

מוזיקה בשמאל

176



מחזור
בישומה
1976

ז'אוספה -

היוריני
היוריני

עברה שנה מאז הגשנו בלב חושש ובצפייה לתגובה את „השנתון למחול“ הראשון לציבור. עתה מצוי השנתון השני, לשנת 1976, בידי הקורא.

הוצאתו לאור של כתב-עת חדש מצריכה החלטות אין-ספור, רכישת אמונם של קוראים פוטנציאליים ואשראי. המשכו דורש שיכלול, הסקת מסקנות, פיתוח וגיוון והימנעות משגיאות בלתי-נמנעות. ומסתבר שאלה אינם קלים מן ההתחלה, ומחייבים לא פחות ממנה.

לא ראינו צורך לשנות את מתכונתו של השנתון החדש, אלא בפרטים. רשימות, תיעוד ותצלומים — זו התערובת המתחייבת מן הרצון למסור דו"ח על הנעשה, לנתח את התופעות המאפיינות ולשקף את, ואולי גם להשפיע על ההתפתחויות העתידות.

השנתון החדש כולל חומר בתחום שלא עסקנו בו כלל עד-כה: המחול העממי. זאת מתוך תקווה שסקירה בתחום זה תקרב את אנשי שני העולמות הרחוקים לכאורה כל-כך זה מזה — המחול האמנותי והעממי — אלה לאלה. כי אי-הידיעה היא, כמדומה, מקורה הראשי של הזרות.

תחום נוסף שהקדשנו לו תשומת-לב הוא צילום המחול והמחול כנושא לפיסול. זאת משום שהאמנויות הפלסטיות הן מאמצעי השימור והאינפורמציה החשובים ביותר — בצד הקולנוע, כמובן, — של אמנות המחול. והאדם הנע הוא, מצדו, נושא המושך תשומת-לבם של צלמים, ציירים ופסלים.

השנה שחלפה היתה שנה בה רבו היצירות הכוראוגראפיות המקוריות הישרא-ליות. וזו ללא ספק תופעה חיובית ביותר. הלהקות לכשעצמן התלבטו, עוד יותר מבעבר, בקשיים כספיים — תולדת המצב הכללי שגרם לקיצוץ תקציבים. על אף הקשיים המשיכו כמעט כל הלהקות לפעול.

תופעה חדשה שאיפיינה את ראשית העונה היא חילופי רקדנים בין הלהקות. חלה נורמאליזציה מסויימת בתחום זה. החלטתו של רקדן לעבור מלהקה אחת לרעותה אינה מתפרשת עוד כ„בגידה“. יש בכך משום גישה בריאה, והדבר מחייב את הנהלות הלהקות להקדיש יותר תשומת-לב להתפתחותם האישית-אמנותית של הרקדנים, כי אין עוד הסגר אוטומטי, המחייב את האמן-המבצע לנישואין קאתוליים, נצחיים, בינו לבין להקתו.

כמובן לא הצלחנו — והדבר כלל אינו בגדר האפשר, אובייקטיבית — לסקר את כל המופעים, לפרסם את צילומיהם של כל האמנים. בשנתון החדש אולי יתקנו „עוולות“ מסויימות, אבל שוב ימצאו אחרים שיחושו את עצמם מקופחים. מכך אין מנוס. הבחירה והשיקול המערכתי אינם מבטאים שיפוט ערכי, והם מותנים בתנאים טכניים ומעשיים.

ברור לנו שהשנתון הראשון, שהתקבל על-פי-רוב בחיוב על-ידי קהיליית המחול הישראלית, אם לשפוט על-פי תגובות שהגיעו לידינו, טרם הגיע לכלל ציבור חובבי המחול בארץ. חשוב מאוד, על כן, כי מורים ובעלי-סטודיות יראו בהפצתו בין תלמידיהם משימה הראויה למאמץ. תודתנו נתונה לכל אלה שעזרו לנו בהפצת השנתון, ואנו מקווים שמודעות זו לצורך בהרחבת חוג הקוראים תהיה נחלתם של כל היכולים לפעול בתחום זה, עם הופעתו של השנתון מספר 2 — „מחול בישראל 76“.

חוכן העניינים:

על אודות המחברים: ג'ואן קאס — מבקרת המחול של "Jerusalem Post", ימורה באקדמיה ע"ש רובין בירושלים / חנוך רון — מוזיקולוג, מבקר המוזיקה של "משא" / מרטין קייס — פסיכולוג המשתלם בניו-יורק / רונית לנד — כוראוגרפית, מבקרת מחול ומורה / ג'ורא מנור — מבקר המחול של "משא" ו"סידורי ישראל", עורך המדור לתרבות ואמנות של "על המשמר", כתבם בישראל של "Dance News", ד"ר "Tanzarchiv" / פרד ברק — רקדן לשעבר, מורה למחול-עם ישראלי בארה"ב, יו"ר המדור למחול-עם של מחלקת הנוער של ההסתדרות הציונית באמריקה / שלום סטאוב — סטודנט לאנתרופולוגיה ולמחול באוניברסיטת Wesleyan (ארה"ב) / אסתר אמרד — מורה למחול ומומחית למחול האפריקני, מרצה בלימודים אפריקאניים באוניברסיטת ת"א / נעמי בהט-רצון — מורה למחול ואתנומוזיקולוגית, ראש המחלקה למחול בסמינר הקיבוצים בתל-אביב.

עמ"ד

3	★ ג'ואן קאס — האוואנגארד המבלבל הזה
5	★ חנוך רון — לרקוד נגד המוזיקה
8	★ מרטין קייס — ששה ישראלים בניו-יורק
10	★ רונית לנד — "עד שקמתי" — מרכיבי אבלות וקינה
12	★ ג'ורא מנור — אגדתי האגדתי
15	★ ג'ורא מנור — ג.ק. (שני פרקים מתוך ספר על אודות גרטרוד קראוס)
19	★ פרד ברק — מחול העם הישראלי — בישראל ובארה"ב
22	★ שלום סטאוב — רק הז בלבד? (מחול הנשים התימני)
24	★ אסתר אמרד — איפה הם מקורות המחול?
26	★ נעמי בהט-רצון — הדיוואן התימני — פיוט-לחן-מחול
	★ עובדות ופעילויות: אולפן איזורי למחול מנשה (עמ' 23); הכרה אקדמאית למחול באקדמיה ע"ש רובין (עמ' 30); באלט לצברים (עמ' 9); 10 שנות הסניף הישראלי של הר.א.ד. (עמ' 30); המפעל לטיפוח ריקודי-עדות (עמ' 30); המדור לריקודי-עם במרכז לתרבות (עמ' 21); ספרי-מחול (עמ' 18); מפגש סקצית המחול שליד האי.טי.אי. בניגלנד (עמ' 21); מילגות ופרס לזכר יאיר שפירא (עמ' 18).
28	★ להקות ובכורות ב-1976

יוצא לאור על-ידי "האגודה למחול בישראל", משמר-העמק 19236.

נדפס ב, הדפוס החדש" (בלט) ובדפוס ש. סגל (אופסט).

הפצה: א. ערמוני בע"מ, תל-אביב, רח' בלפור 4, טל. 03-292026.

המחיר: 18 ל"י.

על העטיפה: רקדני להקת "בת-דור" במחול "פריזמה" — כוראוגרפיה: מירלה שרון, תפאורה ותלבושות — דוד שריר.

צלמים: יעקב אגור, יונה שלי, ישמח יצחק, יוסף בכבוט, בוריס כרמי, אימבוו, ורה עציון, שמואל רחמני, יקיר גרשוו, מולה-הרמתי, ווילינגר, יורם רובין.

העורכים: ג'ורא מנור ויהודית אינגבר-ברין.

האוונגרד המבלבל הזה

מאת ג'ואן קאס

למחול. למוזיקה השפעה מכרעת, והיא עשויה לגרום להצ-
לחה או לכשלון המחול. כוראוגרפים משתמשים בליווי המו-
זיקאלי בדרכים שונות. יש השואפים לבטא את הצלילים
בתנועה והמוזיקה היא, במקרה זה, התוכן היחיד של המחול.
(איזאדורה דונקן, ובימינו ג'ורג' בלאנצ'ין מצויים בקוטב זה
של הטבלה.) מקובל שהמוזיקה תשמש חיזוק לרעיונות
הכוראוגרפיים, הרגשות והמיכנים המונחים ביסודם.

הקיצוניות השניה היא ראית המוזיקה כבעלת עצמיות
נפרדת, שלמות בפני עצמה, גוון והתייפחות משלה, שהקשר
שלה עם המחול היא בו-זמניתם בלבד.

ליווי מוזיקאלי נפרד שכזה עלול להיות מרגיז ביותר.
במיוחד במקרה כשל קייג'ו, המעדיף את רעשי-הליווי הצורמים
של המערכת האלקטרונית, וצלילים חזקים או חד-גוניים, על
מה שמכונה בדרך-כלל "מוזיקה".

מדוע מרשה כוראוגראף קאנינגהאם לצלילים צורמים
אלה להפריע לצורות התנועה היפות מאוד שלו? לשאלתי
בענין זה ענה קאנינגהאם בדרכו הפרדוקסאלית: "יתכן ששני
הדברים פועלים יחד, ומחזקים זה את זה. יתכן שאילו המו-
זיקה לא היתה מה שאת מכנה, נוגדת את המחול, הריקוד
היה נראה פחות מענין."

שיתוף הפעולה בין קאנינגהאם לקייג'ו והפילוסופיה הנל-
ית לשותפות זו, השפיעו רבות על דור שלם של יוצרים
צעירים. הוא הדין באלווין ניקולאס והרכיבו הבימתיים
הסבוכים, המאחדים מתוכם פסיקול אלקטרוני פרי יצירתו,
אפקטים מסובכים של תאורה, הקרנות צבעוניות ותלבושות
ותפאורה ארכיטקטוניות. ההדגשה כולה היא על ההתרשמות
המתמקדת לעיתים באפקטים חזותיים מרשימים, ובמקרים
אחרים בתנועה נמרצת או בצרימה שביצירות אמנות ניגודיות,
המבוצעות בו-זמנית. בעיקבותיהם בא צבא שלם של מבצעי
נסיונות אוונגארדיים שמרכוזם בנייר-יורק.

לבסוף גם יוצרים ממסודים כג'ורג' רובינס פלשו לתחום
הנסיוני. ביצירתו, "השחנה" (1972) הוא משתמש בתפאורה
בעלת אופי מזרחי, אלומות-ענק של תבואה בנוף הנשלט
על-ידי ירח העולה ושוקע, מתמלא ונגרע חליפות, לקול חלי-
לים מייללים ותופים. במשך יותר משעה נע הרקדן אדוארד
ויילה באיטיות מהפנטת בטקס תלומי ומזור. לוחמים נכנסו
ויצאו בריצה. גברים זורעים גרעינים בקרקע. אריה דמוי
כלב, המזכיר את תיאטרון ה"קאובוקי" היפאני, התפרץ לבי-
מה, תחילה השתעשע עם אחד הבהורים ושני מלווי, שפניהם
מכוסות בגלימותיהם, ולבסוף תוקף אותם. נערה הסתרקת,
ולבסוף הצטרפה לאחד הנערים במחול-לשניים אירוטי.

גם אמנים אחרים השתעשעו בתנועה איטית-איטית. במחולו
של רוזי פרו "כיסוי" יושב הרקדן על כסא ומרים זרוע אחת
במשך 4 דקות תמימות. מחזה-התנועה של רוברט זילפון
שנערך בפסטיבאל שיראז (פרס) בשנת 1972 נמשך יותר
מ-200 שעות. ראיתי את פילים לאמהוט (לשעבר מלהקתו
של ניקולאס) נעה בצורה מגוחכת לקול דיאלוג באנאלי.

לא מעט אנשים הביעו את תמיחתם בשעת מופעי להקתו
של מרס קאנינגהאם בפסטיבאל הישראלי השנה, ורצו לדעת
מה פירוש ריקודים אלה, ומדוע היתה המוזיקה המלווה אותם
איזמה כל-כך? אני מניחה שקאנינגהאם מייצג לגבי רבים
מן הקהל שלנו את האוונגארד הבלתי ידוע, הנוגד בצורה
קיצונית את מה שמקובל עלינו בעבודותיהם של כוראוגרפים
מוכרים.

המונח, "אוונגארד" הוא כוללני — ויחסי לשנה בה אנו
דנים, ונסיונו האישי של כל צופה. לגבי המבקרים, בעשור
האחרון, "אוונגארד" פירושו למעשה, ההתפתחויות האחרו-
נות בתחום המחול בנייר-יורק. אלה מבינינו העוקבים אחרי
הסחרהת המסנוורת של החידושים, רואים שהתוצאות עשויות
להיות מרתקות או עלולות להפוך לבזבז זמן. לגבי הצופה
הישראלי, הנוכה רק להודמניות מעטות לצפות בצאצאי
החממה הנייר-יורקית, התמונה מבלבלת, ואולי יש, על כן,
מקום לסקירה היסטורית קצרה.

הסגנון הקרוי "מחול מודרני" נוצר לפני כ-50 שנה, והיה
במהותו מרד נגד מוסכמות הבאלט הקלאסי. איזדורה דונקן,
מרתה גראהאם ומרי וויגמאן, כולן התקוממו נגד שטחיותן
של יצירות כמו, "אגם הברבורים", שהפכו בימיהן לתצוגות-
ראווה ריקות ושיטחיות. אבל בראשית שנות ה-50 נעה
המטוטלת בכיוון הפוך. הרקדנים התעייפו מהרגשות המת-
מדה, והמרד המבויים של האקספרסיוניזם מבית-מדרשה של
מרתה גראהאם, מרד שנעשה אף הוא עצמו למטבע שחוק.
הם חברו עם יוצרים בשטחי אמנות אחרים שזנחו לחלוטין
את התוכן, וערכו ניסויים בתחום הצורה והחומרים בלבד.

מרס קאנינגהאם ניצב בראש תנועה זו. בעשרים השנים
האחרונות כל התעניינותו היתה מופנית לתנועה לשמה.
יצירה שלו עשויה לעסוק, "בנושא" הנפילה; אחרת היא
"על" סיבוב בחלל או קפיצות זעירות. הוא עסק ביצירת
מיקצבים משתנים, בשינוי המבנה החזותי, בחילופי מיכנים
קבוצתיים. מבחינת הטכניקה מבוססות יצירותיו על שילוב
של דופק, ההתכווצות-התפשטות של הגוף, האופייני לסגנונה
של מרתה גראהאם וקו-הרגל המאורך, הקפיצות והדילוגים של
הבאלט הקלאסי.

אין לחפש משמעות בויצירותיו של קאנינגהאם מעבר
להנאה שבראית צורות פיזיות והתפתחות קיצבית בתנועתם
של רקדנים מאומנים היטב. כל משמעות חברתית, סיפור או
גוון פסיכולוגי תלויים בהשקפתו של הצופה בלבד.

הליווי הקולי הוא תרומתו של ג'ון קייג'ו ומוזיקאים אחר-
רים, שהוזמנו ליטול חלק ביצירה. גם קייג'ו מתעסק בחו-
מרים בלבד. הוא משתמש בכל צליל מזדמן, ואין זה משנה
לו אם מוצאו בסביבה, במכשיר אלקטרוני, או, לעיתים,
מקורו בכלי-נגינה מקובל. הרעשים שלו, יש להם רק צד
אחד משותף עם המחול — הם מתארכים בו-זמנית עם
התנועה.

דבר זה מעורר את מכלול שאלת היחסים בין המוזיקה

ג'ף דונקאן (מלהקתה של אנגה סוקולוב) עסק בצירופי גפיר לות, דחיפות ועצירות פתאומיות. אלברט רייד (שהיה מרק-דניו של קאנינגהאם) יצר מחול-זוגות לצליליו של מוצארט. בסגנון כמעט-באלטי, אבל מבלי להיות רציני או סאטירי, אלא פשוט בתנועה לכשעצמה. גם בנוף המחול הישראלי לא געדרו לחלוטין ניסויים כאלה.

מירלה שרון, ג'ין היל-סאגאן, אושרה אלקיים-רונו ורחל כפרי עסקו בנסיונות, לאחר שהכירו את התסיסה הניו-יורקית.

שני מופעים בעלי ערך נערכו בשנה החולפת בארץ. האחד היתה הצגת "מיסתורים" של רות אייל-זיו בתיאטרון החאן הירושלמי, בה השתמשו המשתתפים בגופם כבכלי-ביטוי, שעה שהם מספקים גם את הליווי הקולי לתנועתם. כשבגדיהם החדשניים נעשים לכלי-הקשה, הקובעים את התנועה והצליל כאחד.

אחת הדמויות הרעושה כרובוט זה, כשקופסאות פח הנתונות בתוך בגדיה מקישות מתכתית, אחרת הקישה בקערות-עץ המחזקות על רגליה, הוזה, אחוריה ואברים אחרים בגופה.

אירוע אחר היה, "הפנינג" שנערך בגן-הפסלים של מוזי-און ישראל. זה היה צירוף של קונצרט לכלי-הקשה. הקרנת סרטים של מחול אוואנגרדי ותנועתם של רקדנים חיים. אם כי אירוע זה הצליח רק בחלקו, בלי ספק היה זה נסיון,, להשתלב בנעשה".

ברגע זה הדמות המרכזית בתחום האוואנגרד היא טוויילה תארפ. באביב 1970 הופיעה תארפ עם להקתה באולם הכניסה של בנין ההנהלה של ה"MIT" (המכון הטכנולוגי של מאסאצ'וסטס בעיר קאמברידג'). שעה שנכנסתי, מצאתי מיס-פר ניכר של אנשים מסתובבים, מקפצים, מותחים את רגליהם, מניפים את זרועותיהם, כל אחד בפני עצמו. התמונה הזכירה סטודיו למחול לפני תחילת השיעור היומי, שעה שכל אחד מתאמן בדברים בהם הוא מצטיין או שהם חול-שתו, או פשוט, מתחמם. אנשים נכנסו ויצאו מהבנין בדרכם לעיסקתם, וכל אחד נעצר להתבונן בנעשה, לרגע או לשעה ארוכה.

בהדרגה התפוררו הרקדנים לקבוצות זעירות, והחלו מבצעים קפיצות בתצורות מוכנות היטב ומתוכננות. אחר-כך ראיתי רצף של נפילות ותנועה על פני הריצפה, ומאוחר יותר עלו יחידים לאכסדרות ועל המדרגות, ואותו זה לזה. כל זה הצטרף לכדי תרגיל במחול ריתמי, מחושב מתימאטית. על מידת המורכבות של תנועות אלה ניתן להקיש מפסוק, הנכלל במאמר ובו הוראותיה של טוויילה תארפ, לקטע בן 45 שניות מתוך "פעילויות קבוצתיות": "קטע זה מורכב מרצף-קפיצות בן 6 שניות, המבוצע שמונה פעמים, בקווים ישרים, המשיקים לכל ארבעה כיווני המרחב."

בתקופה זו היתה תארפ רק כוראוגרף אחד מרבים. אך שעה שהלכתי לראות הופעה שלה כעבור חמש שנים, בבנין העירייה של ניו-יורק באפריל 1975, היא כבר היתה, "שם דבר", ואינן-ספור כתבות, ראיונות עימה וביקורות עליה הורעו עלו בכלי-התקשורת. בשנת 1973 הוזמנה ליצור עבור ה"ג'ופריי-באלט", וזכתה למידה גדושה של תשומת-לב.

המופע שראיתי כלל שלוש יצירות: "רגלה של סו", "יצירה בתהליך עבודה", ו"באך". טוויילה תארפ, אשה נעי-

מת-מראה, בערית, שיערה קצוץ קצר, יצאה אל הקהל להודיע את שמות המשתתפים ולומר כמה מלים על כל יצירה. בטון מבודה, שגבל בלא-איכפתיות היא אמרה: "לדעתי זו פוגה מושלמת. אומרים לי שאין זו פוגה כלל, אלא קאנון. מכל מקום..."

חלק מן התנועה היה מלווה בשיחות: "אני חושבת שראיה אינה ראייה. אני חושבת שראיה היא אי-ראייה. אין ספק שיש כאן היום קהל רב", וכדומה. מרבית הליווי המוזיקאלי היו קטעי ג'אז שונים מאת סקוט ג'ופלין, ביקס בידרבקפ גילי-רול מורטון, וואריאציות על נושאים כגון, "תה לשניים" משנות העשרים או, "לא אוכל לתת לך דבר מלבד האהבה", ועיבודיו של סווינגל ליצירות באך.

התנועה עצמה היתה מורכבת מ"סטפס", מחול הצ'ארלס-ון, הנפותר-רגל, תנועות-יד יום-יומיות, נפילות וריצה קלה. את הסגנון איפיינה הפסקה פתאומית של התנועה באמצע הפראזה התנועתית. כל קבוצת רוקדים פעלה בתחום מיוחד ומופרד, ובקצב שלה. הגוף רפוי. פנים ללא הבעה ולעיתים רמזות וקריצות או משיכת-כתף. ההבעה אמרה: "אנו רוקדים כי זה מה שאנו עושים. אל תבזבו זמן לחפש משמעויות או קשרים. שים לב עד כמה אופנתיות ומוזרות תנועות-מחול ישנות אלה. כמובן, אנחנו לא מתייחסים לכל זה ברצינות." קטעים מתוך תכנית טלוויזיה של ה"בי.בי.סי." על אודות הלהקה הוקרנו על מסך גדול. מסך מחולק, ומונטאזים של תצלומים, כגון רקדן דמוי-בובה המחולל מול פניו הנעקיים של מנגן בחצוצרה (למעשה לא פניו של הנגן, אלא נחירו הימני בלבד). כל אלה הדגישו את חוסר המעורבות.

התנועות כולן היו מלאות המצאה, נעימות למראה, אם כי לאחר זמן-מה מצאתי לא מעט חד-גוניות, כי התברר שאין כל סיכוי לשינוי באווירה או במסר.

אשה צעירה בקרבתני חיפשה מקום ישיבה עבור גבר שאיחר לבוא, באומרה בטון של סיפוק עצמי: "אם היה לך הטעם הטוב לבוא, אתה ראוי למקום ישיבה." הרהרתי בשינוי האופנה בתחום הסנוביות התרבותית. לפני ארבעים שנה אלה המתימרים להיות בעלי טעם מפותח במחול המודרני היו צופים ברצינות רבה ביצירותיה של מרתה גראהאם, והיו מול-זלים בריקודי "סטפס" או בגילי-רול מורטון. היה זה משעשע להאזין למחאות-הכפיים שפרצו שעה שהצופים הבחינו בצעד מוכר או מיקצב ראוותני של סטפס.

בלי ספק תארפ התייחסה לכל זה בחיוך אירוני, ונראה היה לי שאין זה הוגן שהיא נהנית משני העולמות — יחס של הערכה לו זוכה אמן מקורי, והנאתו של הקהל, שעה שהוא מבין היטב את ההלצה שמציג לפניו יוצר מתבדה. בלי ספק הקהל לא תפס את המיבנים המורכבים שנוצרו בעזרת ניתוח מדוייק ומעמיק, פשוט משום שאלה מורכבים מדי מכדי להבחין בהם בראיה ראשונה.

הגל הנסיוני עדיין באופנה, אם כי הניסויים נוטים לחזור על עצמם. הנסיונות תמיד חשובים יותר לאמן עצמו מאשר לקהל, הנשרך אחריה. אבל הם מצביעים על פעילות, ובמקום שיש פעילות מצוי גם הסיכוי להידברות.

רק הדור הבא יהיה מסוגל, תוך מבט לאחור, להבחין בכך האם האוואנגרד של ימינו הוא פריצה לתקופת אמנות חדשה, סתם שגעון חולף — או חרוחור הגסיסה של תרבות גוועת.

לרקוד נגד המוזיקה

מאת חנוך רוך

יחס אחד לאחד את המוזיקה לתנועות הגוף? האם בהכרח חייב המשחק שבין כוח המשיכה לאנטי-גראוויטאציה של הרקדן לתאום את הגראוויטאציה של הפסוקים המוזיקאליים? האם תרגום פיסוק מוזיקאלי או מהלך הארמוני בקדנצה המוזיקאלית לשפת המחול, צריך להיעשות בפשטנות, עקב בצד אגודל, בעקבות המוזיקה ולהפכה למכשיר אילוסטרטיבי גרידא? שאלות אלה ודומות להן מטילות סימן-שאלה גדול במיגוון הציפיות המתונות שלנו כקהל. ללא הבנת הערכים האסתטיים של התחביר החדש שמציע ג'ון קייג', ספק אם אפשר להבין כראוי את תרומתו החשובה של מרס קניגהאם לשאלת יחסי הגומלין בין מחול למוזיקה.

עדי צמח, בספרו „אסתטיקה אנאליטית“, מבהיר את מושג „התנאים התיקניים“: „כדי להעריך נכונה רביעיית מיתרים של ברהמס, חייב אדם שתהיה לו היכרות ידועה עם הצורות העיקריות של המוזיקה הקלאסית המערבית ומסורתה. אם תנאים אלה ודומיהם אינם מתמלאים, הצופה אינו יודע במה שומה עליו לצפות בשעה שהוא נותן את דעתו ליצירה שלפניו. ואם אין אדם יודע מה הם הדברים אשר אליהם הוא „מתבקש“ להפנות את תשומת-ליבו בצפתו ביצירה שלפניו, סיכויו לראות דברים אלה יהיו אשר יהיו — קטנים הם ביותר.“

ובהמשך קובע עדי צמח: „קיצורו של דבר, את התנאים התיקניים לצפייה ביצירות אמנות שונות קובעות נקודות מבט שונות, אשר רק הן מאפשרות לאובייקטים הנדונים להיות נראים במלואם, כלומר, כפי שהם באמת.“

האנאלוגיה מטעון זה ליצירתו של קניגהאם מתבקשת מאליה. לקהל שלא היתה לו היכרות עם הצורות העקריות במוזיקה של קייג', סולם ערכיה ותחבירה, ודרך שילובם של אלה בסגנונו של הכוראוגראף, לא היו לו „התנאים התיקניים“ כדי לצפות ביצירתו של קניגהאם כפי שהן באמת.

קייג' הוא המלחין שהוביל את המסע המוזיקאלי אל המזרח-הרחוק ואל האמונה המיסטית ב„מקרה“. כחסידי הוֹן-בודהיזם הוא משתמש בספרי ה„אי-צ'ינג“ הסיניים העתיקים, שיש בהם לוח המיספרים המקריים. המוזיקה שלו, בדומה למוזיקה של המוזיקאי ההודי, היא מקרית, לא קבועה, ולעתים אינה חוזרת על עצמה. עם קייג' נולד המושג של „Chance Music“, ועם קניגהאם בא בעקבותיו המושג של „Chance Dance“, בעקבות גישות אלה הגענו בעשור האחרון למוזיקה של הוויה יותר מאשר למוזיקה של התהוות.

קייג' סבור, כי דרך הלחנה המושתתת על מושג המקרה „מזכירה לנו את הפאראדוקס של היסודות הראציונאליים וה-אי-ראציונאליים בחיינו. אנו חותרים לקראת מטרות מודעות, אבל נידונים להפקיר את חיינו לקאפריסה של המקרה“. מכאן יובן גל הניכור, ולעתים האיבה, שהיה לחלק מהקהל אל המוזיקה שליוותה את הופעתו של קניגהאם, שבוצעה בידי שלושה מלחינים: דיוד טיודור, דוד ברמן, וסטיוארט דמפסטר. שניגן בטורמבון ובצינורות למיניהם. זו היתה אחת מהיצירות המוזיקאליות החזקות, המעולות והמרשימות ביותר שנשמעו

לרקוד נגד המוזיקה, משמעו לרקוד עם המוזיקה. לכאורה יש במשפט זה סתירה פנימית, אלא שהשימוש החופשי במלות היחס עשוי לאפשר לנו להדגיש דברים או לתת להם משמעויות חדשות. ואין בכוננתנו לרמוז על הצטעצעות במלות-יחס. בזמננו, כשהתחביב המוזיקאלי משתנה לבקרים, מלים כמו „נגד“, „עם“, „אצל“, „על-יד“, לובשות ופושטות צורה והן עשויות לבטא הקשרים במשמעויות חדשות. רק כשיש מכנה משותף המעוגן היטב בתחביר שהצופן שלו ברור, אפשר להבין את דבריו של סטיוארט דמפסטר:

„לנגן עם מרס קניגהאם, משמעו לנגן על-יד מרס קניג-האם. אי-אפשר „ללוות“ אותו במוזיקה, כי אין למושג זה של „ליווי“ כל משמעות.“

המוזיקה המערבית ידעה במשך מאות בשנים שינויים לא מעטים ובחלקם מהותיים ביותר. אולם מעולם לא עברה טראנספורמאציות כה אינטנסיביות, מבחינת הסגנון או קביעת סולם ערכים אסתטיים, כבמשך שני הדורות האחרונים. על אף שינויי הסגנונות במשך מאות שנים, עבר קו מרכזי כחוט-השני ביצירה המוזיקאלית המערבית. קו זה התבטא בסכימה: „מוטיב — נושא — פיתוח — חזרה — נושא מנוגד“, וכך הלאה. אולם ברגע שבאו המחברים החדשים, שביטלו מראש ובמודע את הקו ההמשכי הזה, נוצר קצר בין היוצר לבין הקהל, הממשיך להיות מותנה לתבניות שאינן קיימות עוד.

„לא עוד נושאים, לא עוד מוטיבים שיש לגוונם, לפתח אותם, לעשותם מנוגדים. למען עיצובה של הנחה זו נתתי הכל“ — מכריז ג'ון קייג', ה„גורו“ הגדול של המוזיקה בשנות החמישים והשישים. וכשאין נושאים שאפשר לעקוב אחריהם, וכשאין ניגודים חריפים בין מוטיבים וקווים, מאבד הקהל את בטחונו, כי עדיין לא עיכל את התחביר החדש. שבר זה היה אחד הגורמים ליצירת הניכור שבין חלק גדול מהקהל לבין מרס קניגהאם בהופעתו בישראל. ואין הכוונה לקניגהאם כרקדן או לבידוד האלמנט הכוראוגראפי משאר המרכיבים, אלא לצירוף של הכוראוגראפיה והמוזיקה, שהוא נושאו של המסר החדש.

יותר משהושפע מרס קניגהאם ממרתה גרהאם, הוא הושפע משותפות העבודה עם ג'והן קייג', והיא זו המזינה את קור המחשבה החדש ואת התחביר המתבקש ממנו.

ערב אחד, באולם של ה-Black Mountain College הוצג האב-טיפוס של האירוע החדש שלימים נקרא „הפנינג“. מרס קניגהאם קפץ ודילג בין הקהל, הצייר רוברט ראושנברג השמיע תקליטים שחוקים מעל גבי פטיפון עתיק עם רמקול-משפך גדול, שני משוררים דיקלמו שירה, וג'ון קייג' עצמו עמד על אחד משלבי הגבוהים של סולם והשמיע הרצאה. זו היתה הצגתו של קייג' במה שקרוי בלשונו „הכל בעת ובעונה אחת“. ציפית הקהל שהמוזיקה תשמש כבסיס או כ„תמיכה“ לכור-אוגראפיה, או יותר מכל, שהתנועה תהפך לאילוסטרציה למוזיקה — התנפצו לרסיסים.

האם בהכרח נגזר על הכוראוגראף להתאים בהערכה של

לאחרונה על במוטינו. לחלק מהקהל נשמעה מוזיקה זו כמו- גוטונית, והמבוכה לשמע המוזיקה התפתחה לעיתים עד למצב של חוסר-מנוחה, ואולי עד לאיבה סמויה או גלויה. אלא שכבר היו דברים מעולם, ואין אפילו צורך להפליג לאחור אל ביצוע הבכורה של „פולחן האביב“ של סטרווינסקי.

קניגהאם הביא תפיסה חדשה במה ששייך אל הקו הצורני שבכוראוגרפיה שלו. יסודות הקו הזה אפשר למצוא כמובן אצל קייג. משך מאות בשנים התפתחה הצורה המוזיקאלית כתוצאה מיחסי הגומלין שבין „הידוע-המישתנה-והחוזר“. שני יסודות אלה של „הידוע“ ו„המישתנה“ היו בבחינת תנאים הכרחיים לבניית צורה כלשהי.

„הידוע“ העניק למאזין את הבטחון, ושימש כציר מרכזי בעיצוב הצורה. „המישתנה“ היה בחינת הקונטראפונקט אל „הידוע“. התחביר החדש של קניגהאם מבטל משחק זה, ובמ- קומו הוא מביא את „המקרה מול האירגון“ כשהמקרויות היא דומינאנטית, אלא שהיא מאורגנת במעין סדר ראשוני, בסיסי, שהרקדנים מודעים לו, ופועלים לפיו. כך מקבל מושג ההת- פתחות משמעות חדשה. ומכאן מושג הזמן אצל קניגהאם מקבל הארה אחרת. אין בה יותר התקדמות מן הפשוט אל המורכב. מן הראוי להזכיר כאן את דבריו של איגור סטרווינסקי על המוזיקה של אנטון ווברן: „...אין בה התקדמות מן הפשוט אל המורכב, אין התפתחות של מרכיבים מישניים או אינטגרציה של אלמנטים מנוגדים, נושאים שניים, אפיזודות פוגאליות וכדומה... אמנות כזו היא סטאטית מטבעה“.

דברים אלה הביע סטרווינסקי בשנת 1965, לאחר שב- משך עשרות שנים סרב להכיר בערכה הסגולי של המוזיקה האטונאלית מבית מידרשם של שנברג-ווברן-ברג, הגיע, לבסוף, לכתובת שיר-הלל למשמעות המוזיקאלית החדשה. קניגהאם זקייג' אינם מציגים כל התפתחות לקראת „שיא“ נעלם שאיננו קיים. מכאן גם שאין לחפש את „האנטר-שיא“. הסטאטיות יש להם מאפיינים חדישים, והשינויים בה הם פנימיים לא חיצוניים. תובעים מהמאזין-הצופה דרך שונה של התייח- סות קליטה. אך מי שעדיין מעוגן בדרכי „ההתפתחות“ הקוני- בנציונאלית יראה את היצירה כמוטונונית כביכול, יתעייף ממנה במהרה ויאבד את היכולת והסבלנות להיות חשוף למה שבאמת קיים ביצירה.

קניגהאם וקייג' הופיעו בצוותא פעמים רבות באמצע שנות החמישים. באחת מהופעותיהם באוניברסיטת איובה, פנה סטודנט אל אחד המורים שם ושאל: „מה כל העסק הזה צריך להביע?“ תשובתו של המורה היתה: „הרגע איש צעיר, אין כאן כל סימבולים שיכולים לבלבל אותך. פשוט הרשה לעצמך להנות סתם. אין כאן סיפורים ולא בעיית פסיכולוגיות. יש כאן בפשטות יצירה בתנועה, קול ואור. התלבושות מאד פשו- טות, כדי שתוכל להתרכז בתנועה“. נקודת חוסר המשמעות הפסיכולוגית, או כל משמעות הנמצאת מחוץ לתחום התנועה עצמה מצד אחד, והשילוב של המוזיקה והמחול הבאים זה ליד זה, היא נקודת המפתח בהבנת קומפלקס היחסים שבין תנועה לצליל.

ומדגיש קייג': „במחול של קניגהאם נראה שהרקדן תומך אך ורק בעצמו, ואינו זקוק לתמיכתה של המוזיקה. שתי הא- מנויות, המחול והמוזיקה, מתרחשות בצוותא בחלל ובזמן

משותפים, אבל כל אחת מבטאת את משמעות ה„חלל-זמן“ בדרכה היא.

התוצאה היא יצירה של אי-תלות במושגי חלל-זמן. לא קונטרפונקטים, לא יחסים שיש להשתלט עליהם ולבקרם, אלא גמישויות הנוצרות כפי שאנו מכירים מהמוביילים (המרצדות) של אלכסנדר קלדר“.

את המכה האחרונה מנחית קייג' בטענה, שאת ההקשרים הנוצרים על הבמה חייב לעשות לא פחות ולא יותר אלא הצופה בעצמו. כלומר, בארועים בארועים אלה של מחול לצד מוזיקה מתבקש הצופה-המאזין לערוך בעצמו את הקומפוזיציה, וליטול חלק אקטיבי בכך שהוא מתרכז בציפיה ובהאזנה לנעשה בחלק זה של הבמה, במיספר חלקים, או בחלק אחד, תוך התבוננות על הבמה כיהידה שלמה. מי שצפה בהופעותיו של קניגהאם יודע, שאי-אפשר בלי זאת, כי אתה, הצופה, מארגן את הצפיה של עצמך. אלא שהתביעה לקחת חלק פעיל באירגון החוויה וכשו- תף לה, מרתיעה את רוב הקהל, וכך, בלי להיות שותף אקטיבי הוא יושב חסר-אונים מול מדורה חדישה של „ליל וואלפור- גיס“ מודרני, וכל מה שגותר לו להפעיל הוא מנגנון-הגנה אישי, בכך שהוא שולח בתקופנות חיצים לכל עבר כנגד המו- זיקאי, הכוראוגרף, הבמה, הנגנים והרקדנים.

מושגים כמו „חן“, „אצילות“, „אלגנטיות“, זרים למוזיקה חדישה זו. מושגים אלה שייכים לעולם כרונולוגי ורוחני אחר, וכשמעמידים אותם היום על הבמה לא רק שיש בהם אנאכרו- ניוס, אלא שיש בהם מידה בולטת של הצטעצעות והתנגדות. הבאלט הקלאסי מאז ומתמיד כלא את המוזיקה במסגרת של ליווי ואילוסטרציה, ואילו הקהל נתבע להיות פאסיבי ולצפות מן הצד בהשתאות על משחקי האלגנטיות והחן שעל הבמה.

שותפות אקטיבית של קהל המתבקש ליטול חלק באירגון המופע שהוא מתבונן בו — זרה לעולם הבאלט. ג'ון נוימאייר מדבר עתה על מה שקרוי בפיו „הבאלט הסימפוני“, הוא בוודאי יגשים את מישאלותיו, וירקוד לצלילי הסימפוניות של מאהלר כולן. יהיו התוצאות טובות יותר, נהדרות או טובות פחות, הסימפוניות של מאהלר משיכו לחיות חיים עצמאיים משלהן גם מבלי שיודקפו לעזרתו של נוימאייר. עבודתו, ותהיה הטובה שתהיה, לעולם תישאר במישור תירגום הצופן המוזיקאלי לצופן ריקודי.

