per week is an example of our requirements for maintaining a full scholarship," said Miss Ordman.

"There is no substitute for serious work; in this way Bat-Dor can develop the students' talents and love of dance."

## *BALLET, MODERN DANCE AND PANTOMIME FOR SCHOOLS*

The immediacy of movement makes dance understandable to children and young adults. By its very nature, being a non-verbal medium, dance in all its forms suits young audiences.

"The Theatre for Children and Youth" (of the Ministry of Education and Culture) has presented for the last two years



# THE RUSSIAN BALLERINA AND THE YEMENITES

by Judith Brin Ingber

How is it that a Russian ballet dancer turns to the desert for inspiration and creates dances that capture the imagination of Parisian art patrons? The secret might lie in the personalities from the desert life she met. One of them, Rachel Nadav, the Yemenite star of Rina Nikova's "Yemenite Ballet" in the 1930's related something of her own life and Nikova's--the Moscow ballet dancer who came to Palestine in 1925--in a recent interview.

"I was born in the desert on the way from Yemen. My family reached Palestine and settled first in Hadera. I remember going from there on camelback to Tel-Aviv and also walking behind my elders in the eucalyptus-woods collecting kindling and fruits. It seemed everything was always accompanied by song. I simply absorbed the traditional Yemenite melodies (and also many dances) that I heard or saw again and again at weddings, celebrations and in the synagogue."

In fact, it was these traditional melodies that stirred Nikova's creative spirit. Surprisingly, her first encounter with this enchanting source took place in Poland at a performance of the Yemenite singer, Bracha Tzifira. Later, when Nikova decided to create dances about Biblical stories and personalities she turned to Yemenites. "She felt Yemenite dancers were the only ones who could truly express the Bible. I remember in 1933 she auditioned 30 girls and chose seven. She did train us in ballet but mainly we rehearsed her dances arrived at through dance improvisation. During the day I worked in a factory, because we never received a salary for our dancing. Sometimes I think it was our idealism that supported us for so many years. Nikova knew how to draw from us--although she was European, she had a talent for using movement and music from our Yemenite background."

Udi Shankar, the famous Indian dancer, visited Erez-Israel and inspired Nikova's dancers. Also helpful were poets, including Shaul Tchernichovsky and painters who often came to Nikova's studio. In addition to performances throughout Palestine, in 1935 the company travelled to Beirut and performed at the University and the French

Embassy there. The most extensive company tour began in 1937 financed by the Baron Maurice de Rothschild. "I remember dancing in his castle near Paris," said Nadav. "He turned over to us one of his elegant homes on the estate as a rehearsal hall and every evening he would arrange private performances in the big hall for different groups of his friends. The baron would take us to see the Paris Opera from his box; in fact, we learned so much from our travels to Switzerland, Norway, Sweden, Belgium, Holland, England (where we stayed 6 months) and the Baltic states. I think we were in Estonia when we celebrated Passover. The snow was everywhere but unbelievably someone from the Jewish community secured us a very special present--a few oranges carefully wrapped in tissue. How that made us miss Palestine and the fragrant orange groves! I also remember being surprised in Riga for the Jews there spoke a beautiful Hebrew. By 1939 our performances were cut short. We were given gas masks, and instead of going to America, we came back home because of the war."

By then, the exotic, imaginative outlook of Nikova's dance was received differently in Palestine. Nikova continued her company work but began to concentrate more and more on teaching.

Nadav left her to perform independently and then began working in kibbutzim. She was the first to teach basic Yemenite steps to Israeli folk dancers and one of the first to create dances of Yemenite origin. They became popular in the new Israeli folk dance movement, "Uri Tzafon" being probably the best loved. Today, song and dance of the Jewish communities, like the Yemenite, have an honored place and are sought after by museums and universities who tape, film, catalogue and research them. The authentic folk material forms programs for many Israeli performing groups and still is inspiration for innumerable artists and choreographers, especially the reknowned Sara Levi-Tanai. Certainly it is a curio that the first to grasp the excitement and meaning of such syncopated, special movements and to bring to Mid-Eastern and European audiences was a ballet dancer from Moscow.



Many other interesting topics still remain unmentioned, particularly the matter of dance training and the social position of the dancer. I want to present three brief excerpts from interviews on the subject of the social position of the dancer. It was said to me that "A man has brains until he gets up to dance" (A Yemenite proverb).

S.G., age 42: **The dancer was not one of the most honored men in the community. People didn't want to dance; they were forced to get up and dance. It wasn't proper to get up to dance without an invitation. Someone had to come over to you, to pull you off the floor where you were sitting on your rug. They got up to dance to one song, then sat down. I can't speak about other places, but in our district, most of the men didn't really know how to dance.**

On the other hand, S.G. continues:

**At a wedding, three types of people were essential: the Rabbi, the singers, and the dancers. Without the dancers you couldn't have any wedding celebration; they gladdened the heart of the groom.**


The question which remains is what in traditional Yemenite Jewish values made the dancer less highly regarded socially, though paradoxically, absolutely mandatory at any celebration. An answer to the first part of the question is found in S.G.'s comments:

**For the Jew, the respected man is a man of Torah, of Knowledge. When a singer sang a song, he didn't just sing it any old way; he sang it in a special way**

**because the song itself is filled with Torah and Knowledge. On the other hand, what does the dancer do? He doesn't say anything; he doesn't even have to open his mouth. There is no beauty, no value in that.**

This ambivalent situation of the artist being socially degraded yet completely indispensable to society appears in many cultures, the Western included.

In summary, this article has presented a partial picture of the development of the Jewish men's dance from a group of villages in the San'a region of Yemen. I have illustrated an emerging relationship between the development of the dance and the relaxation of the tensions in Arab-Jewish relations. Over the last 100 years, the tempo of the dance steadily increased, and the repertoire expanded, taking in steps that fit the traditional form. This idea of looking at the Yemenite dance as a process, opposed to the static approach seeing it as the "most ancient form of Jewish dance" also sheds light on the present continuing development of the Yemenite dance in Israel. It is often danced by Israeli youth of Yemenite background at a very fast tempo, using many steps from current "rock" dancing which are incorporated into the traditional framework. Far from being a disruption, this can now be seen as a continuation of the development of the dance. As a culture changes, the variations and differences can be expected to manifest themselves in various expressions. In the case of the Yemenite Jews, my preliminary field work observations indeed demonstrate the visible, changing nature of their dance.





Yemenite culture, a boy of eight had already assumed full grown responsibilities in regard to supporting himself. Generally, by 13 he was already married.

Y.M.: (the younger): Until I was eight years old, I never once saw a fast dance. I only saw the old men dancing. At that time, my friends and I started to improve on what already existed. We started singing and drumming faster. When we started drumming faster, the dance also changed. When we arrived in Israel we were very happy, and here the dance became even faster than it ever was in Yemen. The old men, like my father, used to dance the same dance all the time. The men a little younger started to dance a little faster, and we, being even younger, danced even faster. Why did the old men dance slowly? It wasn't just because they were old, because the middle-aged men often danced liked that too. I myself did not develop all this, but it was the young people of my generation. No one person did it; it came out of itself and developed in its own way. Each person added a little.

Further verification comes from M.K., age 47:

M.K.: In that period, everybody danced like that, not just the old men. They all danced more slowly, as if it was forbidden to dance faster, as if you would forget your Creator if you started to dance fast. Even the young people in those days didn't fool around the way we did.