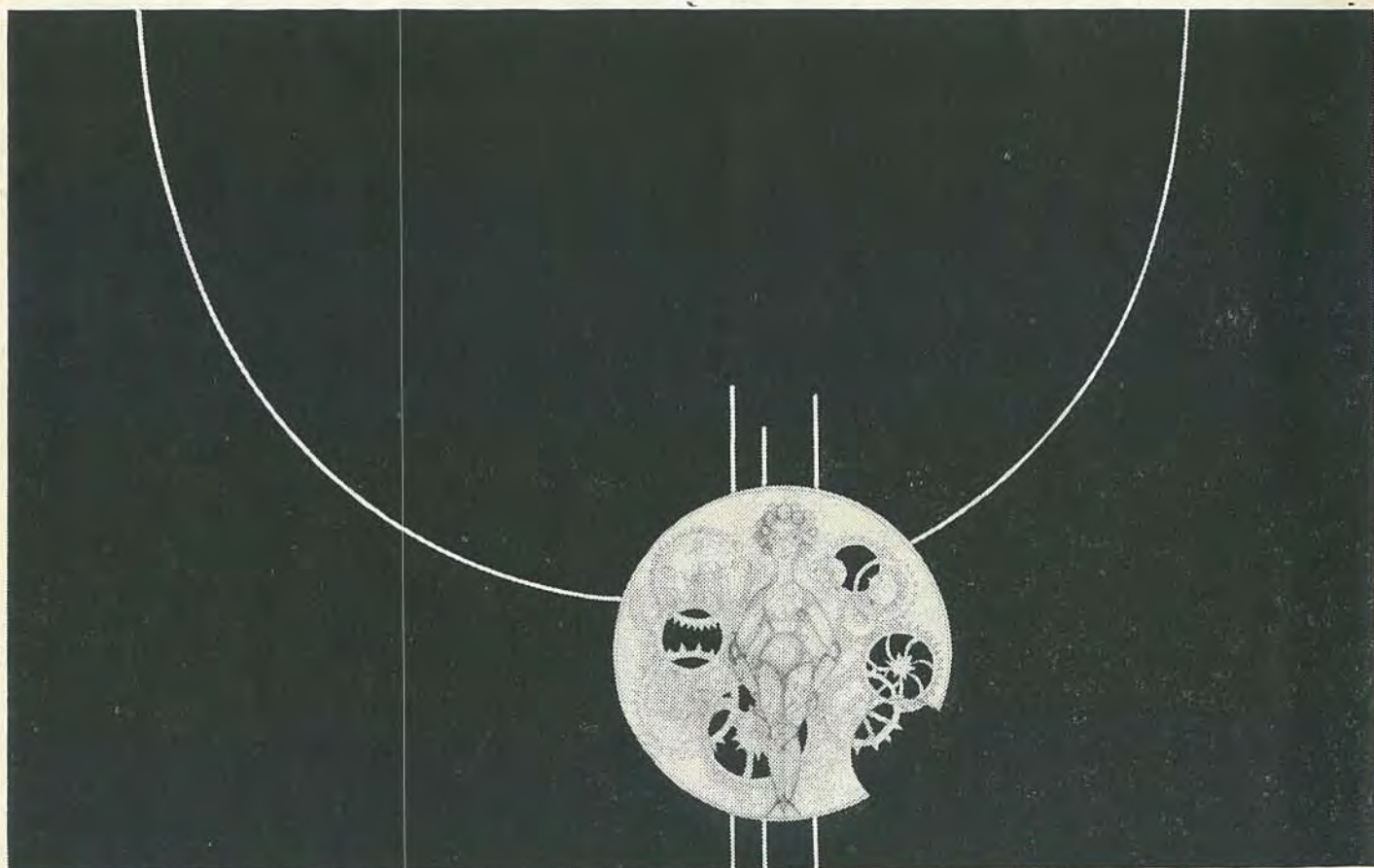
המוזיקאי הרציני אינו זקוק לאילוסטרציה-מחול למאהלר, וגם לא למאהלר, בחינת דקורציה למשהו אחר. כשמוריס בז'אר החליט ליצור בלט שבו תהיה אווירה מיוחדת, הוא פנה לעבר הנושא „פאוסט“ של גתה, ובוחר במוזיקה „מסיה בסי-מינור“ מאת באך, אחת מיצירות המופת המוזיקאליות של כל הזמנים. גדולתה של מיסה זו היא, שלו היה בז'אר בוחר בנושא „איוב“, „ויליוס“ או „בעקבות הזמן האבוד“ — לעולם יכלה יצירה זו לשמש בסיס מוזיקאלי הולם. ליצירה המוזיקאלית הגדולה באמת אין סוף של דימויים שאפשר לנצלם בהקשרים שונים.

נוימאייר וביז'אר הם ענקי יצירה בתחומם, אך עבודתם עם המוזיקה נשארת במישור של תירגום. אולי לא תירגום במש- מעות של „אחד-לאחד“, אך בכל זאת תוך חיפוש הצופן המ- שותף למוזיקה ולתנועות הגוף. על אף גדולתם של יוצרים אלה, נשארים באך ומאהלר במקומותיהם, וממשיכים לנשום את נשימתם העצמאית.

ג'ון קייג' מספר אנקדוטה קטנה על אודות זן-בודוהיזם. המשמש לו כמקור השראה בדרכו האידיאית-אמנותית. אמר ד"ר סוזוקי: לפני לימודי הזן, אנשים הם אנשים והרים הם הרים. כשלומדים את תורת הזן, הדברים נעשים מבולבלים. אחרי לימודי הזן אנשים הם אנשים והרים הם הרים. הוא נשאל מהו, אם כן, ההבדל בין "לפני" ובין "אחרי". והוא ענה: "אין הבדל, רק הרגליים נמצאות מעט מעל פני האדמה". האם נצליח גם אנחנו להתרומם קצת וריקוד יהיה ריקוד, ומוזיקה תהיה מוזיקה, ויהיה הסיכוי לכך שיתחילו לרקוד "נגד" המור זיקה?

ימים יגידו.

ואצלנו, אנו עדיין מחכים להופעת המלחין שיביא עמו את האמירה המוזיקאלית החדשה והמוזיקה תצא מכילאה האילוסטריטיבי. אנו מצפים לאותו כוראוגראף שישתחרר מחיי-בוקייהדוב של הבאלט הקלאסי מצד אחד, ומהתחביר של מרתה גרהאם ותלמידיה מצד שני, ויידע לעבוד על-ידי איש המוזיקה. אנו עדיין מחכים לחגיגה של פוליפוניה חדשה — של קולות ותנועה החיים זה לצד זה; למושגים אמנותיים כמו המיקרה, קולות ורעשים, משמעויות מוזיקאליות הנוצרות על-ידי כלים קונבנציונאליים לצד סינתסיזורים אלקטרוניים, שיבואו ויפיעו ביצירות על בימותינו. "הדממה" המפורסמת ("ה-Silence") שסביבה בנה קייג' מערכת של ערכים אסתטיים, מקרה מול אירגון, ביטול הקו הליניארי של התפתחות — כל אלה ואחרים עדיין מחכים לגילוי חדש.



ישום לתפאורה מאת דוד שריר, למחול "הוא והיא", כוראוגרפיה: מירלה שרון, בלהקת "בתי-דור".

שישה ישראלים בניו יורק

מאת מרטין קייס

למוסדות אמנותיים הקיימים, אלא שעליהם להרחיב את הבסיס עליו מושתתות הלהקות.

אמר צבי: „כשהגעתי לניו-יורק לא ידעתי בדיוק מה מצפה לי. שמעתי על-כך שזו עיר ענקית ונפלאה, אבל המציאות היתה הפתעה — הפתעה נעימה. מצאתי שבישראל פיתחתי לעצמי חוש מוטעה לפרפורציות. עולם קטן היה נראה בעיני גדול למדי.“ כישוראים אחרים במצב דומה, הם שורפים לחזור וליישם את מה שלמדו, את הרעיונות החדשים שהכירו ואת יכולתם שהתפתחה.

בהשוואה לארה"ב המשאבים המצויים בישראל דלים. השישה מודעים לכך. אבל זה אינו מרתיע אותם, אם כי האפשרויות הרבות המצויות בניו-יורק מהוות מקור משיכה. איש מהם אינו „עושה חיים“. ואין הם מצפים לכך. ציפיותיהם צנועות, ממש כאלה של עמיתיהם האמריקניים, לפחות מבחינה כלכלית. אבל ההיכרות שעשו עם להקות עשירות יחסית ותנאי עבודתן, כגון „תיאטרון הבאלט האמריקני“, „ניו-יורק סיטי באלט“, להקתה של גראהאם או זו של אלווין איילי, לימדה אותם, שיתכן יחס של כבוד לכשרון ולרעיונות יוצרים. „לאמריקנים יתרון בתחום הטכניקה. הם מתחילים בגיל צעיר ובתנאי לימוד מצויינים.“ — פתחה איה — „אנחנו, הישראלים, רוקדים בעזרת כוח-הרצון והמוטיבציה שלנו. בדברים רבים קשה לנו להתודות עם חברינו האמריקנים. אנחנו מגיעים מכיוונים שונים, והמטרות שלנו שונות משלהם. אולי אנחנו חלשים יותר מבחינה טכנית, אבל יש בנו יצירתיות גלויה יותר. יתכן שאנו בונים על חדשנות, כדי להתגבר על חולשה טכנית. אנחנו לא יכולים להתעלם מהחדשנות, כי היא עמוד-השידור שלנו כרגע.“

חדשנות ורעיונות חדשים הם לחם חוקם של רקדנים אלה. דבר רגיל הוא לגביהם לנסוע שעתים לעיר שדה כניו-יורק, כדי לחוות בהופעתה של להקה שאולי לא תגיע לניו-יורק. יעל הגדירה זאת כך: „אנחנו קצת שייכים לאריסטוקרטיה בין התלמידים. יש לנו מרץ, ואנחנו מוכנים לצאת ולחפש היבטים חדשים במחול.“

אבל בחיזיונות זו טמון חשש מסויים, החשש מפני השמרנות השליטה בעולם המחול הישראלי, וההרגשה שאין בארץ אווון-קשבת לרעיונות חדשניים. אוהד ניסח זאת כך: „כשנחזור לארץ נצטרך להשתמש לא רק ברגליים, אלא גם בפה.“ בישראל ניכרת הנטייה למיסוד הבא, לעיתים, מוקדם מדי. כך זה בתחום הבירוקרטיה, וכפי הנראה גם בשטח המחול. שמרנות זו היא המעמעת את התלהבותם של החלוצים-בכוח.

אבל מטרותיהם אינן מצמצמות ברצון להביא הביתה יכולת טכנית משופרת ורעיונות חדשניים. איה, הלומדת ב„ג'וליארד“, מוצאת את עצמה שואבת השראה לעבודותיה הכוראוגרפיות מנושאים מזרחיים. היא מוצאת מקור-כוח בנחש הישראלי. אומר עודד: „אני מרגיש קרוב יותר ליהדות ולשורשיה מאי-פעם. הייתי צריך להגיע לניו-יורק כדי לגלות שניתן לבטא במחול כמעט כל היבט של החיים. מצאתי שדרך חופש זה בביטוי, המסורת שלי נעשית חשובה יותר עבורי.“ בנקודה זו ניכר הבדל בין ישראלים אלה לבין עמיתיהם

תחילה הלך מוחמד אל החר. שעה שהופיעה מרתה גראהאם על בימת המחול הישראלי בתחילת שנות ה-60, היא הביאה עימה שתי מתנות: מורשת ורוח חלוצית. דור ראשון של אנשים נמרצים, חזקים, מחוננים הצמיח את פירותיהן של המתנות הללו.

בספטמבר 1976 נפגשו שישה מבני הדור השני של רקדנים ישראלים, שהתחנכו באמריקה על ברכי מרתה גראהאם, בדירה המצויה בגריניץ'-ווילג', על-מנת לשוחח על חייהם כרקדנים. (הדור הראשון של רקדנים ישראלים שהתחנכו באמריקה היו אלה שהיוו את הגרעין המייסד של להקת „בת-שבע“ ולהקות המחול הישראליות האחרות.) השישה הם איה רימון, יעל ברש, עודד כפרי, צבי גוטשטיינר, אוהד נהרין ועופר זקס. כולם מקווים וחולמים על-כך שישבו לרקוד בארץ. לכולם רגשות מעורבים ביחס לנעשה בעולם המחול הישראלי העכשווי. הם מעריכים את חשיבות השפעתה של מרתה גראהאם, אבל מפקפקים בכך האם השפעתה המשמרת כיום, אינה גוברת על רוח החלוציות שהיתה מורשת ביסוד מורשתה בעבר.

כולם הגיעו לפגישה עייפים, לאחר יום גדוש של ליימודים.

בלי ספק ניו-יורק היא עיר הבירה העולמית של המחול. מוחמד אינו יכול עוד ללכת אל החר — כל מה שאפשר לעשות בתחום היבוא הישיר הוא, ליטול כמה סלעים מן החר, ולהביאם הביתה. אפשר להקשות קושיות רבות באשר לערכו של יבוא שכזה, וכל הנוכחים אכן פיקפקו בכך.

כל השישה באו לניו-יורק ללמוד בה. הם חשו שחשיפתם למרכז העולמי של אמנותם תגביר את יכולת-הקליטה שלהם ותאפשר להם התפתחות אישית. עיניהם היו נשואות מערבה — בתקווה להשראה. אמר צבי: „בארץ החיים בתחום המקצועי הם בלתי מפותחים. הישראלים הם חומר-גלם מצויין, אבל דרוש מיגוון של מורים כדי לטעום ולבחור על-מנת להתפתח. בישראל מצויים מורים מצויינים, אבל הרקדן אינו יכול לנסות ולחפש, כפי שהוא יכול לעשות כאן.“

„להקה אחת או אלה היוצרים בסגנון מסויים, אינם יכולים להרשות לעצמם להתבשל בתוך עצמם, ללא סכנה של התנוונות“ — הוסיף אוהד.

הופתעתי מכך שאיש מהשישה לא העמיד את היכולת הטכנית או את הטכניקה לכשעצמה, בראש סולם העדיפויות שלו. „באתי כדי להחשף לעולם של מחול“ — אמר עופר — „ולא רק על-מנת לרכוש מיומנות מקצועית. בניו-יורק אני יכול להיות מחול, לנשום מחול, ואני חושש שזה עדיין בלתי אפשרי בישראל כיום.“

בעיני השישה הטכניקה אינה בראש סולם העדיפויות. לנחיתות יחסית זו של הטכניקה יש להתייחס בוהירות, הרי כל אחד מהם השתתף ביום הפגישה לפחות בשלושה שיעורים... בניגוד למרבית המשתלמים הישראלים בחו"ל, רקדנים אלה אינם חשים שתפקידם יהיה פשוט להוסיף ידע ויכולת

בארץ. כדור שני למחול בישראל הם מודעים היטב למורשתם התרבותית, ועל כן גם מטרותיהם מוגדרות יותר. מודעות מוגברת זו חייבה, כנראה, מסע בן 10.000 ק"מ. למעשה הם חבורה אידיאליסטית מאוד, ובדרך הפאראדוקס, דווקא עיר הוטאת זו היא שמבליטה זאת. זו חבורה של אנשים רציניים, שמומן לא הזדמן לי לפגוש כמותם. והצד המפתיע ביותר הוא ההיבט היהודי-ישראלי. כולם מעוניינים בחור מר ישראלי מעולה, ונדמה שהם איבדו את רתיעתם מיסודות פולקלוריים. הם לא הפכו לחסידי הפולקלור הטהור, אבל הם מודעים לכך שזהו מקור כוח והשראה במחול הישראלי. אהדים מהם מדברים על האפשרויות להשתמש בהיבטים אלה בתוך תחום הבאלט או המחול המודרני. אני מקווה שהם

ישמרו על רוח חלוצית זו לאחר שובם ארצה, ולא יס-תגלו, פשוט, לשיגרה הנוחה.
דור חדש של רקדנים בישראל משתלם בניו-יורק. זהו דור בוגר של רקדנים, שמקדיש מחשבה לא רק ל"מה" של המחול, אלא גם ל"איך". הם באו אל מפה של המחול לא רק על-מנת לבטא את עצמם, אלא גם למען להרחיב את תר-דעתם, לברר את מחשבותיהם, ולעודד היווצרותם של רעיו-נות חדשים בבית. יש להם דרך-ארץ לפני הדמויות האגדיות של המחול שהם פוגשים כאן, אבל אין הם מתבטלים בפניהן. שהייתם במרחקים לימדה אותם לכבד את אמנותם ויצרה בהם דחף יצירתי שיהיה, בלי ספק, לתועלת המחול הישראלי.

באלט לצברים

נחיל שלם של ילדות חמודות בליאטארדס שחורים מצטופף בחדר ההלבשה. ובסטודיו עובדת בינתיים חבורה אחרת — כעשרים ילדות בכל הצבעים מבלונדי עד שחור.

נדמה לך, שאם ראית שיעור אחד כזה בסטודיו לבאלט — ראית את כולם. עוד, "פלייה" ועוד, "רלווה", חזרות אין-סופיות על התנועות הבסיסיות. ובכל זאת, כל מורה ומורה והאווירה שנוצרת.

אני מחפשת דרך ללמד צברים באלט. וזה דורש משהו נוסף לתירגול מכאני" — אומרת פזית בן-ארצי, לשעבר תלמידתה של מיה ארבטובה, המנהלת שני סטודיות לבאלט. "דווקא לילדות הקטנות, תלמידות כיתות ב' או ג' צריך להסביר הרבה. ברגע שהן משתמשות בראש, ההתקדמות מהירה יותר. צברים אינם אוהבים תרגילים מכאניים סתם. אולי מצאתי את הדרך הנכונה ללבם".

אחרי תרגילי ה"באר", יושבים כולם במעגל ויש, "שיחה" בת 10 דקות. "שאלות ותשובות". סבא אחד צייר ציור של באלרינה. ילדה ציירה שתי נסיכות-רקדניות. מראים את "היצירות" לכולם. ילדה אחרת שואלת מתי יתחילו לרקוד על "שפיצים". אמא שלי סיפרה לי שהיא למדה לרקוד כשהיתה ילדה, ואחרי שנה כבר נעלה, נעלי-שפיצים..."

בוודאי התבלבלת. רק אחרי 3—4 שנים אפשר להתחיל לרקוד על בהונות הרגליים" — מסבירה פזית. "צריך סבלנות. באלט זה לא רק ריקוד על אצבעות..."

ילדה אחרת שואלת, אם היא יכולה להביא לשיעור מנגינה שחברה, "בוודאי", מסכימה פזית. "אולי נוכל לרקוד לפי זה"

„אבל אני לא יודעת לכתוב תורים" — מקשה הילדה.
„לא חשוב, את תנגני לנו בעצמך".
„אני כתבתי סיפור על רקדנית!" — מכריזה תלמידה אחרת.

„מצויין, תביאי אותו ותקראי לנו אותו בשיעור הבא".
וחוזרים לתרגילים.

חלקו האחרון של השיעור מוקדש לאימפרוביזציה. גלימות צבעוניות אחדות משמשות לריקוד פרפרים, עם הרבה סיבובים ונפנופי-ידיים. כולן רוצות להשתתף, אבל יש תור. אין מקום לכולן, יש רק שש גלימות...

פזית מחליפה את החפצים המשמשים לאימפרוביזציה מדי שיעור. פעם כובעים (, זה תמיד מעודד לעסוק במימיקה ועשיית פרצופים"), חפצים שונים, סוגי בגדים — כל סוג מעורר אסוציאציות אחרות ומפתה לתנועות אחרות.

חנה, המזכירה של הסטודיו, מציצה, כי קרבה שעת הסיום. היא הממונה כאן על הסדר. קבוצה זו יוצאת וזו כבר מוכנה בדלת השניה להיכנס לשיעור. את הפיקוד מקבלת קריסטינה וייס, מורה העובדת יחד עם פזית, בוגרת בית-הספר של „בת-דור".

„מה שאנחנו עושות זה לא דווקא לגדל באלרינות" — אומרת פזית. „אנחנו מחנכות קהל למחול. על-פי-רוב ממשי-כות התלמידות ללמוד אצלנו עד גיל 14—15. אז אלה שהבאלט נהפך עבורן למשהו רציני, מכוונות על-ידינו לבתי-ספר מקצועיים יותר."

מצד אחד סטודיו ככל סטודיו, ובכל זאת לכל אחד אופיו שלו, ואווירתו המיוחדת.

„עד שקמתי“ מרכיבי אבלות וקינה

מאת רונית לנד

מיד לאחר הצגתם של שני מחנות המקוננים — הגברים והנשים — באה השתלבות בין מחנה הגברים, עולמם ודרך הודותם עם המת, והנשים ודרך התקשרותן עם עולמו, אי-שיותו ובכלל עצם עובדת העדרו של המת. ברגע מסוים עוברת המערכת התנועתית לפסים של השתלבות אורגנית, במיקצב ואופיה של התנועה, והן בהזדהות הדרמטית העז-מדת מאחוריה. המבנה הוא זה של שילוב. כאילו של המשך אחד, המשך החיים, של מה שאחרי אותה התרחשות, אותו מוות.

המיקצבים המהירים והתגובות המידיות משאירים מירווח-נשימה מצומצם מאוד בין תבנית אחת לשניה, וכך נבנה סולם קיצבי דחוס מאוד. העבודה היא בעיקר בגפיים, לעיתים תוך הפרדה ושילוב חליפות. הגפיים, והתנועות הנגררות אחריהן — אלה של הראש, הכתפיים והידיים, ובעבודת הרג-ליים של האגן — ממלאים את החללים שבין המיקצבים ומר-סיפים דחיסות למתח הצורני. התכנון הצורני והקיצבי בנויים במידה רבה על חילופי מתח והרפייה. כלומר, עליה הדרגתית של מתח עד לנקודת-שיא, ומכאן הרפייה או גלישה, מהירה או איטית יותר, לפרק לירי, בעיקר בקטעי סולו או דואט. בקטעים אלה תופסת דרך הביטוי הלירית את מקומו של המיקצב בשמירת המתח.

נקודת המוצא הצורנית בחלק ניכר מן המחול היא הזקיי-פות. זקייפות הגוף כנקודת יציאה היא מוטיב-חוזר, כשהבנייה היא ממנה, וחזרה אליה.

גישה זו הופכת את המשך הקיום והבנין למרכיב חשוב, הניצב כניגוד למרכיב המוכר של האבלות, שהוא התמוזגות עם הקרקע, תנועות נמוכות, מיבנים קמורים של גופות והתייחסות לרצפה כגורם עיקרי בחלל. לאורך הריקוד כולו בולט הרצון לשלב אבלות עם המשך-הקיום, והרעיון המרכזי

אחת הדרכים המקובלות בניתוח יצירות מחול היא הנתוח הספרותי, תוך שימת דגש על הצד הציורי שביצירה, ועל האסתטיקה הסימטרית, אם היא כזאת. בהרתי לדון בעבודתו של משה אפרתי „עד שקמתי“ תוך הימנעות, ככל האפשר, ממתן שמות מנחים לגיבורים ולהתרחשויות. אנסה לבדוק את המתרחש בה תוך חיפוש המהויות, יותר מאשר התכנים (הספרותיים).

נניח שהמרכיב העיקרי בעבודה זו הם דפוסי התנהגות שונים בתקופת-אבל, תוך שימת דגש על גוונים פולחניים, מזרחיים-ראשוניים. במקרה זה תהיה האינטרפרטציה המקור-בלת, המיידית, תנ"כית, והגיבורים והגיבורות ייקראו בשמות „יעל“, „דבורה“ וכו'. לגבי המרכיבים המהותיים יותר של היצירה הם דפוסי התנהגות שליטת הכוראוגרף, והם הגורם החשוב יותר ביצירתו. בעיקר משום שאלה מאפשרים הסתכ-לות אוניברסאלית יותר בנושא. אין ספק שהסביבה עשתה את שלה, ומינהגי האבלות והקינה המופיעים בעבודה זו הם יהודים, ערבים וים-תיכוניים.

המיבנה הפותח את המחול הוא סימטרי, מאופק, ואיפוק זה מכין את הצופה לקראת תהליך של עליית מתח דחוסה מאוד.

שני קולות בפתיחה: הקול הנשי, הנכנע יותר והמשמש קול שני לקול הראשון-הגברי, שהוא הדומיננטי ביצירתו של אפרתי, וחלקו בתהליך עליית המתח רב יותר. הבניה היא, כאמור, הדרגתית. בגברים אין ניכרים כניעה, התכנסות או וויתור כתוצאה מן ההתרחשות הטראגית והתגובה הריגשית הבאה אחריה. תופעה מעניינת אחרת בחלק זה של היצירה היא, הודעות גדולה יותר עם הקבוצה אצל הנשים, שכבר בשלב זה מעוררות אסוציאציות עם מקוננות ערביות או מזרחיות בכלל.



מטיים המעוררים את זכר המת. לכאן שייכים חפצים ואמ"צ עי-זכרון אחרים, אך בעיקר המיקצב המיוחד, שכל כוחו במונוטוניות ובחזרה, המדביקה את הנוכחים. רבים מן המיבנים הצורניים בריקוד זה הזכירו לי טקסי לוויה של קבוצות אתניות שונות, יהודיות ולא יהודיות, דפוסי התנהגות בתקופות אבל.

בידי הגברים הופקד החלק האחר, יסוד ההשתקמות והתחנך נערות. הודהות הגברים עם המת מורכבת יותר, בעיקר כאשר מדובר בעיתות מלחמה, בהן רוב הקורבנות הם גברים. מכאן הרצון להתנער ולהימנע משקיעה אבל ושאיפה למלא את החסר בעברו השני של המת, כלומר בחיים. נראה לי שהפגישה הקוטבית בין שני מרכיבים אלה ברי-קוד, יוצרת את מירב המתח.

גם האיזון בין המרכיב האישי, הודהות הדמות הבודדת או הזוג עם המת, לבין המרכיב הקבוצתי יוצרת מתח משלו, כשלכל אחד מן המרכיבים כוחו שלו.

המוטיבים הקבוצתיים מקורם בוודאי בהסתכלות והשתתפות אבל, בעוד ההתמודדות האישית היא תוצאה של התרחשויות ואבחנות אינדיווידואליות יותר, תוך שימת דגש על יחס וקשריו האישיים של הפרט אל המת, כנבדל מיחסם של האחרים.

אין ספק שיצירה הדנה בנושא המוות, הקינה והשלכותיהם מעוררת אסוציאציות שונות אצל צופים שונים. אולם אין להתעלם מן הגורם הסביבתי, כלומר ממסורת המזרח, שהיתה, גם מסורת בתקופת התנ"ך, והנרמות בעבודתו של אפרתי.

מסייעים לכך גם המרכיבים האחרים, כגון המוזיקה (של נועם שריף) והתפאורה, אך בעיקר התלבושות של משה בן שאול. מרכיבים אלה מצמצמים את אפשרויות האינטרפטציה וקובעים אותן במקום ובזמן. למחול עצמו, לעומת זאת, יש, ללא ספק, נתונים להיות יצירה הדנה בנושא בצורה ובמידת אנושי כללי יותר, המשאיר אותה פתוחה לפירוש העוסק במהות האנושית, יותר מאשר במיקום ובתכנים ספציפיים.

באבל היא תפיסה של חיים. סטיה מן, "הוקיפות" היא, אם כן, אמצעי דראמטי נוסף, בעיקר כשהוא מלווה בתנועות גוף ועירות מאוד בין שבירה לשבירה, שוב למען העשרת המירקם הקיצבי. בחלקו השני של המחול, בעיקר בריקוד הגברים, קורה מעט מאוד בגוף עצמו. זו נקודת-המוצא לתנועה של חלק זה של היצירה, הרגליים הן המובילות, ויתר התנועות נולדות מהן.

הכוראוגרף קבע אתך בולט בין חלק הגוף התחתון והעליון. שבירה זו בגב מכתובה אם התנועה תהיה בידיים (ובאברים הנגררים, הראש והכתפיים), או ברגליים (ואז האברים הנגררים הם האגן וחלקיו). בניית ניגוד כזה בגוף הרקדן יוצרת אשלייה של מסה גדולה.

גם הדואט (בחלקו המאוחר של המחול), אף-על-פי שהוא אמצעי-הרפייה לירי למתח הקיצבי שנוצר במבנה הצורני, הוא דחוס יותר מן הדואט בחלקו הראשון של הריקוד.

ההשלמה האורגנית היא כאן השלמה ניגודית, בעוד הדואט הראשון היווה השלמה ישירה. יחסי הגומלין בין הגבר לאשה בדואט הראשון מתבססים על תפיסה הגורסת קול ראשון וקול שני, על אודותיה כבר דיברנו קודם. יחסי הגומלין בדואט השני, לעומת זאת, מושתתים על התפיסה הדומיננטית, שאיפיינה את ריקוד הגברים בחלק הראשון, ודבקה עתה גם באשה.

בנקודה זו מועברת, כמדומתני, אל הקהל תחושה של רצון לחסוך באנרגיה קיומית, כי הקינה כתכלית עיקרית, ללא רצון לשלבה ביסודות המייצגים חיים, כגון פעילות קיצבית נמרצת, תגוול לעצמה מיצבורי-אנרגיה על חשבון החיים עצמם.

שני אלמנטים עיקריים באבל. האחד הוא, "הדבקת" האנשים בקצב חד-גוני עקשני (מוכרים לנו מיקצבי הפולחן המונוטוניים בקרב קבוצות אתניות שונות), והשני — התנערות והשתקמות מן המאורע הטראומטי.

המרכיב הראשון מופקד, בדרך-כלל, בידי הנשים, והן המקוננות העיקריות. בידן, "אמצעי-הגירוי" הצורניים והדרא-



אגדתי" מאת יצחק כ"ץ; ו"ריקודי של אגדתי" מאת מנשה רבינוביץ' (לימים רבינא, המלחין), ובה כלולה רשימת הדמויות והיצירות.

כותב רבינוביץ': היהודים רוקדים את ריקודיהם בממפו יותר איטי, יותר ממושך (מתמשך — ג.מ.). ממה שדורש המקור. ישנה גם שאיפה להמעיט את התנועה עד אפס וליצור ריקוד סטאטי, ריקוד כמעט בלי תנועה (ריקודים כאלה שכיחים במזרח-הרחוק). תכונה זו — הלאטת והחלשת הממפו והתנועה (האטת והחלשת הקצב — ג.מ.) נתנה לו הוכר לשני ריקודים: "תפילת שחרית" ו"מכתבנאלה עברית". אבל כרצונו ליצור ריקוד ולא עמידה ריקודית, כי אם ריקוד דינאמי, ריקוד תנועתי, הוכרח אגדתי, אחרי חיפושים ונסיונות ליותר על תכונה זו או לא למלאה בשלימות, וכדי לסמן את המקורות העברית של הריקוד הכנים בו תכונה חדשה לקחה מחיי היהודי היום-יומיים: את ההעוויה.

ההעוויה, הגסטוס, מה שאנו מכנים היום, "מחווה", משמע תנועת-יד ואצבעות ספציפית (ואולי גם החזקת הגוף בכללה, הברכיים הרכות, החזקת הראש האופיינית), היא אחד הנושאים בהם מרבים לעסוק מבקריו של אגדתי בארץ, ובעת סוירו באירופה, בהם החל בשנת 1926.

ה"העוויה" היהודית, זו תנועת הגלות הספציפית, היא המשמשת מקור עיקרי לכל הפעולה של אגדתי בראשית מתן-הצורה השקולה — "מלאכת המחשבת" — לריקוד העברי. כותב ר. הג בחוברת, "סיבובית-ערוכה באירופה המזרחית והמערבית" שהופיעה בעברית, יידיש, גרמנית וצרפתית בשנת 1927 בתל-אביב:

זהו שטח "המסורת" היהודי כמעט, בו יאחו ענפי-אמנות חדש זה אצלנו... מפלי כל סבנה של חיקוי מוחלט ושל העתקת תוכן וצורה מתרבויות אחרות. את סוד ההתגברות על מכ"שוליי-סבנה אלה מצא אגדתי... כזה שהוא פנה יותר אל הגוי לזיום הפנימיים-נפשיים יותר של ההעוויה היהודית מאשר אל גילוייה החיצוניים.

בסוטה שלו "מלווה מלכה" עיצב אגדתי ארבעה טיפוסים: "ר' מאיר" — (הנפש העיושה הראשונה בבאלט, "מלווה מלכה" — זהו הריקוד הראשון של אגדתי בכלל. — אומר ר. הג ברשימתו.) ריקוד זה מתאר רבינוביץ' כך: ריקוד שנוצר באר-דושה. הרעיון: מוצאני-שבת. יהודי שב מפיית-התפילה. הוא חש בקירבת החול. שבת המלכה עוזבת אותו וקשה לו להיפרד ממנה. הוא מצטער, מתגעגע, מלא יגון הוא נזכר שאסור להסיר להצטער, שצריך לקבל הכל בשמחה ובתורה, והוא מכריח את עצמו לשמחה. הוא מתחיל לריקוד ובריקודו אנו רואים את סימני הריקוד העברי: מתינות, האטת התנועות וההעוויה. מתוך ריקוד הוא מתלהב, מפשיל את שולי קאפוטתו, ואנו מחקים לריקוד במכתבנאלי, עליו. אבל גם ריקוד זה יוצא אצלו ממשך, חלש (כוונת המחבר ודאי: מאופק — ג. מ.) רק ההעוויה בולטת קצת יותר.

עולים שהגיעו ארצה בראשית המאה, היו מודעים היטב לכך שעליהם לייבא עימם את כל הצידה התרבותית והאמנותית לה יודקו. תודעתם היהודית היא שהניעה אותם לעזוב את אירופה עתירת התרבות והאמנות, ולגודד אל המדבר, שאין בו תיאטראות, מוזיאונים, קונצרטים, ספריות ועיתונות.

מצד אחד הם נאלצו, כחלוצים בכל מקום בעולם, לספק את כל צרכיהם בעצמם, אבל מאידך, לא היה בדעתם להקים מעין העתק של התרבות ממנה יצאו, ולהפוך לשמורת-טבע תרבותית, כפי שקרה, למשל, לבריטים בהודו. המוזיקה הערבית, צבעי הנוף, תכשיטים ובדים מזרחיים, כל אלה היוו מקור-השראה רצוי וחיובי לאנשים כגון בוריס ש"ץ, מייסד "בצלאל", בית-הספר ובית-המלאכה הראשון לאמנות ואמנות שימושית, שהוקם על-ידי בירושלים בשנת 1904.

בשנת 1911 הגיע ל"בצלאל" נער כבן 16, יליד רוסיה, ושמו ברוך קאושנסקי-אגדתי. הנער גבה-הקומה שהה בארץ שלוש שנים, עד שגורש, עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה, כאחד מ"נתיני ארץ אויב" על-ידי השלטונות התורכיים, וחזר לרוסיה.

בשנות המלחמה למד אגדתי באלט קלאסי, ונתקבל, כעבור שנתיים, ללהקת הבאלט של האופרה של אודסה. אין ספק שאגדתי היה רקדן מוכשר, ובכל זאת מפליא הדבר, שכבר לאחר תקופת לימוד כה קצרה מצא את מקומו בלהקת באלט מקצועית, בארץ בה מסורת הבאלט מושרשת היטב, וחדרישות מחמירות. יתכן שהמלחמה וגיוס הגברים לצבא, עשו רקדן צעיר ומוכשר למבוקש. בצד הבאלט למד וחקר אגדתי את המחול החסידי.

מכל מקום, שנה לאחר תום המלחמה עלה אגדתי שנית ארצה, "הרקדן העברי הראשון" — זהו התואר שהעניק לו הכל, כאשר הופיע בקונצרט-למחול הראשון בקולנוע, "עדן" (שהיה אז עדיין, "ראינוע"), האולם היחיד בעל הבימה בתל-אביב הצעירה, בשנת 1921.

אמנות המחול של אגדתי היתה שילוב מעניין ביותר של מודרניזם, יניקה מן המקורות הגלותיים והשראת הסביבה. הדמויות שעיצב בריקודיו, לקוחות מן העולם היהודי. התנועה מבוססת על המחול החסידי, ואחדות מן הדמויות שאילות מן הסביבה הקרובה, זו של הפלח הערבי והמוזיקה שלו, ושל הפועל התימני, על סגנון המחול המיוחד שלו. כל אלה נוצקו בתבניות הזוויתיות של הקובזים, יצור התקופה, ואגדתי הא-ציל עליהן מההגזמה היוצרת של האקספרסיוניזם, המחדדת ניגודים והמבליטה את העיקר על חשבון הפירוט הריאליסטי.

הופעותיו של אגדתי נעשו עד מהרה שסידבר, ובשנת 1925 יצא לאור ספר מהודר, כתוב כולו בכתב-יד, ובו מאמרים וסקירות על אמנות המחול שלו. הספר יצא במאה עותקים בלבד, והוא מלווה ב-34 איורים ותצלומים. שלוש מסות בספר "ברוך אגדתי — אמנות הריקוד העברית" (הוצאת "הדים" תל-אביב תרפ"ח): "הריקוד והרקד (לפרצופו האמנותי של ב.

הדמות השנייה היא זו של "ר' נטע": "עם הארץ", בן הכפר היהודי, המכניס את יסוד הגשמיים לתוך ה"אתערותא דלעילא" החסידיות. טיפוס זה אהוב ביותר על אנדתי, והוא חוזר מדי פעם בפעם ליצירת נוסחאות ומשוכללות בו. (ר. חג)

הדמות השלישית היא "ר' יואל"; ר' יואל הוא רוחו של סבו של ר' מאיר, שנגלה עליו בחלומו. "מחול האידיאה של החסידים-המת" (ר. חג)

ר' יואל מופיע לעינינו... ותוך דקות ספורות נגולה כל מגילת חייו לפני הצופים. כיצד הוא דורש דרשה, איך הוא מטיף מוסר לעם, מתחנך לפני הקדוש ברוך הוא, מברך את ילדיו, איך, על נקלה, חמתו בוערת, וכיצד הוא מתחרט מיד על פרץ הרגשות. (עתון הצהרims הוינאי, 5.10.27)

וסיזמה של הסויטה, "ר' שכנא", הוא היפוכה של דמות החסיד האידיאלי, הוא הגשמי, הארצי, החסיד כפי שהוא מצוי בהצרו של הרבי. ארבעה המחולות שב, מלווה מלכה" מלווים בנעימות מאת אנגל ווינברג.

על המחול, "שמחת מצווה" אומר רבינוביץ: יהודי שתה "לשם שמיוס" לגימה יתירה והוא שרוי במצב-רוח מרוכז. לכאורה מקום לריקוד פורץ, חוק, אך לא; הצד האפולוני גובר בריקוד העברי על הצד הדיוניסי, השכל משגת עוד על כל תנועה ותנועה והריקוד כולו הוא אות שאלה (סימן שאלה ג. מ.): ריקוד לא ריקוד, פריצות והכנעה גם יחד.

אופן זה של העמדת השאלה, הניגוד שבין היסוד האסתטי, הסדור היטב, המודע לצורה ולשלימות-היסוד שמייצגו הוא אפולו, אל האור, המוזיקה והפיוט, של היוונים העתיקים וני-גודו, דיוניסוס, אל היין וההוללות, אל הפריון והתיאטרון — אופייני לעולם המחול של שנות העשרים. תמצא גגודות זו, המתוארת באותם מושגים ממש, בכתביהם של דודולף פון לאבאן ובני דורו.

"תפילת שחרית" הוא מחול נוסף של אנדתי מעולם הגלות. צעיר אדוק נכנס לבית-התפילה בבוקר השכם לשפוך את צקו לחשו לפני בורא עולם. ריקוד כמעט סטאטי, בהשפעת ריקודי החסידים. — כותב רבינוביץ — "דמומי-מוסתורין מומר זגים בצפית-הרדה ליום הבא. ריטמוס סטאטי שכהתקדשות רליגיוזיות. בכחינת "לא ברעש ד" — אומר עליו ר. חג.

תחום יצירה מחולית שונה לחלוטין הוא זה הארץ-ישראלי. אנדתי נכנס להיסטוריה של המחול העממי הישראלי בזכות "הורה-אגדתי", הברקדת והמוכרת עד היום. הורה זו מכונה ברשימתו של רבינוביץ, "עזרה גלילית", תוך נסיון "לעברת" בכוח את שמו של המחול הרומני במוצאו, ה"הורה", שנעשה לסמל המסחרי של החלוצים בארץ-ישראל. עם קשיי המלחמה הולכת וגוברת ההתאמצות לכבוש ליצור ולנצח. כל מבט בוטר, כל שריר מתוח, כל תנועה רבת-ערך בעלת משקל. אין תנועות פזיזות, קלות. הכל נעשה בהכרת ערך הרגע והשיבות התנועה, רק לפרקים פורצת תנועה רעננה, ביטוי הנוער המלא כוח-עלומים. ומוסיף ר. חג — לריקוד זה מכנים אנדתי על-ידי סגנון אקספרסיוניסטי את כל האון המתפרץ, את כל המרץ החלוצי...

מתוארים אלה עלול להיווצר רושם של רצינות יתירה,

איפוק המחניק כל התפרצות של שמחה. אבל יש לזכור שאגדתו היה לא רק כוראוגראף ורקדן, אלא גם יוצר ה"עדלאידע", הקרבאל הפורימי העליו של תל-אביב הקטנה, ונשפיי-פורים שלו היו, בשנות השלושים, שם-דבר. הוא היה איש בוהמה אמיתי, וכל תאמנויות בהן עסק, המחול, הציור, היו בהם אופי-טימיות, שלל צבעים עזים, שמחת חיים. עד מותו בשנת 1976, התגורר בצריפו שעל הגבול בין יפו לתל-אביב, וצריפו זה שימש מרכז הבוהימה של שנות העשרים והשלושים, ונושא למלחמה עם העירייה שעמדה להוציא בגדו צו-הריסה.

המחול התימני, שעליו נבנה הסגנון המצויין את, "ענבל" על-ידי שרה לוי-תנאי בשנות החמישים, לאחר העליה ההמוני-נית של יהודי תימן במבצע, "על כנפי נשרים", היה למעשה קיים בארץ כבר בראשית המאה, לאחר העליה התימנית הרא-שונה (שגם הוריה של שרה לוי-תנאי נמנו עימה). הפועלים התימניים במושבות הוותיקות משכו את תשומת-לבו של אנדתי. "אקסטאזה תימנית" היא תוצאת התבוננות זו. במרכזו של מחול זה, "יחיא", דמות תימנית טיפוסית — הרוקד לפני חבריו, בידו הוא מסתיר את פניו, סמל ההתרחקות מן המציאות, המוסתרויות. — אומר רבינוביץ. ור. חג מוסיף — יחיא זה, ברוחמו הכבוש לו אם כי המלא טמפרמנט בתנועותיו החזי-ליות כמעט, נוגע ואינו נוגע ברוקם ובכל אשר עליו.