This selection of quotations briefly illustrates a chronological development in the Jewish men's dance in the central area of Yemen from a quiet, slow, small repertoire to a louder, faster, larger repertoire. Each succeeding year brought additional movements based on adaptations of movements picked up during mutual visits to other towns.

It begins to emerge that in the years before Aliyah (the coming to Israel) these Jews also began to incorporate and adapt Arab dance steps into their repertoire.

Anthropologically speaking, evaluating the following comments necessitates cautious consideration. Nevertheless, in the memories of my informants there is no lack of recollection about Arab-Jewish relations:

M.K.: Where we lived, we lived like family with the Arabs; we ate together, visited each other, worked for each other.

D.S.: Jews were invited and went to Arab weddings. There were also a few Jews who danced with the Arabs at these celebrations.

M.K.: I always loved the sound of the mizmar, and when there was an Arab wedding I always went, even though I had to sneak out so that my father wouldn't know... Finally after waiting for the right moment, I left the house; I climbed out through the window and down the wall. Usually it took 20 minutes to get to the Arab village, but I arrived within a few minutes. I don't remember how--I probably ran the whole way. I arrived there, and everyone greeted me; they all knew me. My family was the richest in the area, and all the Arabs knew my father. When the Sheikh saw me, he said, 'Welcome! Take my sabre and dance to the mizmar.' I started dancing and I danced all night...

D.S. When they returned home they didn't forget what they had just done or seen. They used the melodies and the dances of the Arabs, though in general no one used the mizmar. We used the same melodies, the same drumming, and the dance. Only instead of the mizmar we sang from the diwan (the traditional Yemenite book of songs).

One of the dances which the Jews took directly from the Arabs and changed in the process is the da'asa. The generation of the older moshavniks do not know this dance; it was the younger generation which began to use it as its own. Its popularity increased upon arrival in Israel, where the women started dancing it in its adapted form (what has happened to the "Yemenite dance" here in Israel merits a full article in itself).

On the subject of Arab influence, suffice it to say that in the 30 years before Aliyah, when the conditions of life for these Jews greatly improved, the degree of direct influence or borrowing from the Arab dance tradition of Yemen increased proportionately. It is interesting to note that certain sources even suggest that the Arabs also borrowed from the Jews.



occasional drum considering the ban on musical instruments and phonographs of the fanatical Shi'a sect."

General Arab-Jewish relations during the period before the Turkish occupation of San'a in 1872 was described to me by D.S., one of the moshav elders born in 1901. His father and his father's father told him, "there was not a Jew who had good relations with an Arab. Everything was under the control of the government." He philosophizes that this was the result of the "unworthiness of the Jews--the Holy One, blessed be He, always loved Israel, but when the people were no longer worthy, He destroyed the Temple and scattered His people into the four winds. The Arabs know that he loved Israel even after He scattered them, but they also knew that if the Jew had his head, he would be in his own land."

"Before my generation," he continued, "many things were forbidden to the Jew-- for instance, he wasn't allowed to ride an ass in the normal way with one leg on either side, he had to ride side-saddle. My generation, however, wasn't acquainted with this at all. In all my years (and I'm 74) I never met such a thing."

Pertaining to celebrations, he explains, "Before my generation, Jews had to request permission from the sheikh and tell him when and where they would like the celebration to be. He would decide and even if he gave permission there was a provision there could be no noise. As a result, the Jews weren't able to use the tin can to sing with and they never danced to drums, only hand clapping."

Historians verify that this period was one of political instability and persecution for the Jews. "Then," says D.S., "they began to modernize the world a little, the Turks, and afterwards the Arabs, too. Of course this was on condition that a man would be a proper human being, with the right manners, and never enter where there were women. The Imam (the political-religious leader of all Yemen, particularly Imam Yahya who came to power in 1904) gave us more freedoms and many things changed. Arabs started quietly to visit Jews and Jews visited Arabs. Jews started to make noise with their drums at celebrations."

Y.M., 72 years old, says, "At first it was forbidden even to

use tin cans. The only accompaniment to song was with the hands. My generation couldn't dance to the older tempo because it was too slow. We couldn't dance to just clapping and we began to use tin cans." I would suggest that a causal relationship existed between the fanatical religious Arab rule against any kind of frivolity (and musical instruments) and the slow Jewish dance of the early period. As the laws relaxed, the tastes of the dancers changed. The tempo got faster and new rhythms developed and began to play a more important role.

From my research I found that each successive generation made an addition in some way. The dance grew as it borrowed elements from both Arab and Jewish neighbors. This is indicated in the following interview:

S.S.: In your generation, what did you use to accompany singing ?

Y.Z.: (age 56) We used the tin can or the tab'l (an Arabic double skinned drum). The generation before us only used the tin can; they didn't have the tab'l.

S.S.: If they didn't have the tab'l, how did it come about that your generation did ?

Y.Z.: The Arabs used to use the tab'l and the mizmar. The Jews saw that this was good, and we began to use the drum ourselves, though we didn't use the mizmar. When we started using the drum, the tempo began to get faster. Before this time (of the Imam) each region was separate; nobody knew about anybody outside their small area. The dance was something only the people of each region knew.

Then the Jews started to be able to go around to different towns, to different regions to visit; that was in the time of the Imam. They used to visit other people and in this way they developed the dance by taking what they saw from Jews in neighboring towns and regions.

To pursue this theme of increasing tempo, more information came to light in the following interview section with Y.M., age 43, son of Y.M. senior. When the younger Y.M. left Yemen he was 16 years old. One might ask if this is a reliable source for he was a boy when he lived in Yemen. However, it must be understood that in the context of



# "A MAN HAS BRAINS UNTIL HE GETS UP TO DANCE"

(A Yemenite Proverb)

by Shalom Staub

## PRELIMINARY FIELDWORK REPORT ON YEMENITE DANCE

Many fantasies, stories and unscholarly opinions surround the life of the seemingly exotic Yemenite Jew, particularly that his distinct and pure life in the southern tip of Saudi Arabia since the destruction of the Temple produced a dance that is one of the oldest and most Jewish in form. However, I would like to present a different view based on some of my findings during the first five months of ongoing fieldwork done while living in the Israeli-Yemenite farming community of Moshav Midrach Oz. I have conducted extensive interviewing and study of the moshav's Yemenite dance within the framework of anthropological work for my university degree, concentrating first on the Jewish men's dance that was found in small settlements South East of San'a, Yemen's capital. My sources, the majority of men in the 80 families now living in the moshav, came from this area--all within five to eight hours walking distance of San'a. The minority of the men coming from other sectors of the central region corroborate many of my findings and also add information about the varying conditions of this region.

Outside the San'a region the differences amongst the Jews are vast. In fact, there are differences amongst the Yemenite Jews not only regarding dance. Certainly life styles differ between the San'a region of Central Yemen, the Haidan in the north and the Haban in the Southeast. Notable work documenting something of the Yemenite dance--its generalities and specifics--has been done in recent years by the Movement Notation Society of Israel. Research on Yemenite dance has also been started by the Israel Ethnic Dance Committee in conjunction with the Hebrew University Folklore Department.

None of this previous research has been conducted within an anthropological framework. Accordingly, a combination of both formal tools of movement analysis (films and

notation) and field work research (interviews, on location-residence, recordings and photography) is necessary. Thus I am open, too, to the implications of the related outside effects on my dance sources. One has to take into consideration the fact that my material is separated from its source by at least 26 years, thousands of miles and radical changes in life style.