למחולות המזרחיים של אנדתי שייך גם, "מוטיב פרסי", למוזיקה מאת המלחין הרוסי ציור קוי, הבנוי על האגדה הפר-סית הירוקה "בן-מלך-השמש" — מכנים אנדתי הרבה מופוד ההעויה היהודית-מזרחית החדשה שנתגלתה לו בארץ. — (ר. חג) מזרחי באופיו היה גם המחול, "אהבת רעיה" למנגינה של אנגל.

המזיגה האופיינית בין חידושי האמנות המודרנית לשאיבה מן המקור היהודי והארץ-ישראלי היא יצירתו, "יפו", העיר הערבית שעל גבולה חי.

אנדתי פירץ את מסגרות המחול האתני, ויוצר רישום עדין, אישי מאוד. הטרוזן הערבי, פרח בידו, מאוהב בעצמו, נרקיסוס ממש, על גבול הנשיות, מרקד קלות, עצל וחולמני, מוכן ככל עת להסחף בהתלהבות למראה של יופי, אך המצוי כל העת על גבול ההתנהגות התרבותית, שלא איכפת לו לעשות את צרכיו בקבה המודרכת. — כך מתאר ה"ידישע רונדשאן" מפי כתבו הוינאי (21.10.1927).

מהיותו בארץ הוא ממשיך להתעניין בכל הזרמים החדשים באמנות האירופית. ריקוד בלי מוזיקה, ריקוד חופשי, ריקוד אבסולוטי מעניין אותו — (רבינוביץ), "תוגה" הוא ריקוד ללא מוזיקה, שרבינוביץ' מכנה אותו, "מינורי".

מופעי המחול של אנדתי הפכו למאורע קבוע כמעט, שמת-רחש כל חודשים מיספר. לאחר המופע הראשון שלו זכה לקוטון של גידופים מצד החוגים הדתיים בגלל טלית שלבש בשעת מחול. הפופולאריות שלו גדלה, ובשנת 1926 יצא לרא-שונה לסיבוב הופעות באירופה, בעיקר במרכזה, באוסטריה וגרמניה.

המבקרים בבירות האירופיות ידעו אז כבר את תיאטרון "הבימה", שיצא מברית-המועצות ונדד על פני העולם לפני

לא השבו הצופים בינם לבין עצמם — את זאת גם אנו מפורי גלים לבצע.

מראשית שנות השלושים ואילך חדל אגדתי מן המחול. הוא התמסר כולו לציור. אולם גם בציוריו רבים מאוד המורטיבים הריקודיים. דמויות מרקדות על הדפים ובהדפסי-המשי הצבעוניים שלו.

האיש גבה-הקומה, בעל החוות האריסטוקראטית, מקל הליכה בידו, נעשה לסמלה החי של מהפכת-התרבות שניסו לברוא יש-מאין ראשוני האמנות הארץ-ישראלית. והיתה בו אותה מזיגה מיוחדת במינה של מודעות לאומית, שאיפה למציאת שורשים במזרח, התבססות על המסורת היהודית, המזרח-אירופית והמזרחית כאחד, אך מבלי לזנוח את הישגי האמנות העולמית והחדושה. אגדתי, כשמו, היה בו משהו אגדתי, ולא רק בשל קומתו היה אחד מבני הנפילים.

שהגיע לבסוף, בסוף שנות העשרים, לתל-אביב, „הבימה“ היתה, ללא ספק, הנציג המובהק והבכיר של התיאטרון האקספרסיוניסטי. היכרות זו עם תנועה מסוגננת, זוויתית, אקספרסיבית מיוחדת במינה זו הקלה על אגדתי, שיצר, למעשה בכיוון דומה.

בעיקר מתעכבים המבקרים על הצד המימי, ההבעתי, של אגדתי.

כותב אגון זאלצר, מבקרו של „Wiener Mittags-Zeitung“: „אגדתי מספר, אבל אינו רוקד. הוא יוצר קריקטורה. קריקטורה אינה חייבת להצחיק. תנועות קצוצות, בלתי ריתמיות, וכאילו ממרחק המוזיקה המלווה... ב„יפו הערבית“ הוא מציר ארץ רחוקה. מן השרטוט של דמות הרב הוא מגיע חזרה אל ההארמוניה והמוקצב. זה היה המחול היחיד שבעת ביצועו

ובשעת מחול



ברוך אגדתי בעירויות



כעבור שניה התאושש, הושיט לה את זר הוורדים, גימגם משהו על העונג הרב שבפגישה זו, ולקח אותה אל המכונית.

הצלחתה של ג.ק. בארץ-ישראל היתה גדולה מכל המשור-
ער. מסע המופעים הוארך בשל הדרישה הרבה לכרטיסים.
„שש-עשרה פעמים הופיעה הרקדנית הווינאית ג.ק. לפני
אולמות מלאים עד אפס מקום, מדן ועד באר-שבע“, מדווח
על הופעותיה י.מ. בן-גבריאל בירחון „המחול“, שיצא לאור
בברלין. „היא רקדה בירושלים, ושוב ושוב בבית-העם בתל-
אביב, לפני 5,000 איש, בחיפה ובקומנות הכמעט אגדתיות
של עמק-יזרעאל ואפילו במאהל בדואים בנוף מסיפורי קארל
מאי.“

פגישתה עם הבדואים נערכה בבית-אלפא. מספרת לאה
ברגשטיין, רקדנית שמוצאה מווינה, אז חברת קיבוץ בית-אלפא,
כיום מורה וכוראוגרפית ברמת-יוחנן (לשם עברו חלק
מחברי בית-אלפא לאחר הפילוג): „גרטרוד רקדה לפני הקי-
בוץ. סיפרנו לה על פנטאזיות הבדואים, על החתונות בכפרי
הפלאחים, שכנינו. היא רצתה להכיר את המחול המזרחי,
אבל הימים היו ימי מתיחות שלאחר מאורעות שנת 1929,
ומסיבות בטחון אי-אפשר היה לארגן ביקור כזה. גרטרוד,
שדמיונה כבר השתלהב מפגישה עתידה זו עם המזרח האמי-
תי, לא רצתה לוותר. רבים מחברי הקיבוץ הכירו היטב את
המחול הערבי, את השירים ואת מינהגי החתונה, והחלטנו
להציג בפניה פנטאזיה. סיפרנו לה שהזמנו את שכנינו
הבדואים לבוא ולהופיע לפנינו בחצר הקיבוץ. אספנו את כל
העבאיות והשמלות המזרחיות שהיו לנו, התלבשנו, הבחורים
הביאו סוסים, חבשו כפיות ורובי-ציד וחרבות בידיהם, והפני-
טאזיה נערכה לפנות-ערב, ועברה בהצלחה רבה.“

רקדנו דבקה בהתלהבות. באמצע הריקוד נזכרתי פתאום
שכולן, כל החברות, געולות נעליים חדשות לפי מיטב אופנת
ברלין של השנה שעברה — מתנתה של מרגוט קלאוזנר,
בתם של בעלי שרשרת חנויות גדולה להנעלה, שנהגה בכל
ביקור שלה להביא לנו משלוח שלם של נעליים. בדואיות
בנעליים? זה היה משונה קצת. אבל גרטרוד לא שמה, כנראה,
לב לפרט מסגיר זה, ונהנתה מאוד.“

בערב נערכה הופעתה של גרטרוד לחברי קיבוצים מכל
הסביבה שהתכנסו אצלנו, וההתלהבות היתה רבה.“

„אחרי ההופעה הוזמנתי לחדר-האוכל של הקיבוץ לרי-
קודי הורה סוערים“ — מספרת גרטרוד את גירסתה שלה
למאורע. „שמתי לב שהשיח הבדואי, שרכב בראש הרוק-
דים אחרי הצהריים, לבוש עכשיו מכנסי רכיבה ומגפיים, והוא
רוקד בהתלהבות עם חברות הקיבוץ. יחסי שכנים כה הדור-
קים נראו לי מזוהים במקצת. והנה, בדואית! זו, שהציגה לפני
ריקוד-חרבות מסעיר, משתתפת גם היא בשמחה...“

אבל גרטרוד, שהבחינה במתיחה, המשיכה לשחק את תפ-
קידה בנאמנות.

„השמש, הנוף בעל העוצמה הרגשית, האור המיוחד של
ארץ-ישראל, הצבעים הממו אותי“ — מספרת גרטרוד. „מן,

פרקים מתוך ספר על אודות הרקדנית
והכוראוגרפית גרטרוד קראוס העומד
לצאת לאור.

פרחים על הרציף

ימי סוף אפריל של שנת 1931 היו חמים. האמרגן ברוך
גוריאצ'יקוב (מאוחר יותר: גלאון) עמד על רציף נמל יפו
לבוש הגייגית, מזיע בחליפה ובעניבה שלבש לכבוד הכוכבת
הגדולה שבא לקבל את פניה. הוא לא פגש מעולם את הרקדנית
הווינאית ששמה יצא לתהילה בארצות אירופה, שזכתה לשב-
חים כה רבים בקונגרס הבינלאומי שהתקיים שנה קודם-לכן
במינכן. על סמך ביקורות בעיתונים ורשמי מכריו שראו את
הופעותיה באירופה, החליט להזמין את גרטרוד קראוס למסע
הופעות בארץ-ישראל.

שמה הלך לפניו, הופעותיה בפראג, אמסטרדם ובירות
אירופאיות אחרות העניקו לה מוניטין בינלאומי. הכל סוכם
במכתבים: הופעות בשלוש הערים הגדולות, וכמובן, בקיבוץ-
צים. עתה כאו היה הקהל הקיבוצי צמא לאמנות ו„שוק“
חשוב לאמרגנים ללא כל פרופורציה למספרם הממשי של
אנשי ההתיישבות באוכלוסיה.

כיאה לגינטלמן בעל נימוסים, בא האמרגן לקבל את
האמנית, „שלו“ כשור ורדים גדול בידו. בדריכות וציפיה חיכה
לרדת הנוסעים. הבאים החלו לצאת מלוויים בסבלים נושאי
מזוודות וחבילות. עינו המנוסה של האמרגן סקרה את
הקרבים לגלות את דמותה המרשימה של הכוכבת המפור-
סמת. אבל אף אשה מן הבאים לא נראתה לו כתואמת תואר
זה. שמה אשה זו בכובע הלבן, רחב השוליים, ובשמלה
הלבנה? לא. כבר ניגשו אליה בניי-משפחה וחיקו אותה
בהתרגשות ודמעות. זו אינה גרטרוד קראוס. ושם, אולי אשה
זו וכלב פודל גזוז היטב נילוזה אליה?

גרטרוד ירדה אל הרציף, הסתכלה כה וכה, ראתה את
האיש בחליפה המנסה למצוא מישהו בין הבאים, זר הוורדים
בידו. היא יישרה את הבארט השחור הנצחי שלראשה הקטן,
והחליטה שזהו מר גוריאצ'יקוב, האמרגן שלה.

היא ניגשה אליו ואמרה: „סליחה, שמה אדוני...“ אבל
האמרגן ניפנף בידו הפנויה מהוורדים באי-סבלנות והתנצל:
„סלחי לי, אני עסוק, אני מצפה לרקדנית המפורסמת ג.ק.
שצריכה להגיע“, ומבטו המשיך לתור את פני האנשים.
„אני גרטרוד קראוס“ — אמרה.

מר גוריאצ'יקוב נעצר לרגע, כאילו לא שמע היטב מה
שנאמר לו, והתכופף להביט באשה קטנת-הקומה שלידו.

„ראיתי את התמהון והאכזבה על פניו“ — מספרת גרטרוד,
כשהיא מגחכת בהנאה לזכר פגישה היסטורית זו. „הוא ציפה
לאיוו גראנד-דאם מרשימה, ומצא — אותי. ראיתי איך הוא
רואה בעיני רוחו את כל ההשקעות שהוציא על פלאקטים
ופרסומת, על שכירת אולמות וחדר בבית-מלון — יורדות
לשמיו.“

הרגע הראשון הרגשתי קשר עמוק למקום זה, לנוף, לאנשים. ידעתי שהריקודים שלי לא יהיו עוד כשהיו לאחר חוויה זו." בירושלים הלכה לשוק בעיר העתיקה וקנתה בדים ואביזרים, שמלות מזרחיות ותכשיטים, אותם הביאה עם שובה ללוינה, ואלה שימשו לריקודי הנוף המזרחי שיצרה. כבר בתוכניתיה הראשונות, שנצרו שנים לפני פגישתה עם הארץ, ניכרה השאיפה לעיצוב אווירה מזרחית במחול התנ"כי שלה. עכשיו נוסף לאלה הביסוס של פגישה פנים-אל-פנים עם המוסיקה המזרחית ומקצביה, עם הצבעים והאריגים האמיתיים.

"מסע-נצחון של אמנית וינאית צעירה בארץ הקודש" — כותב בסוף יוני העתון "DER WIENER TAG" — "מחור" לות בכל הערים, במושבות הרבות. ריקודים לפני יהודים, לפני בדואים. הביקורת המקצועית והקהל הרחב התלהבו במידה שווה. רובם כתבו אודות התגלות חדשה של רוח המזרח. בעקבות המסע בפלשתינה בא תור הופעות-האורה במצרים, מקום שם הקרקע שתקלוט את אמנות המחול עדיין לא מוכנה כמו זו שעל גדות הירדן."

ובארץ כותבים: "גרטרוד קראוס נחשבת לאחת המהפכניות באומנות המחול בימינו: בכל תנועה, כשרון, רצון, נשמה, מזג ודמיון עשיר. גם בבהונות רגליה ובכל תווי פניה מורגשת הבעת-נפש של אמן אמיתי."

קראוס מעוררת בנו הרגשות וזכרונות של הרקדניות האופייניות הרוסיות — אולם היא תמיד עצמית, מקורית. כל קומפוזיציה שלה תמיד חדשה, שונה, מקסימה בפשטותה, בהומור קלי אינטנסיביות וביופי הקלאסי. ואין פלא שבאירופה פוגשים את קראוס בתשואות חן סוערים. קראוס כבר עברה את כל הגבולות הטכניים (כך! ג.מ.) של הריקוד, הריתמיקה שלה — זוהי תמצית של רגשותיה של בת ישראל, הממוזגת בקירבה את יסודות התנועה והגנינה לדבר אחד מושלם. ב"מזמור לגיט" אנו מרגישים את רוח הנעימה התנועתית של יהודי המזרח. ב"ריקוד" ו"ודקה", קראוס הינה רוסיה טיפוסיית.

בביקור ראשון זה, שלא ארך אלא שבועות ספורים, נקבע דומיני, כיוון חייה ויצירתה של גרטרוד לעתיד.

החלטתה לעלות לארץ לא התגבשה עדיין בפגישה זו. אחרי המסע הראשון באו אחרים. הכרתה הציונית לא רק שלא נחלשה בשל התנאים החומריים הקשים אותם פגשה, הקהל בארץ היה מורגל לקונצרטים ולתיאטרון, אבל בתחום המחול כמעט שלא היה קיים דבר, פרט להופעות ספוראדיות של מחול קלאסי במסגרת האופרה של גולניקין והנסיונות ליצור "באלט תנ"כי" בירושלים שנעשו על-ידי רינה ניקובה, רק דגית שמוצאה מרוסיה, שהתיישבה בארץ, והינכה קבוצת תלמידות תימניות, שהידועה בהן היא רחל נדב.

עלייתה ארצה של גרטרוד קראוס היתה תהליך ממושך, שסופו בשנת 1935. אולם גם אחר-כך חזרה לא אחת למסע מופעים בארץ מוצאה ובמדינות אירופאיות אחרות, עד פרוץ מלחמת העולם השנייה.

צל עליית הנאצים לשלטון הכריח את כל האמנים היהודים להחליט על דרכם. אחדים מעמיתיה של גרטרוד היגרו לאמריקה, הצפונית והדרומית, אחרים, כמורתה גרטרוד בונדויוור, הגיעו לבסוף לאוסטרליה. אבל גרטרוד בחרה בהכרה מלאה דווקא בארץ-ישראל.

"אפשרויות רבות היו פתוחות לפני" — היא אומרת. "יתכן ולו הייתי מגיעה לארצות-הברית היתה דרכי שונה. אבל אף רגע לא הצטערתי על החלטתי."

בואה של גרטרוד לארץ-ישראל קבע, כמובן, לא רק את גורלה האמנותי שלה, אלא, ואולי עוד יותר מכך, את התפתחות המחול האמנותי בארץ. היא עזבה את אירופה כשהיא בשיא יכולתה, כשמאחוריה שורה של הצלחות בין-לאומיות, באמתחתה הצעות עבודה קוסמות במחיצת מיטב האמנים כגון הבמאי ריינהרד. אבל היא החליטה אחרת.

"מעולם לא אמרתי לעצמי ששומה עלי לעשות כך או אחרת. כל חינוכי לא היה קשור בהכרחים, צווים והחלטות גורליות. תמיד עשיתי הכל בלי שיקול-דעת מראש. חשתי שההחלטות תיפולנה מאליהן, שלא עלי להכריע. כמו בשעת קפיצה גדולה על הבימה, הייתי סבורה שהדרך עצמה חשובה מהגובה אליו אתה מצליח להגיע. כאשר הכיוון נכון, הרגל ממילא תגיע לשיא-הגובה. פשוט יצאתי לדרך בכיוון חדש. רק החלטה לבוא הנה (לארץ ישראל, ג.מ.) היתה החלטה מודעת. בטוחתני שהגורל והטבע חזקים יותר מכל הכרעותי של האדם עצמו" — מהרהרת גרטרוד שנים רבות לאחר-מכן.

גרטרוד חזרה לפעילות אמנותית אינטנסיבית בווינה. היא הוזמנה לשתף פעולה עם גדול במאי התיאטרון של אותם ימים, ריינהרד, בביצוע חזיון ענק של "הצגת פסיון" שנערכה באולמו של קרקס. בהצגה זו על חיי ישו נטלו חלק מאות רקדנים וטובי השחקנים.

היכולת לבנות תמונות בתנועה תוך שיתופם של גושי-אדם, קסמה לה. מאז ומעולם לא היתה גרטרוד רק כוראוגראף-פית במובנה הצר של המלה, אלא במאית שכל התיאטרון, על תחומיו השונים, המשחק, התאורה, התלבושות, הם תחום שליטתה.

באחת מעבודותיה עיצבה סצינות מהמחזה האנטי-מלחמתי של קארל קראוס, "ימי האנושות האחרונים". מופע זה של המחזה, שלא הוצג מעולם בשלימותו, בשל היקפיו הענקיים, נערך כרבות מהופעותיה של גרטרוד במסגרת הפעילות התרבותית של התנועה הסוציאליסטית בווינה. "הלהקה כולה שכבה על ריצפת הבימה המחולקת לרמות שונות, כשכולם לבושים מסיכות גז" — נזכרת בטינה זישקה, אחת מתלמידי-דוחיה של גרטרוד. "הקהל ראה למעשה רק שורות שורות של פנים מפלצתיות של המסיכות. הרקדנים הלמו באגרו-פיהם על הריצפה והלמות זו שימשה רקע לקריינים. היה בזה משהו מפחיד, מאיים ביותר."

תלמידותיה של גרטרוד, חלקן נעשו עצמאיות ויסדו להקות משלהן, בהתאם למסורת אותם הימים. המעיין ברשימות הביקורת של אותן שנים ימצא עד מה עניפה היתה השפעתה של גרטרוד דרך רקדניות אלה, שהחלו את פעילותן במחיצתה. מיה סלאבנסקה, באלרינה מפורסמת ממוצא יו-גוסלבי, מציינת (בכתבה אודותיה שנתפרסמה ב-DANCE "MAGAZINE" במרס שנת 1973) שהיתה במשך שנתיים תלמידתה של גרטרוד: "במחיצתה של קראוס גיליתי את איך סוף האפשרויות של ביטוי וחופש היצירה במחול... היא שער-דדה אותי בניסיונותי הכוראוגראפיים הראשונים."

זה עתה נסתיימה ההצגה בתמונה מרשימה של ציפיה, של תקווה לעתיד טוב יותר, באפוטוזה של יום-המחרת, העתיד הפציץ. הרקדנים, נרגשים לאחר הצגת הבכורה, מקבלים בעצבנות-מה את מחיאות הכפיים של הקהל הגלגל, באולמו של „האיגוד להשכלה עממית“ שבטרמברגסה, והם ממהרים לחדרי-האיפור ומצטופפים סביב מקלט הרדיו.

כי היום הוא ה-5 במארס 1933 ובגרמניה נערכו באותו יום הבחירות לרייכסטאג (בית-הנבחרים), והכל רוצים לשמוע האם העניק העם הגרמני מנדט חוקי למפלגתו של היטלר. הבחירות נערכו פחות משבועיים אחרי שריפת הרייכסטאג, באווירת מתח ואלימות פוליטית. הנאצים, אשר הציתו בעצמם את בית-המחוקקים, האשימו במעשה קומוניסט צעיר מופרע בשם ואן דר-לובה. המפלגה הקומוניסטית הוצאה אל מחוץ לחוק, והבחרים הנחילו לנאצים נצחון מכריע — 44% מכלל ציירי בית-הנבחרים. בני בריתם הלאומנים, נציגי האצולה הוותיקה ואילי-התעשייה, זכו ב-8% מן הקולות, יבכך נפרצה הדרך להשלטת הדיקטטורה הנאצית.

הצגת „העיר מחכה“ מסתיימת בתקווה, בתוחלת לעתיד זוהר. במציאות נסגרו באותו ליל-בכורה שערי הרחמים, ו-12 שנות אפילה ירדו על אירופה.

העיר המודרנית, הסואנת, האוכלת יושביה, העליזה-אכזרית, הרוקדת בבארים, שברחובותיה גוררים את רגליהם הלאות אלפי מובטלים חסרי קורת-גג, העיר הנבנית בזיעתם של פועלים לתועלתם של בעלי הממון — דיוקן הכרך המורדרני המפלצתי, הוא נושא „המחול במערכה אחרת“ בן 10 התמונות של גרטרוד קראוס — „העיר מחכה“, שהוצג לראשונה באותו יום גורלי לאנושות של אביב שנת 1933. היצירה מבוססת על סיפורו של מקסים גורקי „מנגינת הכרך“, המצוי באסופת הסיפורים „אגדת המציאות“.

המוסיקה למחול הזומנה אצל מלחין צעיר בשם מרסל רו-בין, שהיה שייך לחוג ידידיה הרבים של ג.ק., והוא שניצה על התומורת הקאמרית שביצעה את היצירה.

העיר הגדולה עוצבה על הבימה על-ידי הרקדנים עצמם, שעמדו על גבי במות מתקפלות בגבהים שונים. מספרת ברטל זיסקה, אז — נערה מתלמידות הסטודיו של ג.ק., והיום — מורה לתרבות הגוף בווינה: „זוגות של בנות עמדו זו מול זו. כשידיהן המושטות נפגשות בזוויות תלולות, בדמות גג הבנין. אני עמדתי כשידי פרושות לצדדים כ„צלב“ בראש כנסייה, על גבי פרקטיקאבלי אחר. הידיים כאבו היטב בכל חזרה, כי קשה היה להחזיק מעמד בפווה זו של צליבה.“

כך מקבלת העיר את „הנער“ הבא בשעריה, תפקיד אותו מילאה ג.ק. עצמה. הבחור קרב, לבוש מכנסיים ומקטורן שחור-רים בדרכו מן הכפר.

„נער הולך אל הכרך.“
הלילה מנגן למענו, כי הדרך רב.
לקראת שחר נעורו שדות ואחו,
קול העוני אל אוזניו מגיע,
והוא יודע כי העיר זקוקה לו — משמיע קולה של
קריינינת בלתי נראית. (בהצגות הראשונות שנערכו בווינה

היה זה קולה של גרטה לנדרס שהשמיע את הטקסט, שנערך למען המופע על-ידי הסופר קאנטי, אף הוא מידידה של ג.ק.)

את „אנשי העיר“ מגלמים חברי „מקהלת-תנועה“ בת 12 רקדניות, שצורפה לצורך ההצגה ללהקת תלמידותיה הקבורות של הכוראוגרפית.

הנער קרב, והעיר כולה מתחילה לנוע במהול עצוב — „מקהלת העיר הסובלת“ — ככתוב בתכניה. הנער פוגש בבעלי-הממון המבלים לילותיהם בבאר בתמונה „ששועים“. לצלילים ג'אזיים יושבים ליד הדלפק וכוסות בידיהם, גברים לבושי תלבושת-ערב ונשים בשמלות-תחרה שחורות, ויוצאים במחול.

„בפנים ישבו מאושרים אחדים בצוותא. היופי רקד למענם — העוני נשאר בודד...“ — משמיעה הקריינינת.

„ילדים עניים נמשכים אל העושר המנצנץ לעיניהם בפזרנות, אל שפע הנראה להם כחלום פלאים. הם משתוקקים לקחת חלק בפאר ובתענוגות שבבאר, הנראים בעיניהם כאגדה.“ — (מתוך תכניה משנת 7-1936, כאשר תמונת הבאר ומחול-הפרברים בוצעו על-ידי להקתה של ג.ק. במקומות שונים בארץ.)

כניגוד לחיי המותרות המעודנים מופיעה „מקהלת הכרך“. „עייפים, יגעים, אדישים לכל, חיים האנשים בשממון חד-רגוני נצחי.“ ממשיכה התכניה — „ציפיה, שתיה לשכרה, עבודה, וחזור חלילה...“.

מתוך מעגל הקסמים המייאש נוצרת תמונה של עבודת מכונה — „העיר הבלתי גמורה“ — כאשר בסגנון קוביסטי הופכים הגופות לחלקי המכונה, לגלגלים ולמוטות נעים. הכל לבושים בבגדים אפורים, דמויי-מדים, הפרט נבלע בהמון, בתהליך הייצור. האדם מאבד את זהותו, ואינו אלא חלק מן הכלל והוא משולל רצון חופשי, בורג במכונה.

מומנט זה של הצגת תהליכים תעשייתיים על-ידי קבוצת רוקדים, יכול, כמובן, לקבל משמעויות שונות בהתאם להשקפתו של הכוראוגראף. הזרועות הנעות כבוכנה, כשהרוקדים כולם ניצבים סמוכים זה מאחורי גבו של חברו בשורות, נעשו למרכיב מוכר במחולות קוביסטיים בברית-המועצות ואף בארץ-ישראל, כאשר הבניין, הייצור והשתלבות הפרט בשאיפות הבניין של הכלל נראו כאידיאלים נשגבים.

בדרך זו משתנה המשמעות החברתית של אמצעי אמנותי בהתאם לנסיבות. המכניקות של תנועת הפרט הכבול למכונה היא, לחליפין, סמל הניצול והניכור האופייני לתהליך הייצור הקאפיטאליסט, ומאידך סמל ההזדהות וההתלהבות של בניין הקברה חדשה, כפי שהיה בארץ-ישראל של שנות ה-30.

היבט מעניין אחר של מחולות-מכונה אלה, שהיו נפוצים למדי, הוא הויתור על מימד העומק בכוראוגרפיה, כאשר „המכונה“ האנושית פועלת כמעט תמיד במישור אחד, כתמונה דרמימדית ולא בשלושה המימדים הבימתיים. אופי זה של המיונסצנה מעניק לה אופי של גראפיות, ומכאן הרגשת הקוביזם (סגנון שהביא עימו ויתור על פרספקטיבה), שנבע

כמובן בעיקר מן הרצון לעצב תמסורות וגלגלים ושאר חלקי מכונה שלהם צורות גאומטריות הנוגדות את רכות ועגילות גוף הרקדן. אלא שבמקום להסתיר את האדם בתוך מבנים מקרטון וחומי ברזל, כפי שהדבר נעשה ע"י אמני ה"באוהאוז" הגרמני, או בעזרת הפרויקציה השוברת את צורת הגוף כפי שעושה אליון ניקולאיס, הלכה ג.ק. וכראוגראפים אחרים בני אותה תקופה, והבליעו את הפרט הרוקד בתוך הגוש כחלק אינטגרלי של הקבוצה המתנועת.

"בחץ עבדו רבים בבניין בזיעת אפס. בנו והרטו — הרטו ובנו — אבל לא למענם נבנה הבניין." — ממשיך הקול ברקע.

תמונות העבודה המכנית והזוויתית הופכת "לחלום האר-שר". הנער משתלב בהתלהבות הכללית בתמונה "הנער בין האנשים", והמחול מסתיים בתמונת "הציפיה" מלאת התקווה.

"הם חברו יחדיו וחלמו חלום גדול
חרות — חרות —
הנער צירף חלומו לחלומם
הוא הלך אל בין האנשים
והם לקחו אותו עימם."

סיום אופטימי — על אף הכל, אולי ביטוי לרצון "הי-נוכי" חברתי שלא לסיים בקדרות. ואולי גם תחושה אמנותית הדורשת לגמור בסולם הנוגד את התמונה הקודרת הקודמת לתמונת הסיום, ורצון לקשור את הגמר עם ההתחלה, כאשר מגיע הנער אל העיר כשעיניו קרועות בתקווה והשתאות.

"כיצד בונה ג.ק. עם להקתה, ומקהלת-תנועה שנאספה לצורך זה, חזון נוגע ללב ומזעזע של עיר המצפה לאושרה ודרכו של הנער אליה! היה זה יותר מכראוגראפיה מבריי-

קה, זהו כבר פיוט בחלל הבימה." כותב ה-"NEUE FREIE PRESSE" ומבקרו של ה-"DER WIENER TAG" אומר: "עיר נאנחת ובלה. תשושה. מלאת ניגודים, בה משמשים האור והעוני בערבוביה, עיר נבנית ונהרסת, אך השואפת אל היופי והאור הגאה". נער עובר-אורח חי עימה את החוויה המסעירה, ונבלע, שותף לפעילות ואח לנשק, במערבולת. מיסטרים זה ניסתה ג.ק. לעצב בעזרת להקתה ומילות ההסבר המושמעות ברקע... יסודות ריאליסטיים וסמליים משמשים בערבוביה, אך מבלי שאלה יפריעו לאלה."

גרטרוד עמדה בשיא הצלחתה. דרכה הובילה מערבי מחר-לתי-יחיד אל עיצוב בימתי רב-היקף. כשרונה כבמאית בא לידי ביטוי שלם במחזה-מחול המאחד בתוכו את האופייני לתקופה, המתגבש ביכולתה האישית, בכשרונה האמנותי. זי מן מוזר של מקום ומועד הביאה אל פיסגת ההצלחה דווקא בלילה בו נחתם גורל אירופה וגורל עמה. כל מה שבא אחר-כך כבר עמד בסימן האירועים המדיניים, שהחשיכו את העור-לם לשתיים-עשרה השנים הבאות.

ב"העיר מחכה" שוב אנו פוגשים בצירוף האופייני כל-כך ליצירתה של ג.ק. — ביטוי אישי מובהק הקשור בטבורו קשר בלינתק לזמן ולמקום. העיר המודרנית האכזרית, הקסם שבתנועה המכונה המכניעה בתוכה את האינדבידואליות של מרכיביה, הפועל הניצב ליד הסרט הנע, המכתיב לו את הקצב, שאינו יודע רחמים. הניגוד המשועשוע בין חיי לילה לצילילי מוסיקת הג'ז, שנשמעה מודרנית כל-כך בימים ההם, לבין הטורים המתמשכים של דורשי העבודה ליד הלשכות — כל אלה מצויים ביצירות רבות של ראשית שנות ה-30.

וגרטרוד קראוס היתה בת נאמנה לתקופתה.

ספרי-מחול

מעטים בלבד הם הספרים בתחום המחול הרואים אור בעברית.

לא מכבר יצא בהוצאת "ספרית פועלים" ספרה האוטוביוגרפי של ירדנה כהן "התוף והים".

זהו סיפור חייה-במחול של הרקדנית החיפנית הוותיקה, שעסקה בנסיונות מעניינים במוזיקה ומיקצבים מזרחיים בשנות ה-30, עיצבה הגים המוניים בקיבוצים ובשנים האחרונות מק-דישה את עיקר מרצה וזמנה למחול כאמצעי ריפוי.

"ספרית פועלים" עומדת להוציא השנה את ספרן של נירה נאמן ולאח ברטל "תנועה, מודעות ויצירתיות", שהוא סיכום נסיון הרב בתחום החינוך. הספר עוסק בהיבטים שונים של חינוך-התנועה, על צדדיו הדראמטיים, המחוליים והמוזיקאליים, והמחברות שואלות את שיטותיהן מתורות שונות, החל ב"טאי צי צ'ואן" הסיני, דרך משנתו של משה פלדנקריין, "שיטת אלכסנדר" וגמור בניתוח-התנועה של גועה אשכול. (ספר זה ראה אור באנגלית באנגליה ובאר"ה ב.)

עומד להופיע גם ספרו של גיורא מנור על גרטרוד קראוס. אין זו ביוגרפיה במובנה הצר של המלה, אלא תיאור יצי-רתה של "הגברת הראשונה של המחול המודרני בישראל", על רקע התפתחות המחול המודרני בעולם.

פרס ומילגות ע"ש יאיר שפירא

יאיר שפירא, בן קיבוץ גבעתי-עזו ורקדן להקת המחול הקיבוצית ולהקת "בת-שבע", נפל במלחמת יום-כיפור. קיבוץ צו, קרן הקיבוץ הארצי, "חבצלת" ולהקת "בת-שבע", הקימו קרן על שמו, שתעניק מדי שנה שתי מילגות-לימוד לרקדנים צעירים חברי הקיבוץ הארצי.

כמו-כן תעניק הקרן פרס שנתי לרקדן או יוצר מצטיין, שעבד בלהקת "בת-שבע".

השנה הוענקו הפרס והמילגות לראשונה במופע חגיגי של "בת-שבע", שנערך באולם האזורי מגידו שבעין-השופט ב-10 באוקטובר 1976. את נימוקי ועדת השופטים (גרטרוד קראוס, שרה לוי-תנאי, קאי לוטמן, יהודית ארנון וחרמונה לין) קראה שרה לוי-תנאי.

המילגות ניתנו לאורית קינן ולאמיר קולבן (וכן מילגת-עידוד לרונית דנון). הפרס ניתן השנה לג'ין היל-סאגאן על יצירתה "רכב-אש".

פרס "בת-שבע" ע"ש יאיר שפירא הוא עתה הפרס השנתי היחידי עבור יצירה בתחום המחול בישראל.

סיפורו של המחול העממי בישראל ובאמריקה

מאת פרד ברק

הקהל מחולות-עם מקוריים בלבד. זה היה הישג כביר, שהור- שג בשלוש שנים קצרות. יוצרים חדשים של מחולות-עם יש- ראליים הצטרפו לוותיקים. ביניהם שלום חרמון ויונתן כרמון. שלום חרמון עסק בעיקר בעיצוב כוראוגרפיה לחזיונות המוניים, ואחדים מן המחולות שנוצרו למטרה זו מצאו-חן בעיני המבצעים והקהל כאחד והפכו, במרוצת הזמן, למחול- לות-עם. חרמון היה גם יוזם תהלוכת המחולות המסורתית של יום-העצמאות בחיפה.

כרמון יצר מחולות חדשים, אבל בעיקר התרכזה פעילותו בבימוי וביצוע מחולות-העם בלהקתו, שייצגה את ישראל בכנסים בינלאומיים רבים. מאוחר יותר הוא הופיע עם להקתו בכל רחבי העולם.

כנסים נוספים נערכו בדליה, והגדול, והאחרון בהם, הת- קיים בשנת 1968. „דליה“ זו, שנתמכה על-ידי ההסתדרות ומשרד-החינוך והתרבות, נכחו בה 60,000 צופים והופיעו בה 3,000 רוקדים.

יוצרי ומדריכי המחול הצעירים פיתחו פעילות עניפה בערים, ולאודווקא בקיבוצים. בתל-אביב, יואל אשיראל ואשתו מירה, מלמדים כמעט כל יום. בחיפה יונתן גבאי ויעקב לוי — יש להם להקות המופיעות בקביעות. בירושלים המד- ריכה הפעילה ביותר היא אילה גורן. מחולות-עם נירקדים למעשה בארץ כולה, בקיבוצים, במחנות-צבא, אוניברסיטאות ובתי-הספר.

כל העת נוצרים מחולות חדשים. אלה נעשים ל„להיטים“ לשנה או שנתיים, עד שהם נדחקים הצידה, לפנות מקום לחדשים מהם.

יסוד חדש במחולות אלה היא אווירת הדיסקוטק שחדרה לתחומם. הכוראוגרפים נוטלים שירים פופולאריים, ומתאי- מים ללחניהם תנועות ג'אזיות, צעדי דיסקוטקים בתערוכת של מוטיבים עממיים. אולם הצורות המקובלות במחול-העם, המע- גל, השורה, זוגות וצורת-הריבוע מוחלפות לעיתים בכך שכל המשתתפים פונים לכיוון אחד, ומבצעים את הצעדים כל אחד לבדו, אך בו זמנית. האופי הידיסקוטקי חביב על הרוקדים בשל הדגש ה„כביכול אמריקני“ של התנועות.

כיום כולל ערב מחול-עם ישראלי טיפוס מידה גדושה של ריקודי-דיסקוטק, בתוספת מחולות-עמים, כרפרפת. מדריכים אחדים מייצרים כל העת מחולות חדשים, על-מנת לספק לתל- מידיהם משהו טרי כל העת. ברגע זה רמת המחול העממי הישראלי הוא בשפל המדרגה.

למען שמר את המחולות העדתיים המקוריים המצויים עדיין, נוסד בשנת 1974, על-ידי גורית קדמן, „המפעל וטיפוח ריקודי עדות ומיעוטים“, שהחל לרכז חומר על המחול של יהודי תימן, הכורדים בישראל והדרוזים. יש לקוות שמרכז זה (הנתמך על-ידי ההסתדרות, משרד-החינוך והתרבות וה- מחלקה לפולקלור של האוניברסיטה העברית) ישפיע על כיוון התפתחותו של המחול הוממי הישראלי, הזקוק ביותר להכוונה.

„מחול-העם הישראלי פופולארי יותר באמריקה מאשר בישראל.“ — בכל פעם שאני משמיע פסוק זה, שעה שאני מדריך בסמינרים למחולות-עם בעריה של ארצות-הברית, הרוקדים מפקפקים באמיתות דברי. כדי להסביר את עובדה מתמיתה זו יהיה עלי לחזור לאחור, אל ראשיתו של מחול- העם הישראלי.

ראשוני ההתיישבות היהודית בארץ הביאו עימם מחולות- עם וזמרי-עם של העמים והארצות מהם יצאו. מחול אחד — ההזרה — שמוצאו ברומניה, נעשה, ברבות הימים, למחול הלאומי של ישראל.

בשנת 1944 החליטה קבוצה של מורים-למחול לארגן כנס בקיבוץ דליה שבו יוצגו ויילמדו מחולות-עם. בכנס זה, „הדליה“ הראשונה, הופיעו 300 רוקדים לפני קהל של 3,000 איש. אף-על-פי שמרבית המחולות היו שאולים ממקורות זרים, אירופאים (כגון הקראקוביאק הפולני או הצ'רקסיה הרוסית) היה הכנס מרשים ביותר. הוועדה המארגנת החליטה להמשיך בפעילותה, ולעודד יצירתם של מחולות-עם יהודיים וכאלה הקשורים בארץ-ישראל.

אחד הפעילים המרכזיים בחבורה זו היתה גורית קדמן, ובשל ראייתה את הנולד ומירצה הבלתי נידלה היא עודדה, דירבנה ופיתחה רעיונות חדשים לבקרים, והיא נחשבת כיום ל„אם המחול העממי הישראלי.“ גורית קדמן יזמה יצירת מחולות-עם חדשים, כאן ועתה, בניגוד לתהליך הממושך, הנמשך דורות, בו עוצבו מחולות-העם של אומות העולם.

המחול היהודי, כפי שהוא מוכר לנו מתיאוריו בתנ"ך, אבד לעם בנדודיו בני אלפיים השנה. המחולות החדשים שנוצרו, הושפעו אמנם ממסורת התנ"ך, אך גם מהחיים החדשים שנקמו בישראל וכמו כן ממוטיבים של מחולות העדות השונות בארץ, כגון המחול העממי הערבי, הדרוזי, התימני, זה של ההסידים ואחרים.