One of the crucial issues I uncovered was the influence of Arab-Jewish relations on Yemenite-Jewish dance styles. I think that before the dramatic airlift of the entire Jewish community to Israel, "The Magic Carpet," in 1949, there was a direct and positive correlation between the development of Jewish dance and the relaxation in the formerly tense relations of the Jews and their Arab neighbors. Not only did this relaxation cause a change in the dance, but also in the musical accompaniment to the dance. Originally the Arabs of the Shi'a sect ruled against using musical instruments of any kind by Arab and Jew alike, severely punishing "any perpetrators." When a Yemenite Jew says "we didn't use any instruments in remembrance of the terrible destruction of the Temple" (only hand-clapping was allowed) I think this is a re-enforcement of some of his basic Jewish beliefs: "that through God's will the Temple was destroyed, the nation scattered and in the fullness of time the Messiah will bring all Jews back to their homeland."

When I pursued this topic of "no musical accompaniment" with the elders of the moshav in subsequent interviews they mentioned that "socio-historical conditions" forced them to be without instruments. This is in line with the recent findings of Spector: "It is no wonder that Yemenite Jews, one of the lowest castes in Yemen, did not play musical instruments except for empty tin cans, copper trays and an



Valentina Archipova-Grossman in Haifa. "However, today there exists an organization of 30 teachers involved with teaching to meet the high international standards set by the Royal Academy of Dance (R.A.D.) system developed in England. As an Israeli, I feel I can say that the R.A.D. system is a very fitting framework for Israeli children who at first seem to have no patience for learning. The R.A.D. system builds their physical strength, their discipline and confidence and they can feel that they are progressing each year through the specific graded dance material. Last year some 750 students participated in the exams adjudicated by an examiner sent from England."

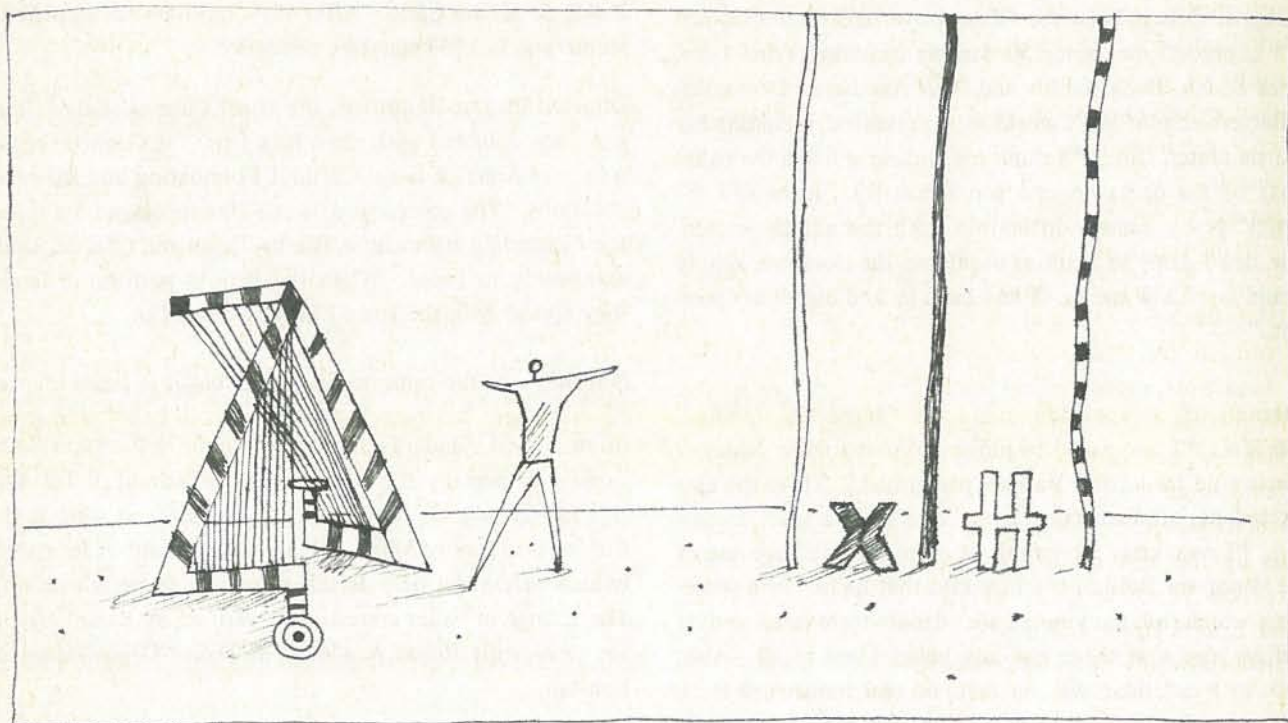
This approach to ballet education began when Jeannette Ordman, today director of the Bat-Dor Dance Company and school, together with Yvonne Nurunsky, gave the first course in the R.A.D. system to 16 teachers in 1965. Valentina Archipova-Grossman studied the material and taught it to others including Rena Perry. By 1967 an examiner was invited from England to evaluate students and the following year the Israeli teachers' group was granted

the credentials to open a branch of the Academy in Israel.

"Developing teachers is terribly important in the overall development of ballet," said Perry. "We hope to expand our scope to include more and more teachers, especially outside the Tel-Aviv and Haifa areas. In June, 1976 we expect to run a week-long course offered by the English examiner for interested dance teachers.

"Our good fortune," concludes Rena Perry, "is that now there are places where dancers may study properly, as well as perform without having to travel abroad and thus we can be sure of building on the vast Israeli talent that exists."

Certainly the Israeli dance scene today is supported, well loved and not relegated to any one style. It is many faceted, ballet taking an honored place in dancers' education and performance. Indeed, the hopes and the tenacity of Mia Arbatova and all the other pioneers have realized this broad change in the dance of Israel.



Danni Karavan 1969

*Danni Karavan - Sketch for "Bat-Sheva" Dance Company.*

דני קרובין - רישום ללהקת "בת-שבע"



Perry. Other guests to Arbatova's studio included Les Ballets Jean Babilée, Spanish groups and Jerome Robbins. On his first visit he came to investigate dance in Israel on behalf of the Norman Fund (later the America Israel Cultural Foundation) in 1951.

"We performed for Robbins in my studio and he agreed to teach my dancers. He came several times to Israel and I remember one meeting in particular where he addressed a large audience of dancers at Habimah. He said that everyone should learn ballet; it was the base for dancers of today. His feeling was that the choreographer makes changes in style and intent of the movement, not the dancer, whose training should be firmly based in ballet to enable him to meet the stylistic decisions of the choreographer. Robbins became extremely impressed by Inbal Dance Theatre and softened his original statement about ballet. He agreed that all kinds of styles could be taught to students. Once again I felt the development of ballet in Israel didn't get strengthened as it should."

A new Israeli opera opened under the direction of Edith de Philippe. Mia became the "director of ballet" and trained and choreographed some 50 dancers including Yona Levy, Aliza Sadeh, Dalia Koshit and Meir Avraham. Occasional ballet evenings of Mia's works were presented, including her "Little Match Girl." "I think my end came when the ballet parts of the opera became too successful. Ironically the critics' praise caused difficulties with the administration. One day I came to work as usual and the doorman simply would not allow me in. I had been locked out of my position."

International competitions in Europe "saved my morale," said Mia. "I was asked to judge in Vienna when Nureyev won a gold medal and Vasiliev performed." There she also entered her student Yona Levy, who won a silver medalion. "I remember afterwards at a press conference one of the important Bolshoi teachers said that he had seen something wonderful, the young ballet dancer from Israel and he had no idea that there was any ballet there at all. Alas, back in Israel there was, in fact, no real framework for a talented ballet dancer. I also visited my old teacher, Preobrajenska, in Paris and was reminded of the position ballet enjoyed outside Israel."