בין בכירי יוצריו של המחול העממי הישראלי היתה רבקה שטורמן. בריקודה הראשונים הצליחה להפיח את רוח הארץ והעם היושב בציון. אחדים מהם ידועים כיום בעולם כולו, ונירקדים בכל מקום בו רוקדים ריקודי-עם. על אלה נימנים „הנה מה טוב“, „הרמוניקה“, „זמר עתיק“ ו„קומה אחא“. יוצרי מחולות-עם ישראלים אחרים בתקופה זו היו ירדנה כהן, לאה פרנשטיין, שרה לוי-נתנאי ואחרים. (הקורא המעוניין בפרטים נוספים יפנה נא לספרה של יהודית ברין-אינגבר „שורשים“, ברבעון „DANCE PERSPECTIVES“, מס' 59, ניו-יורק.)

בשנת 1954 ניתנה תנופה חדשה למחול-העם הישראלי על- ידי ייסוד המחלקה למחול עממי במרכז לתרבות של ההסתדר- רות. מאוחר יותר עמדה בראש מחלקה זו תרצה הודס. מוסד זה מטפל בהדרכה, באירגון חוגים למחול-עם, בעידוד יצירת מחולות חדשים ובהוצאתם לאור של תווים וחוברות הדרכה. בשנת 1947 התקיים כנס דליה השני, ובו הוצגו לפני

בהגיעי לאמריקה בשנת 1941 מצאתי פעילות יהודית ענפה בתחום המחול המודרני. אמני המחול המודרני נהגו ליצור יצירות על נושאים יהודיים, והופיעו בהם במרכזים הקה-לייתיים ובאולמות המוסדות היהודיים, על-פי רוב באסיפות התרמה של אירגונים יהודיים. לאחר קום מדינת ישראל פחת העניין בסוג זה של יצירה, ואת מקומה תפסו להקות-מחול ישראליות שבאו להתארח.

גם מחול עממי יהודי היה קיים. רוב המחולות נתחברו באמריקה, לצלילי מנגינות חסידיות. ריקודי-העמים האירו-פיים, שהיו חביבים על תושבי ארץ-ישראל, נרקדו גם ע"י חברי תנועות הנוער הציוניות באמריקה. בתנועות הנוער נוצרו גם מיני משחקים ריקודיים, לצלילי שירים עבריים, שנתקבלו בהתלהבות ובוצעו בכל הזדמנות.

תקליטים של ריקודי-עם לא היו בנמצא, ואקורדיוניסט טוב לא תמיד עמד לרשות המארגנים. לכן הליווי המקובל ביותר למחול-עם היתה שירת הריקודים, תוך כדי ריקודים. המחולות שכונו „יהודיים-אמריקניים“, היה בהם מן המרץ והתנופה האופייניים ל„Square Dance“, האמריקני העממי. על המחולות שמוצאם באמריקה היהודית נמנים: „הורה כפולה“, „דונדאי“, „ארי-ארה“.

לראשונה ראיתי ריקוד שמוצאו בארץ-ישראל בשנת 1946. היה זה המחול החביב על רבים „מים, מים“, ריקוד זה לימד שליח של „השומר הצעיר“ בחוות ההכשרה של התנועה. היה זה מלהיב לחזות במחול שמוצאו בארץ המתחדשת. במשך השנים יותר ויותר מחולות ישראלים הובאו לארה"ב. ריקודים אלה תפסו את מקום המחול „היהודי-אמריקני“, שנשכח, למעשה, מלב.

בשנת 1951 ארגנתי פגישה שבועית ללימוד מחולות-עם ישראלים בניו-יורק, באולמי ה„Y“ (אחד ממרכזי „YM-YWHA“, אירגון יהודי, המקביל ל„ימק"א“ הנוצרית) שברחוב ה-92. זה היה נסיון ראשון לעשות משהו בתחום זה באופן שיטחי. כמובן תחילה רק מעטים באו. אבל לא עבר זמן רב, והאולם נעשה צר מהכיל את כל המעוניינים. מאוחר יותר נוספו שיעורים למתחילים, בינוניים ומתקדמים, וכן סדנה לבני-הנוער, ששימשה דרך להתקבל ללהקה „Hebraica Dancers“ שקמה. להקה זו, ובה שישה זוגות רוקדים ומנחה, היתה מופיעה במחולות ישראלים לפני תלמידי דים יהודיים בחגים. תכניתה היתה בידורית וחינוכית כאחד.

הילדים למדו להכיר את ישראל, ואת מינהגי העדות ותלבושותיהן. הילדים שבקהל למדו שירים עבריים, ואת צעדי המחולות, שעה שישבו במקומותיהם באולם. כדי לארגן ולנהל פעילות ענפה זו, נוצרה מחלקה למחול יהודי במשרדי ה„Y“, מחלקה הפעילה עד היום, ואני הי"ר שלה. בשנת 1951 נתבקשתי על-ידי המוסד לנוער יהודי באמריקה לארגן פסטיבאל של מחול עממי ישראלי בניו-יורק. פסטיבאל זה הפך למאורע המתקיים בכל שנה.

בשנה החולפת חגגנו את הפסטיבאל ה-25 בשלושה מופעים באולם הפילהרמונית.

דבורה לפסון, אחת מחלוצי המחול הישראלי באמריקה, הפיצה אותו בבת-יהספר העבריים. היא מוסיפה גם כיום לפקח על מורים-למחול בבת-יהספר אלה, לפרסם חומר בכתב ולארגן את פסטיבאל הילדים השנתי. פעילות זו נתמכת על-ידי הוועדה לחינוך יהודי באמריקה שמושבה בניו-יורק.

מדריכי מחול ישראלים הגיעו לערים רבות ללמד את החדשים שבמחולות, ובכך הפיצו את אהבת המחול העממי הישראלי והרחיבו את חוג הרוקדים.

בשנת 1968 יסד המוסד לנוער הציוני מחלקה למחולות-עם ישראלים בהנהלתי. מטרת מחלקה זו דומת לאלה של הוועדה למחולות-עם של המרכז לתרבות של ההסתדרות. מתקיימים קורסים למדריכים, ומדי שנה מתארגן סיור-קיץ של חובבי מחול בארץ. המחלקה מפרסמת שלוש פעמים בשנה עלון ושמו „הורה“, שמדווח על התפתחויות במחול העם הישראלי. למחלקה גם שירות להספקת תקליטים וספרות.

מאז מלחמת העולם השנייה נעשו מחולות-העמים פופו-לאריים מאוד בארה"ב. בעזרת מחולות עמים אלה שמרו רבים מן החילים המשוחררים על קשר ריגשי מסויים עם תרבויות הארצות בהן שירתו. אולי גם אוירת כור-ההיתוך של אמרי-קה מסייעת בכך, על-ידי שמירת קשרים עם ארצות המוצא, דרך המחול העממי.

מועדונים למחולות-עמים נוסדו בכל רחבי המדינה. מחג-כים רבים שמו-לבם לערך החינוכי, חברתי ואפילו ריפוי של המחול העממי. אוניברסיטאות החלו להציע לתלמידיהן קורסים למחולות-עם כחלק מהחינוך הגופני. מחולות-עם ישראלים נכללו בתוכניות אלה, וכך הגיע המחול הישראלי לקהל לא-יהודי רחב, ונתחבב על הרוקדים. רק מחולות-העם היוגוסל-ביים והיווניים עולים עליו בפופולאריות.

במרבית הערים הגדולות בארה"ב אפשר כמעט בכל ערב להשתתף במחולות-עם ישראלים. בתי „הלל“ במרבית הקאמ-פוסים מארגנים הרקדות ולאחדים גם להקות משלהם. במר-בית מחנות-הקיץ הציוניים והיהודיים מחולות-העם הישרא-ליים מהווים חלק נכבד מן הפעילות. על-פי רוב מסתיים המחנה ב„ריקודיה“, פסטיבאל-זוטא, בו נוטלים חלק החגי-כים כולם.

במכללות רבות אפשר להירשם לקורסים במחול עממי ישראלי, כחלק מהלימוד לקראת התואר הראשון. פסטיבאל שנתי של מחול ישראלי מתקיים בערים וואשינגטון, בוסטון, פילדלפיה, מיאמי ואוקלהומה סיטי ובחוף המערבי, בסן-פרנציסקו ולוס-אנג'לס, מצויים „בתי-קפה-למחולות עמים“ חביבים מאוד, בהם אפשר לפגוש יידיים, לאכול ולרקוד ריקודי-די-עמים. כל ערב מוקדש למחולות עם אחר, ולפחות פעם בשבוע המחולות הם ישראלים.

בשל העניין הרב בהם, כמעט כל מחול ישראלי מוקלט על גבי תקליט המלווה בחוברת הדרכה. חברת „אלקטרה“ היתה הראשונה שהוציאה לשוק הקלטות של מחולות-עם ישראלים, ואילו „תקווה“ היא התווית הנפוצה ביותר. עדי-כה, מאות ריקודים מצויים בתקליטים, וחדשים נוספים אליהם לבקרים.

מציפים את השוק. למרבה הצער, העניין כולו נעשה ממוסחר והתפתחה רוח תחרותית, לא בריאה, הנוגדת את עצם הרעיון של מחול עממי. יש לקוות שמורים אלה ימצאו בעתיד דרך לפעול במשותף, במקום שישקיעו את מאמציהם בקידום-מכירות בלבד.



כמי שביקר לעיתים קרובות בארץ וחי בה כמחצית השנה בכל שנה מאז 1968, יצא לי להכיר מקרוב את מצבם של ריקודי-העם בישראל ובאמריקה כאחד. בכל מקום ובכל עת ששאלתי תלמידים שלי בארה"ב מה הביא אותם לעסוק במחולות-עם אלה, התשובה היתה תמיד: ליצור קשר עם ישראל, ליצור קשר עם המסורת היהודית. על כן אפשר להסיק, שהנוער היהודי באמריקה מחפש הזדהות עם מדינת ישראל על-ידי מחול-העם הישראלי. ואם אכן כך הדבר, מן הראוי להפיש דרכים, על-מנת להחדש את שיתוף הפעולה בין המדריכי-כיום בישראל ובארה"ב, כפי שהדבר היה קיים בראשיתו של מחול-העם הישראלי.

בנסיעותי הרבות על פני אמריקה במטרה ללמד ריקודי-עם, אני נדהם ממידת העניין שמעוררים מחולות-עם ישראל-ליים. „סדנאות-סוף-שבוע“ נפוצות עתה מאוד, ולתן מטרות אחדות: לערוך היכרות עם אחד המומחים למחול הישראלי, ללמד ריקודים חדשים ולעודד את העניין של הקהילה במחול-לות-העם. כרגיל מתקיימים 3-4 שיעורים במשך הסדנה, ובכל אחת כ-100-200 משתתפים. המארגנים הם על-פי רוב מרכזי תרבות יהודיים, מחלקות אוניברסיטאיות לחינוך גופני, מועדוני ריקודים או „בתי-הלל“.

לבסוף יש ברצוני להצביע על תופעה מיוחדת למחול-העם הישראלי בארה"ב: הכוראוגרף המקצועי של מחולות-עם ישראלים. כארבעה ישראלים המתגוררים באמריקה — אפשר לכתובם כך — דני דסא, שלמה בכר פועלים בחוף המערבי בזה שנים רבות, ומושיקו (הלוי) ומושה אסקין עובדים בניו-יורק. כוראוגרפים אלה מייצרים מחולות „ישראלים“ בארצות-הברית, מלמדים אותם בסדנאותיהם ומוכרים את התקליטים.

בכול שנה, מחולות חדשים והתקליטים המלווים אותם,

המתמקדים כולם באותה הורה סוערת. אתה קופץ, מתלהב, מנתר, מרטיט ומרעיד את נימי הנפש ואז... או באה החוויה שבפורקן.

מפגש הסקציה למחול של אירגון התיאטרון הבין-לאומי

בראשית יוני השנה נערך בעיר הפינית טמפרה, סמינר בין-לאומי בנושא „הקשר בין הבאלט לפולקלור“, בו השתתפה כנציגת ישראל שרה לוי-תנאי. 46 נציגים של 19 מדינות לקחו חלק בסמינר, שבראשו ישב יורי גריגורוביץ' מברית-המועצות.

שרה לוי-תנאי השתתפה בדיון ודיברה על המקורות הפולקלוריים היהודיים, ועל השפעת הנוף המדברי.

הנקודות העיקריות בסיכום הסמינר היו: הפולקלור הוא מקור השראה ליצירה האמנותית; רצוי בכל יצירה אמנותית לשאוב ישירות מהמקור הפולקלורי ולא להזדקק לוואריאציות על יצירות שנוצרו על-ידי אמנים אחרים; הטכניקה הקלאסית יכולה להעלות ולשפר יצירות בימתיות ברוח הפולקלור; הפולקלור הוא מאגר-חומר לכוראוגרף בן-ימינו, ואוצר התנועה של המחול העממי צריך להיות חלק מהתירגול של הרקדן המקצועי.

מזכירות האירגון מושבה באמסטרדם, הולנד, מזכירו הוא פיליפ נסטא, ונשיאיו הם יורי גריגורוביץ' (ברית-המועצות) ורוברט גיפרי (ארה"ב).

המדור לריקודי-עם במרכז לתרבות

— מאת מנחם אבי-דני —

רבים וטובים כבר אמרו: לא לבדד ישכון הרוקד. הריקוד העממי מאחד, מלכד וממזג עדות ושבטים בישראל. וזאת לדעת, כל תרבות ומקורותיה. כל עדה והמייחד אשר בה. אולם גם מקורות אינם נקודה סופית. חוקי הדינמיקה חלים גם עליה.

כאן אולי המקום להקשות ולשאל: כלום הריקוד העממי שהמדור לריקודי-עם במרכז לתרבות ולחינוך, שוקד על טי-פוחו, משנה את בסיסי התנהגותו של האדם, של הפרט?

ועוד: מה קרה לה, לחוויית ההזדהות שלנו בפגישה המסי-עירה עם הריקוד החסידי, הריקוד התימני או ריקודי הרועים ושל לא לדבר על הריקוד הכורדי עם אותו כלי מוסיקאלי הקרוי בפני כל: זורגה. מצאנו לנכון להזכיר את אלה, באשר האדם יוצר לעצמו את האידיאה, ובתור שכזה הוא גם האחראי לה. פגישה זו, של האדם עם זולתו, היא-היא המכתיבה לו נור-מות של התנהגות ומן הראוי כי זו תתיה פורה.

פגישה מסעירה זו, שראשיתה אינדיבידואלית ביסודה, הו-פכת חישה-מהר לחוויית הזדהות קולקטיבית. לגבי התחום הראשון, האינדיבידואלי, אתה הוא האחראי. איש לא יסלק מפניך קשיים כלשהם. הכל עליך. ואילו לגבי התחום השני, הרגשי, לא נותר לך אלא להזדהות הזדהות קולקטיבית עם הריקודים ולהשתלב בהורה הסוערת.

הנה כי כן, לפניך, איפוא, צירוף של מרכיבים שונים,

רק הדר בלבד?

חצת שלום סטאוב

הרקדן-הגבר אינו חייב כלל לשיר בשעת המחול. תמיד מצויים שני אחרים שתפקידם לספק את המיקצב והתמליל. המלים אינן משתנות לעולם, והזמר עשוי לעבור ממנגינה למנגינה, וממיקצב אחד למשנהו, תוך כדי שירת פיוט אחד. אותה שעה מאלתר הרקדן את מחולו, בתוך התחום המסורתי של אוצר התנועות המקובל.

לעומת זאת, האשה המכה בתוף אינה משנה את נעימתה ואת מיקצבה במשך הזמר כולו. במקרים מסויימים בהם נכחת, התמידה המתופפת-הזמרת בנעימה אחת ובמיקצב קבוע במשך מחצית השעה ויותר, ודבר זה אינו בלתי רגיל. הרקדנית היא בה בשעה גם המזמרת. וכפי שכבר ציינתי, הן נוהגות לאלתר את המלים. נשים מסויימות נחשבות לרקדניות טובות דווקא בשל כשרונן להמציא מלים שהכל נהנים מהן. מרכיבים אלה מגדירים היטב את הקריטריונים השונים בהם יש למוד את מחולות-הגברים ואת אלה של הנשים: נעימות הגברים, מיקצביהם ותנועותיהם משתנים כל העת, שעה שמילות המיזמורים קבועות; לנשים מנגינות, מיקצבים ותנועות קבועות, שעה שהמלים המושרות מישתנות תדיר, ומספקות את הגיוון.

מחולות-הנשים והשירים המלווים אותם הם בעלי מבנה אנטיפונאלי, ז.א. בית ובית חוזר, המושר עליידי זמר שני או קבוצה שניה. בכלום ניכר יסוד של זיקת-גומלין בין שתי קבוצות הזמרים או הרוקדים. הנשים הקשישות, רק לעיתים רחוקות הן רוקדות בשורה אחת בת יותר משתיים או שלוש נשים. הן ניצבות בשורה, קרובות מאוד זו לזו, עד שכתפיהן נוגעות ממש זו בזו. השורה האחת ניצבת מול השניה, ושני מרת על מקבילות זו כל עת המחול. שעה שהן מבצעות את הצעדים, השורות נעות לאיטן, כך שכמעט אינך מבחין בכך, בכיוון השעון או בכיוון נגדו, בהתאם לצעד המבוצע. אפשר לחלק את מחול-הנשים התימני לשתי קבוצות: האחת הכוללת את אלה בהם אין הצעד מישתנה שעה שהזמרת שרה, והאחרת — בה הצעדים מישתנים תוך כדי שירה. במקרה השני הרוקדת מחוללת במקומה כל עוד היא שרה, ושעה שהקבוצה השניה עונה לה, היא ממשיכה בצעדיה, אבל נעה קדימה ואחורה.

לעיתים קרובות מאריכים הזמרים במלה האחרונה של הבית, והקבוצה העונה מצטרפת לשירת אותה מלה, וממשיכה משם את הפסוק שלה. חפיפה זו ניכרת גם בצעדים, כך שהקבוצה השרה עוברת לריקוד בו-זמנית עם הקבוצה שרקדה, הממשיכה את הזימרה.

הנשים נוטות לשמור על סדר מסויים של מחולות, כפי שנוכחתי, אולם הן עצמן אינן יודעות להסביר את סיבת הדבר, הן נוהגות להתחיל בספירה, מחול מן הסוג המישתנה בהתאם לאשה המזמרת. במחול זה יכולה רגל שמאל ויכולה רגל ימין להיות המתחילה, אך זה אינו משפיע על צורתם של צעדים, מימדיהם או כיוון התנועה.

לאחר הספירה באים שני מחולות, הימניה והשניה, שניהם מן הטיפוס שאינן נתון לשינויים. שני מחולות אלה דורשים דביקות רבה יותר בצעדים מסויימים וכיוון תנועה ספציפי.

מחולות הנשים התימניות הם חלק ממסורתה של עדה זו שעדיכ לא זכתה כמעט בתשומת-לב.* (נהוג לעשות שימוש במסורת העדות השונות בישראל ולבנות מיסודותיהם מחולות-עם חדשים. מחולות העדות מוכרים לציבור הרחב גם ממופעים בימתיים. יסודות הפולקלור המסורתי נתלשים מהקשר המקורי והם משובצים במסגרות בימתיות מבויימות. העדה התימנית תרמה רבות בתחום זה. המחול התימני ידוע היטב לציבור, אבל מחולותיהם של זיקני-העדה, ואלה של הנשים התימניות הקשישות מוכרים אך מעט.)

בני הדור הקשיש של העדה התימנית נשארו מופרדים מזהם החיים הכללי בארץ, וכן גם מחולותיהם, שאין בהם היסודות המבוקשים עליידי הכוראוגרפים כדי ליצור מהם יצירות חדשות. מחולות-הנשים, למשל, הם איטיים, צנועים, עדינים, מנוטוניים, והרוקדות אינן יוצאות בשעת המחול מתחום של 2 מטר מרובעים.

מזה שנים רבות נוהגים להתייחס אליהם כאל „הד קלוש“ של מחולות-הגברים. אמת נכון הדבר, שמחולות הגברים תנועו-תיהם גדולות ונמרצות יותר, אבל אין דבר זה צריך לשמש קנה-מידה יחיד. אין לשפוט את מחולות-הנשים בקנה-המידה של מחולות הגברים, שפוט משום שלנשים התימניות קרי-טריונים משלהן, למוד בהם את מחולותיהן.

הנשים והגברים בתימן חיו, למעשה, בשני עולמות נפרדים. אולם יש תחומים חופפים בריקודי הגברים והנשים, ודבר זה פותח פתח להשערות מעניינות באשר למוצא המשותף של שני סוגי מחול אלה.

ההבדלים בין מחולות הגברים והנשים ניכרים מיד כאשר בוחנים את הליווי המוסיקאלי שלהם. השירים שלקולם רוקדים הגברים הם שירי-קודש, המכונסים בספר הדיוואן. מוטיבים חוזרים ששירה זו הם האהבה שבין ישראל לבורא, והגעועים לציון. לימוד התורה, ובכלל העיסוק בדת ובאמונה, שהם במרכז חיי הגברים, משתקפים כאן היטב. הנשים, לעומת זאת, מזמרות בשפת החולין התימנית-ערבית, שעה שהגברים שרים בלשון הקודש. הנשים לא ידעו קרוא-וכתוב, ומיזמוריהן לא הועלו מעולם על הכתב. שיריהן עוסקים בחיי היומ-יום, באה-בים ובקנאה, והם מושרים לכבוד הכלה או היוולדת. זמרת טור-בה מסוגלת לאלתר תוך שירתה בתים המתייחסים למאור-רעות אקטואליים.

דוגמה טובה לכך אירעה בשעת חתונה שנערכה במידרך-עוז ביולי 76, יומיים אחרי „מיבצע יונתן“ באנטבה. בין החיילים שהשתתפו במיבצע היה אחד מבני המושב. כשהוא חזר לכפר, ועבר ליד שמחת הכלולות בשעות אחרי-הצהרים, שילווה בו-במקום האשה ששרה אותה שעה לכבוד הכלה בית חדש במזמור, ובו הודיה לאל על שובו בשלום של החייל.

* רשימה זו מבוססת על עבודת-שדה שנערכה עליידי במושב מידרך-עוז בין התאריכים יוני 75 ויולי 76. בעבודתי השתמשתי הן בראיונות, והן בכלים אחרים, כגון הסרטה, הקלטה וכתבת-נועה. אני שי מושב מידרך-עוז מוצאם מקבוצת כפרים דרומית ודרומית-מזרחית לעיר צנעא. בירת תימן. ניכרים הבדלים רבים במסורתן של קהילות שונות בתימן, ועל-כן הערותי מתייחסות לאיזור מוצא זה הסמוך לצנעא בלבד. (ראה „מחול בישראל 75“).

כדי לבחון זאת, ביצעתי לעיני הנשים צעד שכזה, אך במת-
כוון מבלי להעביר את רגל ימין לפני רגל שמאל. הן תיקנו
אותי באומן, שאם רגל ימין לא תעבור לפני שמאל, לא
יהיה זה הצעד המסויים הזה. המחולות שמותיהם הם למע-
שה שמות השירים שלקולם הם נירקדים. על כן ברור שקיים
רצף מסויים של שירים המושרים בשעת השמחה.

לאחר שלושת המחולות שהוזכרו, באים אחרים, המבו-
צעים בהתאם לרצון הזמרות או הרוקדות. אלה כוללים שיר-
רים כגון זלעזל בדואייה (שמו של מחול זה לקוח משורות
הפתיחה של הזמר המלווה אותו, המספר על-אודות נערה
המתאוה לברוח עם בדואי), ליל'לילי, והואזינו מחולות אלה
עדינים. תנועותיהם מאופקות והגו העליון רגוע. יוצא-דופן
הוא מחול אבשליה, זמר ומחול שמקורו בעירה הקרובה
יותר לצנעא העיר. שיר זה מספר על נערה ושמה אבשליה,
שידעה לשיר ולרקוד להפליא. שיאו הוא מחול פראי של אחת
הנשים, הכולל תנועות מפותלות של הגוף, כששתי נשים
אוחזות ברקדנית, תומכות בזרועותיה, עד שהיא רובצת על
הקרע, וגופה ממשיך להתפתל מצד לצד.

במידת האפשר ניסיתי להתחקות אחר מחולות-הנשים הער-
ביות בתימן. כמובן רק מחקר-שדה בתימן עצמה יכול לספק
תשובה לשאלות אלה. אולם הנשים הקשישות במידר-עון
זוכרות היטב, ומסוגלות לשחזר, את המחולות של תושבי
תימן הערבים, שכניהן באותם ימים. כנראה שגם הנשים
הערביות רקדו במיבנים אנטיפונאליים, ואחזים מן המחולות
זהים לאלה של נשות יהודי תימן.

בהזדמנויות מסוימות אין הנשים במושב מחוללות במיבנה
של שורות. כך בשעת הזפה, שהיא תהלוכת הכלולות. כשהן
מלוות את הכלה מביתה למקום החגיגה, מחזיקות נשים אח-

רות בידיהן גרות או זר-פרחים מסודר בצורה מיוחדת. בערב
טקס החינה (כאשר ידי הכלה נצבעות בצמח זה). אחת הנשים
אוחזת בקצרת החינה ורוקדת עימה, שעה שתהלוכת הכלה
מתקרבת לחדר בו נערך הטקס. כל הנשים מקיפות אותה
במעגל, וממשיכות לרקוד בתצורה זו.

המעגל חוזר שעה שהנשים מגיעות עם הכלה לביתו של
החתן אחרי טקס הכלולות. רוב המחולות שתיארנו נירקדים
כיום רק לעיתים רחוקות. הם מבוצעים רק על-ידי הנשים
הקשישות, שנולדו והתחנכו בתימן. בטקס חינה טיפוסי הן תר-
קודנה רק כרבע שעה. אחר-כך הגברים והנשים רוקדים יחד,
כשהצעירים מצטרפים אליהם. לעיתים, בערב שבת בו נערכת
שמחת-כלולות, ימשיכו הנשים לרקוד עוד כשעה, כאשר
הגברים נמצאים לבדם בחדר אחר.

מחולות הנשים הקשישות לא עברו אל הנשים הצעירות
יותר. מחולן של אלה מהיר יותר, בדרך-כלל, אם כי יסודות
הזימרה שהזכרנו מצויים בו. נשים צעירות יותר אלה מוש-
פעות במידה ניכרת מסגנון מחולות-הגברים. מאז עלייתם
ארצה נוהגים הגברים והנשים לרקוד יחד. דבר זה היה בלתי
אפשרי בתנאי המסורת העתיקה. מאז 1950 העדיפו הנשים
את מחולות הגברים המלהיבים על פני מחולות אמהותיהן,
המסורתיות, המאופקים והצנועים. רבות מהנשים שגדלו ביש-
ראל טוענות שלא איכפת להן כלל אם מחולות מסורתיות אלה
ישכחו, כי הן מעדיפות לרקוד עם הגברים.

מחול הנשים התימניות אמנם נחקר, אך אין ספק שאוצר
בלום של חומר מחכה עדיין לחוקר. מחול הנשים הוא מסורת
עצמאית מפותחת, ואין מסורת זו "הד" כלל, ואף-על-פי-כן רק
עתה, כעבור 25 שנים, היא מתחילה לזכות בתשומת-הלב לה
היא ראויה.

אולפן איזורי למחול מנשה

„מקובל בתנועה הקיבוצית שתלמיד הלומד לנגן בכלי,
מקבל לשם כך שעות עבודה. מדוע לא יהיה כדבר הזה גם
בתחום המחול? ומדוע על תלמידי-מחול לנסוע לתל-אביב,
ולבזבז שלוש שעות של נסיעה למען קבלת שיעור אחד? —
שואלת עדה לויט, מרכזת האולפן האיזורי למחול מנשה,
הפועל מזה שנתיים בבנייני האולפן למוזיקה שליד עין-שמר.
והתשובה ברורה — האולפן האיזורי ובי השנה כ-80 תל-
מידים מכיתה ז' ועד לבוגרים בני 30+, אחדים מהם תל-
מידיה של עדה עוד בהיותם במוסד החינוכי, שחזרו לעסוק
ברצינות במחול לאחר שירותם הצבאי ושובם לקיבוציהם.
האווירה בשתי הסטודיות השוכנות במיבנים פשוטים, אבל
נאים, היא אווירה של יצירה. „התוכנית מכוונת לאלה הר-
אים במחול תחום יצירה חשוב בחייהם, וגם לכאלה שסתם
נהנים מעיסוק בתנועה ובריקוד.“

שלוש פעמים בשבוע מתקיימים הלימודים, שני שיעורים
בכל פגישה. והמקצועות מקיפים תחומי מחול שונים: עדה
לויט עוסקת עם חניכיה בלימוד יסודות הכוראוגרפיה;

באלט קלאסי מלמדות לי קסטן, מורה מאמריקה הנמצאת כבר
חמש שנים בארץ, היושבת בכרכור וקלרה יופמן, עולה חדשה
מרוסיה; מחול מודרני מלמדות מיאמי הריץ, רקדנית להקת
המחול הקיבוצית, עדה לויט ורוג'ר בריאנט, רקדן להקת
„בת-שבע“. „לרוג'ר גישה אישית משלו. הוא הגיע אל המחול
לאחר שהיה מתופף בלהקת רוק והוא מביא לשיעורים מיני
כלי-הקשה מעוררי דמיון“ — מספרת עדה. „לי קסטן מלמדת
מחול ג'אז בשיטתיות, כמקצוע ממש, ולא סתם תנועה לצלילי
„שייק“, כמקובל.“

היצירה ופיתוח האישיות היוצרת, אלו מטרות חשובות
בעבודתו של האולפן הנתמך על-ידי המועצה האיזורית, בו
לומדים חניכים מהסביבה הקרובה ותלמידיהם הבאים ממרחק.
האולפן האזורי כמסגרת ללימודי מחול התפתח בשנים
האחרונות, וכדוגמתו פועלים האולפן בתל-חי שבגליל העל-
יון, אולפן געתון בגליל המערבי, אולפן עמק-הירדן ואחרים.
זו דרך חדשה של הפצת החינוך למחול מחוץ לערים הגדו-
לות גם בתחומי בית-הספר התיכון, ועל רמה מקצועית
גבוהה יותר.

איפה הם מקורות המחול

מאת אסתר אמרד

ירדנה היא גם ערבית, דרווית. שרה היתה פתוחה גם ל"רוחות המערב" וירדנה, "הסתגרה באהלה" ושמרה עליו מכל, "רוח".

דוגמאות אלה מצביעות על כמה עקרונות, ההופכים את חיפוש המקורות למורכב. כל ריקוד עובר תהליך מתמיד של טרנספורמציה. (בכל מקור יש אלמנטים ממקור שקדם לו). בתוך תהליך המעבר הריקוד מישתנה, כיוון שנוצרת סינתזה חדשה של יסודותיו. תהליך הטרנספורמציה יכול לחול גם ממדיום אחד (תנועה) למדיום אחר (מוזיקה). קיומו של תהליך הטרנספורמציה מותנה בבירורה של יוצר יחיד או של חברה. עקרונות אלה מחזקים את ההנחה שריקוד הוא תופעה שאינה ניתנת למיחזור.

המסקנה המתבקשת מכך היא, ש"חזרה למקורות" אינה אפשרית, כיוון שהיא סלקטיבית. גם הנסיון לשחזר את המקורות הוא תופעה שונה בזמן, מקום ומשתתפים. לשמר את המקורות אפשר והכרחי, אך רק בסרט, צילום, רישום, כתב, וכל אלה גם הם רק רפרודוקציה של המקור. את החייאת המקורות ניתן לדמות ללידה. התינוק שנולד דומה להוריו, אך הוא יוצר אנשי חדש. כך גם הריקוד שאותו מחיים. איני שוללת את שימורם והחייאתם של המקורות, ברצוני רק להדגיש שמקורו של הצורך הזה טבוע בשאיפתנו לחפש, ומה שרלבנטי עבורנו הוא עצם החיפוש, על השאלה היכן הם המקורות, השיב קורט זאכס בספרו: "תולדות המחול" בפרט-פקטיבה היסטורית.

מה שחשוב לנו הוא לחפש את האלמנטים השונים שנת-קבלו על ידנו, ולבדוק מדוע הם נתקבלו, ומה השינויים שחלו בתהליך המעבר שלהם אלינו. לדוגמה: הצעדה התימנית מופיעה בריקודים של העדה התימנית, אך מקורה בתימן ושם היא אלמנט חשוב גם בריקודים הערביים. ראיתי אותה בווריאציות שונות באפריקה אצל שבט ה"טוארג" (Tuareg) בצ'אד ובניג'ר, ראיתי אותה אצל הפיגמאים (Pygmies) באוגנדה, ואצל ה"מוסי" (Mosi) בוולטה העילית. ראיתי אותה גם בריקודי הנשים של בני ה"אדארי" (Adari) באתיופיה. השאלה מה מקורה של צעדה זו — אין לה תשובה נחרצת. מה שחשוב לנו הוא, לבדוק מדוע דווקא תנועה זו התאקלמה אצלנו כל-כך, ובמה היא העשירה את הריקוד העממי שלנו. אם נקבל את הנחתו של קורט זאכס, שמקורות הריקוד הם בפולחנים של עמיהטבע, נמצא עצמנו עוסקים יותר בתהליך גלגולו של הריקוד בין הזמנים, המקומות, התרבויות והמדיה השונים.

על תהליך גלגולה של תנועה וצורה שבריקוד "מים מים" ו"שאבתם מים בששון" שלנו ברצוני לתהות.

ריקוד זה הוא אחד מריקודי העם העממיים ביותר שיש לנו. הוא נרקד במעגל ע"י כל הגילים והזמנים וכמעט בכל מקום. התנועה בו בעלת שני כיוונים, בקו המעגל עם כיוון השעון ואל מרכז המעגל וכלפי חוץ.

במרכז יש תנועות מעלה ובקו המעגל התנועות מובילות מטה. (גבוה ונמוך). השאלה היא האם יש לתנועות האלה

בחוגי אנשי המחול נשמעים תדיר ביטויים כמו: "חיפוש המקורות", "חזרה למקורות", "שימור המקורות", "והחייאת המקורות". על השאלה: מה זה מקור? — משיבים בביטויים ערטילאיים יותר כמו: "טבעי", "ראשוני", "שורשי", "מסור רתי", ו"דתי".

כל ריקוד בנוי ממרכיבים כגון — תוכן, צורה, תנועה, לחן, מלה, מיקצב, בגד, צבע וכד'. מקורו של ריקוד יכול להיות אלמנט אחד או כמה, המופיעים בריקוד בהווה והיו קיימים בו בעבר.

הנסיון לחפש "מקור של ריקוד" מחייב להתייחס לשלושה מרכיבים: זמן, מקום וחברה.

כאשר מבנים לתהות על מקורות הריקוד העממי בישראל, יש נטיה להתייחס רק לריקודים אתניים הקרובים לנו בזמן, בחברה ובמקום. למשל: מקור התנועה, הלחן והמלה של הריקוד, "אהבת הדסה" הוא ב"דעסה" התימנית. מקור ריקודי הדבקה על כל סוגיהם הוא ב"דבקה" הערבית.

לעומת זאת, כאשר יוצר בתחום המחול התימני מחפש מקורות, הוא אינו מרגיש שום צורך להתייחס רק לאלה הקרובים לו. חיפושיו מדגים על פני זמנים ומקומות בחופ-שיות חסרת מעצורים. לדוגמה: גם איזודורה דנקאן וגם מרתה גראהאם ראו ביוון שלפני 1700—2500 שנה מקור. מדוע התוצאות היו כל-כך שונות? משום שהתפישה של אותו מקור היתה שונה אצל כל אחת מהן. הראשונה חיפשה את הצורות בציורי הכדים והפסלים של אותה תקופה והכניסה את הרגל היחפה, את הקלילות והטבעיות (של הבגד) לריקודה. השניה חיפשה תכנים, וגילתה את הטראגי, שהעשיר את שפת-המחול שלה ב"קונטראקצ'ן".

המקור האפריקאני השפיע בדרכים שונות על מוריס בואר ועל מרס קניגהאם. הראשון ראה (בסרט) ריקודי חיות מאפ-ריקה, התלהב והכניס את אלמנט חיקוי החיות ל"פולחן האביב" שלו. הוא העביר אלמנט של תנועה ממקור אפריקאני ושידך אותו עם המוזיקה של סטראווינסקי. לעומתו השני העביר את אלמנט האילתור מן המדיום המוזיקאלי, מן הג'אז. מקורו של האילתור בג'אז הוא באילתור הקיים במולטי-מדיה הפולחנית של אפריקה. למרות שמרס קניגהאם העביר את האילתור מן המדיום המוזיקאלי, באופיו של הריקוד שיצר יש קרבה גדולה יותר למקור האפריקאני, כיוון שהוא מחזיר באמצעות האיל-תור את האחדות המקורית שבין התנועה, המלה והצליל.

בריקודי הבמה של ישראל קיימת תופעה אחרת.

שרה לוי-תנאי וירדנה כהן, שתיהן מעוגנות בסגנון המזרחי, (שאוילי יש להגדירו ביתר דיוק), שפת-המחול של שתיהן שואבת את הדימויים מן הנוף, הסביבה והתנ"ך. למרות זאת יש הבדלים רבים בין ריקודי החג של ירדנה, לבין ריקודי "ענבל" של שרה. מדוע?

אין ספק שהדבר נובע גם מהבדלי האופי והרקע של שתיהן, אך נוסף לכך הסביבה של שרה היא תימנית, והסביבה של

ולצורה הזאת משמעות בעינינו?

יש סברה שהתנועות מסמלות את שאיפתנו למים, אולי הן חיקוי תנועות על גבי מים. אולי קשור ריקוד זה אל שמחת בית-השואבה?

אין לי שום ספק בכך, שריקוד זה הוא שלנו. מה שהעסיק אותי לא אחת בהיותי באפריקה היתה השאלה, איך ולמה התגלגל הריקוד הזה אלינו? ראיתי אותו בדיוק כפי שאנחנו רוקדים אותו במקומות רבים באפריקה. כאן ברצוני להתייחס למקור אחד שבו הופיע הריקוד בשתי צורות.

ריקוד „ההר” של ילדות מבני שבט ה„תאיתה” (TA-I-TA) בקניה

לראשונה ראיתי ריקוד זה ב־1964 בקניה, זה היה אצל בני ה„תאיתה”, היושבים לרגלי הקלימנג'ארו. בענתי להצעת מורה הכפר, והלכתי לראות את ריקודי הילדים בבית-הספר. בתוך מחרזות של ריקודים גיליתי לפתע את ריקוד ה„מים” שלנו. הבנים שרקדו כל העת יחד עם הבנות, יצאו מן המעגל ואת הריקוד הזה רקדו הבנות בלבד. (תופעה שמשמעותה התבררה לי מאוחר יותר.)

ריקודן היה כל-כך דומה לריקוד ה„מים” שלנו, שהצטרפתי אליהן. אני פזמתי לעצמי את „ושאבתם מים בששון”, והן שרו באותה תת את „שיר ההר” ויחד רקדנו את אותו הריקוד. מורה הכפר הסביר לי, שההר מקודש בעיני בני התאיתה, כי את אדמתו הם מעבדים. לדעתי: „תנועות הידיים מלמטה למעלה אל מרכז המעגל מסמלות את ההר הקדוש, הן כמו תפילה להר, התנועות למטה אל קו המעגל מסמלות את העמ-קים הפוריים”. וכלאחר-יד הוסיף: „אל תשכחי שגם הגשם בא מן ההר”.

כאן מתעוררת השאלה, מה הוא אותו מקור נעלם המצמיח בשתי חברות שונות בעלות רקע ומקום שונה את אותה הצורה הריקודית, כאשר בחברה אחת התנועה מסמלת מים ובשניה — הר. אולי אותו מקור הוא הגשם והאדמה?

ריקוד הפוריות בפולחן המתים של ה„תאיתה”

שבוע לאחר שראיתי את „ריקוד ההר”, נודע לי שעומד להערך פולחן המתים באחת מן המערות התבויות באותו הר. כל נסיונותי לקבל הסכמת הזקנים להשתתפותי בפולחן זה, עלו בתוהו, ומשום כך ביקשתי ממלווי לבדוק את האפשרות שנראה את הטקס מרחוק מבלי שהמשתתפים בו ידעו עלי-כך. ואמנם, בשעת לילה מאוחרת, טיפסנו בשבילים המסולעים והתלולים של אותו הר והתמקמנו במרחק של כ־20 מטר מן המערה. בשיאו של אותו טקס (שלא כאן המקום לתאר אותו בשלמותו) הנשים (שרקדו כל הלילה סביב המדורה בפתח אותה מערה), החלו לרקוד שוב את „ריקוד ההר”. צעדות הריקוד ומבנהו היו בדיוק כמו בריקוד הילדות, אך היו בו אלמנטים נוספים: ● אל מרכז המעגל נכנס גבר. הנשים רקדו סביבו; ● הן לא נתנו ידיים זו לזו כמו הילדות, אך עמדו צפוף במעגל, וזרועותיהן נגעו זו בזו; ● בקטע הכניסה אל מרכז המעגל גם הן הרימו את ידיהן, אך לתוך הצעדה נשתרבבו תנועות קדימה ואחורה באגן, תנועות אירוטיות שהיו מכוונות אל הגבר. הוא השיב בתנועות אגן הדות, שהיו

מכוונות בכל פעם לאשה אחרת במעגל. חלקו הראשון של הריקוד היה כעין הרפיייה ושחרור מן המתח הרב בחלק הכניסה למרכז.