Mia continued teaching and by the 1960's her students included Rina Schenfeld (one of Batsheva's leading stars today), Nira Paaz (rehearsal director of the Israel Classical Ballet today), Ophra Ben-Zvi, Leah Levine (Mrs. Donald MacKayle), Igal Berdichevsky (of Bat Dor Dance Company) and his wife Miriam Paskalski.

Indeed the opportunities for Israeli dancers to perform began to change. The initiative of Naomi Aleskovski, Rena Gluck and Rina Shaham resulted in their group "Stage for Dancers". Anna Sokolow founded "The Lyric Theatre" and then the Baroness Batsheva de Rothschild began the Batsheva Dance Company. However, none of these groups were based in ballet technique.

The work of starting an actual Israeli ballet company remained to be done. "Hillel Markman came from Archipova's studio in Haifa, studied with me and then asked for suggestions about study abroad. I sent him to Rambert where many of my students had gone," said Arbatova. He and his wife Berta Yampolski (also trained by Archipova) were abroad for several years and danced in the Ballet Russe de Monte Carlo. After they returned they opened a studio and in 1967 started a company.

Directed by the Markmans, the Israel Classical Ballet Company was founded with some help from the Council for the Arts, the America Israel Cultural Foundation and other institutions. The company of some 20 dancers, with a repertoire including Balanchine, Blaska, Dolin and Charrat, tours extensively in Israel. When the Panovs perform in Israel, they appear with the Israel Classical Ballet Co.

Not only has the opportunity to see ballet in Israel increased, but there has been a development in ballet education. International standards are insisted upon in the large dance studios (Especially the Bat Dor Dance School in Tel Aviv and Lia Schubert's Dance Center in Haifa) as well as the Rubin Academy of Music's Dance Department in Jerusalem (which offers the only Israeli degree in dance education). The change in ballet education is verified by Rena Perry of the non-profit Royal Academy of Dance Organization of London.

Perry explained that when she studied ballet in the early '50's, the teachers were Mia Arbatova in Tel Aviv and



had very different, radically opposed ideas about dance. She seemed to base everything on improvisation. As a performer, Gertrud had a fantastic physical ability to do all that she wanted, but her lessons were without the basis of technique as I knew it from ballet. Occasionally I did teach for her or watch her teach, as well as do work for the Ornsteins, but it seemed to me that I was like a little fly trying to push against the enormous elephant of modern dance. It was so established in Israel and there just was no understanding of ballet."

In London Mia had seen ads for the Nikova Biblical Ballet Company, so she also was curious to meet Nikova. However, "I saw that ballet was a kind of side issue within Nikova's own folkloric original approach to dance. So, I began on my own." Sometimes she choreographed at the Opera, where she became first dancer and teacher. "When boys were needed I commandeered young sportsmen from the Maccabi club and gave them a cursory training course. All the while, I tried to propagandize for ballet for I knew people looked on ballet as a kind of horrible four-legged creature. To try to change this attitude I decided to open my own studio. I rented a room in a laundry and my first students came -- mostly my own relatives and girls from the Opera. Not one book on ballet was to be found in Israel, no films, no guest dancers. There was nothing to help me support my work to develop the art of ballet."

Mia gave free demonstrations and little concerts throughout the country and by the 1940's she had two performing groups, one for children and one for adults. But this activity was still misunderstood. For example, "I remember a critique in one of the newspapers: 'It would have been better if the directoress had been taught to cook soup.' Even more incomprehensible to me was the disdainful attitude I heard so often, 'I can't stand ballet and I would never go see it!' because as a dancer I had always gone to see all kinds of dance styles.

"Gradually the feelings, at least against me as a person, changed. I know my hats, colorful skirts and nail polish were considered somehow indecent compared to the usual khaki shorts, blouses and long braids of the day."

A succession of Mia's studios included one in a wedding hall, a little more satisfactory than the laundry. Then there was a particularly nice studio in a basement. "When the first rainy season came I realized the studio was probably flooding and frantically rushed over just in time to watch a valiant rescue operation. The kindly Yemenite grocer next door had organized a few neighborhood boys to help him haul the old rickety piano from the rising waters. Eventually, I was able to build two studios (with the remarkable feature of wooden floors) on the ground floor of a newly constructed mid-Tel Aviv apartment house.

"Still before the founding of the state in 1948 the Hagana found out about my studio and some of the boys approached me about my willingness to store their illegal arms for them. I was concerned that the little girls would innocently reveal the cache of the underground defense group, but I wanted to help. Finally I agreed that the Hagana could come if each young man would literally sit on the guns until after I finished teaching and all the students had left. Afterwards I would hear the men say, 'OK Hevra (group), let's begin with plies and relevés.' Of all people, our own soldiers had learned all kinds of ballet steps and even enjoyed watching."

Mia became involved in the Hagana herself and the "directoress" in fact did take up cooking -- in the Hagana kitchen for soldiers. She also participated in a political cabaret with her second husband, singer Yosef Golan, Michael Gur and his wife Miriam Bernstein-Cohen. "I had grown up with the idea that ballet was theatre." Indeed, she realized this outlook by occasional choreography for Tel-Aviv theatre productions at Habimah and the Cameri.

Because Mia had been without a proper studio for so long, she decided hers would be open to everyone. Mia Pick, a dancer from Germany, joined her as a teacher and whoever came from abroad used her studio for rehearsals and whenever possible, taught Arbatova's students. Anton Dolin and the Festival Ballet were frequent visitors. "He was wonderful to us -- Dolin decided to initiate scholarships for an Israeli dancer to study and work in England with his company. Reuven Voremborg, now in Holland, was a recipient, and also chosen were Yona Levy and Rena



# BALLET FINALLY MOVES FRONT

*Judith Brin Ingber*

Ballet in Israel seems to have received widespread publicity only with the recent arrival of the Russian stars, Galina and Valery Panov. In fact, the story of ballet here is even older than the 25 years of Israel itself--and reflects something of the determination and unique elements of this little middle-eastern country. Mia Arbatova, today one of the most venerated of Israel's ballet teachers, told her view of this "history" in a series of recent interviews.

"The history of dance in Israel seems to me to have been against ballet. The first to work with movement here was Margalit Ornstein who had studied with Wigman and her "wonder children" performers, the twins Yehudith and Shoshana who did a kind of gymnastic-free style dance. There were movement classes at the "Ohel Theatre" and some private studios. When Golinkin, a singer from Russia arrived, there was a change in the style of dance and performance for he started the first Palestine Opera (This was during the British mandate before Israel was independent).

"Rina Nikova, a ballet dancer from Moscow, joined his opera, performing and choreographing. When this first opera closed, Nikova started working with Yemenite girls. I know she fell in love with the whole atmosphere of the Orient that she found here: the sands, colors and diverse communities of peoples. She began creating a kind of imaginative folklore dance with her Yemenite pupils. She did train her troupe in ballet, however, they never performed in this style.

"In 1934," Arbatova continues, "I came from Riga with my husband on a dance tour. Ballet was certainly not loved here -- it was very, very low down on the list of dance entertainment. The dancer everyone spoke about and wanted to see was Gertrud Kraus, the famous Viennese performer. After I settled in Israel this lack of understanding or love of ballet was the situation I had to face for years. Even fellow dance teachers seemed to have little regard for the long process of training a ballet dancer."