השיא של אותו ריקוד היה, כאשר הגברים יצאו מן המערה והצטרפו לריקוד. הם רקדו גבר מול אשה בתנועות סוערות, עד שהגיעו כנראה לאורגומה ונפלו על פניהם לאדמה.

בהשוואה ראשונית כבר ניתן להבחין שריקוד פולחני מאגי זה עבר מן הפולחן אל ריקוד הילדות החילוני ובדרך גילגולו באותה חברה הוא איבד משהו בדרך. ה„משהו” הזה הופיע בפולחן בדמות הגבר. ברגע שהגבר נעלם מריקוד הילדות, נעלם גם האלמנט האירוטי הקיים בריקוד הפולחני ואינו עובר לריקוד החילוני.

למרות זאת רק ילדות רקדו את ריקוד ההר, גם משום שהאמהות מלמדות את בנותיהן מה שהן צריכות לדעת, ואולי גם על-מנת להכשיר את הילדות לתפקיד המיועד להן בעתידן כנשים ובריקודן בפולחן.

X תופעה זו של נשים סביב גבר, קיימת עד היום בחברות אפריקניות רבות, ומופיעה בכל המקרים בטקסי פוריות. (וכן בציורי המערות מתקופת האבן.) יש חברות שבהן את מקום הגבר תופס סמל פאלי בצורת אבן או גזע עץ המגולפים בצורת פאלוס. צורה בסיסית זו של ריקוד, שעברה גלגולים רבים, מזכירה לי את המינהג המקובל אצלנו עד היום בטקסי חתונה של יהדות מזרח אירופה, כאשר הכלה מקיפה את החתן. מדוע? למה רק אשה אחת? אולי משום שהמשפחה שלנו היא מונוגמית. מה תרם לכך שצורה בסיסית זו נשתמרה אצלנו? האם יש קשר בין הקפות הכלה סביב החתן לבין ריקוד ה„מים” שלנו?

X אצל בני ה„תאיתה” אנחנו עדים למערכת של יחסי גומלין בין הריקוד הפולחני לבין הריקוד החילוני, כי אין ספק שהילדות לכשתהיינה נשים תרקדנה את אותו הריקוד עם האלמנט האירוטי שבו. הגברים של ה„תאיתה” רוקדים גם הם את התנועות האירוטיות, אך לא את הצעדות. הם במרכז כמו ההר, שגם הוא סמל זכרי. X

דוגמה זו שהבאתי, אין בכוונתה להצביע על מקורו של ריקוד ה„מים” שלנו, כוונתה היא להראות תהליך שבו עובר הריקוד מן הפולחני אל החילוני, תהליך של השלכה וצירוף אלמנטים בהתאם לצרכים של אותה חברה. תהליך זה משקף את תפיסת חייה של אותה חברה בלבד. לכן, כאשר אנחנו מחפשים את מקורותינו שלנו, אולי כדאי שנתחיל לבדוק את התהליכים והתופעות של התנועה המשקפת את התכנים שלנו. מה שיש לנו בריקוד העממי הוא מקורי שלנו, והחיפוש צריך להתחיל במה שקיים כאן ועכשיו. X

לדוגמה: בכל פעם שאני באה לכותל המערבי אני עומדת נדהמת מול העושר הרב בתנועות הריתמיות של המתפללים. המונוטוניות מהפנטת, כיוון שבתנועות תפילה אלה מצויה אותה אחדות מופלאה בין המלה, הלחן והתנועה. הכותל הוא כותל הדמעות אליו (כסמל) מופנות התפילות. כל עדה ותנועת התפילה שלה וההבדלים רבים.

צירוף זה של תוכן וצורה הקיים אצלנו, הוא המקור של כל המקורות, עלינו למקד בריקודי העדות וריקודי העם של עצמנו.

הדיואן התימני - פיוט - לחן - מחול

מאת נעמי בהטר-רצון

מים, יזכה החומר המתועד, שבחלקו הוסרט ונכתב לראשונה, להד רחב בציבור מגוון.

אנו רואים מחקר זה כמפעל דב־שנתי, ובו כמה דרכים ושלבים, אשר חלק מהם אמנה כאן בקצרה:

* תיעוד אשר כולל בעיקר הקלטות והסרטים (עם הקלטה על הסרט עצמו) ולצידן רישום מפורט.

* מיון החומר וסיווגו בשיטות המקובלות לגבי מחקר מסוג זה, בו באים לידי ביטוי איזורים ומקומות ישוב בתימן, מקומות ישוב בארץ, מידענים (אינפורמנטים) — זמרים, רקדנים, משוררים אתחלתות השירים, סוגי השירים, מועדים לשירה ומחול וכו'.

* רישום המנגינות בתווים — כל שיר נרשם בתווים, למרות מיגבלותיו של כתב התווים האירופי, כדי להבהיר את מבנה השירים וכדי להעבירם אל ציבור רחב של קוראי תווים. מטבע הדברים מוסר הכתב רק את שלד המנגינה, שכן קשה מאד, ולעיתים בלתי אפשרי, למסור בו את כל הסלסולים העדינים והרבים של שירת תימן.

* מחקר המחול — שבו נתרכזו בסקירה זו, הוא חלק היוני במסרתנו למסור את האירוע בשלמותו. ומכיוון שיחסי הגומלין בין שלושת הגורמים: פיוט — לחן — מחול — הם המייחדים מחקר זה, נעשים הצילומים וההקלטות בתנאים הטבעיים של האירוע. הרישום המתלווה אל הסרט הוא אמצעי חשוב, ובחלקים מסויימים של העבודה אפילו בלעדי, לא תהיה עבודתנו שלימה אם לא נעבוד במשולב עם הסרט בשיטות רישום מתאימות.

אנשים לא מעטים עסקו במחול של יהודי תימן, כשלכל אחד נקודת הראות והענין שלו. נזכיר את שרה לוי־תנאי, גורית קדמי, שלום שטאוב וכן האגודה לכתב־תנועה בהדרכת נועה אשכול. אלה הם נסיונות של תיעוד, שימור והחייאה, אך מחקר מדעי במלוא מובן המלה עדיין לא נעשה. במחקר כמו זה שלנו השוב שנזכור עובדות יסוד אלה:

* המחול, כמו השירה הוא מיצווה שהתקיימה בצמידות לאירועים משפחתיים־קהילתיים מסויימים, ואיננו קיים בלעדי־הם.

* הדיואן כולל שלושה סוגי שירים:

(1) נשד — קבוצה ראשונה שזוהו כניויה בערבית (בר־בים נשוד; ובעברית — פשוט שירים) — אלה הם שירים בעלי חרוז יחיד לכל בתי־השיר. הם מושרים תמיד כמבוא בשירת מענה — או כדיאלוג בין שני זמרים או ע"י סולן וקבוצה. בחלק זה אין רוקדים. הוא משמש לריכוז והכנה לקראת השלב הבא — השירה.

(2) שירה — רוב שירי הדיואן נמנים על קבוצה זו. מבחינה פיוטית אלה הם שירי אזור (בערבית — מוושח), כלומר שירים בני כמה בתים, כשלכל אחד מהם חרוז משלו, אך בסיום כל בית יש חרוז חוזר משותף, המופיע גם בראש השיר. שירה זו מגוונת יותר מבחינת החריוה והמשקל וכן מבחינת שילוב השפות. השירות בדר־כלל גם ארוכות יותר מן השירים. מבחינת מקומן בביצוע — השירות מלוות מחול.

במסורת יהודי תימן תופס הדיואן* מקום מרכזי בהווי הביתי, המשפחתי והקהילתי. חשיבותו הרבה בכך שהוא מושר בבית ע"י הגברים, כלומר — אין הוא מהווה חלק מהפולחן בבית־הכנסת, ומאידיך אין הוא חילוני לחלוטין (כמו שירת הנשים, למשל) שכן רוב שיריו מביעים געגועים לציון, כמיהה לגאולה, הלל לאלוהי ישראל ולתורתו. הוא מכיל מאות שירים, החל מיצירות גדולי המשוררים של תורה־זהבה בספרד — יהודה הלוי, אבן־גבירול ואחרים — וגמור במשוררים מן המאה שעברה, אך מרכז הכבד שלו — כמותית ואיכותית כאחת — בשירי גדול המשוררים של יהדות תימן, רבי שלם שבוי, מן המאה ה־17.

הדיואן היה מועתק בתימן בכתב־יד וכך נמסר מדור לדור. בתימן לא נדפסו דיואנים. משעלו יהודי תימן לארץ־ישראל, החלו להופיע כאן גם דיואנים מודפסים, שונים למדי זה מזה, מבהינת המבחר והמסורות השונות, אך מיספר רב של שירים, בעיקר מאת שבוי, מצוי בכלם. שירי הדיואן כתובים בשלוש שפות במערב — עברית, ערבית וארמית — תוך שמירה קפדנית (גם במערב משפה אחת לשניה!) על אחדות המשקל וההרוא, לפי מיטב המסורת של שירת־ספרד.

הבא לעסוק בנושא הדיואן התימני, חייב לראות לנגד עיניו את שילוב דרכי הביטוי — פיוט — לחן — מחול — כשלמות אחת, שבה אין להפריד גורם אחד ממשנהו.

הדיואן של יהודי תימן הוא תופעה יחידה במינה של ספר שירים חי, המלווה ברובו מוסיקה ומחול, כשאלה עוברים במסורת שבעל־פה ומשלימים את הספר המועתק בכתב־יד מדור לדור.

כיוון שהשירה והמחול הם חלק כה אורגני משירת הדיואן, ודאי שיש לחקור אותם עם מחקר הפיוט כשלמות אחת.

לפיכך העבודה צריכה להיעשות במקביל, תוך בדיקת כל גורם בפני עצמו מחד, ובדיקת יחסי הגומלין ביניהם מאידך. חוקרי המוסיקה של עדות־ישראל עסקו בעבר גם בשירי הדיואן (א.ד. אידלסון, א. גרוזן־קיוי, יוהנה ספקטור ואחרים) — אך מעולם לא התמסרו למחקרו באופן בלעדי ומתוך נסיון למצותו.

משימה זו הצבנו לעצמנו במחקר הדיואן התימני — פיוט — לחן — מחול — המתקיים במסגרת הפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל־אביב. מרכז את המחקר ד"ר אבנר בהט מן החוג למוסיקולוגיה, המתרכז בעיקר בחקר הפיוט והלחן. כותבת שורות אלה עוסקת בחקר המחול ויחסי הגומלין לחן — מחול.

אנו מעוניינים שבתקופת המחקר, גם בטרם סוכם סיקור

* מקור המלה פרסי כנראה וגילגוליה רבים מאד: בימי הביניים נתכנה כך ספר־החשבונות של הממשל, אה"כ — חדר ישיבות הממשלה, וכן הכורסאות עליהן הסבו השירים (מכאן המלה הצרפתית Divan); מאידך נתגלגלה המלה לכינוי ספר שירים של משורר יחיד ומאוחר יותר — לקובץ של שירי משוררים שונים, וזו משמעותו אצל יהודי תימן.

זהו לביבלו של האירוע הפיוטי — שירי־ריקודי, לאחר ההכנה ע"י הנשיד.

3) הלל. זהו שלב מסיים לכל שירה ומחול. אין אלה נפסקים בבת־אחת, אלא הרקדנים והזמרים פונים עם סיום המחול אל קהל המסובים בפניה חזיתית ישירה, ואומרים להם „וכלכם ברוכים“ ומתחילים לשיר במלה „והללויה“ את ההלל. בסוף הדיואן יש קובץ נוסחאות־הלל על פני שניים־שלושה עמודים, אך אפשר גם לאלתר מלים או לצטט פסוקים, והכל לפי הנסיבות: דברי הלל ושבח לחתן, לנימול, לבר־המצווה, למארח או לנכבדים וכו'.

שירת ההלל בנויה ברובה על צליל אחד או שניים, מעין דיקלום מושר, המזכיר את סגנון התפילה. הוא מושר בקול מלא ע"י כל המשתתפים (זמרים ורקדנים גם יחד) ולעתים נוצרת בו דו־קוליות ע"י שירה במקבילים (מה שקרוי „אורגנום“ במוסיקה האירופית). כשם שהנשיד משמש כפתיחה לשירה, כך משמש ההלל כסיום. השלימות נשיד — שירה — הלל היא איפוא מסגרת אורגנית מאד, הבנויה לפי עקרון הקשת: התפתחות לקראת שיא והרגעתו.

אנו, כחוקרים, רואים התפתחות זו שבה מתבצעים השירים והמחולות כחיונית ובלתי ניתנת להפרדה, ולכן איננו מסתפקים בכל שלב בפני עצמו בלבד, אלא עוסקים ברצף כולו. לא יתחיל רקדן לרקוד ללא הכנה (הנשיד) ולא יסיים ריקודו בחטף, מבלי להביא את עצמו וקהלו אל הריכוז והשקט.

על־פי שירי הדיואן התימני ורקדנים הגברים בלבד, לכן אין אנו עוסקים במקסגרת מחקר זה במחולות הנשים, אלא לצורך השוואה בלבד.

הרקדן הטוב נחשב זה הבקי בצעדו־היסוד, אך כוחו רב גם באילתור ובתרומה עצמאית משלו למחול. כן נחוץ שיידע להגיב על תנועות שותפו למחול (או שותפיו, שמיספרם לרוב עד ארבעה).

לא קיים בעדה התימנית רקדן מקצועי במלוא מובן המלה. הרקדן הזמר ראו בעיסוקם חיצוה שבקדושה, ולא אמצעי פרנסה. לשמחתנו נמשך הדבר גם כיום, אם גם לא באופן מלא. מכאן ברור שכל גבר יכול לקחת חלק במחול ולהפגין את יכולתו וכשרונותיו. רוב העדויות שליקטנו מצביעות על העובדה, שתורה זו עברה במסורת מבית־אבא, ורבים זוכרים את עצמם ורקדים מגיל צעיר ביותר. גם כיום אפשר לראות לעתים קרובות אב ובנו ורקדים יחדיו, יהיו אלה זקן ומבוגר, או מבוגר וילד.

מאפיין חשוב למחולות הגברים של הדיואן התימני הוא המרחב הצר שבו ורקדים. הסיבות לכך היו ביסודן כנראה אובייקטיביות — הצורך לרקוד בחדר צר מלא חוגגים. כך נוצר סגנון מיוחד, עשיר ומגוון, המנצל היטב מרחב קטן ומגדר (דבר זה הוכח לנו במקרים בהם עמד לרשות הרקדנים מרחב גדול והם השתמשו רק בחלק ממנו).

מאפיין שני הוא איזון בין הקבוע והמישתנה. דוגמאות מאלפות לכך ראינו בהזדמנויות בהן הפגשנו רקדנים שלא הכירו זה את זה קודם־לכן, ורקדים בפעם הראשונה יחדיו: הם מקבלים איש מרעהו דגמים של צעדות בסיסיות ובעזרת יכולת־האילתור שלהם נוצר ביניהם קשר, כשתפקיד המנחה והמונחה עוברים לסירוגין מהאחד לשני.

לעומת אירוע ספונטני זה, ורקדים אלה הרגילים לרקוד יהדיו, מחול מסוגנן ומתואם יותר, אך גם בו רבים הרגעים

הספונטניים והמאולתרים, היוצרים אלמנטים של מתח ושעשוע שהם חלק הכרחי במחול. כאמור, מבוססים המחולות על דגמי־יסוד ובמקביל על הלחנים, אף אלה מבוססים על מוטיבים בסיסיים, החוזרים במנגינות השונות ומשמשים בסיס לפיתוח שונה, לפי המשקל השירי ולאילתור, כדי כשרונו של הזמר. דגמי יסוד אלה זוכים לאירגון שונה במרחב, וכן לחזרה ופיתוח באופן שונה אצל כל רקדן ורקדן (וזאת מבלי להיכנס לבעיית האזורים השונים בתימן, שלכל אחד אופי מיוחד משלו. במסגרת המחקר אנו עוסקים — בשלב זה — באיזור מרכז תימן בלבד).

אם ננסה להגיע בשלב זה של נסיונות מצטברים לסיכומים ומסקנות זמניים, נוכל לומר, כי בנושא הפיוט והלחן מראים לנו סיכומי־ביניים, כי יש נדידה רבה של מנגינות מפיוט לפיוט ולהפך: לעתים שרים שיר אחד תוך חילוף מנגינות מבית לבית; ומאידך אפשר שמנגינה אחת תשמש כמה וכמה שירים. בכל הדפסה או הוצאה־לאור של השירים ומנגינותיהם יש על־כן להשתדל למסור כל שיר עם כל מנגינותיו, וכל מנגינה עם ציון כל השירים המושרים עמה, אשר להשוואת נוסחים שונים של איזורים שונים בתימן, ומציאת קווים אופייניים לכל איזור — אלה הם בבחינת חזון לעתיד.

בנושא המחול מתבהרת יותר ויותר התמונה המעידה, כי מחולות הגברים היהודים בתימן שונים ונבדלים ממחולות הגויים שם, ברור, כי יש השפעות גומלין מסוימות, אך נקודה זו אינה ניתנת לבדיקה בתנאים של היום, למרבה הצער.

ניתן להבחין, שמיבנה המחול ערוך לפי עקרונות מקובלים של מחולות המזרח־הקרוב: צעדי כניסה משמשים לחימום ותיאום בין הרקדנים לבין עצמם, ובינם לבין הזמר, אלה מובילים לקראת המחול עצמו, המתפתח ונעשה מורכב עד להיתור סוער. בין שלב שיא למשנהו, חוזרים הרקדנים אל צעדי החימום והריכוז, שהם גם הזדמנות לתיאום הקצב ולהחלפת רקדנים. (אשר לחקר המחול עצמו, מבחינת התנור עוה וצירופיהן, הגעה מיוחדת של אבר־יגוף מסוימים וכו' — הולכים ומצטברים רשמים ורישומים, וזה נושא למאמר נפרד בעתיד.)

שירי הדיואן כשלמות של פיוט — לחן — מחול, הם חלק בלתי נפרד מהווי־חיים, ולכן זו תופעה חיונית ומתחדשת. אנו מכירים תופעה דומה במינהגות מחול, כשהזמר צמוד בשירתו אל הספר, אל האות הכתובה. צירוף זה הוא מיוחד במינו ואין כמותו להמחיש את המושג „עם־הספר“ במובנו החד. על כל מי שאינו בקי בשירי הדיואן לזכור, שהספר אינו מש מידו של הזמר.

שלימות פיוט — לחן — ומחול, הוא תוצר אמנותי־תרבותי־הברתי מיוחד במינו ואופייני כלי־כך, לא נוכל שלא לשאול את עצמנו, כיצד היא תמשך לחיות ולעבור מדור לדור? אין תרבותנו היהודית העממית משופעת בתופעות כגון זו, וכאמור קשה למצוא דומות לה במנהגות המחול והשירה של העמים. אנו מקווים, כי המחקר, בנוסף על היותו הזדמנות לתיעוד, חקר והשוואה של החומר כפי שהובא ע"י קשישי העדה — מחימן; יהיה גם לעזר כמקור מהימן למידע לאלה שאינם רוצים לראות בדיואן התימני נכס השייך לעבר בלבד, אלא ערך אמנותי־תרבותי חי, הממשיך לחיות.

לסיכום אומר, כי מחקר זה לא היה יוצא אל הפועל לולא עזרתם הנלהבת של ידידינו בני העדה התימנית בארץ, המשתתפים פעולה עמנו בלב פתוח ובתבונה ביקורתית. ■

להקות ובכורות ב'1976

(לפי סדר הא"ב)

באורים :

כ. : כוראוגראפיה
מ. : מוסיקה
ת"פ : תפאורה
ת"ל : תלבושות
ת"א : תאורה

הבאלט הישראלי

הבאלט הישראלי ויתר על התואר „קלאסי” בשמו, בהיותו מובן מאליו. הופעותיה של הלהקה סבלו מפציעות וחילופים רבים מדי בשורותיה. אבל רוחם החלוצית של מנהליה תתגבר, בלי ספק, על המיכשולים.

הבאלט הישראלי

רח' ז'בוטינסקי 120, תל-אביב, טל. 266610
260044

נוסד בשנת 1967

הנהלה אמנותית: ברטה ימפולסקי והלל מרקמן

יועצת אמנותית: גרטרוד קראוס

מנהל כללי: הלל מרקמן

מנהלי חזרות: אליזבט פישטל; נירה פז; ברטה ימפולסקי

מורי הלהקה: אליזבט פישטל, ברטה ימפולסקי, הלל מרקמן, נירה פז, ג'ורג'ינה יעקובי

מורים אורחים: נטשה קלפובסקיה,

אלברטה קלוזייה-לאזיני

רקדני הלהקה: ברטה ימפולסקי, נירה פז, פמלה אוסרמן, לורה גורדוס, שרון ראסל, אורה עליש, גיאנה גילר, חנה אלקס, דינה שמואלי, ברברה קרביץ, איריס גיל, נעמה ידליון, רוזלין פורסטיון, אונדיון קוזלוב, לין גרוסמן, ליסה ברודצקי, הלל מרקמן, ריצ'רד שוגרמן, קנט גוסטפסון, גיי אאוונ, שמואל קרדיה, קרל ונדרווגה, פול פיוריני, מרק טרודו, יאנוש פרניו, ארוז דרו, מיכאל רשף

בכורות בשנת 1976

„רומנסות” — כ. : דומי רייטר—סופר ;
מ. : לו. בטוהובן ; ת"פ ות"ל : דומי רייטר—סופר ; ת"א : בן-ציון מוניץ
„וריאציות סמפוניות” — כ. : ברטה ימפולסקי ; מ. : צאר פראנק ; ת"ל : ברטה ימפולסקי ; ת"א : בן-ציון מוניץ

„מחזה לג'רום רובינס” — כ. : יעקב שריר ; מ. : מילוסלאב קאבלאץ' ; ת"ל : יעקב שריר ; ת"א : בן-ציון מוניץ
„המנדרין המופלא” — כ. : ג'וזף לאזיני ; בימוי : אלברטה קלוזייה-לאזיני ; מ. : בלה ברטוק ; ת"פ : אימה סיקאליני



להקת-מחול בת-דוד

רפרטואר רב-גוני ועשיר הוצג לפני מנוייה הרבים של הלהקה. הלהקה יצאה לסיור בדרום-אפריקה, וזכתה שם לביקורות מצויינות. בלהקה 27 רקדנים, ובכך היא הגדולה בלהקות המחול הישראליות.

בת-דוד

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

עוזר למנהל האמנותי: לוורן מאיר

מנהל חזרות: דפנה רטהויז, סיקי קול

באלט-מיסטרס: אינסה אלכסנדרוביץ'

יעוץ מוזיקאלי: צבי אבני

רקדני הלהקה: מרים זמיר, יהודה מאור,

יגאל ברדיצ'בסקי, ז'נט אורדמן, גיאנה

גאילר, דיאן גרומט, עמנואלה דיוויס,

פטריס ואנונו, נירה טריפון, לאה

ליכטנשטיין, סוזן פול, סלייאן פרידלנד,

גרציאלה קוזק, יוסף אהלב, גיי אוגן,

ריצ'רד אורבך, אילן בכוראביב, יוסף

וודובו, רובין ליון, אנדרו מילה, יעקב

סליבקין, רוס פיליפ, שמואל קרדיה,

שאל קרויטור, דוד רפפורט, אריה ויינר,

מיכל חסון

סיורים בחו"ל:

דרום-אפריקה (פברואר — מארס)

בכורות בשנת 1976

„3 כתובות זכרון” — כ. : פול טיילור ;

מ. : עממית אמריקנית ; ת"ל : רוברט ראושנברג
„יום יפה” — כ. : צ'ארלס צ'ארני ; מ. : קנטרי רוסטרן ; ת"ל : ג'ופ סטוקוויס
„פריזמה” — כ. : מיר'לה שרון ; מ. : מרק קופיטמן ; ת"פ ות"ל : דוד שריר
„המלאך השחור” — כ. : ג'ון באטלר ; מ. : ג'ורג' קראמב ; ת"פ ות"ל : אריק סמית
„דרך חווה” — כ. : ג'ון באטלר ; מ. : ג'ורג' קראמב ; ת"פ ות"ל : אריק סמית
„המנערים” — כ. : דוריס המפרי ; מ. : מסורתית ; ת"ל : פאולין לורנס
„יצור הלילה” — כ. : אליון איילי ; מ. : דיוק אלינגטון ; ת"ל : ג'ין גרינווד
„מיתוס” — כ. : אליון איילי ; מ. : א. סטראוינסקי

„הוא והיא” — כ. : מיר'לה שרון ; מ. : צבי אבני ; ת"פ ות"ל : דוד שריר
„קינות אפלות” — כ. : אנטוני טיודור ; מ. : גוסטב מאהלר ; ת"פ ות"ל : רולאנד סוונסון



להקת מחול בת-שבע

שנת 1976 היתה עבור להקת „בת-שבע” שנה של התקדמות הדרגתית ושמירה על תדמיתה כאנסמבל חיוני ונמרץ.

ראשית צנועה של יצירת במה לעבודות נסיוניות בתחום הכוראוגראפיה, נעשתה על-ידי ייסוד „בת-שבע 2”, מסגרת שצריכה עוד להוכיח את עצמה לעמשה.

הלהקה החלה בהקמה ופיקוח על כיתות לתות למחול מודרני בעריה-הפיתוח ואיזון רים מרוחקים בארץ.

בת-שבע

תל-אביב, שדרות ההשכלה 9, טל. 33813,

35597

נוסדה בשנת 1964

מנהל אמנותי: קאי לוטמן
רכות אמנותית: רינה גלוק
עוזרת למנהל אמנותי: אמירה מרוז
מנהל כללי: פנחס פוסטל
מורי הלהקה: קאי לוטמן, רינה גלוק,
אמירה מרוז, רינה שינפלד, דרק לינטון,
דבי סמוליאן
מורים אורחים: דונלד מק־קיל, מילטון
מאירס, פט תומאס, פלורה קושמן, יוזף
לאזיני, ביל לותר

רקדני הלהקה: רינה שינפלד, רחמים רוז,
לאה אברהם, אילון כחור־אביב, רוג'ר
בריאנט, צבי גוטהיינר, דוד דביר, דליה
דביר, ורדה דניאלי, יאיר ורדי, שמעון כהן,
יאיר לי, דרק לינטון, אוהד נהרין, דבי
סמוליאן, דוד עוז, לורי פרידמן, פראולוף
פרנלונד, תמר צפירי, רות קליינפלד, מרגלית
רובין, נורית שטרן, פמלה שרני

ככורות בשנת 1976

„רכב אשׁ” — כ.: ג'ון היל־סאגאן; מ.מ.:
קלאוס הובר; ת״ל: ברטה קארטץ, ג'ון
היל־סאגאן; ת״א: בן־ציון מוניץ
„עד שקמתי” — כ.: משה אפרתי; מ.מ.:
נועם שריף; ת״פ: דני קרוון; ת״ל ומסכים:
משה ברשאול; ת״א: חיים תכלת
„פואמה של התעלות” — כ. ות״ל: אנה
סוקולוב; מ.מ.: אלכסנדר סקריאבין;
ת״א: בן־ציון מוניץ
„דפי אלבום” — כ.: דונלד מק־קיל; מ.
פרידננד „ג'לי רול” מורטון עיבוד לתזמורת:
דיק היימן; ת״א: בן־ציון מוניץ; שקופיות:
יעקב אגור
„הדים משמיים זרועי כוכבים” —
כ.: קריסטופר ברוס;
מ.מ.: ג'ורג' קראס; ת״פ וחיל: נדין בייליס.



להקת „דממה”

להקת „דממה” של החרשים־אילמים
עסקה רוב השנה בהכנת יצירה חדשה
של משה אפרתי לרקדנים חרשים ושומ־
עים. שיטת עבודתה המיוחדת, המבוססת
על „מעגלי־מיקצב”, אותם חשים הרקד־
נים ברגליהם דרך הריצפה, מצריכה עבו־
דה ממושכת.

הלהקה הוזמנה להופיע שנית בארה״ב,
באביב הקרוב.

דממה

(מיסודה של האגודה לחרשים־אילמים
בישראל).

תל־אביב, שד' ידלבוני 13.

ת.ד. 9001, טל.: 31181 — 31526 (03).
נוסדה בשנת 1968.

מנהל אמנותי: משה אפרתי.
ניהול כללי: אברהם וייך, ישראל סלע.
מורי הלהקה: אסתר נדלר, גבי בר.
רקדני הלהקה: עוזי בוזגלו, רוז גלעדי,
שרה דהן, אמנון דמתי, יוסף מויאל, תמר
מסרטי, אילנה (ברדיוז) סבן, שמואל סבן,
מזל סגל, אברהם רוזנבליט, יולנדה רוזינק.

ככורות בשנת 1976

(בהכנה) „קינת דוד” — כ.: משה אפרתי
(בשיתוף עם רקדנים שומעים).



להקת המחול הקיבוצית

להקה קאמרית זו היתה פעילה מאוד
בשנה החולפת והציגה לפני הקהל מיספר
עבודות חדשות של יוצרים־אורחים ובני־
בית.

על אף שרקדניה מקדישים רק 3 ימים
בשבוע לחזרות, היא הגיעה לרמה מקצו־
עית מעולה.

להקת המחול הקיבוצית

געתון, ד.ג. מעלה הגליל 25130,
טל.: 923009—04.

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון.
ייעוץ אמנותי: גרטרוד קראוס.

מנהל כללי: גדעון פיליפס.

מנהלת חזרות: פלורה קושמאן.

מורי הלהקה: קאי לוטמן, פלורה קושמאן,
יהודית ארנון, יעקב שריר, יעל כנעני.

רקדני הלהקה: מרתה רייפלד, מרים הרץ,
נועה שור, שרה בליץ, זכרי דגן, מייק לוין,
שלמה זגה.

ככורות בשנת 1976

„רגה שנקרה” — כ.: פלורה קושמאן;

מ.מ.: קלם אלפורד וקישב סטה; ת״ל:

ברטה קוורץ; ת״א: נורה סטייפלטון.

„הפרטים המצטרפים” — כ.: הדה אורן;

מ.מ.: משה קילון; ת״ר: נאווה מירוז, ת״א:

אריק ברהוס.

„חופן חיים” — כ.: יונת אוסמן; מ.מ.: ציפי

פליישר; ת״ל: בת־עמי פולק; ת״א: אריק

ברהוס.

„שלוש זאריאציות” — (נוצרו בהשראת שירו

של גבריאל מוקד „מתוך חולצת נוסוס”)

כ.: יעקב שריר; מ.מ.: קרלוס שבז; ת״ל:

יעקב שריר.

„התרחשויות” — כ.: יהודית ארנון; מ.מ.:

ציפי פליישר; ת״פ: יעקב שריר; ת״ל: בת־

עמי פולק.



תיאטרון מחול ענבל

ענבל עשתה צעדים ראשונים ככיוון
חדש בהתפתחותה, בהזמנה כוראוגרפי
פיים נוספים לשרה לוי־תנאי ליצור עבו־
רה, דבר שהיה רק בגדר יוצא־דופן לעד
מת העבר.

מצב כלכלי קשה ותקציבים ממשלתיים
המצמצמים והולכים, העמידו את הלהקה
בפני קשיים רבים, שהיא נאבקה כדי ל־
התגבר עליהם.

הלהקה עדיין נתונה בתהליך עיצובם
מחדש של מטרותיה ושיטות עבודתה.

ענבל

תל־אביב־יפו, רח' יפת 13,

טלפון 837530, 838525

נוסד בשנת 1949

מייסדת וכוראוגרפית: שרה לוי־תנאי

מנהלת כללית: גילה טולידאנו

מנהל הלהקה: שלמה חזיו.

רקדני הלהקה: מלכה חגיבי, שרה שיקרצי,

אילנה כהן, תמר כהן, דרורה יעקובוביץ,

דליה נדב, רחל סלע, ציון נוראל, צדוק

צוברי, שמעון ויצמן, עמוס ויטורי, מנשה

יעקוביאן, שלמה ממן, אהרון שיקרצי, עפרה

פלקסמן.

ככורות בשנת 1976

„שיר השירים” — כ.: אנה סוקולוב;

מ.מ.: (מתוך „שירים ללא מילוס”) בן־ציון

אורגד; ת״ל: שרגא וויל, ת״א: אבשלום

סלע.

„והים איננו מלא” — כ.: אושרה

אלקיים־רון; מ.מ.: אהרון קמינסקי; ת״ל:

אושרה אלקיים־רון; ת״א: אבשלום סלע.

„חבלי אנוש” — כ.: שלמה חזיו; עובדיה

טוביה; ת״ל ות״פ: משה ברשאול; ת״א:

אבשלום סלע.

„שדעבה וריחן” — כ.: שרה לוי־תנאי;

מ.מ.: אברהם אמזלג.

„וכל בוקר אלי ערב” — כ.: משה אפרתי;

מ.מ.: זוהר לוי; ת״ל: משה ברשאול.



באלט פיקולו

להקה זו, המורכבת מתלמידי ובוגרי
המרכז החיפני למחול, הציגה לפני הקהל
תכנית חדשה.

באלט פיקולו

חיפה, בית רוטשילד, שדרות הנשיא 142,

טלפון: 04-85798.

נוסד בשנת 1974.

המפעל לטיפוח ריקודי עדות

המפעל לטיפוח ריקודי עדות שוכן ב־ בנין המרכז לתרבות של ההסתדרות. כאן מתרכז חומר תיעודי על מחולות העם של עדות ישראל ומיעוטיה הלאומיים.

אומרת **גורית קדמן**, המרכזת את פעילות המפעל:

תפקיד המפעל הוא איסוף ותיעוד אוצרות הפולקלור של העדות, ובמיוחד ריקודיהן כערך היסטורי. וחשוב עוד יותר: לשמור אותם בחיים, כלומר לעודד את אנשי העדות, ובעיקר את הנוער, להמשיך ולרקוד אותם בשמחות ובחגים. בכל ה־ ארצות קיימת היום דאגה לשימור הפולקלור בעזרת מוזיאונים, ארכיונים, חקר מדעי ובעיקר להקות, שהן מעין מוזיאון־ חי.

תחילת עבודתו של המפעל היתה בחקר הפולקלור של העדה הכורדית. במשך הזמן יקיף התיעוד את כל העדות, כגון תימנים, מרוקאנים ואת המיעוטים — ערבים, דרוזים וצ'רקסים.

בעבודת המפעל לטיפוח, תומכים המועצה לתרבות ואמנות, המדור לריקודים של ההסתדרות ומשתתפים בעבודה גם אנשי המדור לפולקלור של האוניברסיטה העברית.



אורחים וסולנים

סילביה דוראן הופיעה בערב־סולו של מחול ספרדי ברחבי הארץ. היא עומדת לפתוח בית־ספר למחולות ספרדיים בתל־אביב. **דליה לאו** — הופיעה יחד עם הגיטריסט חואן דה דיוס בשורת רסיטאלים של מחול ספרדי.

רן שנער (דואן) המשיך במופעי־המחול ההודי בלווית הרצאת־הסבר.

איזנה גטרי, הרקדנית הוותיקה, הופיעה בערב יצירות משלה.

נורית כהן ואהוד קראוס הופיעו בערב מחולות סולו ודואטים, לאחר הזרתם מהשתלמות בארצות־הברית.



להקות אורחות

מרס קאנינגהאם ולחقتها הופיעו במסגרת הפסטיבל הישראלי בתל־אביב, ירושלים וקיסריה, ופילג את הקהל לאוהדים נלהבים ושונאים מושבעים.

הבאלט של האופרה הממלכתית של האמ־בורג הציג שתי תכניות בסיורו בארץ, כשכל היצירות הן משל מנהלו האמנותי ג'ון נוי מאייר.

ספריית המחול שליד הספרייה למוזיקה בתל־אביב, רח' ביאליק 26, פתחה את שעריה לפני הקהל. במסגרתה נערכו מיספר ערבים, בהם הוקרנו סרטי־מחול. אוסף הספרייה עדיין מצומצם, ותרומות רצויות ביותר.



מנהלת אמנותית: ליה שוברט.

מורי הלהקה: ליה שוברט, משה דוידזון, דבורה שלומי.

רקדני הלהקה: שרית בקר, חגי דולב, אהוד קראוס, רבקה אשכנזי, איריס בירנבאום, אסף בן־זאב, תמר גבאי, אסנת כהן, שירלי נובק.

ככורות בשנת 1976:

„הדוכיפת“ (ע"פ אגדה מאת ח.ג. ביאליק) — כ: ליה שוברט; מ: ארתור גלברון; ת"פ ות"ל: יאן טום ואן דר ברגן; ת"א: יחיאל אורגל.

„פאדיה־טרוואה“ — כ: פטר אפל; מ: צ'ייקובסקי.

„פה־דה־דה“ (מתוך „היפיה הנמה“) — כ: עלפי מריוס פטיפה; מ: צ'ייקובסקי.



להקת ירושלים למחול בן זמננו

תל־אביב, רח' בן־סרוק 16

טלפון: 261889

נוסדה בשנת 1962

מנהלת אמנותית: חסיה לוי

מורי הלהקה: נאוה שפי, תמרה מיאלניוק, אילנה גל

רקדני הלהקה: עדינה בקר, אילנה גל, נאוה שפי, פני דבש, נעמי ברוך, צפי לוינבאום, תמרה מיאלניוק, יעל אבני, אוי מורו, בת־שבע קובי

ככורות בשנת 1976:

„שבטי ישראל“ — כ: חסיה לוי

והמעוניינים להיות מורים.

מורות ישראליות משתתפות בכל שנה בקורסים הנערכים באנגליה מדי קיץ. בראש הסניף הישראלי עמדה ולנטניה ארכיפובה־גרוסמן, שנפטרה השנה, ומזכירתה היא רינה פרי. ■

הכרה אקדמאית למחלקה למחול באקדמיה ע"ש רובין

השנה זכתה המחלקה למחול של האקדמיה למוזיקה ע"ש רובין בירושלים להכרה אקדמית והיא הוסמכה להעניק תואר ב.א. במחול לתלמידיה.

לראשונה בישראל ניתן עתה לזכות בתואר אקדמאי בתחום המחול, ואין ספק שזה הישג נכבד למחול בארץ בכלל ולמחלקה, שבראשה עומדת חסיה לוי־אגרין, בפרט. ■

עשר שנים לסניף הישראלי

של האקדמיה המלכותית למחול

שמה של האקדמיה המלכותית למחול בלונדון יצא לתהילה בעולם כולו. היא נוסדה בשנת 1920 ומאז התגבשה בה תכנית לימודים שיטתית, אותה מלמדים עתה לא רק באנגליה, אלא בארצות רבות בעולם, ביניהן ישראל. הסניף הישראלי של האקדמיה המלכותית נוסד לפני 10 שנים, ויש בארץ 35 מורות שהוסמכו על־ידי מוסדות האקדמיה בלונדון להורות לפי שיטותיה, המותאמות לכל גיל ורמה.

בכל שנה מגיע מן המרכז בוחן, לבדוק את מידת ההתקדמות של החניכים. האקדמיה מכשירה לא רק רקדנים מקצועיים, אלא גם בוגרים שעברו את כל בחינותיה,

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 עוזרת כוחות והשלמה לשורות להקת "דממה"
הפועלת זה 8 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, אסתר נדלר וגבי בר. 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.