Arbatova's involvement in ballet started comparatively late for a dancer. After the Russian Revolution, she and her family moved to Riga and she started to dance in the opera at the age of 15. "This was hardly considered proper activity for a Jewish girl from a religious family and my aunts and uncles refused to talk to me. In the opera I discovered an anti-semitic atmosphere; there was only one other Jew, Simon Simenov, who later worked with Sol Hurok in the U.S. But my teachers and performing experience were so important to me that I tried not to pay attention to my relatives or the anti-semites. I studied with the famous Olga Preobrajenska, Alexandra Fedorova Fokine and danced in ballets staged by Michel Fokine himself."

Arbatova's first look at Palestine occurred during her dance tour in 1934, but despite her Zionist feelings, she returned to Riga. She had an invitation to dance in Monte Carlo with Massine's Ballet Russe along with her husband. "I went as far as London, but circumstances intervened. Chamberlain flew to Germany with his umbrella and everyone talked of war. Somehow a tourist visa was arranged for me and I stayed a while in London, thinking however about going to Israel. By then I knew that Gertrud was living there and also Sonja Gaskell (known today for her important work in Holland founding the National Netherland Ballet) who I understand had a studio in Tel-Aviv."

Instead, she reached New York where she worked with Michael Mordkin, one of Pavlova's partners. "For a livelihood I worked as a dancer on Broadway. Then I decided I would go to Israel. I managed to get a tourist visa in 1938, simply arrived and stayed."

Mia introduced herself to the dancers then in Tel-Aviv. "I went to Gertrud Kraus and was overjoyed when she agreed to rent me her Frug St. studio in the afternoon hours (even though this was the hot siesta time) so I could work out every day. She was sensitive to my needs and I have always valued her as an artist, although we basically



with challenges by writing libretti for them which set novel demands. These scenarios made the choreographers abandon the well-beloved traditions of classical ballet and create new artistic means.

Merce Cunningham's revolutionary work is unthinkable without his collaboration with John Cage the musician and Rauschenberg the artist.

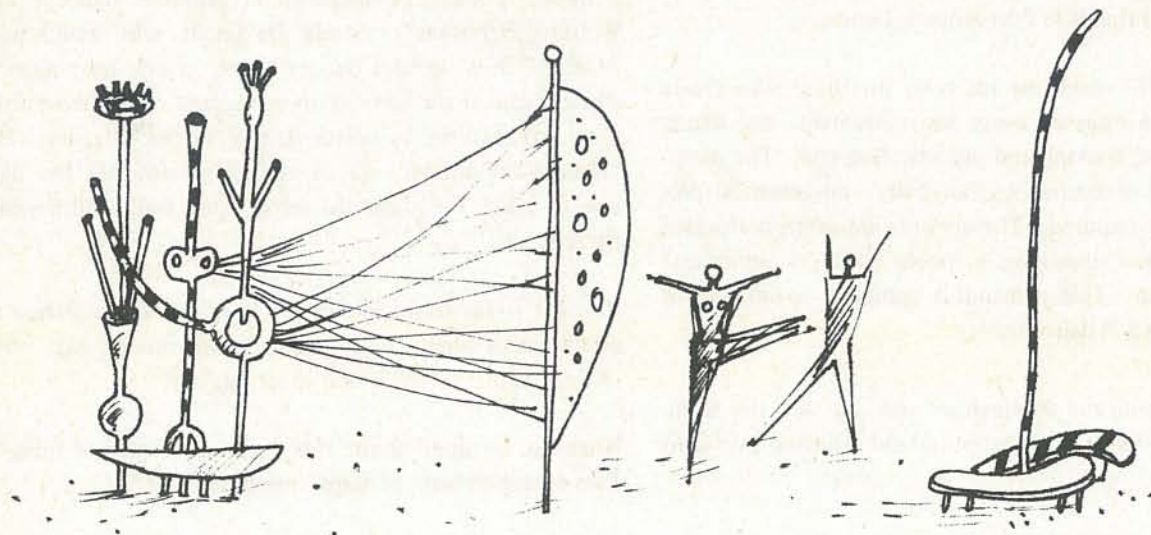
In Israel we may observe the interesting results of the joined efforts of musicians Yossi Mar-Chaim and the dancer and choreographer Rachel Kafri.

With the creation of the experimental "Bat-Sheva 2"

company isn't it time to try some such cross-pollination between the arts?

Why not commission scenarios by poets, painters and writers to be presented to the choreographers of the new company-offshoot? The time-honoured way of giving choreographers studio-time, dancers and a budget, and letting them create to their heart's content will, at best, produce more variations on worn themes in Graham-technique. One has to demand the "impossible" to stimulate thought. Such a challenge does not guarantee success, but at least it seems worth trying.

(First published in "Masa")



D. Karavan 68

Danni Karavan - Sketch for "Bat-Sheva" Dance Company.

דני קרואן - רישום ללהקת "בת-שבע"



This 'hand-me-down' artistic language bedevils choreography not only in Israel. For instance, Robert Cohan, who was one of Graham's leading dancers and now directs the London Contemporary Dance Center (and has repeatedly worked with Israeli companies), developed a style of his own, without abandoning the basic Graham-language by concentrating more and more on the stage-craft of his productions. Sets and lighting take precedence over movement pure and simple. The dancer becomes an object for the designer. This does not mean that Cohan's works are not impressive and theatrically moving, as, for example is clearly shown in his dance "Cell". But could this piece exist apart from the set, strobe-light, flying bricks bombarding the naked hero? There is hardly anything new in the idea of this work. After all, men's isolation and exposure to violence in modern society has, it seems, been treated before.

It is a pity that the important experiments going on (mainly in America) in which choreographers try to explore new ground and to shed the confining mantle of what is called 'modern dance' are nearly unknown here.

Because of lack of space all we can do here is to list some of these recent trends in Post-Modern Dance.

"New Realism" seems an apt term for those who create dances on the basis of every-day movements like sitting and getting-up, walking and just standing still. The movement can be executed by anybody, no technical proficiency being required. These works are often performed in non-theatrical situations, in public parks, museums and on the streets. This demands a complete re-thinking of esthetic values and dance-theory.

In New Realism and Minimalism one can see the influence of developments in sculpture and painting prevalent today.

Minimalism concentrates our attention on minute changes, unspectacular movement, gradual development and change, and is therefore diametrically opposed to the dramatic method of emphasis, larger-than-life gesture and near hysterical hyper-tension dominant in conventional modern dance.

A good example of how less can be more is Rudi Perez's "Countdown", performed in Tel-Aviv by Ze'eva Cohen, in which seemingly nothing happens. A woman is sitting on a stool, smoking. She hardly ever gets up during the performance. Still this is one of the most moving pieces I have seen in a long time. It is despair crystalized, the quintessence of waiting in vain. In Perez's work the technical element is, though concealed, important, and his esthetic values are 'conservative'.

Aleatory works, utilizing the element of chance create new patterns in each performance using set movement-phrases as building-stones. Here spontaneity serves to abolish the feeling of reproduction, inherent in stage presentation. Merce Cuuningham's works, unfortunately not yet shown in Israel, belong to this category, so do Gus Solomons' dances, in which each participant receives a set of cards dictating the sequence of phrases to be danced, arranged by random choice.

Some choreographers are looking for ways to involve the spectator in participating actively in the dance. Others abandoned the search for variety and concentrate on endless repetition of one movement (Laura Dean) which creates a hypnotic trance well-known in primitive dance ("The Whirling Dervishes"). Andy De Groat, who works with Robert Wilson, creates dances based on one movement - whole turns of the body at diverse speeds - sometimes using pieces of material to create strange shapes in space. The "Multi-Gravitational" dance company harnesses the dancers to make them able to move upon walls and literally fly in space.