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 יהנו 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



אולפן איזורי למחול
געתון סולם צור
בהנהלת יהודית ארנון

קאי לוטמאן, ליאורה בינג, חנקה פארק
פלורה קושמאן, יהודית ארנון, נועה שור,
אילנה קליף, ויקטוריה גורן.
צופיה נהריץ.
גלעד שיבא
נועה פלפך
כתב תנועה (אשכול וכמך): יעל כנעני

חבר מורים:
מחול קלסי:
מחול מודרני:
צליל ותנועה:
מוסיקה:
תולדות המחול:
כתב תנועה (אשכול וכמך):

REGIONAL DANCE STUDIO
Ga'aton - Sulam Zor - Na'aman
Director: Jehudith Arnon

געתון,
ד.נ. מעלה הגליל
טלפון: 04-923009
Ga'aton, Doar Na Ma'ale Hagalil
Tel.: 04-923009

FACULTY:

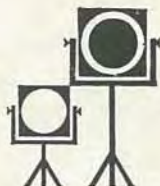
Kaj Lothman, Liora Bing, Hanka Paran (Classical)
Flora Cushman, Jehudith Arnon, Ilana Caliph, Victoria Goren (Modern)
Zofiya Naharin (Sound & Movement); Gilead Shiba (Music)
Noa Flapen (Dance History); Yael Kena'ani (Dance Notation/Eshcol)

תאורה לאירועים,
תיאטרון ותערוכות בע"מ
אזור התעשייה נוה-ימין
רח' המסגר רמת-השרון.
טל. 47 35 92

דנאור



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



LIGHTING FOR THEATRE,
FESTIVALS FAIRS, EXHIBITIONS LTD
OFFICE: HAMASGER ST.,
INDUSTRIAL CENTRE NEVEH MAGEN
RAMAT HASHARON ISRAEL.
TEL. 47 35 92

שטייניץ מפעלי תאורה
Lighting Industries
רחוב התעשייה 12 ת"א טל 31049

יצרנו ציוד תאורה פארט במות
מרכיבים את השנתון של
פיקות המחול בישראל.

הוצאת ספרית פועלים, רח' אחד העם 66 ת"א
ה פ ל ע :

יודנה כהן: התוף והים

התוף והים הוא סיפור גורלה של אמנית מחול שגדלה מתוף
נוף החיים הישראלי והשתתפה בכוח היצירה שלה, בעיצובו
של נוף זה.

להשיג בספרית פועלים, ת"א רח' אלנבי 73
ובכל בתי המסחר לספרים בארץ

התחרות הבינלאומית השניה לפסנתר ע"ש ארתור רובינשטיין
תתקיים בישראל בימים 4 — 17 באפריל 1977

38 פסנתרנים צעירים בגילים 8 — 32, בני כל הלאומים יציגו בתחרות זו את כשרון הביצוע והאינ-
טרפרטציה שלהם לפני חבר שופטים המורכב מאמנים מעולים

THE SECOND ARTHUR RUBINSTEIN INTERNATIONAL PIANO MASTER COMPETITION
will take place between the 4th and 17th of April, 1977 in Israel, at the Tel-Aviv Museum, the
Mann Auditorium, in Jerusalem and Haifa.

Aspiring young pianists of all nationalities, between 18 and 32 years of age, dedicated to the achievement of a true artistic career, will present their creative interpretation for adjudication by a distinguished body of Jurors:

Guido Agosti (Italy), Jan Ekier (Poland), Jacques Fevrier (France), Marian Filar (U.S.A.)

Rudolf Firkusny (U.S.A.), Leon Fleischer (U.S.A.), Bernard Gavoty (France), Akiko Iguchi (Japan), Nikita Magaloff (Switzerland), Andre F. Marecotti (Switzerland), Arturo Benedetti Michelangeli (Italy), Robert Ponsoy (England), Arthur Rubinstein (U.S.A.), Bruno Seidlhofer (Australia), Michal Smoira-Cohn (Israel), Hugo Steurer (W. Germany),

Josef Tal (Israel), Arie Vardi (Israel), Hona Vincze (Israel).

PRIZES:

The Arthur Rubinstein Prize - Gold Medals and \$5,000, \$4,000 and \$3,000, respectively to each of the FIRST THREE LAUREATES.

Three Prizes: Silver Medals and \$1,000 each. Six Prizes: Bronze Medals and \$500 each.



ISRAEL FESTIVAL - 1977

July 16 - August 15, 1977

JERUSALEM - TEL-AVIV - CAESAREA - HAIFA

BEETHOVEN - YEAR:

"Fidelio" - (I.P.O. with Zubin Mehta and Janowitz - Vicker - Schenk - Siemssen.)

Symphonies Cycle - (I.P.O. - Giulini (The Ninth) - Mehta.)

Beethoven Chamber Music Cycle: Quartets: Italiano, Melos, Tel Aviv, Israel. Trios: Yuval, Israel, Vidom.

Sonatas and "Lieder Abende."

Stravinsky's Psalms Symphony, Schoenberg's Jakobsleiter, Missa Solemnis (Beethoven) - Stuttgart Radio Orchestra and Choirs - Gielen - Bertini.)

DANCE:

Ballet Van Vlaanderen, Carolyn Carlson, Bat-Sheva - Panovs, Grand Ballet de Tahiti

THEATRE:

"Habima" - "Simple Story" - S.Y. Agnon (premiere).

"Umabatha Theatre" - South Africa Zulu Company.

הפסטיבל הישראלי 1977

16 ביולי — 15 באוגוסט

לכבוד שנת בטהובן —

★ האופרה "פידליו", בביצוע התזמורת הפילהארמונית הישראלית בניצוחו של זובין מהטה ובהשתתפות הזמרים יאנוביץ, ויקרס, שנק וסימסן.

★ מחזור הסימפוניות בביצוע הפילהארמונית, בניצוחם של קרלו מריה ג'וליני ("התשיעית") וזובין מהטה.

★ מחזור יצירות קאמריות מאת בטהובן בביצוע הרביעיות "איטליאנו", "מלוס", "תל-אביב" ו"ישראל", והשלישיות "יובל", "ישראל", "וידום".

★ ערבי סונאטות ו"לידר" מחול

★ "באלט ואן פלאנדרן" — קארולין קארלסון (פריז) — "בת-שבע" — הפאנובים, "הבאלט של טהיטי"

★ "תיאטרון הבימה" — "סיפור פשוט" ע"פ ש"י עגנון (בכורה).

★ "תיאטרון אומבאטה" (להקה דרום אפ-ריקנית של בני שבט הזולו). להקות פופ וג'אז.

בדבר פרטים נא לפנות אל הפסטיבל הישראלי, תל-אביב, מגדל שלום, ת.ד. 29874, טל.: 58812.

RESERVATIONS FOR TICKETS for the Competition's auditions, the Prizewinners' Concerts and other events, and information regarding travel and accommodation through:

ISRAEL GOVERNMENT TOURIST OFFICE, EL-AL ISRAEL AIRLINES, TRAVEL AGENCIES and the COMPETITION'S SECRETARIAT.

על המשמר נתחן יחי

המדינה, ציבור העובדים והאנטילינגציה.
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.

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

פתוח לקשת דעות ולזרמי מחשבה, משקף ענייני



„אטלס“
י. אייפרמן בע"מ

משרד
נסיעות ותיירות

רח' הרצל 29,
נתניה

„אייפרמן טורס“

רח' בן-יהודה 32,
תל-אביב
טל. 298975

עצור!!!

אתה נתקל בבעיות קשות הקשורות בניהול ארגון, מוסדך, מפעלך — הגעת למסקנה הנכונה שאין פתרון לבעיותיך אלא באמצעות מחשב — אתה בודק אפשרויות, מחפש שרותי מחשב משוכללים ביותר, יעילים, נוחים.

לפני שתחליט התייעץ עמנו!

חברת השרותים לעיבוד נתונים באמצעות מחשבים הגדולה בישראל תעמיד לרשותך סגל אקדמאי של מומחים במדעי המחשב, שרשרת לשכות שרות ברחבי ישראל ועשרה מחשבים אלקטרוניים.

משרד ראשי: תל-אביב, רחוב קרליבך 12, ת.ד. 20168, טל. 257354-9. חיפה: שדרות המגינים 41, טל. 528252/3. ירושלים: רח' יפו 68, טל. 232221. אשדוד: עורף הנמל ביתן 16, טל. 22197. ערד: מבני תעשייה, אזור התעשייה, טל. 90796. עכו: בנין רסקו חדרים 12-11, מרכז מסחרי חדש, טל. 911376. כשאתה קונה את שרותי מ.ל.ל. אתה קונה את מה שמחשבים מסוגלים לתת לך.

מ.ל.ל. סניף לסטטיסטיקה ולמכון מסודי בפי"מ

M.L.L. STATISTICS AND OFFICE EFFICIENCY LTD.

DATA PROCESSING CENTERS

סניף לעיבוד נתונים

א.ג.ת.-ארגד בע"מ
ייצור ייבוא-שווק
מוצרי קרמיקה, עץ, זכוכית
בד ונצרים (תוצרת עצמית וחוץ)
מבחר המתנות הגדול ביותר בארץ.



הגלריה למתנות וכלי בית אומנותיים
רח' דיזנגוף 224 ת"א, טל: 231013
(מפתח ללא הפסקה מ' 09:00 - 19:00)

אם מתנה אז קלאס

בית ספר לבאלט קלאסי רחל טליתמן



סניף האקדמיה המלכותית-
לונדון - בחינות *grades*
major - קלאסי וג'אז

ת"א - רח' הירשברג 7,
רח' ברל-נר 9, טל: 223137.



מועצה אזורית מנשה

אולפן אזורי למחול בהנהלת עדה לויט

בלט מודרני בהדרכת: רוג'ר בריאנט,
סוזי קדם, נוריה ביגלאיזן, מריס הרץ,

בלט קלאסי קלרה וויסמן, לי קסטיין

תולדות המחול

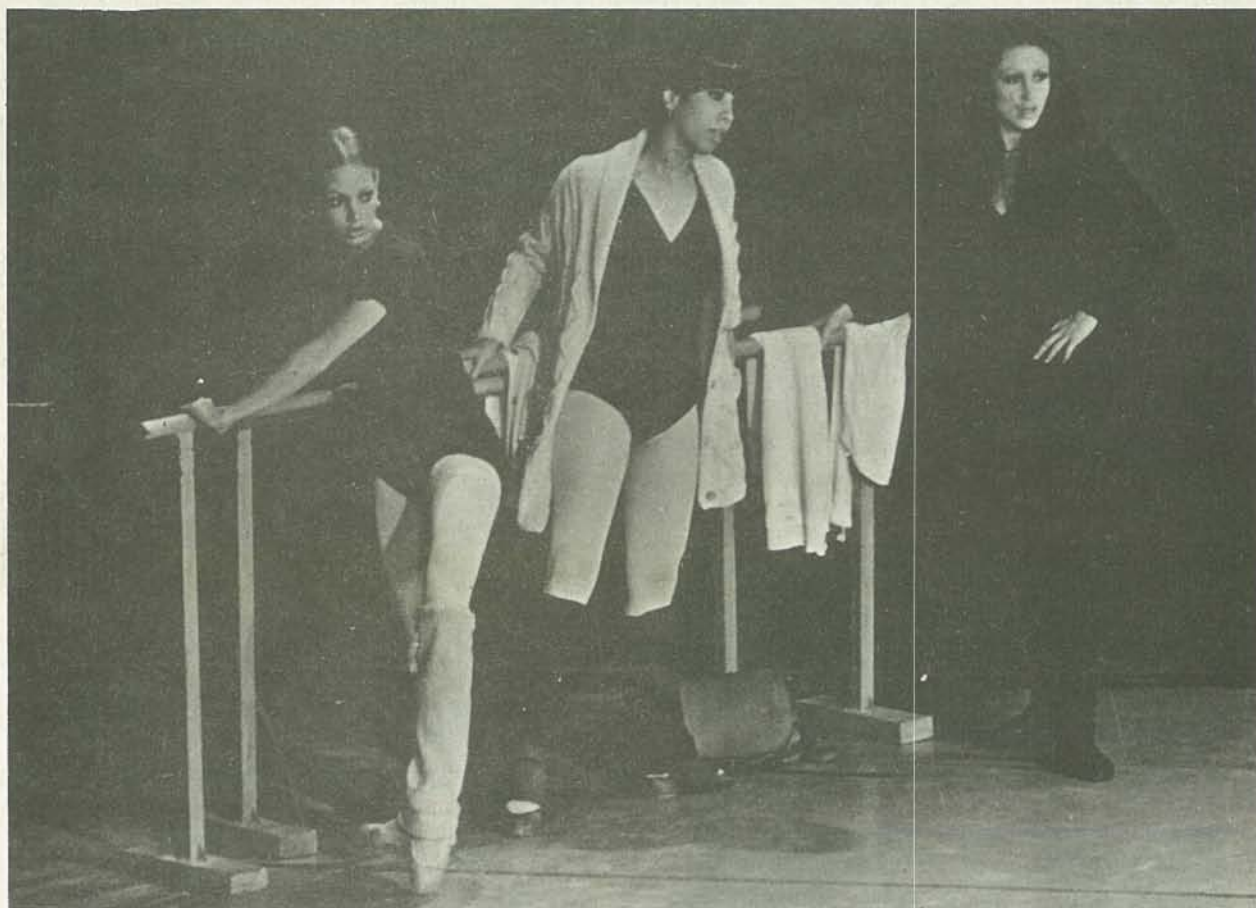
אומנות הכוריאגרפיה עדה לויט

ג'אז לי קסטיין

MENASHE COMMUNITY COUNCIL
MENASHE KIBBUTZ & MOSHAV
DANCE STUDIO

Director: Ada Levitt
Faculty: Roger Briant, Susie Kedem, Noya
Buegeleisen, Miriam Hertz (modern);
Clara Weissman, Lee Kestin (ballet);
Ada Levitt (dance-history & choreog.);
Lee Kestin (jazz)

להקת מחול אפרתי
Efrati Dance Company



TEL-AVIV

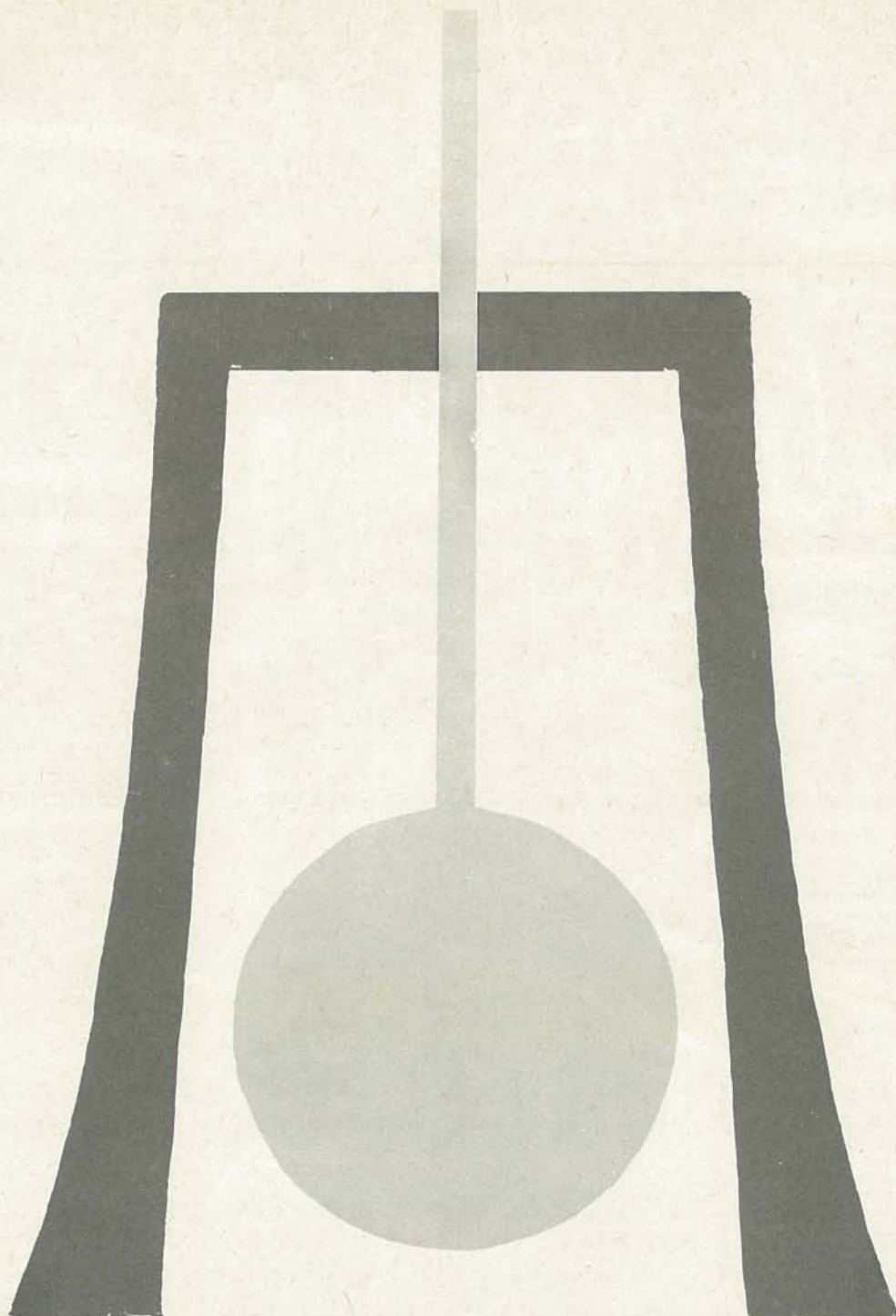
טל. 237662

תל-אביב



Batsheva Dance Company

להקת מחול בת שבע



INBAL DANCE THEATRE ענבל תיאטרון מחול

10,000 מנויים נהנו בשנה שעברה
מיצירות מופת של כוריאוגרפים נודעי
שם כמו "קינות אפלות" לאנטוני טיודור
ו"יצור הלילה" לאלוין אילי ויצירות
מקוריות.

אף השנה מובטח ריפרטואר עשיר ומגוון.

בין הכוריאוגרפים:

אנטוני טיודור, אלוין אילי, ולטר
גור, צ'ארלס צארני, ג'ין היל סיגאן,
דומי רייטר - סופר ומרגלית עובד.

הסידרה כוללת 3 הופעות באולם בת-דור
ו/או אולם הקאמרי.

המנוי זכאי להנחה של 50% על המחירים
הרגילים תעריפים:

מנוי זוגי
2 כרטיסים ל-3 הופעות
110 ליי בלבד

*

מנוי יחיד
1 כרטיס ל-3 הופעות
60 ליי

ההרשמה:

אגודת בת-שבע בת-דור לאמנות המחול
אבן גבירול 30 תל-אביב, קומה ב'
טלפון: 263175

יום א - ה 09.00 - 16.00

יום ר 09.00 - 13.00



להסתמחול
בת-דור

בז

RUBIN ACADEMY OF MUSIC JERUSALEM



האקדמיה למוסיקה בירושלים
ע"ש רובין

Course in Dance for B. Mus. Degree. Admission only to holders of Israeli High School Certificate or foreign equivalent, after entrance exams.

הפחלקה למחול מעניקה תאר B.MUS. מתקבלים תלמידים נושאי תעודת בגרות ישראלית או תעודה מקבילה מחו"ל, לאחר בחינות כניסה.

Duration of course: 4 years

משך הקורס ארבע שנים.

THE RUBIN ACADEMY OF MUSIC & THE PUBLIC COUNCIL OF CULTURE & ART OF THE MINISTRY OF EDUCATION & CULTURE ANNOUNCE :

SUMMER COURSE IN DANCE

The course will be held in July 1977
The course will be conducted by renown guest teachers from Israel and abroad.

האקדמיה למוסיקה בירושלים ע"ש רובין בשיתוף המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות ליד משרד החינוך והתרבות מודיעים על:

קורס קיץ ארצי למחול

יערך בתחילת חודש יולי 1977 בהשתתפות מורים אורחים נודעים מהארץ ומחו"ל.

Enquiries:

The office of the Rubin Academy,
Jerusalem, 7, Smolenskin St. Tel.: 02-35271

פרטים והרשמה:

במשרד האקדמיה, ירושלים,
רח' סמולנסקין 7 טלפון: 02-35271



להקת מחול
בת-שבע

בתי ספר לאמנות המחול

חנלה הבשור מנהלת: אמירה מרון

בשיתוף מ.א. אשכול

מנהל: יאיר ורדי

ראשון לציון

בחסות עיריית ראשון לציון

ברית התנועה הקיבוצית

החוג הביץ-קיבוצי למחול
מגשר בין אוהבי המחול
בתנועה הקיבוצית לבין
האמנות בה הם מתעניינים.
בפגישות נדונות התיאוריות
האסטטיקה ותולדות המחול.
תפקידו להעמיק את הבנת
המחול על ידי דיון על
מופעים, פגישות עם אישים
ויוצרים בעולם המחול
וצפיה בסרטי-מחול והאזנה
להרצאות.



מרכז לאמנות התנועה

בהנהלת אריה קלב

מורים לתנועה, מחול חינוכי,
ג'אז, פיזיותרפיה וכו'.

מתקבלים תלמידים מגיל 3
ועד....

הרצליה ב', רח' נורדאו 32,
טל.: (03)932339

CENTER FOR THE ART OF MOVEMENT

Director: ARIE CALEV

Dance teachers, Educational dance,
Jazz, Physiotherapy, etc.

Students from age 3 till....

Herzliya B., 32 Nordau St.,
Tel.: (03)932339

תקליטים וקסטות למחול

מבחר גדול



רדיו - אוניון

דיזנגוף 116, ת"א 248526

ב"ס לבאלט קלאסי

ארכיפובה

הקשור לאקדמיה המלכותית למחול (לונדון)

מורה: ליאורה בינג

קורסים לילדים ומקצועיים-רקדנים/מורים

חיפה, רח' מסדה 37 טל.: (04)521780

אולפן איזורי למחול

עמק הירדן

בהנהלת אושרה אלקיים - רונן

והדה אורן

* מחול מודרני *

* אימפרוביזציה *

* סדנא ליצירה *

* באלט קלאסי *

* (בהדרכת אראלה רותם)

REGIONAL DANCE STUDIO

EMEK HAYARDEN

Oshra Elkayam

Ronen & Hedda Oren - Directors

* Modern Dance *

* Improvisation *

* Creative Workshops *

* Classical Ballet *

(Instructor: Erella Rotem)

טלפון: (067) 50430

קבוץ אפיקים, ד.נ. עמק הירדן.

JOIN THE CAST OF AMERICANS FOR DANCE
LIBRARY IN ISRAEL

MEMBERSHIPS:

Star	\$ 1,000	per year
Principal	\$ 500	" "
Lead	\$ 250	" "
Soloist	\$ 100	" "
Artist	\$ 50	" "
Corps	\$ 25	" "

(Cheques to AMLI c/o Ann Wilson)

For information contact:

ANN WILSON, 151, Central Park West,
New-York, NY., 10023, U.S.A.

Tel.: (2)2)724 4988

א.מ.ל.י. - הספרייה למחול תל-אביב

רח' ביאליק 26 טל.: (03)58106

המרכז למחול אהוד בן-דוד

★ ג'ז
★ בלט קלסי
★ מחול מודרני
★ ריתמיקה
★ סטפס

שעורים לכל הגילים
בנים בנות
שעורים מיוחדים למחוננים
התעמלות נשים

נתניה, רח' ששת הימים 2, טלפון: 053-30054

סמינר הקיבוצים תל-אביב
המכון לחינוך התנועה

המכון מכשיר מורים לחינוך גופני במקצועות:

- חינוך גופני יסודי
- תנועה ומחול חינוכי
- מקצועות ספורט

בשנת הלימודים השלישית המגמות:

- חינוך מיוחד - תנועה
- חוג לתנועה לגיל הרך
- חינוך ימי
- התעמלות מתקנת
- חוג למורים למחול

* כיתה לחינוך גופני לפי שיטת אשכול/ואכמן

* השתלמות קבועה למורים למחול

תל-אביב, בני אפרים 1 טלפון: 426102 ; 424102 ; 41 21 11

מרכז קהילתי ע"ש הרי סטיל קרית-אונן
בית ספר לאמנות המחול משה אפרתי

רחבת הבטחון צה"ל 104, קיראון
ת.ד. 365 טל. 752472

- * ריתמיקה ויסודות בתנועה לגיל הרך.
- * שעורי באלט קלאסי ומודרני לילדים, נוער ומבוגרים.
- * להקת באלט קאמרית יצוגית.
- * פעולות אמנותיות.

ללהקות המחול
ול"מחול בישראלי"
עשו והצליחו!

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

HILDE KESTEN -

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

אריק ברהום



התזמורת הסימפונית

ISRAEL BALLET



תל-אביב, רח' ז'בוטינסקי 120, טל. : 03-266610
Tel-Aviv, 120, Jabotinsky Street, Telephone : 03-266610

Represented in the U.S.A. & Canada by HUOK CONCERTS INC.
540 Madison Ave. 10022

ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ-ישראל
הועד הפועל המרכז לתרבות ולחינוך
האגף לאמנות - המדור לריקודי עם

המדור לריקודי עם במרכז לתרבות ולחינוך בשיתוף משרד החינוך והתרבות, מקיימים ששה אולפנים להכשרת מדריכים לריקודי עם, במקומות הבאים:

* קרית שמונה * חיפה * ירושלים * תל-אביב * עפולה * באר-שבע *

תכנית הלימודים כוללת ריקודי עם, תרגילי הדרכה, תורת ההדרכה, כוריאוגרפיה ומוסיקה. ליד המדור קיימת ועדה מרכזית לריקודי עם. תפקיד הוועדה - מתן עצה מקצועית ואמנותית; הכוונה מקצועית. לידה שלוש וועדות משנה (א) ועדת תכניות; (ב) ועדת אולפנים והשתלמויות; (ג) ועדת תעריפים. המדור מקיים השתלמויות מיוחדות למדריכי ריקודי עם בנושא החגים - חנוכה, ס"ו בשבט, פורים, פסח, חג העצמאות וחג הביכורים. המדור מטפח בשיתוף עם המועצה לתרבות ואמנות את נושא הפולקלור העדתי במועצות הפועלים, במושבים ובעיירות הפיתוח ועושה למען שמירתו והחייתו. השתלמות מיוחדת לבוגרי האולפנים למדריכי ריקודי עם, נערכת בכל אזורי הארץ - אחת לחודש. בשיתוף עם מרכז הסתדרות המורים מקיים המדור אולפן מיוחד למורים בבתי הספר היסודיים. המדור מטפל בלהקות מחול קיימות, מעודד הקמת להקות חדשות, ועושה למען הקמת חוגים לריקודי עם במועצות הפועלים. המדור מתכנן כנסים אזוריים של להקות המחול והחוגים לריקודי עם, לרבות כנס ארצי של להקות המחול (דוגמת דליה). המדור מוציא ספרות עיונית בנושא המחול, ובמסגרת זו הופיע הספר "מחולות עם" ובו 62 ריקודים. בסדרת "הבה נרקודה" הופיעו חמש חוברות. כן מופיעות סדרות של "מחול החדש" וסדרה של ריקודי עם לכל הגילים הופיעה בעברית ובאנגלית.

מ מ ט ר ו ת ה מ ד ו ר :

- * עידוד היצירה העממית.
- * החדרת והפצת ריקודי עם לכל שכבות הציבור.
- * הקמת חוגים לריקודי עם במועצות הפועלים והקמת להקות מחול.
- * החייאת ושמירה בחיים של פולקלור העדות.

ISRAEL ETHNIC DANCE PROJECT

Tel-Aviv, 93, Arlosorov St. Room 212
 Tel.: 03-261111

המפעל לטיפוח רקודי עדות

נתמך על ידי המועצה הציבורית לתרבות ואמנות והמרכז לחינוך ותרבות של ההסתדרות הכללית; פועל בשיתוף המרכז לחקר הפולקלור של האוניברסיטה העברית, ירושלים

נוסד בשנת 1971

מטרותיו העיקריות: שמירתם, החזקתם בחיים או החיאתם של ריקודים מסורתיים של עדות ומיעוטים; איסוף, תיעוד (רישום, צלום, הסרטה, הקלטה) וחקר הריקודים.

המפעל פעל עד כה בתחומי העדות הכורדית, התימנית, הגרוזינית, הצפון-אפריקאנית, ההודית, הפרסית, החסידית, הערבים, הדרוזים והצ'רקסים.

המפעל הוציא ספרונים, חוברות, סרטים וחומר אחר על אודות ריקודים אלה.

כתובת מרכזי הפעילות:

המפעל לטיפוח רקודי עדות ומיעוטים -

הועד הפועל של ההסתדרות, ת"א, ארלוזורוב 93, חדר 212, טלפון: 03 - 261111
 המרכז לחקר הפולקלור, טרה סנעה, ירושלים, טלפון 02 - 35291
 הארכיון למחול יהודי, צבי פרידהאבר, קרית-חיים, רח' ראשונים 78, טל. 04-728369

The project, founded 1971, is active in recording, preserving and sustaining the living tradition of folk dance of ethnic groups and minorities in Israel.



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.

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



סטודיו לחיול

גליה גת רות לרמן

שיעורים במחול מודרני וג'אז
לכל הגילים

תל-אביב, רחוב הירקון 260.

סטודיו להט - לג'אז ולבלט

בת-ים, רח' דניאל 72. ראשון-לציון, רח' הרצל 68.

★ ג'אז

★ קלאסי

★ מודרני

שיעורים לילדים, נוער
ובוגרים המעוניינים לרקוד להנאתם!

מורי הסטודיו:

צבי להט * מירי זמיר ("בת-דור")

דוד דביר ("בת-שבע")

מרגלית רוביץ ("בת-שבע")

המרכז לבלט קלאסי

הנהלה אמנותית: ברטח ימפולסקי והלל מרקמן

כנר המדינה - רח' ז'בוטינסקי 120 טלפון 266610



* שיעורים מיוחדים לילדים
(PRE-BALLET)

* שיעורים למתחילים ומתקדמים

* שיעורי ג'אז בשיטת לואיג'י

* SPECIAL CLASSES FOR CHILDREN
(PRE-BALLET)

* CLASSES FOR BEGINNERS &
ADVANCED STUDENTS

* JAZZ (THE LUIGI SYSTEM)



CLASSICAL BALLET CENTER

ARTISTIC DIRECTION:

BERTA YAMPOLSKY & HILLEL MARKMAN

Tel-Aviv, 120 Jabotinsky St., Tel: 03-266610



בית ספר לבלט קלאסי ומודרני

כהנהלת פזית בן-ארצי
מורה אורחת קריסטינה ויס
קבוצות למתחילים ומתקדמים החל מגיל 6
גישה מיוחדת לנוער

כתובת:

* בת-ים, רח' עוזיאל 25 טל. 868060
* ראשון לציון, רח' רוטשילד 5.
* חולון, רח' ז'בוטינסקי 1.

ספרי בלט לנוער בעריכת פזית בן-ארצי

* "מיכל", יומנה של רקדנית צעירה-
לגיל העשרה.
הוצאת לוי-נוף-אפשטיין.
* "גם אני רוצה לרקוד" - לפעוטות
הוצאת "אלף".

פוטו

PHOTO **לי-נוף**
Li-Nof

טל. 257589

ת"א, רח' אבן גבירול 12
12 IBN GVIROL STR. T-A

סטודיו לצילום והסרטה
לחתונות בצבעים

מעבדה לפיתוח בשחור/לבן ובצבעים לחובבים
תצלומי דרכון ותעודות

PHOTO STUDIO

PASSEPORT PHOTOS

בברכה,



"צוותא" תל-אביב
אבן גבירול 30



THE ROYAL ACADEMY OF DANCING

The Israeli Branch
Secretary: Mrs. Rina Perri
Ramat Hasharon, 1, Habanim St.
Israel Tel.: (03)474632



האקדמיה המלכותית למחול

הסניף הישראלי
מזכירה: רינה פרי
רמת השרון, 1 רח' הבנים
טל.: (03)474632

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

תל-אביב והמרכז
אורלי אורגן, הרצליה, כ"ט בנובמבר 4
טל: 448527

מרום ברדיצ'בסקי, ת"א, מהר"ל 1
טל: 241865

חיפה והצפון

מרים רייך, חיפה, פבזנר 30,
טל.: 666989

אראלה רותם, חיפה, הר הכרמל,
כספרי 26 א', טל.: 247447

רחל גולן, חיפה, אחוזה, שד' חושי
18 א', טל.: 251307

ליאורה בינג-היידיקר, סטודיו ארכיפובה,
חיפה, טשרניחובסקי 17, טל: 535214

רותה תורגימן,
אפרים 22, סביניה, טל: 714326

איריס הרצוג, יקנעם מושבה

דניס גפתי, עפולה, חוות לימוד

ירושלים והדרום

נועה גרזון, י"ם, קרית יובל,
גוואסמלה 29, טל.: 414572

חנה יופה, י"ם, טשרניחובסקי 48,
טל.: 65597

שירלי קירש, אשדוד,
האשכול 1-14

אורלי אורגן, ב"ס בת-דור, באר-שבע,
שכונה ג', יד ושם 16

דניאלה שפירא, באר-שבע, חביבה רייק 8/15
057-33678

הסניף הישראלי מקיים קורסים והשתלמויות
למורי הבאלט ומארגן את המבחנים השנתיים
של התלמידים בנוכחות בוחנים מהמרכז
בלונדון.

איוואן ברונסקי, כפר שמריהו
החורש 40, טל. 932371

ז'נט אורדמן, ב"ס בת-דור,
ת"א, אבן גבירול 30, טל.: 263175

אדית לוי, קיבוץ בית-אלפא,
ד.נ. גלבוץ

ליאורה קינדרייך, ת"א, אוסישקין 60,
טל.: 448278

לאורה חכמי-צירילין, הרצליה פתוח
האצ"ל 31, טל.: 932439

רינה פרי, גבעתיים, כצנלסון 127,
טל.: 474652

שילה לוי, ב"ס בת-דור, ת"א,
אבן גבירול 30, טל.: 263175

טובי חן, בני ברק, גני גד 13,
טל.: 795919

רות וורשבסקי, רחובות,
הנשיא הראשון 26, טל.: 959858

רחל טליהמן, ת"א, הירשברג 10,
טל.: 223137

יהודית לוי, קבוץ משמרות, ד.נ. מנשה
טל.: 250481

אמירה מירון, ת"א, שרת 64,
טל.: 250481

דליה קושט-זיגלמן, ת"א, טבריה 2,
טל.: 285643

פמלה חסון, חולון, ת.ד. 1637

שלי שיר, רמת השרון, נוה רסקו,
רמז 4, טל.: 478296

מריאן רוטשילד, ת"א, בן-יהודה 34,
טל.: 283035

גילה גלור, בת-ים, החרמון-17

לנה בר-מאיר, נתניה, הנוטע 16

מרים קאופמן, פתח-תקווה, הפרטיזנים 9,
(פינת היבבר) טל.: 914010

מירי זמיר, ת"א, גריזים 7, טל: 246722

בקרוב פתיחת

המרכז למחול ספרדי

בחסותו של גדול רקדני ספרד אנטוניו - ANTONIO

בהנהלת סילביה דוראן

הסטודיו:
תל-אביב, רח' בן-יהודה 53
(בית "סוויסאיר" - במרתף)

טלפון:
728976 - 442958 - 613687

ESCUELA DE DANZA ESPAÑOLA

לעולם המחול בישראל - ברכות

אולפני "אשלי"

מצלמי המחול והתיאטרון

- * הקלטות לרדיו וטלביזיה,
- * מסטרים לתקליטים,
- * מוסיקת רקע,
- * אפקטים להצגות.

מולה והרמתי
תל-אביב,
רח' דיזנגוף 273
טלפון: 444045

תל-אביב
רחוב פרוג 25,
טלפון: 238330



ד ל י ה ל א ו
ח ו א ן ד ה ד י ו ס - ג י ט ר י ס ט

ו א מ נ י מ א ו ר ח י מ

ב מ ו פ ע י מ ח ו ל ה פ ל מ נ ק ו ו ש י ר ה ס פ ר ד י ת
ה נ ה ל ה א מ נ ו ת י ת : ג י ו ר א נ א ו ר , ח ו ל ו ן ,
ר ח ' ק פ ל נ ס ק י 8 , ט ל . (03)852988 - (03)930246

LA DALIA

JUAN DE DIOS

IN FLAMENCO & SPANISH SONG

Artistic Management : Giora Naor

Holon, 8 Kaplansky St., Tel. (03)930246- (03)852988

פירוואט

מרכז לציוד בלט



אבן גבירול 192 ת"א (נשר בר יהודה) טל. 440186

תע

התיאטרון העיוני באר-שבע

מציג בשנת 1977 :

"השיבה" מאת מרים קיני, בימוי: תום לוי
"הרצח של פיירו בביה"ס הריאלי" מאת ערך בניאל,
בימוי: יורם פאלק.
"הלילה ה-12" מאת ויליאם שייקספיר,
בימוי: חנן שניר .
"בית ברנרדה אלבה" מאת פ.ג. לורקה,
בימוי: יורם פאלק.
"רוחות" מאת הנריק איבסן, בימוי: יורם פאלק.
"אופרה בגרוש" מאת ברטולד ברכט,
בימוי: אמרי גולדשטיין.

שחקני התיאטרון לפי א"ב :

חנה אורטמן, מוסקו אלקלעי, איתמר בילר,
ריקי דסקל, ליאור יונג, חיה הורוביץ,
רוברט הניג, יוסי יבלונקה, יעקב
יעקובסון, הוגו ירדן, זלמן לביוש, עדי
לב, ג'טה לוקה, יהודה מור, בלנקה מצנר,
רבקה נוימן, מרגלית סטנדר, אברהם
סלקטר, ששי סעד, אריאל פורמן, צפורה
פלד, אסתי קוסוביצקי, יוסי קאנץ,
מיכאל רונו, דב רייזר, מיכאל שושן, שי
שורץ, שמואל שילה, דורון תבורי.

ק ר ן - ת ל - א ב י ב ל ס פ ר ו ת ו א מ נ ו ת

קרן תל-אביב לספרות ואמנות הוקמה בשנת 1970 כמוסד ציבורי-תרבותי עצמאי, ובה שותפים, עיריית תל-אביב - יפו, משרד החינוך והתרבות וקרן פרץ נפתלי. לקרן שלושה יעדים מרכזיים:

* עידוד וטיפול היצירה המקורית בתחום הספרות והאמנות בתל-אביב-יפו; הרחבת הצריכה התרבותית של תושבי העיר, ובמיוחד אלה שמסיבות שונות נמנע מהם להנות מערכי תרבות ואמנות; תמיכה במימוש פרויקטים מוגדרים בתחומי התרבות בעיר, שלא תמי-כת הקרן לא היו מגיעים לידי ביצוע. בהתאם להחלטות הדירקטוריון שלה מתרכזת כיום פעילותה של הקרן בחמישה תחומים: ספרות, מוזיקה, ציור ופסול, תיאטרון, מחול אמנותי.

* בתחום המחול האמנותי (שהקרן הוסיפה אותו למסגרתה רק בשנה שעברה) פעולותיה של הקרן היו:

* 10 חוגי נוער למחול אמנותי בשכונות-מצוקה במסגרת בתי-נוער ומועדונים.

* צוותים של להקות מחול אמנותי המופיעים בפני תלמידי בתי-ספר יסודיים בשכונות מצוקה (להקת "דור דור וריקודו", כוראוגרפיה: חסיה לוי; צוות "ענבל" עם דברי-הסבר מפי שרה לוי-תנאי).

* ס י ו ע להעלאתן של יצירות-מחול מקוריות במסגרת סדנאית.

* הזמנת מוזיקה מקורית אצל מלחינים ישראליים ליצירות-מחול המועלות בלהקות הרפרטואריות.



המפקחת על חוגי הנוער למחול אמנותי רינה שרת בשעת עבודה באחד החוגים.

Rina Sharet, supervisor of dance instruction, during a lesson at a youth-center in a suburb.

THE TEL-AVIV FOUNDATION FOR LITERATURE AND ART

The Foundation was founded in 1970 as an independent public institution for the encouragement of the arts in Tel-Aviv-Yafo, in which the Tel-Aviv-Yafo Municipality, The Ministry of Education and Culture and The Peretz-Naphtali Foundation participate.

The Foundation provides for projects in literature, music, sculpture and art, theatre and dance. In the dance sphere the Foundation activities include:

- * 10 Modern Dance youth-circles in under-privileged areas in Tel-Aviv-Yafo
- * Special performances in elementary schools in the suburbs by dance-companies
- * The funding of the creation of new dance-works in work-shops
- * Commissioning of musical scores by Israeli composers for professional dance-companies

מירי מסורי

מורה למחול חינוכי-יצירתי
ירושלים, רח' הפלמח 28

אולפנה למחול

משמר-העמק
טל.: 991181 (04)

מורים: עופרה אכמון
חרמונה לין

אריאלה פלד

מורה למחול מודרני

המכון לאמנויות -
המכללה האזורית תל-חי.
ד.נ. ג.ע.

מעונה: משגב-עם, ד.נ. ג.ע.