This list is far from complete. It is just an indication of directions in which choreographers experiment. Alas, none of this has influenced Israeli choreography.

What can be done about this deplorable state of things? Two examples may, perhaps, supply some ideas.

Diaghilev, the great impresario who vitalized ballet, did not himself create even one single dance. But he brought together writers, painters and musicians (Cocteau, Benois, Picasso, Bakst, Stravinsky, to name but a few) with choreographers. These artists presented the ballet-creators



# FACING BACKWARDS

(A diagnosis)

By Giora Manor

## *Clinical Report about patient I.C.*

**Name:** Israeli Choreography

**Pathological Symptoms:** Chronical fatigue, general disfunction, anemia.

**Diagnosis:** clinical examin. - n.a.d. in motorical system, musculature well developed, physiological functions: n.a.d., complaint probably psychosomatic. Patient referred to dept. of psych. for tests.

**Psychologist's Report:** I conducted in-depth interview with I.C., which revealed strong mother-figure fixation. Though in her 20's, I.C. is still emotionally dependent on one M.G., who played dominant role in her childhood and education. A.T.A. Personality Test showed that there is hardly any connection between her emotional and intellectual concerns (if any) and her creative activity. Because of this schizophrenic rift in her personality, her artistic output lacks content, does not provide any outlet for her emotions, renders her utterances devoid of relevancy. The frustration ensuing from her predicament causes her to indulge in rationalizations, makes her over-anxious about technical problems. She tends to over-emphasize superficial brilliance and has developed a paranoid tendency towards management and administrative staff. Rorschach-test: Strong tendencies to shut oneself to all innovations, fear of experimentation blocks analytical reasoning. I.C. found it very difficult to free-associate and tried to conceal her true emotions under much irrelevant verbiage.

**Social Worker's Report:** Examined subject's social and economic situation, and came to the conclusion that her pecuniary means are adequate, though her salary does not allow for much luxuries. I.C. maintains contacts

mainly with persons much older than herself. Has nearly no relations with people of her own age-group or younger. Has only a vague idea about and little interest in what her colleagues do or think.

-----

As the above report shows, Israeli Choreography faces-with a few exceptions- towards the past. Most new works by Israeli choreographers are cleverly constructed, brilliantly executed, but lack the vital element of exploration and courage, and do not carry meaningful ideas relevant today. Choreographers indulge in academic exercises, rearranging ideas - spatial and philosophical - which were new and revolutionary 20 years ago. Movement - language created by Martha Graham to express symbolic drama is reshaped and the blood-red meat of her masterpieces minced and served as meat-balls.

Surprisingly, frequent visits by foreign choreographers and dance-companies in this country have not changed the situation. Probably because most of these belong themselves to the generation which was in its prime a few decades ago.

Technical improvement, most important in itself, takes precedence over creativity in Israeli dance-education. This leads to sterile so-called 'experiments', discovering nothing.

As an example, let us consider the Kibbutz Dance Company. This ensemble reached a good technical level, has a professional look and its performances are well-staged. Still, only when some relevant idea in the choreography coincides with Graham-language, as in Flora Cushman's "Cantata", their dancing becomes more than exercises in the arrangement of steps.



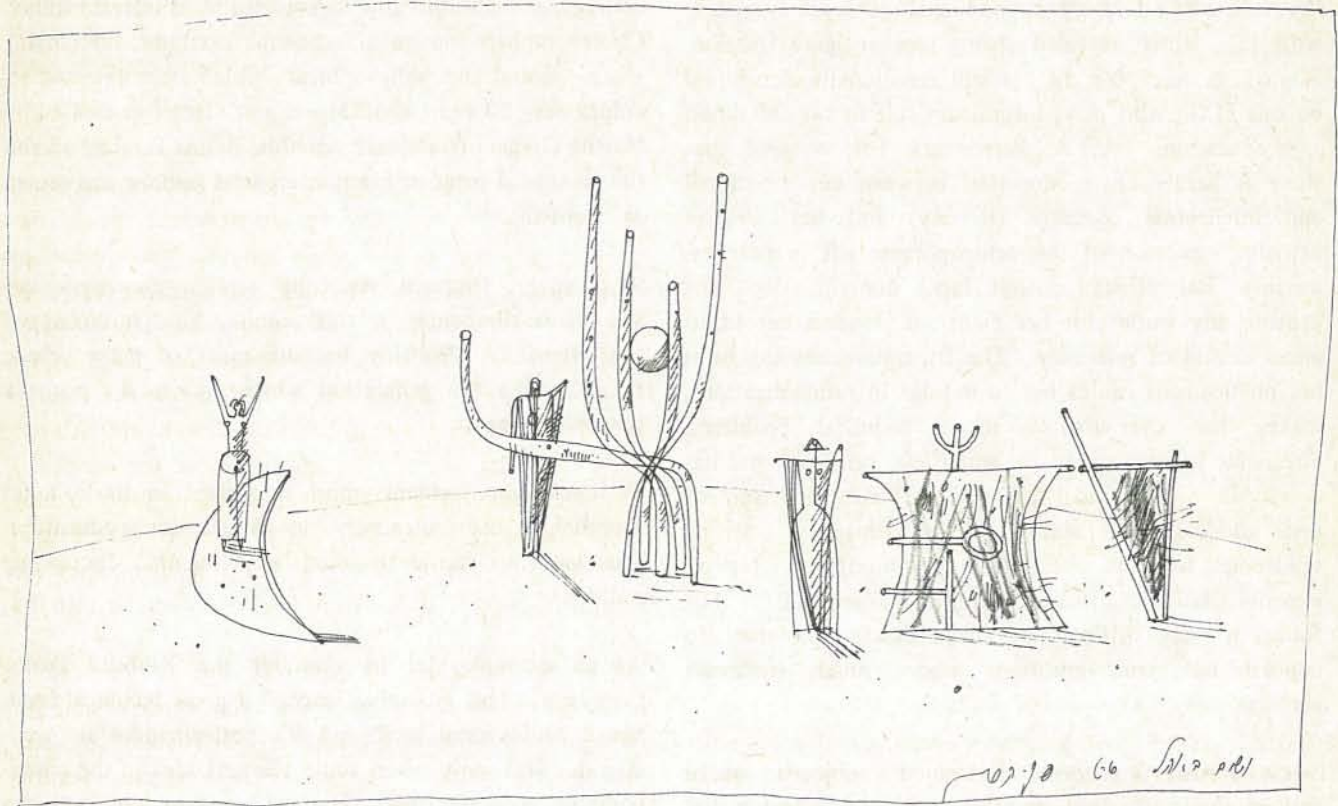
culatation examinations necessary for high school graduation. Newspaper columns about dance make an excellent source of facts and stimulation for the general reader.

Whatever the impetus, certainly the Israeli dance public is growing steadily. Every year there is more dance activity, which in turn sparks more interest, which in turn creates more activity. You can read elsewhere in this publication about the number and variety of dance performances that were presented in Israel during 1975. Consider further institutions like the Dance Ulpan at Kibbutz Ga'aton, Lia Schubert's Haifa school, the Bat Dor School, the Rubin Academy and dozens of other schools offering expanded curriculum in all phases of dance, studied by a growing number of pupils. Hundreds of Israeli children last year qualified in the British sponsored Royal Academy of

Dancing Examinations, for example. Each one of these becomes a 'dance salesman' to his doting relatives and friends.

In 1969 a 'conflict' upset the Israeli dance world when performances by two companies were scheduled for one evening. How could the meager dance audience be in two places at once? In 1975 Batsheva, Bat-Dor and the Panovs all appeared in separate Tel Aviv theatres on the same date, all dancing to full houses.

This growth will continue as long as people find something valid in store for them, once they go into a concert hall. It is my opinion that the dance-art, as well as the audience, would benefit greatly if those on each side of the foot lights could find more ways to communicate with each other!



*Danni Karavan - Sketch for "Bat-Sheva" Dance Company.*

דני קרואן - רישום ללהקת "בת-שבע"



after the November 15 Batsheva concert which featured the premiere of "The Green Table," a rather literal dance with a strong ironic comment on war and diplomacy and many scenes of vivid theatrical action. The program also contained two abstract dance pieces of 1975.

\* A doctor (originally from Poland) said he enjoyed "The Green Table" best. It was so clearly, beautifully arranged with its varied characters and dramatic tableaux and sharp message.

\* The mother of "a child who shows exceptional talent in dance" was most impressed by "Monodrama," a work by Mirali Sharon which portrays one woman in various moods and aspects. She found soloist Rina Shenfeld magnificent in the way she expressed joy, fear, "just everything."

\* A teacher preferred "The Green Table" again - a strong creation, obviously by a genius, although it was not "super-modern."

\* A musician found "The Green Table" interesting but too simple and too stylized - a period piece. She could relate best to "Monodrama" - experiencing what was happening in it emotionally, without labelling each part.

\* A teen-age immigrant in Israel from America six years ago liked "The Green Table" best. She was surprised by it because it was the first modern dance that she ever saw which she could understand so well.

\* Three pupils of the Rubin Academy, with the contrariness of Israelis, each preferred a different number - one the Kurt Jooss, one Mirali Sharon's, and one "The Burning Ground", a frenetic, passionate group composition by Gene Hill-Sagan which this girl felt "really got to me."

Once I asked my Hebrew tutor why she never sees any dance. She says it's because of education. It doesn't appeal to her to experience an art form with no understanding of it. She deliberately trained herself for several years to understand music by listening to the radio for hours each day, and now she enjoys music concerts enormously. But how will she learn about dance? To buy tickets to an occasion-

al concert wouldn't teach her enough and it would make each "dance lesson" too expensive!

There is much agreement, then, that education is a big factor in building audiences. It is too bad that producers often miss out on their easiest method - the simple practice of providing helpful program notes. A woman who sat near me when the Israel Classical Ballet presented the pas de deux from Bournonville's "Flower Festival" commented disappointedly that the dancers didn't leap and jump in the exciting way she once saw in another place. It would perhaps have satisfied her a little were she told that this Danish composition from 1858 represents a style that specialized in swift lightness and delicate line rather than spectacular feats of acrobatics.

After Talley Beatty's "The Road of the Phoebe Snow" was given by Batsheva, my confused guest grasped the whole thing readily once I pointed out that the title referred to the railroad-bed of a Chicago-New York express train, where the girl fell to her death after a hostile flare-up in her gang. Notes on this point would surely have avoided an unnecessary "I didn't understand it".

A good educational technique is to bring performances outside the usual circuit, thereby reaching potential new concert-goers. Under Hasia Levy's direction the "Jerusalem Contemporary Dance Group" has been touring for many years in two special areas: army camps and schools. Her approach is to show the development of dance styles through history: primitive dance, Biblical episodes, Renaissance court dances, ballet, modern, jazz, folk, etc. Always tailored to the age and circumstances of the particular group, examples are shown and explanations given. Young children are often invited on to the stage to take part in "creative experiments" and as for the soldiers, they are often stimulated to dance with the performers far into the night.

Similarly, the Batsheva Dance Company is performing for schools in the framework of the "Youth Theatre", presenting a program started last year which is being expanded this season to also include the Israel Classical Ballet Co. There is also a plan afoot to make dance an elective in high schools, to be included in the list of subjects for the matri-



something like Flamenco, where he can identify the subject and where the music is stirring and emotional.

Several people have made a similar point about music. Dissonant music by itself often evokes a negative reaction, as we know from the experience of the Philharmonic orchestra. Certainly its presence as accompaniment to so much modern dance must influence many people not to lend themselves to this art form.

A group of dance students at the Jerusalem Rubin Academy of Music confirmed that few of their friends outside the profession attend dance concerts and when they do they always say: "I didn't understand it." Several girls voiced the opinion that it was a matter of education and continued exposure. They did note, however, that not only at the Rubin Academy but at almost all dance schools the students are overwhelmingly female. Since this was not the situation in art and music classes, they ruled out the reason that it was a question of a man's studying something from which he could be assured of making a living. There was no final agreement as to whether the preponderance of women and girls at both concerts and dance schools was because of prejudice or some other unknown factor. Someone hazarded a guess that made sense to me: there is a closer affinity on the part of women for the body as an expressive medium - in life as well as art.

Certainly the motivating force in the following couple was the woman who has a 6-year-old daughter in her second year of lessons: pointing out her husband who was standing nearby during an intermission, she said that he is "more serious and restrained". He always accompanies her to concerts, about which she loves to talk and give opinions. He doesn't tend to voice his own, but he agrees with hers, probably because she makes them so enthusiastically.

If we don't really know who makes up the audience and why each member is there, at least we do know what they are shown: the work of internationally known choreographers is represented primarily by Martha Graham, with an occasional piece by Jerome Robbins, John Cranko, Jose Limon, Glen Tetly, Anna Sokolow and a host of up-and-coming contemporary American artists. Two famous com-

positions from the early 1930's have been shown recently: Kurt Jooss's "The Green Table" of 1932 (Batsheva) and George Balanchine's "Serenade" of 1934 (The Israel Classical Ballet). Only in the last year or two, with the immigration of the Panovs and the upgrading of the Israel ballet company have our own groups started to present some good ballet.

Through appearances of visiting artists we have seen programs by Alwin Nikolais, and individual selections by Fokine, Agnes de Mille, Frederick Ashton and others. On the whole, these, along with our "local" choreographers like Moshe Efrati, Oshra Elkayam, Gene Hill-Sagan, Mirali Sharon, Rena Gluck and others, have given our audiences a good sampling of dance styles current and past. With the exception of Sara Levi-Tanai, who has arranged and created the Yemenite output of Inbal, we cannot speak of an Israeli style, since most of our artists have developed abroad. However, this is part of a worldwide trend. The jet plane, bringing New York dancers to every port of call, fosters a homogeneous international dance expression which may be somewhat foreign to many in the Mexico City, Copenhagen, or Tel-Aviv audiences.

In one respect Israeli audiences have been deprived. They have seen bits and pieces, but never a full-length presentation of "Swan Lake", "Giselle", "Sleeping Beauty", "Les Sylphides", "Firebird", "Pillar of Fire", "The Moor's Pavane", "Appalachian Spring" and dozens more classics of both ballet and modern dance, acquaintance with which is necessary for a broad background in this art form. So far we have to rely on the many who were born elsewhere or who travel abroad, to provide our audiences with members familiar with the main body of dance repertory.

What might be the preferences of Israeli audiences if they were exposed to these things, is impossible to say. Within the limits of their experience, they tend to like dances that follow a strong dramatic or story line, with the next favorite being humour, according to Joseph Frankel, who for several years administered the joint subscriptions to concerts of Batsheva and Bat Dor.