נירה נאמן

מורה לתנועה, מחול וטאי-צ'י-צ'וואן
(שטת תנועה סינית עתיקה)

חיפה, רח' חורב 80
טלפון: 245335 (04)

שרי שובל

מורה לריטמיקה לילדים -
מחול מודרני - כוריאוגרפיה

קיבוץ כפר הנשיא, ד.נ. ג.ע.
טל.: 067-37534

נועה שפירא

מורה למחול וכוריאוגרפיה
קיבוץ מעברות, דואר מעברות
טל.: 053-25131

שטייניץ

מפעל תאורה

● יצרני מערכות תאורה
● שיווק נורות

ת"א, רח' התעשיה 12,
טל.: 31049 (03)

STEINITZ

Lighting Industries

● Lighting Systems
● Supply of Lamps

Tel-Aviv, 12 Hataasia St.,
Tel.: (03)31049

רחל כפרי

מורה למחול וכוריאוגרפיה
חיפה, רח' אידר 23
טל.: 04-251723

RACHEL CAFRI

Dance Teacher & Choreographer

Haifa, 23a, Eder St.,

Tel.: 04-251723

יעקב לוי

מדריך לרידוקי-עם ישראליים,
ריקודי עמים וכוריאוגרף

לימוד ההרקה: יום די' בבית כץ,
קרית ביאליק, טל.: 701035;

יום א'-ב' (בבית נגלר, ק. חיים,
טל.: 724694)

מעונו: קרית ביאליק, רח' הקישון 5,
טל.: 04)726027

YAAKOV LEVI

Teacher of Israeli folk dance, national
dances & choreographer

Lessons: Wednesdays (Katz House,

Kiryat Bialik, Tel.: 701035);

Sundays and Mondays

(Nagler House, Kiryat Haim,

Tel.: 724694) Home: Kiryat Bialik,

5, Kishon St., Tel.: (04)726027

עדה לויט

מחול חינוכי

מנהלת אולפן איזורי מנשה
קיבוץ ברקאי ד.נ. מנשה
טל.: 063-78696 (בעבודה)

ADA LEVITT

Education through Movement

Director Menashe Dance Center

Kibbutz Barkai, D.N. Menashe

Tel.: 063-78696

המדור הבין-קיבוצי למחול

נועה שפירא

בית הקיבוץ הארצי, תל-אביב
רח' ליאונרדו דה וינצ'י 13
טל.: 03)253131

אילנה מילמן

מורה למחול חינוכי, ילדים ונוער

קיבוץ מרחביה, דאר עפולה,
טלפון: 065)22946

הלנה ויעקב אגור

צלמחול

תל-אביב, שדרות רוטשילד 78
טלפון: 625834 (03)

HELENA & YA'AKOV AGOR

DANCEPHOTO

Tel-Aviv, 78, Rothschild Blvd.

Tel.: (03)625834

בית הספר לבאלט מיה ארבטובה

ת"א, שד' בן-גוריון 72
טל.: 228214 (03)

באלט בשיטה הרוסית

כיתות לרקדנים מקצועיים, מתקדמים,
מתחילים וילדים.

BALLET SCHOOL MIA ARBATOVA

Tel-Aviv, 72 Ben-Gurion Blvd.

Tel.: (03)228214

Ballet (Russian System)

Classes for Professional dancers.

Advanced students, Beginners & Children

יסודות התנועה בריקוד האפריקני

קורס ובו משולבים עבודה טכנית,
הרצאות וסרטים, המיועד לרקדנים,
כוריאוגרפים ומורים למחול

פרטים: אסתר אמרד,

החורש 58, כפר שמריהו

טל.: 938416 (03)

MOVEMENT ELEMENTS OF AFRICAN DANCE

The course includes technical work,
lectures & films.

For dancers, choreographers & dance
teachers.

Inquiries: ESTHER AMRAD,

58 Hahoresh St., Kfar Shmaryahu

Tel.: 03-938416

חוג למחול למורים

בבתי-ספר יסודיים ותיכונים.

סמינר הקיבוצים "ארננים"

משך הקורס: שנתיים, כל יום ג'
(7-6 שיעורים)

חבר המורים: צופיה נהרין,
יהודית ארנון, חרמונה לין,

חנה חצור, נירה נאמן

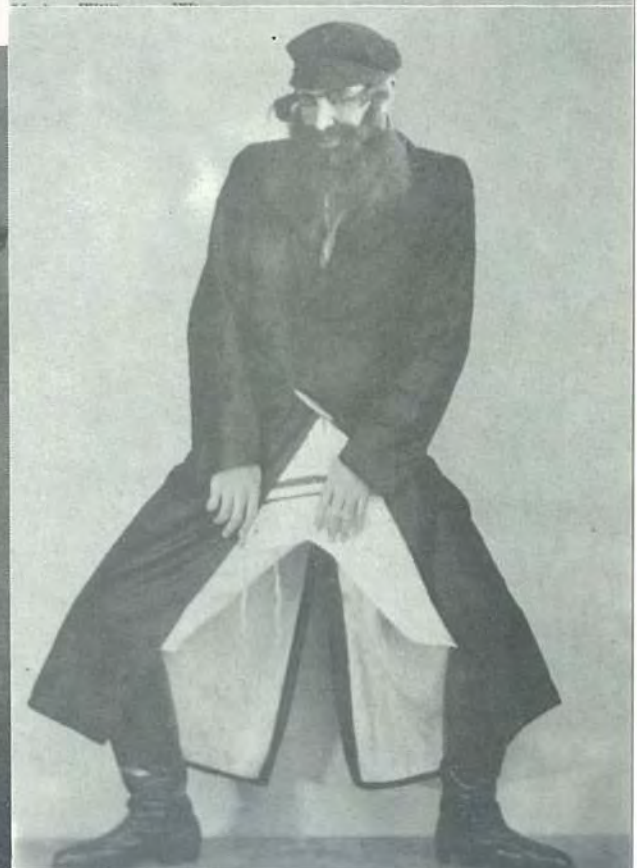




ברוך אגדתי
BARUCH AGADATI -

דמויות מתוך
"מלווה מלכה"

CHARACTERS FROM
"MELAVE MALKA"





בגט עברי אמנותי

לונצרט הערוכה ■ מקדש להתפתחות
המחול העברי המקורי של **אגדתי**
לתקופת 1923-1917 ■ בחשתתפול הפסנתרון
של נרודצקי ■ ■

26 **אפריל** **ביו**

חמ"ש

קונסרטומוסיקה
רקודים

תואטרון
עדין
תל אביב

התלבשות **הרשות**
ערוכות כבודין **ע"פ הצוירים**
של הציר ב. **ארנסון**

מתיבנית הנגינה **ליסמ.**
מלוח מלכה של מודנה **מרטנס**
אגדה מלוח סבות **ככה**
הוכינשטון **סודק סבות**

בדטים **מחוד מ20 עד 64 נים**
בדטים **מחוד מ20 עד 64 נים**

לחשג כבת מוקדת קרינמן וכבת מסדר ספרים ספרותי כדרכ אלגבי.
התחלה בשנה 4 בערב כדוק. אחרי הרמת המסך אין לחגום.

מודעה על מופע של אגדתי משנת 1924
AGADATI POSTER FROM 1924

BARUCH AGADATI - ברוך אגדתי
1895 - 1976

"ל פ ו"
"JAFFA"



"מחווה לג'רום רובינס"
 (יעקב שריר)
 נירה פז,
 קרל ואנדווגה,
 ג'יאנה גיילור

"HOMAGE TO JEROME"
 ROBBINS"

(YAAKOV SHARIR)
 NIRA PAAZ, KAREL
 VANDEWEGHE,
 JEANNA GAILOR

הבאלט הישראלי

THE ISRAELI BALLET

בשעת חזרה ל"מחווה
 לג'רום רובינס"

REHEARSAL FOR "HOMAGE
 TO JEROME ROBBINS"





"PAS DE TROIS"
(GEORGE
BALANCHINE)

"פה-דה-טרואה"
(ג'. בלנצ'ין)



"ROMANCES"
(DOMI REITER-SOFFER)

"רומנסות"
(דומי רייטר-סופר)

THE ISRAELI BALLET הבאלט הישראלי

"SYMPHONIC VARIATIONS" (B. YAMPOLSKY)

"וואליאציות סימפוניות" (ב. ימפולסקי)





"SYMPHONIC VARIATIONS" (B. YAMPOLSKY)

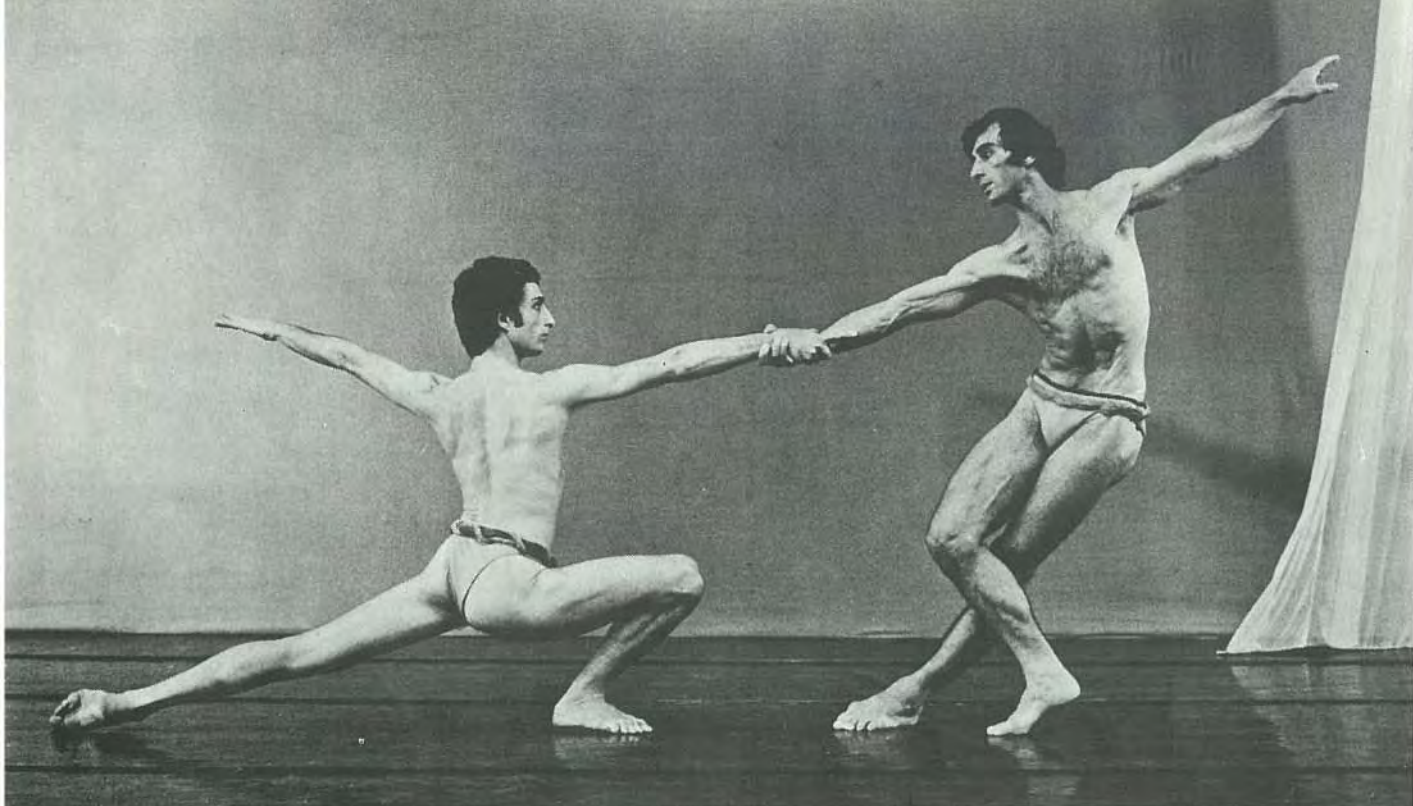
"וארליאציות סימפוניות" (ב. ימפולסקי)

THE ISRAELI BALLET הבאלט הישראלי

"THE MIRACULOUS MANDARIN" (JOSEPH LAZZINI)

"המנדריין המופלא" (יוסף לזיני)





BAT - DOR ב ת - ד ו ר

"ACCORDING TO EVE"
(JOHN BUTLER)

"דרך חווה"
(ג'ון באטלר)

JEANNETTE ORDMAN
YGAL BERDICHEVSKY
DAVID RAPOPORT

ז'נט אורדמן
יגאל ברדיצ'בסקי
דוד רפופורט



"הוא והיא"
(מירלה שרון)
ז'נט אורדמן
יהודה מאור

BAT - DOR בת - דור

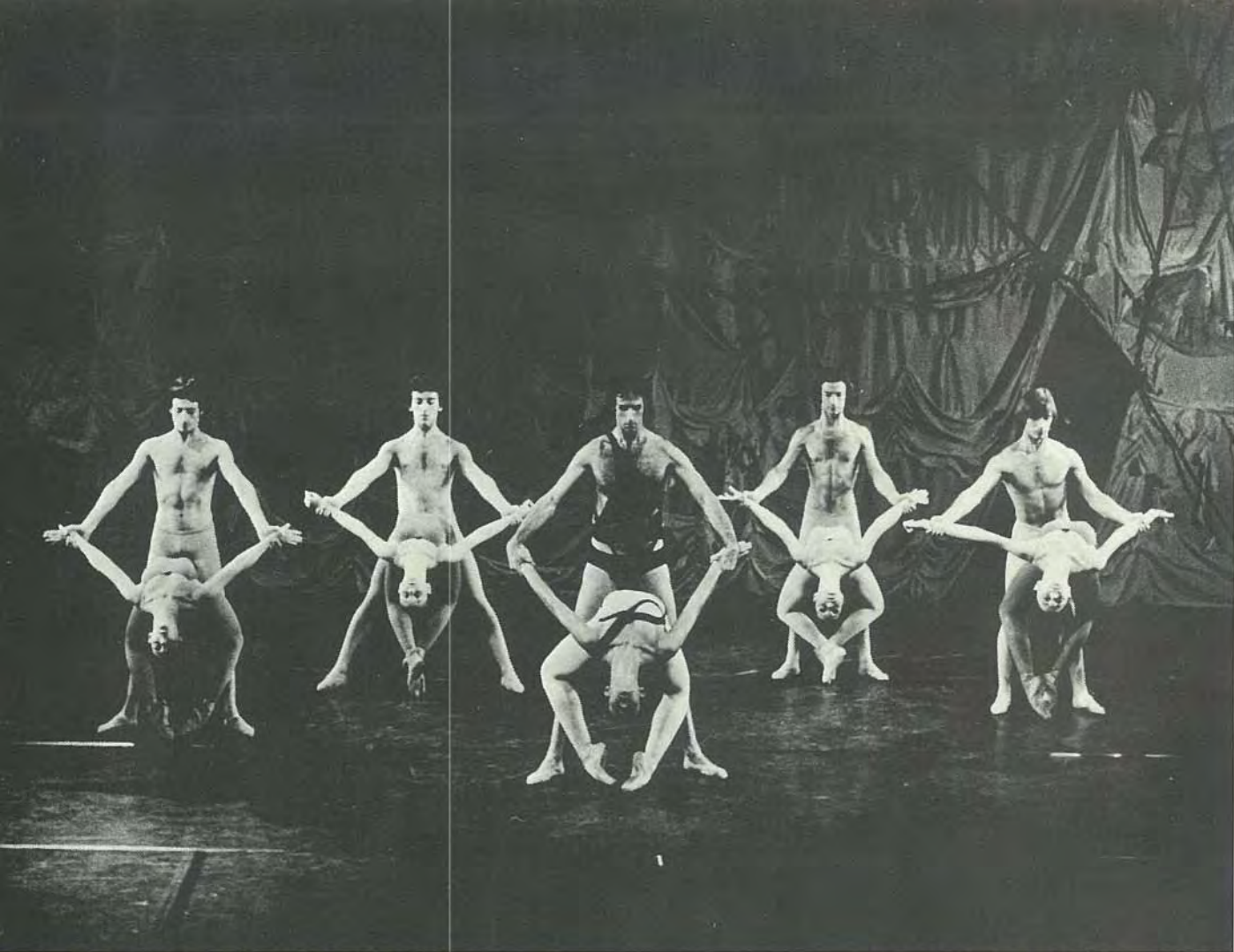
"HE & SHE"
(MIRALI SHARON)

JEANNETTE ORDMAN
JEHUDA MAOR

"ייצור לילה"
(אלווין איילי)

"NIGHT CREATURE"
(ALVIN AILEY)





"BLACK ANGEL" (JOHN BUTLER)

"המלאך השחור" (ג'ון באטלר)

BAT-DOR ב ת - ד ו ר

"THE SHAKERS" (DORIS HUMPHREY)

"המנערים" (דוריס האמפרי)



"חבלי אנוש"
 (שלמה חזיז)
 "OF HUMAN TRIBULATIONS"
 (SHLOMO HAZIZ)

I N B A L

ע נ ב ל



"הצורף"
 בשעת חזרה
 (שרה לוי תנאי)
 "THE SILVERSMITH"
 (S. LEVI-TANAI)
 תמר כהן - עמוס ויטורי
 TAMAR COHEN - AMOS VITURI



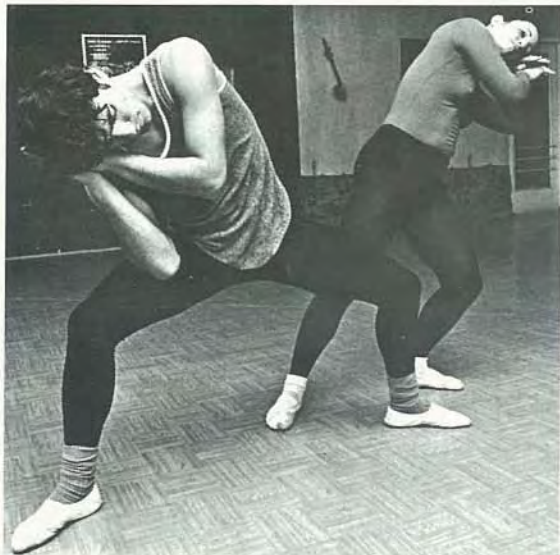


"והים איננו מלא"
(אושרה אלקיים-רון)

"YET THE SEA IS NOT FULL"
(OSHRA ELKAYAM-RONEN)

ענבל INBAL





"וכל בוקר אלי ערב"
(משה אפרתי) - בשעת חזרה
"MORNING TILL NIGHT"
IN REHEARSAL (MOSHE EFRATI)

I N B A L ע נ ב ל

"שיר השירים" (אננה סוקולוב)
"SONG OF SONGS" (ANNA SOKOLOV)





"FIERY CHARIOT"
(G. HILL-SAGAN)

"רכב אש"
(ג'. היל-סאגאן)



נורית שטרן
רוג'ר ברילאנט
NURIT STERN
ROGER BRIANT

בת - שבע
BAT - SHEVA

"TRÉK"
(NORMAN MORRICE)

"מסע"
(נורמן מוריס)





"UNTIL THAT I AROSE"

(MOSHE EFRATI)

דבלי סמוליאן - אוהד נהרין
DEBI SMULIAN-OHAD NAHARIN

"עד שקמתלי"

(משה אפרתי)



"POEM OF ECSTASY"

(ANNA SOKOLOV)

רינה שנפילד - דרק לינטון
RINA SCHENFELD-DEREK LINTON

"פואמה של התעלות"

(אננה סוקולוב)

BAT - SHEVA ב ת - ש ב ע

"ALBUM LEAVES" (DONALD MCKAYLE)

"דפים מאלבום" (דונלד מק-קיל)





"UNTIL THAT I AROSE" (MOSHE EFRATI)

"עד שקמתי" (משה אפרתי)

BAT - SHEVA ב ת - ש ב ע

רוג'ר ברילאנט - דבלי סמוליאן
 ROGER BRIANT-DEBI SMULIAN

יאיר ורדלי
 YAIR VARDI





"3 ואריאציות"
 (יעקב שריר)
 "3 VARIATIONS"
 (YAAKOV SHARIR)

זכרי דגן - מרתה רייפלד
 ZICHRI DAGAN-MARTHA REIFELD

להקת המחול הקיבוצית
 THE KIBBUTZ DANCE COMPANY

"RAGA SHANKARA"
 (FLORA CUSHMAN)
 "רגה שנקרה"
 (פלורה קושמאן)

זכרי דגן - שרה בליץ
 ZICHRI DAGAN-SARAH BLITZ





ZICHRİ DAGAN-MIRIAM HERTZ

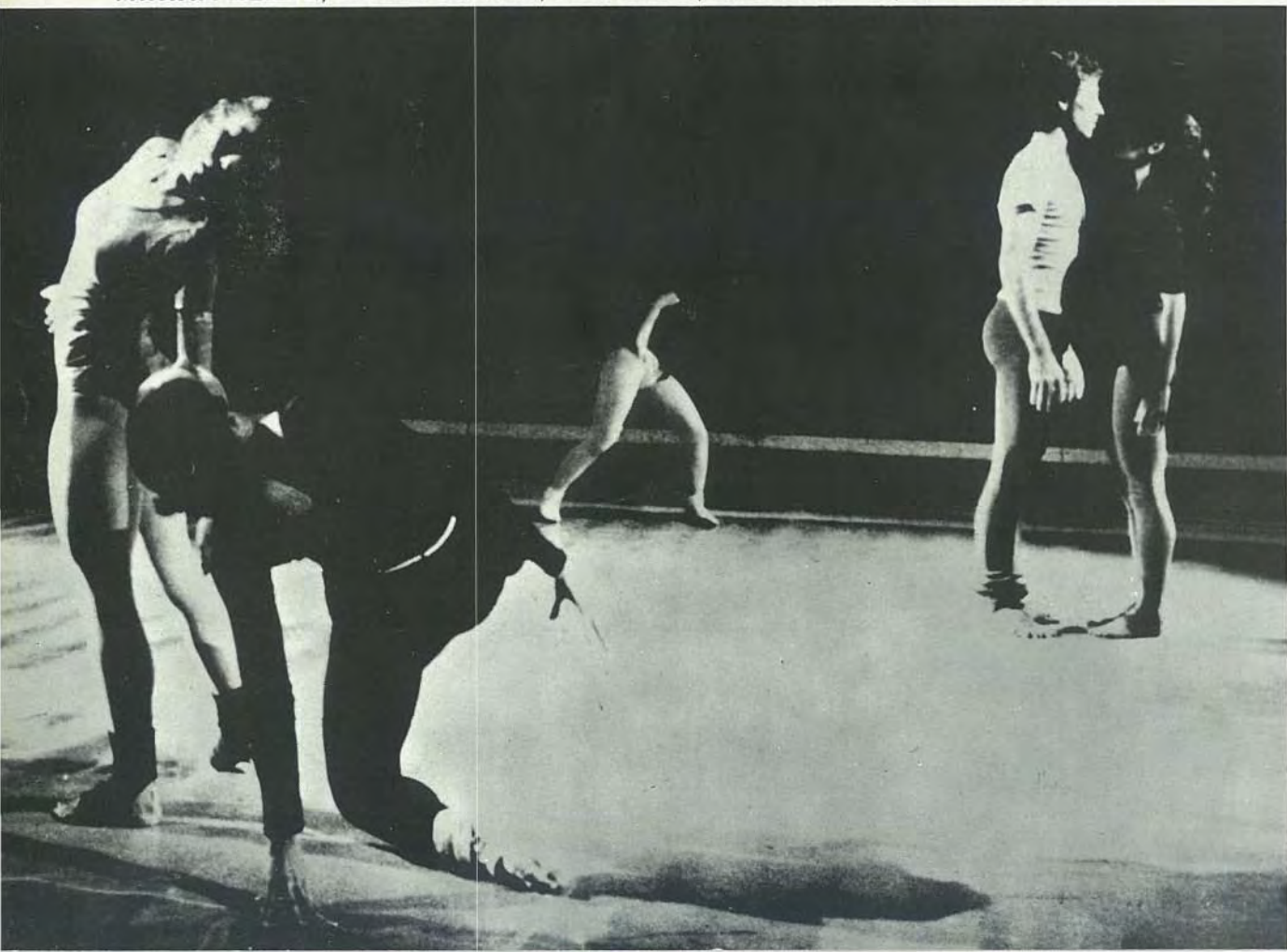
זכרי דגן - מרים הרץ

"OCCURANCES"
(JEHUDITH ARNON)

להקת המחול הקיבוצית
THE KIBBUTZ DANCE COMPANY

"תרחשויות"
(יהודית ארנון)

מרים הרץ, זכרי דגן, נועה שור, שרה בליץ, מרתה רייפלד
MIRIAM HERTZ; ZICHRİ DAGAN, NOA SHUR, SARAH BLITZ, MARTHA REIFELD





"GRAND PAS DE DEUX"
FROM "THE SLEEPING BEAUTY"
(PETER APPEL AFTER PETIPA)
SARIT BECKER - HAGAI DOLEV

"גראנד פה-דא-דא"
מתוך "הילפיפיה הנמה"
(פטר אפל ע"פ פטיפה)
שרות בקר - חגי דולב



SYLVIA DURAN

סילביה דוראן

PICCOLO BALLETT "THE HOOPOE" (LIA SCHUBERT)

"הדוכיפת" (ליה שוברט)





דואן (רן שנער)
DUAN (RAN SHINAR)

"מיסתוריים"
(רות זיו-אילל)
אבי פניני - גבי אלדור
"HIDING PLACES"
(RUTH ZIV-EYAL)
AVI PNINI-GABY ELDOR

דליה לאו
DALIA LAU



"ZAVTA - HAGALIL HAMA'ARAVI"

"צוותא - הגליל המערבי"

HAIFA 2ND INTERNATIONAL
FOLKLORE FESTIVAL
THE ENGLISH GROUP

פסטיבאל הפולקלור ה-2 בחיפה
חלהקה האנגלית



חוג הקשישים מתל-אביב
SENIOR CITIZENS FROM TEL AVIV



הפסטיבאל למחול עם בצמח
THE ZEMACH FOLK DANCE FESTIVAL

YEMENITE GROUP

להקה תימנית



"הנער היהודי"
"JEWISH BOY"

גרטרוד קראוס
GERTRUD KRAUS

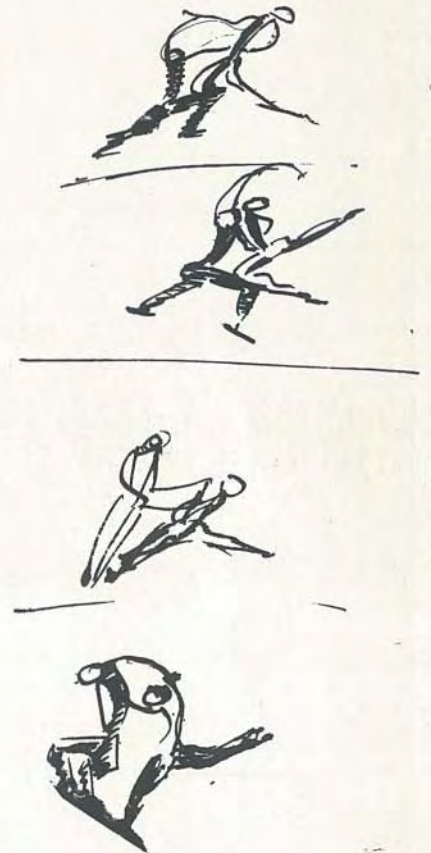


BACH-AIR IN G

באך-אריה למיתר סול



ס'ורן
BENDA





גרטרוד קראוס מפסלת
GERTRUD KRAUS SCULPTING



גרטרוד קראוס
 בשעת חזרה
 בלהקתו של
 ג' היל-סאגאן
 (1974)

Gertrud Kraus
 coaching dancers
 of G.Hill-Sagan's
 company (1974)

ירדנה כהן
באולפנה

YARDENA COHEN
IN HER STUDIO



YARDENA COHEN
"TO THE FOUNTAIN"

ירדנה כהן -
"אל העיין"



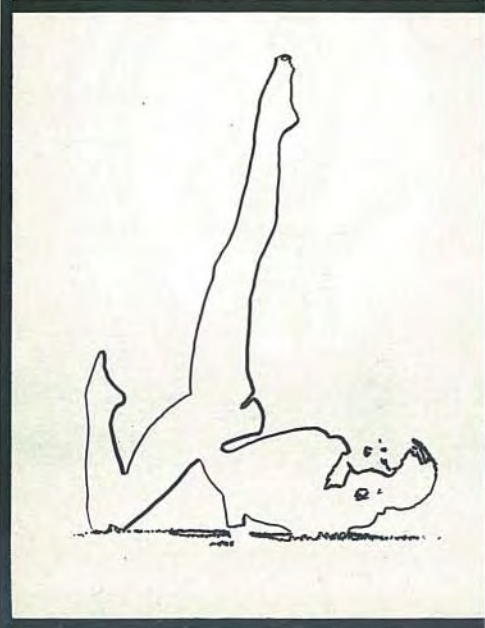
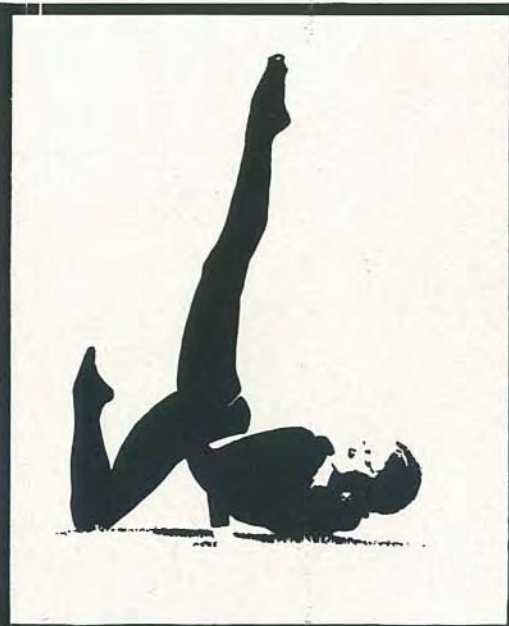
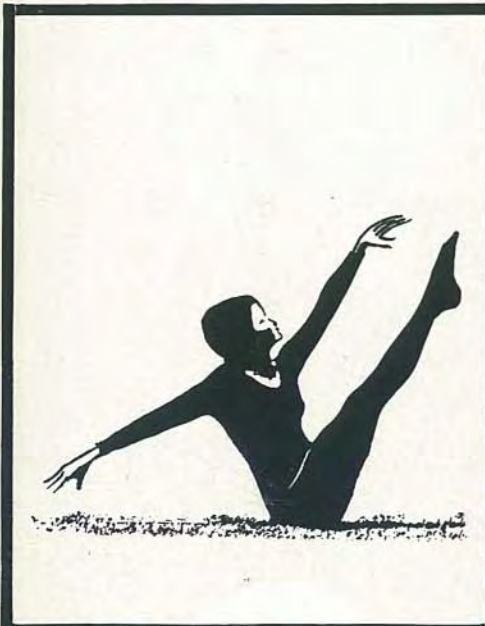
ה צ ל ם
לוסף בוכבוט

PHOTOGRAPHER:
JOSEPH BUCHBUT



אבי קינן - פסלי-מחול
AVI KENAN - DANCE SCULPTURES







הצלם יעקב אגור
PHOTOGRAPHER:
YAACOV AGOR



"Grand Pas de Deux" (from "Sleeping Beauty") - ch.: (after Petipa) Peter Appel; m.: P. Tchaikovsky
"The Hoopoe" - Libretto & ch.: Lia Schubert; m.: Arthur Gelbrun;
 d. & c.: Jan Tom van den Bergen;
 l.: Yechiel Orgal



JERUSALEM GROUP OF CONTEMPORARY DANCE

Tel-Aviv, 16, Ben-Saruk St.

Tel.: 03-261889

Founded 1962

Artistic Director: Hassia Levy

Company Teachers: Nava Shefy, Tamara Melniuk, Ilana Gal

Dancers: Adina Beker, Ilana Gal,

Nava Shefy, Penni Devash, Naomi Baruch, Zaffi Levinbaum, Tamara Melniuk, Yael Avni, Evi Moro, Bat-Sheva Kobi

Premieres in 1976:

"The Tribes of Israel" - ch.: Hassia Levy



SOLO PERFORMANCE AND VISITING COMPANIES

Silvia Duran appeared in recitals of Spanish Dance all over the country. She is about to open a school of Spanish Dance in Tel-Aviv.

Dalia Lau, together with guitarist Juan de Dios, gave performances of Spanish Dance.

Ran Shin'ar continued to perform Indian dance recitals and lecture-dems. **Irene Getry** gave a series of recitals of her own creations.

Merce Cunningham's Company performed "Events" during the Israel Festival in Tel-Aviv, Jerusalem and the Cesarea Amphitheatre, dividing the audience into enthusiastic and hostile factions.

The Ballet of the Hamburg State Opera toured the country performing works by its director John Neumaier.

NURIT COHEN AND EHUD KRUASS back from studies abroad, gave a program of solos and duets called "Songs Between Us".



THE ISRAELI BALLET

The company dropped the term "Classical" from its name, as it was felt that that adjective was by now self-evident.

The season suffered from many dance injuries and a too rapid turn-over of dancers. But the pioneering spirit of its directors will, surely, keep it active and developing.

THE ISRAELI BALLET

Tel-Aviv, 120 Jabotinsky St.,
Tel.: 260044, 266610

Founded 1967

Artistic Directors: Berta Yampolsky,
Hillel Markman

Artistic Advisor: Gertrud Kraus

General Manager: Hillel Markman

Rehearsal Directors: Elizabeth
Fischstahl, Nira Paaz, Berta
Yampolsky

Company Teachers: Elizabeth
Fischstahl, Berta Yampolsky,
Hillel Markman, Nira Paaz,
Georgina Jacobson

Guest Teachers: Natacha Kelepovska,
Alberte Clauzier-Lazzini

Dancers: Berta Yampolsky, Nira Paaz,
Pamela Osserman, Laura Gurdus,
Sharon Russel, Ora Alish, Jeanna
Gailor, Hanna Alex, Deana Shmueli,
Barbara Kravitz, Iris Gil, Na'ama
Yadlin, Rosalin Faierstein, Ondine
Kozlov, Lynne Grossman, Lisa
Brodsky, Hillel Markman, Richard
Sugerman, Kenneth Gustafson,
Jay Augen, Samuel Cardea,
Karel Vandeweghe, Paul Fiorino,
Mark Trudeau, Janos Emil Franyo,
Erez Dror, Michael Rehsef

Premieres in 1976:

"Romances" - ch.: Dommy Reiter-
Soffer; m.: Beethoven; c. & d.:
D. Reiter-Soffer; l.: Ben-Zion Munitz

"Symphonic Variations" - ch.:

B. Yampolsky; m.: C. Franck; c.: B.
Yampolsky; l.: B. Munitz

"Homage to Jerome Robbins" - ch.:
Jaacov Sharir; m.: Miloslav Kabelac;
c.: Y. Sharir; l.: B. Munitz

"Miraculous Mandarin" - ch.: Joseph
Lazzini; staged by Alberte Clauzier-
Lazzini; m.: Bela Bartok; d.: Aime
Seccalini



THE KIBBUTZ DANCE COMPANY

This small but vital company was very active during 1976, and presented several new works by guests and home-choreographers.

Though its dancers devote only 3 days weekly to rehearsals and classes, they have attained a professional standard.

THE KIBUTZ DANCE COMPANY

Ga'aton, 25 130 D.N. Maale HaGalil
Tel.: (04)923 009

Artistic Director: Judith Arnon

Artistic Adviser: Gertrud Kraus

General Manager: Gideon Philips

Rehearsal Directors: Flora Cushman, J
Judith Arnon

Company Teachers: Kay Lothman,
Flora Cushman, Judith Arnon, Yael
Cnaani, Yacov Sharir

Dancers: Sarah Blitz, Zichri Dagan,
Miriam Herz, Shlomo Zaga, Mike
Levin, Martha Reifeld, Noa Shur

Premieres in 1976:

"The Sum of the Parts" - ch.: Heda
Oren; m.: Moshe Kilon; c.: Naava
Miroz; l.: Arik Barhum

"Fistful of Life" - ch.: Yonath
Ossman; m.: Tzipi Fleischer; c.: Bat-
Amy Pollak; l.: Arik Barhum

"Raga Shankara" - ch.: Flora Cushman
m.: Clem Alford, Keshav Sathe;
c.: Flora Cushman, Bertha Kwartz; l.:
Nora Stapleton

"Three Variations" - (Created under
inspiration of the poet Gavriel
Moked's "Out of Nessos' Shirt")
ch.: Yaacov Sharir; m.: Carlos Chavez;
c.: Yaacov Sharir; l.: Arik Barhum
"Occurrences" ch.: Judith Arnon;
m.: Tzipi Fleischer; c.: Bat-Amy
Pollak; d.: Yaacov Sharir; l.: Arik
Barhum



PICCOLO BALLET

This company, composed of students of the "Haifa Dance Center" gave several performances of its new program choreographed by Lia Schubert.

PICCOLO BALLET

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

Founded 1974

Artistic Director: Lia Schubert

Company Teachers: Lia Schubert,
Moshe Davidson, Sebora Shlomi

Dancers: Sarit Becker, Hagai Dolev,
Tamar Gabay, Irirs Birnbaum,
Ehud Krauss, Rivka Ashkenazi,
Osnat Cohen, Assaf Ben-Zeev,
Shirley Novak

Premieres in 1976:

"Pas de Trois" (from "Swanlake")
- ch.: Peter Appel; m.: P. Tchaikovsky

Founded 1964

Artistic Director: Kaj Lothman

Artistic Coordinator : Rena Gluck

Ass. to Art. Director: Amira Mayroz

General Manager: Pinhas Postel

Teachers: Kaj Lothman, Rena Gluck, Amira Mayroz, Rina Schenfeld, Derek Linton, Debi Smulian

Guest Teachers: Donald McKayle, Milton Myers, Pat Thomas, Flora Cushman, Joseph Lazzini, Bill Louther

Dancers: Rina Schenfeld, Rahamim Ron, Lea Avraham, Ilan Bechor-Aviv, Roger Briant, Zvi Gotheiner, David Dvir, Daliah Dvir, Varda Danieli, Yair Vardi, Shimon Cohen, Yair Lee, Derek Linton, Ohad Naharin, Debi Smulian, David Oz, Laurie Freedman, Per-Olof Fernlund, Tamat Tzafrir, Ruth Kleinfeld, Margalit Rubin, Nurit Stern, Pamela Sharni

Premieres in 1976

"Fiery Chariot" - ch.: Gene Hill Sagan; **c.:** Gene Hill Sagan & Bertha Kwartcz; **m.:** Klaus Huber; **l.:** Ben-Zion Munitz

"Until That I Arose" - ch.: Moshe Efrati; **m.:** Noam Sheriff; **d.:** Dani Karavan; **c. & screens:** Moshe Ben-Shaul; **l.:** Haim Tchelet

"Poem of Ecstasy" - ch. & c. : Anna Sokolow; **m.:** Alexander Scriabin; **l.:** Ben-Zion Munitz

"Album Leaves" - ch. & c.: Donald McKayle; **m.:** Ferdinand "Jelly Roll" Morton (Dick Hyman); **l.:** Ben-Zion Munitz; **Slides:** Ya'acov Agor

"Echos from a Night Sky" - ch.: Christopher Bruce; **m.:** George Crumb; **d. & s.:** Nadine Baylis.



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

The dance-company of the deaf and mute has been working most of the year preparing a new work by Moshe Efrati for both hearing and deaf dancers. Work with its unique "Rhythm-cycle method", which utilises the reverberations felt through the floor, requires long rehearsal-periods.

The company has been invited to perform again in the U.S. next spring.

DEMAMA

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

Founded 1968

Artistic Director: Moshe Efrati

General Management: Avraham Reich, Israel Sela

Company Teachers: Ester Nadler, Gabi Barr

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

Premieres in 1976:

(Work-in-progress) **"David's Lament" - ch.:** Moshe Efrati; (in collaboration with hearing dancers)



INBAL DANCE THEATRE

Inbal embarked on a new path, inviting choreographers other than its director, Sara Levi-Tanai, to create for it, which happened only sporadically in the past.

The difficult financial situation, diminishing governmental funds and dwindling other sources of income created obstacles which the company surmounted.

The company is still in the process of re-defining its aims and methods.