I pass on to you the results of a tiny opinion poll I took



# SITTING OUT FRONT

*By Joan Cass*

"In the long run, audiences answer all questions... Even the most richly endowed, privately or state-supported dance company cannot survive except by the acceptance of a public." Thus the great choreographer Doris Humphrey called our attention to the oft-neglected viewer, whose participation is indispensable to any performance in the theater, (quoted from "The Art of Making Dances").

Who makes up the audience in Israel ?

At best we are talking about 3% of the population. Dance is not a mass art in any country in the world and does not expect to attract the numbers that flock to soccer games or adventure movies. The major dance companies here are well aware of the need to build audiences, and in fact, each reports an encouraging increase in subscription lists which are drawn from every layer of society. Batsheva's administrator, Shlomo Bosmi, cites the young pupils, tourists and new immigrants who turn up at concerts. Barry Swersky, general manager of Bat-Dor, mentions employees of military industries and municipal governments. Director Hillel Markman reports that the public that comes to the Israel Classical Ballet is made up of representatives from every segment of the people. And they all report some success when they approach schools, cultural committees of trade unions, kibbutzim or moshavim.

According to a study made at the Hebrew University of the use of leisure time in Israel, compared with similar studies conducted in other countries, Israelis can justly claim a relatively higher percentage of attendance at cultural events. However, the assertion that people from every sector of the public come to dance concerts must be modified to take account of their education. The University study categorically states that among people with little or no education there is no interest in the arts. Therefore when we are told that 20 couples took subscriptions to Bat-Dor through the Haifa Port, we must

assume that the men involved have office or administrative jobs and are not among the porters. The one exception is the kibbutz, where nearly everybody comes to arranged performances, regardless of job or educational background.

For what they are worth, I offer subjective impressions gathered in over five years of concert-going in Israel, along with the results of conversations held with others in the audience. These would have been different, I am sure, if more of the performances concerned had been of classical ballet, folk or spectacular dance rather than modern dance, which occasioned most of these reactions. What I had already found in the course of 30 years of concert attendance in New York and Boston was more or less repeated in Tel-Aviv, Jerusalem and Haifa: the public is never as broad as the one for plays, museum exhibits and music. Audiences are weighted in favor of women, rather than men, and of dance students both past and present, professional dancers and members of the art world in general rather than the average laymen.

This estimate accorded with what others thought. A young woman who teaches Bible and is pursuing a doctorate in philosophy, studies dance as a hobby. She often goes to concerts where she does not see anyone in her wide circle of acquaintances except those she has met in dancing classes, and finds that men are usually "with" their wives.

A high school student said she likes to see new things. She takes a sculpture class and while she doesn't look for anything in particular in dance, she can't help but be aware of sculpture type composition.

A middle-aged man proudly admitted that he had been a student of Gertrud Kraus many years ago, and that this was his reason for being attracted to dance concerts.

One woman painter who enjoys dance reported that her husband doesn't relate at all to modern dance. He prefers



Words do not dances create. Yet, "I have to use words when I am talking to you," as Eliot's Sweeney sadly observes. We are in the same predicament-- trying to use words to express something about the remarkable progress of dance in Israel in all its diverse aspects and styles. We feel that the critiques in daily and weekly newspaper supplements alone are hardly adequate any more to deal with all this robust dance activity. So, with apprehension and excitement, we present this new forum for words on dance, The Israel Dance Annual.

We have included diverse kinds of dance writing with different aims. Firstly we aimed at simply recording exact performance activities of our dance companies in the documentary section. Giving a clear picture-- not just critical notice-- of what dancers and choreographers working in Israel have done in 1975 is important; so is theoretical discussion of their work. We feel that knowledge of the short but fascinating history of dance in this country is minimal and so we want to delve into it and publish such information. Important, too, is the dance research that has begun here in the ethnic dance sphere and we also want to make some of the findings available. Further, we want to appraise Israeli dancers of recent developments abroad, as well as report on the work of the many schools and studios educating the future artists and audiences of Israeli dance.

We have been able to cover only a few and touch on but some of these aspects. In fact, this Annual we see as only a beginning.

We have many to thank for encouragement and help-- the support of dancers themselves and the dance companies in particular. We wish especially to thank all those writers and critics who so willingly contributed to this publication. All the things you'll enjoy in this Annual are theirs, all the shortcomings ours.

The Editors.



## CONTENTS :

- \* Joan Cass - SITTING OUT FRONT p. 4
- \* Giora Manor - FACING BACKWARDS  
(Clinical Report about patient I.C.) p. 8
- \* Judith Brin-Ingber - BALLET FINALLY MOVES  
FRONT p. 11
- \* Shalom Staub - "A MAN HAS BRAINS UNTIL HE  
GETS UP TO DANCE" p. 15
- \* Judith Brin-Ingber - THE RUSSIAN BALLERINA  
AND THE YEMENITES p. 19
- \* RESEARCH AND DANCE EDUCATION: The Bat-Dor  
School of Dance; The Rubin Academy; Ballet, Modern  
Dance and Mime for Schools; Kibbutz Dance Center;  
Center for Movement Notation Research; Dance Center  
in Natanya; Research Projects; AMLI Music and Dance  
Library. p. 20
- \* COMPANIES AND PREMIERS IN 1975 p. 25

### ARTICLES IN HEBREW ONLY :

- \* Horst Koegler - THE AMERICANS ARE COMING !  
THE AMERICANS ARE COMING !  
(The growing american influence on euro-  
pean ballet and modern dance since W.W.2)
- \* Giora Manor - THE WAR IS OVER (Martha Graham  
and her relation to classical ballet)
- \* Moshe Ben-Shaul - COSTUMES FOR DANCE (A de-  
signer's view about his art)

PHOTOS BY: Jaacov Agor, Mula-Harati, Saya Segal,  
Dassi Shlagman, Yigal Morag, Avshalom Sela, Ami Wallach,  
Oskar Tauber, Photo Miki, Kluger.

ABOUT THE AUTHORS: MOSHE BEN-SHAUL - (Tel-  
Aviv), poet and author, costume-designer, editor of arts  
section of "Maariv" Newspaper. JUDITH BRIN-INGBER  
(Tel-Aviv) teacher at Bar-Dor School of Dance, author  
of "Shorashim" ("Dance Perspectives" " issue about Israeli  
folkdance), contributor of "Dance Magazine". JOAN  
CASS - (Jerusalem), author, dance critic for "Jerusalem  
Post", teacher at Dance Dept. of Rubin Academy.  
GIORA MANOR - (Kibbutz Mishmar Haemek), editor of  
arts section of "Al-Hamishmar" Newspaper, dance critic  
for "Massa" and Israeli radio, correspondent for "Dance  
News" and "Tanzarchiv". HORST KOEGLER - (Koeln,  
W. Germany), author, dance critic for several important  
W. German papers, correspondent for "Dance Magazine",  
"Dance and Dancers", editor of "Ballett" yearbooks.  
SHALOM STAUB - (New-York), student of dance and  
anthropology at Wesleyan University.

PRINTED: "Hadfus Hehadash", T-A, 4 Ben Avigdor St.  
and S.Segal, T-A, 32 Itzhak Sadeh St.

Obtainable from A. Kushnir, Booksellers, Tel-Aviv,  
60 Ibn Gabirol St. Tel.: 261826.

PRICE : 12 IL.

EDITORS : Giora Manor, Judith Brin-Ingber



# ISRAEL DANCE 1975

TEL - AVIV

FEBRUARY 1976



# ISRAEL DANCE '75