INBAL

Tel-Aviv-Jaffa, 13 Jepheth St., Tel.: 837530, 838525

Founded 1949

Founder & Choreographer:

Sara Levi-Tanai

General Manager: Gila Toledano

Company Manager: Shlomo Haziz

Dancers: Malka Hadgby, Sara Shikarzi, Tamar Cohen, Drora Jakobovitz, Dalia Nadav, Rachel Sela, Zion Nurel, Zadok Zubery, Shimon Weitzman, Amos Vituri, Menashe Yaakovian, Shlomo Maman, Aharon Shkarzi, Ofra Flaksman

Premiere in 1976:

"Song of Songs" - ch.: Anna Sokolow; **m.:** Ben-Zion Orgad; **c.:** Shraga Weill; **l.:** Avshalom Sela

"Yet the Sea is not Full" - ch. & c.: Oshra Elkayam-Ronen; **m.:** Aharon Kaminsky; **l.:** A. Sela

"Of Human Tribulations" - ch.: Shlomo Haziz; **m.:** Ovadia Tuvia; **d. & c.:** Moshe Ben-Shaul; **l.:** A. Sela

"Shadaabe & Reihan" - ch.: Sara Levi Tanai; **m.:** Avraham Amsalag

"Each Morning Till Night" - ch.: Moshe Efrati; **m.:** Zohar Levi; **c.:** Moshe Ben-Shaul

"The Silversmith" - ch.: Sara Levi-Tani; **m.:** Abraham Amzalag



COMPANIES AND PREMIERES IN 1976

DOCUMENTATION

(IN ALPHABETICAL ORDER)

Abbreviations :

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

BAT-DOR DANCE COMPANY

A vast, variegated repertoire was presented by the company for its large audience of subscription-holders.

The company toured in South Africa, and received enthusiastic critical acclaim there.

With 27 dancers, Bat-Dor is Israel's largest dance company.

BAT-DOR

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

Founded 1968

General Manager: Barry Swersky

Producer: Batsheva de Rothschild

Artistic Director : Jeannett Ordman

Ass. to Art. Director: Laverne Meyer

Rehearsal Directors: Dafna Rathouse,
Siki Kol

Ballet Mistress: Inessa Alexandrovitch

Musical Advisor: Zvi Avni

Dancers: Jeannett Ordman, Igal Berdichevsky, Yehuda Maor, Miriam Zamir, Jeanna Gailar, Diane Grumet, Emmanuelle Davis, Patrice Vanounou, Nira Triffon, Lea Lichtenstein, Suzanne Pohl, Sally-Ann Friedland, Graciella Kozak, Richard Orbach, Jay Augen, Joseph Ojalvo, Robin

Lyon, Yosef Vodovoz, Ilan Bechor-Aviv, Ross Philip, Yaakov Slivkin, Andrew Miller, David Rapoport, Shaul Kroytoro, Samuel Cardea, Arie Wiener, Michal Chason

Tours Abroad: South Africa
(February-March)

Premieres in 1976:

"3 Epitaphs" - ch.: Paul Taylor;

m.: American Folk music;

c.: Robert Rauschenberg;

l.: Kevin McAlister

"Sunny-Day" - ch.: Charles

Czarny; m.: Country & Western;

c.: Joop Stokuis; l.: Kevin

McAlister

"Prism" - ch.: Mirali Sharon; m.:

Marc Kopitman; d. & c.: David

Sharir; l.: Kevin McAlister

"Black Angel" - ch.: John Butler;

m.: George Crumb; d.: Eric Smith;

c.: Rouben Ter-Arturian; l.: Kevin

McAlister

"According to Eve" - ch.: John

Butler; m.: George Crumb;

d.: Eric Smith; l.: Kevin McAlister

"Shakers" - ch.: Doris Humphrey;

m.: Traditional; c.; Pauline Laurence;

staged by: Ray Cook

"Night Creature" - ch.: Alvin Ailey;

m.: Duke Ellington; c.: Jean Greenwood

"Myth" - ch.: Alvin Ailey;

m.: Igor Stravinsky

"He & She" - ch.: Mirali Sharon;

m.: Zvi Avni; d. & c.: David Sharir

"Dark Elegies" - ch.: Antony Tudor;

m.: Gustav Mahler; d. & c.: Roland Svenson



BATSHEVA DANCE COMPANY

1976 was a year of steady progress, the company keeping its image as a vital, energetic ensemble.

A modest beginning of an experimental group, "Bat-Sheva 2", which was still to prove its worth, was made, providing a stage for choreographic works by company members and other young choreographers.

The company also started initiating and supervising dance lessons in Israel's rural communities in the framework of local youth centers.

BAT-SHEVA

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

SCHOLARSHIPS AND PRIZE IN MEMORY OF YAIR SHAPIRA

Yair Shapira was a son and a member of Kibbutz Givat Oz, a dancer with the Kibbutz Dance Company and "Bat-Sheva". He was killed during the Yom Kippur War.

His kibbutz plus "The Kibbutz Artzi" -kibbutz association and Bat-Sheva Dance Company joined in creating a fund which will grant two scholarships annually to young dancers-members of the "Kibbutz Artzi," and a prize for outstanding artistic work in the "Bat-Sheva Company."

The scholarships and the prize were presented for the first time last October at a special performance of "Bat-Sheva" held at the regional hall at Ein Hashofet.

The jury, consisting of Sara Levi-Tanai, Gertrud Kraus, Kaj Lothman, Yehudith Arnon and Hermona Lin awarded the scholarships to Orit Keinan and Amir Kolban (and an additional grant to Ronit Danon).

The Bat-Sheva Prize was awarded to choreographer Gene Hill-Sagan for his work "Fiery Chariot".

The Bat-Sheva Prize in Memory of Yair Shapira is the sole annual prize in the dance field in Israel.



TEN YEARS OF THE ISRAELI SECTION OF THE R.A.D.

The British Royal Academy of Dance has a world-wide reputation. The Academy was founded in 1920 and has since built a systematic ballet-syllabus taught in many countries, including Israel. The Israeli section was founded ten years ago, and there are 35 accredited teachers of the R.A.D. - Method.

Yearly an examiner sent from the London center of the R.A.D. presides over the exams. The Academy provides training not only for those aspiring to become professional dancers, but also for those of its students who wish to be teachers.

The head of the Israeli Section of R.A.D. was the late Valentina Archipova-Grossman and the secretary is Rina Perri who spent last summer in London getting advanced training in the R.A.D. method.



The Dance Library opened its, still modest, collection to the public at its premises at 26, Bialik St. Tel-Aviv, and also presented evenings of dance films. Donations and presents of dance-books and other related material are requested.



IDS MEETING IN FINLAND

In June a work session of the Dance Section of the International Theater Institute took place at Tampere, Finland. The main topic on the agenda was "Interaction of Ballet and Folk Dance". Israel was represented by **Sara Levi-Tanai**. 46 representatives from 19 countries participated in the work-session, which was chaired by Yuri Grogrovitch from the USSR.

Sara Levi-Tanai took part in the discussions and spoke about Jewish folklore sources, stressing the influence of desert landscapes on dance in Israel.

The main points accepted unanimously by the participants were: Folk dance should be preserved in as near its original form as possible; it can be used as inspiration and basis for theatrical creations; folk dance is a constant reservoir for the contemporary choreographer and can be used to enrich the classical as well as the modern dance; the use of pedagogues of folk dance has a great advantage in the training of professional dancers.

The secretariat of the Dance Section is in the Netherlands, the secretary is Philip Nasta, its joint presidents Yuri Grogrovitch (USSR) and Robert Joffrey (USA).



THE MENASHE REGIONAL STUDIO

"It is now accepted that pupils of the kibbutz-schools who study a musical instrument are allotted time for that purpose. Why should this not apply to dance-students as well? And why should dance students who require tuition on a higher professional level spend three hours on the bus to get to Tel Aviv to get one lesson?" - asks Ada Levitt the paedagogical director of the Regional Dance Studio Menashe, which is now in its second year of activity. The answer seems clear - 85 students take classes at the studio. Beginners start at age 12 and there are classes for adults and advanced students. Most of the students are pupils of the kibbutz high-schools of the region, but not a few are those seriously interested members of surrounding kibbutzim who came back to dance after finishing their army-service.

The atmosphere at the studio, which occupies simple but adequate buildings near Kibbutz Ein-Shemer, is one of creativity. "Our curriculum offers courses for those who regard dance as a central activity in their life, and also for those who just enjoy coming to classes, be it in modern dance or ballet."

Classes take place three days weekly. Subjects include choreography, which is taught by Ada Levitt Lee Kestin, a teacher from the U.S. who had been living at Karkur for

the last five years, and Clara Weissman, a new immigrant from Russia who studied in Leningrad, and teaches Classical Ballet.

Modern Dance is taught by Ada Levitt Miami Hertz, a dancer with the Kibbutz Dance Company and Roger Briant, a member of "Bat-Sheva" company. "Roger has a very personal style. He started dancing in New York after he was the percussionist of a rock-group, and he often brings all kinds of instruments to his class, to stimulate the imagination," says Ada. "Lee Kestin also teaches jazz-movement. Systematically, not just the usual haphazard 'Shake', which often passes for jazz dancing."

Creativity and the development of the student's whole personality is the goal of the studio's activity. The Regional Council provides the necessary financial and administrative assistance.

Regional dance-studios have become a prominent feature in Israeli dance education. There is such a studio serving the Upper Galilee settlements, another for students living in Western Galilee, one in the Jordan Valley, etc. Altogether this seems to point to a trend of decentralizing dance education, bringing the studio to rural areas, in order to provide educational opportunities for high-school students, advanced dancers and amateurs as well. ■

BOOKS

Books about dance in all its aspects in Hebrew are few.

Recently Yardena Cohen's "THE DRUM AND THE SEA" (in Hebrew) was published by "Sifriat Poalim". This is an autobiography by the veteran dancer and teacher from Haifa, who experimented with oriental rhythms and music in the '30's, choreographed several pageants in kibbutzim, and, in recent years devotes more and more of her time to dance-therapy.

Also by Sifriat Poalim, Nira Ne'eman & Lea Bartal's "MOVEMENT, AWARENESS & CREATIVITY" will appear soon in Hebrew. This is a summing-up of Ne'eman's and Bartal's experiences as movement-teachers in Israel and

England. The authors combine aspects of drama, dance and music, freely borrowing from such diverse sources as the Chinese T'ai Chi Ch'uan, the Alexander Technique, Noa Eshkol's dance - notation and Moshe Feldekrajs' method. (This work has already appeared in English.)

A biography of GERTRUD KRAUS by Giora Manor will be published soon. Gertrud Kraus, the doyenne of modern dance in Israel, began her career in Vienna in the '20's and settled in Tel-Aviv in 1935. The book is not a biography in the strict sense of the term, but rather the story of her art as seen within the background of the modern dance movement, and an evaluation of her contribution of the art of dance in Israel. ■

While in Europe the machine was the symbol of exploitation and the subduing of the individual, in pioneering countries it stood for progress, communal effort and the bright future. Meaning is apparently, like pornography, a matter of time and place.

Another interesting artistic aspect of this trend of Mechanical Ballet is the two-dimensional nature of the choreography. As parts of a machine or conveyor belt, the dancers are, so to say, stuck in more or less fixed positions, and just as in Cubistic painting, depth and perspective is obliterated. This also stresses the graphic element of art in the service of propaganda.

Gertrud was a true daughter of her times. But instead of using wire contraptions and cardboard to obliterate the human figure in order to turn it into a part of a machine, like other choreographers of the period, she chose to integrate the dancers into a whole, creating the production-line by the use of bodies alone.

Outside, many toiled in the sweat of their brow.

They built and demolished, demolished and built.

But in vain, the buildings they erected were not for them... intoned the commentator in "The City Waits."

The mechanical dance of the "Unfinished City" dissolved into a "Dream of Happiness." The Boy joined a general procession in the scene called "The Boy Among the People," and the ballet ended with a dance titled "Expectation."

They gathered together and dreamt a great dream.
Freedom — Freedom.

The Boy linked his dream to theirs.

He went among the people.

They took him along with them.

A happy end, optimistic in spite of everything. Perhaps this was the result of a paedagogical wish not to conclude on a dismal note, or perhaps of an artistic consideration to contrast the elegaic mood of the penultimate scene with a bright one. Maybe the classicist in Gertrud desired a link between the expectant atmosphere of the opening and the concluding scenes.

"How well G.K. builds a touching and at the same time shocking picture of a city awaiting bliss and the Boy's journey to it", writes the "Neue Freie Presse." And the critic of the "Der Wiener Tag" says: "A city weary and groaning, full of contradictions, in which poverty and light mingle, a town being built and demolished at the same time, but always 'yearning for beauty and the proud light'. The itinerant youth lives the exciting experience, his person dissolving in the whirlpool, a participant and brother-in-arms. This mysterium G.K. created with the help of movement and a voice-over commentary. Realistic and symbolic elements are intermixed, without interfering with each other."

Gertrud was at the very climax of her career. Starting with solos, she developed her choreographic art to become total theatre. What magnificent symbiosis of a personal style with the objective demands of time and place. This apogee occurred just on the very day that darkness descended, destined to destroy the world as she knew it, as Jew, socialist and artist. ■

(parliament) building burned down. The building was actually burned down by the Nazis who accused a young, feeble-minded Dutchman, Van der Lubbe, of being the arsonist acting on behalf of the Communists. The Communist Party was out-lawed, and the voters at the following general election gave the Nazis a resounding victory--44% of all the representatives in parliament. Their allies the Nationalists, exponents of the landed aristocracy and the industrialists, received 8% of the votes. Thus, the way to Hitler's dictatorship was open.

Gertrud Kraus' show ended with a statement of ardent belief in the future, while in reality that same night, twelve years of darkness and oppression descended on Europe.

The modern megalopolis, a monstrous portrait of the times, was the theme of Gertrud's dance-drama, "The City Waits." In 10 scenes she depicted both the gay and cruel city, devouring its denizens, who danced in the bars while the unemployed dragged their weary feet in the streets.

The work was based on a short story by Maxim Gorki, "Songs of the City," from his book "Fairytales of Reality." A friend of Gertrud's, Marcel Rubin, composed the music and himself conducted the chamber orchestra during the performances.

The dancer's bodies were in fact the city. "We, the youngsters of Gertrud's studio, stood in pairs on top of rostrums, holding our arms up to form the steeples and roofs," recalls Bettina Ziska, now a dance teacher in Vienna. "I myself was standing, my arms spread to the sides, representing the cross on top of a church spire. It hurt terribly to hold your arms like that..." But what doesn't one do for the sake of Art!

To the city gates came a youth, dressed in simple black jacket and trousers, as if on his way from his native village. The youth was danced by Gertrud Kraus.

A boy goes to town.

Night plays music for him for his way is a long one.

At dawn the fields and pastures awaken.

He hears the sounds of poverty and he knows the city

needs him! intoned the voice of a woman. The reader was Grete Landers, the text was by the poet Cannetti, also a close friend belonging to the circle of artists around Gertrud Kraus.

The Boy approaches, and the whole city begins to move, slowly, sorrowfully. "Choir of the Suffering City" as the program notes have it. The Boy meets the glamorous rich amusing themselves in a bar in the scene called "Entertainment." Jazz music sounds, gentlemen in evening clothes and ladies in gowns of black lace hold glasses and dance.

Inside a happy few sat together

Beauty danced for them, for Poverty stood alone
intones the voice.

"Some beggar-children, attracted by the splendor of riches which passes before their eyes like a dream, are eager to participate in so much beauty and they stray into the Bar as into a magic land" -- (from the program notes of a performance of scenes from "The City Waits" given by Gertrud's group in 1936-7 in Israel).

"But the workers (says the program) "worn out and indifferent, live in constant monotony of Waiting -- Drinking - Work, and again Drinking - Waiting -- Work..." (The somewhat peculiar English of the original program notes has been ameliorated a bit by the present author. G.M.)

From the vicious circle of hopelessness a "Machine Dance" emerges (in the scene titled "The Unfinished City.") In true cubist (or perhaps Futuristic) style of the times, the dancers' bodies become pistons and cogwheels. Everybody now in grey overalls, the individual disappearing in the mass. Each person becomes part of the faceless machine, a mere cog in the process of the industrial production-line.

The portrayal of industrial processes in dance may, of course, serve diverse purposes, according to the choreographer's intentions. The machine became a frequent symbol used in modern ballet of the 20's and 30's in the Soviet Union and in Eretz Israel, both places where the building of the country was one of the ideals shared by all.

cision," she explained in the "Dance Magazine" article about her (by Judith Brin Ingber, March 1976).

But even more than her personal life, her immigration to Eretz Israel affected and determined the development of modern dance in this country. She left Europe at the very summit of her career, after a series of international successes, with offers of work arriving from all parts of the continent. But she decided otherwise.

"I never used to say to myself I have to do this or that. My education was never connected with imperatives and momentous decisions. I always used to let things be decided by themselves, so to say. I felt that just as with a leap on stage, the travelling in space is more important than the height of the jump itself. When the direction is right, the leg will rise sufficiently by itself. I simply embarked on a voyage in a new direction. But still, my decision to come to Eretz Israel was a conscious one. I believe that destiny and nature are much more powerful than all human deliberations," muses Gertrud many years later.

From her trip to the Middle East, Gertrud returned to Vienna, where several projects were awaiting her. The most famous of stage directors, Max Reinhardt, asked her to participate as choreographer in staging a Passion Play in the arena of the Zirkus Renz. Ironically, Jewish artists, with the help of hundreds of actors, dancers and extras, recreated the life story of another Jew (the one who lived in Nazareth).

The opportunity to move masses of people on vast rostrums excited Gertrud, who throughout her work was always fulfilling the dual role of director and choreographer, which are, in any case, two facets of the same creative activity. The director creates spatially structured movement as part of a whole artistic creation, while the choreographer, also concerned with staging does his work from within, the impetus being the kinesthetic impulse. In both cases the final product is theatre, but arrived at from different points of departure.

A play which afforded such opportunity for Gertrud's choreographic staging gift was Karl Kraus' (no kin) "The Last Days of Mankind." This mammoth play about W.W.

I, was never actually produced in its entirety. Certain scenes from it were staged in 1932 by artists affiliated with Left-wing trade unions, and Gertrud's group was asked to participate. "All the dancers were lying on the stage floor, which was broken up by means of rostrums. Everybody had a gas-mask on," reminisces Bettina Ziska, a former pupil and dancer of Gertrud's. "What the audience saw were rows of moving gas-masks, insect-like with their goggles and rubber trunks. The dancers drummed with their fists on the stage-floor, creating a percussion background for the actors reciting the text. It was frightening."

Several of Gertrud's Viennese pupils became independent artists and started groups of their own. Each dancer had his or her own group, demanding total allegiance, and nobody would allow another choreographer to create for his "own" group. So a process of procreation by division, similar to cell-division, took place. Mia Slavenska, the famous ballerina of Yugoslav extraction and a Kraus student, says in an article about herself ("Dance Magazine" March 1973): "With Gertrud Kraus I discovered endless possibilities for expression and creative freedom in dance... She also encouraged my first attempts at choreography."

Studying newspapers and posters of the period shows the surprisingly extensive influence Gertrud had on the modern dance scene, through these pupils.

A CITY WAITS

The performance was just over. It ended with a powerful vision of hope, an apotheosis of the bright future awaiting liberated mankind. The dancers, still excited and breathless, hastily bowed to the enthusiastic applause of the audience assembled in the hall belonging to the Viennese Institute for Popular Education and rushed to the dressing room to listen to the wireless-set.

The day was the 5th of March, 1933. In neighbouring Germany, a general election took place that day and everyone was eager to hear if the German people gave the mandate to Hitler's Nazi party to take over the government. The elections were held soon after the Reichstag

While the dance was still on, I remembered to my great consternation, that most of the girls had rather elegant shoes on their feet, of vintage Berlin fashion of last year. This gift we had received from a friend, Margot Klausner, whose family owned a famous shoe-store-chain in Germany. But Gertrud apparently did not notice this peculiar footwear."

In the evening people from settlements near and far came to Beit-Alpha to watch Gertrud's concert. After the show, everybody joined in a spirited Hora in the dining-hall hut."

Gertrud's side of the story is as follows: "I noticed that the 'Sheik', who rode so gallantly on his horse in the afternoon, now had britches and riding boots on, and was dancing a Krakowiak with one of the girls. Such cordial relations seemed a bit odd. And over there one of the 'Bedouin' girls was dancing hand in hand with a Jewish settler... Strange." But Gertrud did not give away the hoax and kept a straight face.

The impact of Gertrud's meeting with the country and the people was to reverberate in her life and in her art for a very long time to come.

"The sun, the emotional impact of the landscape, the very special light of the country were stunning," says Gertrud. "Right from the first moment on I felt a deep relationship with the people, the land, the whole place. I knew my dances would never be the same after this encounter."

While she stayed in Jerusalem, she went to the market in the Old City and bought bolts of oriental material, belts, jewelry and Arab dresses to take back to Vienna. These later served her in her new dances, even though in her very first concerts many years before her visit to Palestine, oriental themes crop up, especially in her biblical dances. Now her encounter with the eastern reality, its odours, colours and sounds gave a new impetus to her choreography.

"Triumphant voyage for Viennese dancer in the Holy Land" writes "Der Wiener Tag" in June 1931. "Following her tour in Palestine a series of concerts in Egypt will take place. Perhaps there the soil is not as ready to receive the art of modern dance as it is on the banks of the river Jordan".

A Hebrew daily critic writes: "Gertrud Kraus is one of the revolutionaries of contemporary dance. Each little toe, every facial expression, show the soul of a true artist. Kraus reminds one of the Russian dancers, but she is always herself, always original. Her composition is consistently new, different, delightful in its simplicity, full of light humor and classical beauty. Her rhythm-- the quintessence of the feelings and reality of a daughter of the Jewish nation which combines in her movement and music to make a harmonious whole. In her "Ghetto Song" suite we feel the spirit of East European Jewish music and dance. In the "Vodka"-dance she is a typical Russian."

Gertrud performed most of her repertoire, including her "Strange Guest," "Guingol" DeFalla's "Fire Dance", her Jewish dances and exotic dances of Java and South America.

It seems that those few weeks in Eretz Israel determined the course Gertrud's whole art and life took, although she had not yet made the momentous decision to immigrate and settle in Eretz Israel. After her first tour, more followed, undaunted by the difficult material circumstances she met. Besides, the audience in Eretz Israel of the early '30's was accustomed to theater and music, but quite unprepared for dance. Until Gertrud there had been only sporadic ballet 'numbers' in Maestro Golinkin's "Opera" and the performances of Rina Nikova's "Biblical Ballet," a group of Yemenite girls the Russian ballet dancer coached and directed in her own dances. Agadati's solo recitals had not been seen for some years.

Gertrud finally came to settle in the country in 1935. She periodically went abroad to perform in Europe until the beginning of World War II.

The coming to power of the Nazis in Germany cast a shadow which made all Jewish artists in Central Europe consider their future. Some of Gertrud's colleagues went to England or America, others, like her teacher G. Bodenheimer, finally settled in Australia. But Gertrud came to Eretz Israel.

"I had several choices," she says. "Perhaps if I would have gone to the U.S. my artistic development would be quite different. But not even for a moment did I regret my de-

ROSES AT THE QUAY

The last days of April, 1931 were rather hot. Mr. Guriatchikov (later Gillon), the impresario, in tie and suit, sweated profusely while he waited at the quay of Jaffa harbor, a bunch of roses in hand, to welcome the great Viennese dancer, Gertrud Kraus. He had never met the famous artist who performed all over Europe and had just received much critical acclaim for her suite "Songs of the Ghetto" which her troupe presented at the International Dance Congress in Munich. He had read what the critics said about her, and trusted the opinions of friends who had seen her dance and signed a contract with her sight unseen to come to Eretz Israel.

Everything about the solo recital series was decided by correspondence. She was scheduled to appear in Tel-Aviv, Haifa, Jerusalem and at the kibbutzim in Emek Yezrael (Valley of Edsraelon). Then as now, the kibbutz-audience was "important" and constituted a good market for the arts, well beyond its miniscule size.

As a gentlemen of the old school, he presented himself, bouquet in hand, to receive his artist at the Jaffa quay. But none of the ladies emerging from the customs-shed seemed to fit his mental picture of the famous dancer.

Gertrud looked around for her impresario, decided that the man in the white suit was the one she was looking for, gave a tug to her eternal black beret, adjusted the kerchief around her neck and approached him. "Excuse me, perhaps you are..." "Sorry, I am busy, I am waiting for the great Viennese dancer Gertrud Kraus!", answered the impresario.

"I am Gertrud Karus," said Gertrud.

Mr. Guriatchikov stopped in his tracks, looked down at the tiny figure and said nothing.

"I saw his disappointment. I did not look like the star he was expecting. Probably he saw his investment going down the drain..." says Gertrud, reminiscing about her debut in the country where she was to spend most of her life.

The impresario needn't have worried. Gertrud's concerts in Eretz Israel became a huge success. "Sixteen times the Viennese dancer appeared before full houses from Dan to Beer Sheva" wrote J.M. Ben-Gavriel, the correspondent of the Berlin monthly, "Der Tanz," somewhat stretching the geographical phrase, which in Hebrew means "all over the country." "She danced in Jerusalem, again and again at the Bet-Ha'am Hall in Tel-Aviv before an audience of more than 5,000 people, in Haifa, and in the legendary communes of the Emek, and even at a Bedouin tent-camp straight out of a Karl May story."

Gertrud's encounter with the Bedouins took place at Kibbutz Beit-Alpha. Lea Bergstein, who had danced with Gertrud Kraus and Vera Skoronel in Europe and later became a folk dance creator in Israel, tells the story: "Gertrud came to give a performance for the kibbutzniks at Beit-Alpha. We told her about our Bedouin neighbours, their festivities, marriage ceremonies and their dances, which we used to watch. Gertrud was eager to see genuine oriental dancing. But since the bloody riots of 1929 our relations with the Bedouin tribes were less than cordial, and just at the time of Gertrud's visit there was some tension. So a visit was out of the question. But Gertrud insisted. Many of the kibbutzniks were quite familiar with Arab dancing and song. I myself was frequently asked by the sheik to do the Sword-Dance for him. So we decided to stage a "fantazia," a Bedouin festival for our honored guest. She was told that we had invited a Bedouin tribe to perform at our kibbutz. We got together all the Arab gear we possessed, put on all the finery, and did a spirited Debka and a Sword-Dance for her.

to the bride's hands), one of the women takes the henna and dances with it as the bridal entourage reaches the room. All the women form a large circle around her, and continue to dance in this formation.

The circle formation appears again when the women arrive at the groom's house in their procession with the bride after the marriage ceremony has taken place.

It must be understood that many of these dances are only rarely danced today. They are only done by the elder women, those born and raised in Yemen. At a typical **Hinne** they will dance for only 15 minutes. After that, the middle-aged men and women dance together, along with the young people. Occasionally, at a Saturday night wedding party when the old women are in a separate room the women will continue to dance for an hour or more.

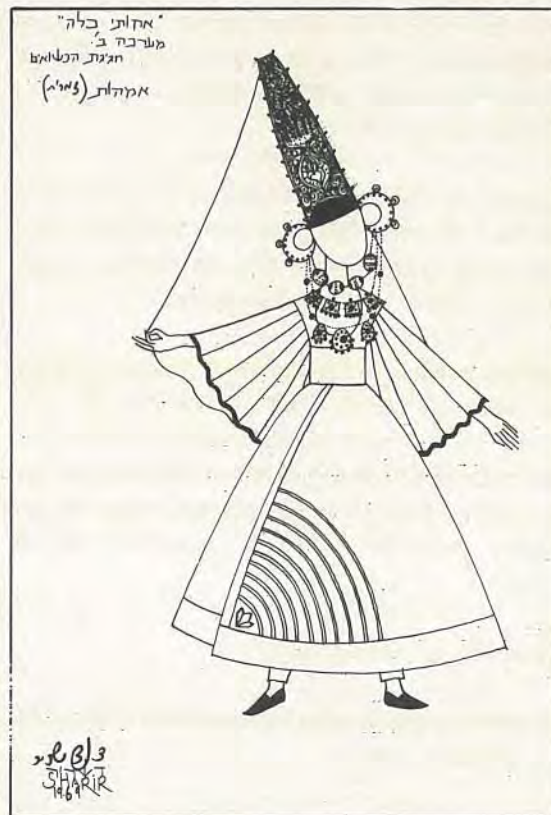
This repertoire has not passed on to the middle generation women. In general, their dance is faster and larger, though

some of the same elements of the singing are sometimes present. These middle-aged women are greatly influenced by the men's dance; from the time that they arrived in Israel, they started dancing together with the men. This would have been inconceivable in any traditional context. From the 1950's on the younger women preferred the more enthusiastic, spirited dances of the men over the slow, modest dances of their mothers. Many of these women, who have grown up in Israel, say that they don't care if the old style dies out, because they prefer dancing with the men.

The traditional dance of the women has remained largely unknown and has received far less attention than the men's, and it should be apparent that there is a wealth of material waiting to be investigated.* It is a well-developed tradition in its own right, certainly not an "echo" of anything, and yet it is only now, after 25 years, that it is beginning to be explored. ■

*) Nevertheless there exist publications on the subject, such as "THE YEMENITE DANCE" published by the Movement Notation

Society and the publications of Idelson, Gerson-Kiwi, Spector, etc. which deal with the Yemenite women's dance.



this is not unusual. For as long as the singer continues this way, the dancer will continue with the same movement phrases.

The women dancers are themselves the singers, and as mentioned earlier, they constantly improvise on the words. Certain women are considered to be good dancers precisely because they know to sing words that everyone will enjoy. Conversely, a woman who cannot sing while she dances is not considered a competent dancer. These factors illustrate the different criteria by which men's and women's dancing must be judged: the men's melodies, rhythms, and movements constantly change, while the song text is fixed and permanent; the women have fixed melodies, rhythms, and movements, while it is their song texts which constantly change and provide the variation in the dance.

The women's songs and dances are antiphonally structured; there is always some element of interplay between the two sets of singers or dancers. The elder women rarely dance with more than one or two others in a line; they stand so close that their shoulders touch, and they maintain a position directly opposite a similar second line. While executing the individual step, they slowly, almost imperceptibly, rotate the lines in either a clockwise or counter-clockwise direction, depending on which step they are doing.

The women's dances can be divided into two groups: one in which the step does not change while the dancer is singing, and the other in which it does. In the latter case, the dancer dances in place while she is singing, and when the other group of singers takes over, she continues the same step, moving forward and backward. In the song, the singers often elongate the last word of their verse, and the second group of singers join in on that syllable, then continue their own verse. This overlap is also present in the dance, so that the singing group makes its transition into the moving section at the same time the non-singing group resumes its dancing in place.

The women tend to follow a specific order of dances; this is corroborated by observation, though the women themselves cannot offer any explanation for it. They start with **Sir'a**, a dance of the type that changes depending on who

is singing. In this dance, either the right or the left foot can lead; this does not change the size, shape or direction of the movement.

Sir'a is followed by two dances, **Yemaniya** and **Shenya**, both of which are the type that do not change. Additionally, these dances require a stricter adherence to specific steps and directions. To test this I purposely demonstrated a step for the women without crossing my right foot in front of the left; they corrected me - unless the right foot crossed in front of the left, it would not be the same step.

Since the dances take their names from the songs, it is clear that there exists some sequence in the songs that are sung in the course of a celebration. Following the three songs and dances already mentioned, there are others that are done at the desire of the singers or dancers. These include such songs as **Dal'al**, **Beduwiya**, (so called because the song's opening words describe a girl longing to go off with a bedouin) **Lali Lali**, and **Wazayno**. These dances are delicate, with restrained movements and a quiet upper body. An exception is **Abshaliya**, a song and dance which comes from a large town closer to San'a. The song is about a girl named Abshaliya who sang and danced beautifully. The dance reaches its climax when one woman dances with twisting movements in the upper body. Two women support her by her arms, and finally she squats to the floor, still twisting her body from side to side.

To the extent that it was possible, I began to explore the dance of the Arab women of Yemen. Only field-research in Yemen can establish complete documentation; nevertheless, the elder women of the Moshav can still recall and reconstruct the songs and dances of their Arab neighbours. It seems that the Arab women also danced in an antiphonal structure, and that some of their dances are the same as those of the Jewish Yemenite women.

There are a few occasions in which the women of the Moshav do not dance in lines. One is during the **Zafe**, the wedding procession. As they accompany the bride from her house to the location of the celebration, certain women who are holding candles or the special flower arrangement called **Mazhare** may dance to honor the bride. On the evening of the **Hinne** ceremony (in which henna dye is applied

JUST AN ECHO ?

by Shalom Staub

An aspect of Yemenite culture which has received little attention over the years is the traditional dance of the women.*) In Israel, the trend has been to utilize various ethnic traditions in the creation of new Israeli folk dances. These folk forms were also brought to the public eye through staged performances. This kind of relationship between the traditional folk culture and modern Israeli culture implies that compatible elements from the folk cultures are lifted out of their contexts and placed into these new ones of choreographed folk dances and staged festivals; upon close inspection this is indeed the case.

In general, it can be said that Yemenites have contributed much in this regard, and for this reason they are well-known, but I must point out that the traditional dance of the elders, and of the elder women in particular, have not been popularized, and consequently are little known. The elders themselves have not entered the mainstream of Israeli life, and likewise, their dances are not compatible with the necessary requisites for popularizations. The women's dances, for instance, are slow, modest, delicate, repetitive, and rarely move out of an imaginary 2 square meter floor space.

Years ago, the women's dances were dismissed as an undeveloped echo of the men's dance. It is true that the men's movements are larger, but size is not the only factor to consider. The women's dance must not be examined according to the criteria of the men's dance, simply because the women have their own criteria for evaluation. Considering that the men and women in Yemen virtually lived in two separate cultures, the fact that there is some overlap in the movement repertoire must inspire intriguing speculation as to the origins of these forms.

*) This article is based on anthropological fieldwork carried out between June, 1975 and July, 1976. It is focused on the Israeli Yemenite farming community of Moshav Midrach Oz. My work followed a dual approach: field research including on-location residence and extensive interviewing, and formal tools of analysis - films, dance notation, and sound recordings. These Yemenites of

One begins to see the cultural differences between the men and women in examining the musical accompaniment to their dances. Men's dance songs are a form of religious poetry, collected in the book called the *Diwan*. Recurring themes of this poetry are the love between God and Israel, and the longing for Zion. These clearly reflect the men's preoccupation with the study of Torah and other religious pursuits. The women, on the other hand, sing songs in the vernacular Yemenite-Arabic (as opposed to the Holy Language - Hebrew, which is what the men use). The women were illiterate, and their songs were never written down. They sing about everyday events, about love and jealousy, and in praise of bride or mother. A good woman singer can improvise these rhymed verses while she is actually singing.

A clear example of this quality occurred at a village wedding in July, 1976 at the time of the Israeli Army's "Entebbe Raid" operation. Among the soldiers who participated was one from this village. On the afternoon of his return, when he passed by the wedding party, the woman who was singing interpolated into her song praising the bride one verse thanking God for the soldier's safe return.

The male dancer does not need to sing at all; there are two other men whose sole task is to provide the rhythm and the words. The words may never be varied, but a good singer will switch melodies and rhythms a number of times during the same song. At the same time, the dancer improvises his dance within the limits of the accepted movement vocabulary. In contrast, the woman who plays the drums does not vary her melody or rhythm for the duration of the entire song. I have witnessed a woman drummer continuing the same melody and rhythm for as long as half an hour;

Midrach Oz come from a small concentration of villages south and south-east of San'a, Yemen's capital. Regional differences are plentiful, as well as differences between the cities and the surrounding villages. My remarks in this article are limited to these villages around San'a. (See "ISRAEL DANCE '75").

Whenever I travel to teach all over America, I am always amazed by the fantastic interest in Israeli folk dance. Workshops are now very common and serve several purposes -- to acquaint the community with an Israeli folk dance specialist, to teach new dances, and to inject excitement and new interest into a community of folk dancers. Usually 3 or 4 sessions are taught on a weekend with 100 to 200 participants. Sponsors are Jewish centers, physical education departments of colleges or dance clubs and Hillel organizations.

Finally, I would like to mention an American Israeli folk dance phenomenon: the emergence of the professional Israeli folk dance choreographer. About four Israelis living in America fit this description. **Danni Dassa** and **Shlomo Bachar** have been on the west coast for many years and **Moshiko (Halevi)** and **Moshe Eskayo** work in New York. These choreographers create "Israeli" folk dances in America, teach them at their workshops and sell records of the music. Every year newly created dances, along with their records, swamp the market. Unfortunately, the whole process has become a business and an unhealthy, competitive spirit developed, defeating the philosophy of folk dancing. It is to be hoped that in the future the teachers will be able to find common ground rather than just trying to further their own commercial advantages.

As one who has visited Israel many times and since 1968 spends part of every year in Israel, I was able to observe the Israeli folk dance situation very closely in both countries. Wherever and whenever I asked students why they joined in Israeli folk dance activities, the almost unanimous answer was: to have ties with Israel, to create a link with Jewish heritage and tradition. Therefore, one may come to the conclusion that the popularity of Israeli folk dance is based on the fact that American Jewish youth identifies with Israel through folk dance. Considering that this is true, a way should be found in both countries to re-establish the unity and the spirit of cooperation among teachers, the way it was in the early days of Israeli folk dance. ■

THE ISRAEL ETHNIC PROJECT

The Ethnic Dance Project is located in Tel-Aviv, in the building of the Cultural Center of the Histadrut (Trade Unions Association). There the materials pertaining to ethnic folk dance in Israel are collected and catalogued.

Says **Gurit Kadman**, the coordinator of the project:

"Our aim is the preservation of the treasures of the dances of the ethnic groups living in Israel. But not only as historical material. We endeavour to keep them alive by encouraging the young generation to dance these ancient traditional dances at festivities, such as weddings, etc."

"Nearly all the nations of the world devote funds to the preservation of ethnic folk dance tradition in museums, archives, and by performing companies, which become, so to say, living museums. Our work began by the exploration and documentation of the Kurdish tradition, and now includes the Yemenite, Moroccan and other ethnic groups as well as the minorities living in Israel, the Arabs, Druse and Circassians."

The Ministry of Education & Culture, the Folk Dance Section of the Histadrut and the Folklore Dept. of the Hebrew University in Jerusalem participate in the project. ■

ACADEMIC ACCREDITATION FOR DANCE DEPARTMENT

Recently the Dance Department of the Rubin Academy in Jerusalem was granted the right to bestow the degree of B.A. in dance. Thus the department becomes the first Israeli academic institution in the dance-field to receive such accreditation. No doubt this is a most important development in Israeli dance education due to the dedicated work of the department's teachers and its head, **Hassia Levy-Agron**. ■

In 1951 I started a weekly Israeli folk dance session at the 92nd Street "Y" in New York City. It was the first time such sessions were attempted in an organized way. Of course in the beginning they were poorly attended, but eventually more and more came and sometimes there was not even enough room for all the dancers. Classes were later added for beginners, intermediate and advanced dancers and a teenage workshop performing group was announced from which members could enter the newly formed Hebraica Dancers. This group of 6 couples plus a narrator presented Israeli folk dances for children at Jewish holidays. It was not only an entertaining program but an educational one as well.

The children learned about Israel and the habits and costumes of the Jews. Those little audience members learned Hebrew songs and dance movements right in their seats at performances. To conduct all these activities-- of performance and folk dance classes -- the Jewish Dance Division was formed at the "Y" and is still very active under my chairmanship. In 1951 I was asked by the Zionist Youth Federation of America to organize an Israeli folk dance festival in New York City which has become an annual event. We just celebrated the 25th annual festival with 3 performances at the Philharmonic Hall.

Dvora Lapson, another folk dance pioneer in America, brought Israeli folk dance to Hebrew Day Schools. Today she still organizes an annual children's Israeli folk dance festival, supervises teachers and publishes dance writings. Her activities are sponsored by the Jewish Education Committee of America in New York. Visiting Israeli dance leaders have come to many cities to teach the newest dances throughout the years spreading enthusiasm as well as knowledge.

In 1968 the Zionist Youth Foundation established a department of Israeli folk dance under my direction. Its purpose is very similar to the Histadrut folk dance department in Israel. Leadership training sessions are offered; a summer program for Israeli folk dance enthusiasts in Israel is an annual project. "Hora", a publication appearing 3 times a year, reports on Israeli folk dance activities. Through this department a book and record service is also available.

In general, folk dance became very popular in America after World War II. In one way it gave the many soldiers returning from service abroad a cultural contact with the countries where they had been stationed. Perhaps the popularity of folk dance was also due to the "melting pot" nature of the United States with its many ethnic groups; Ties to the countries of origin could be maintained through folk dance.

International folk dance clubs and organizations were formed all over the country. Educators, too, realized the tremendous educational, physical, social, recreational and even therapeutic values of folk dance. Universities offered international folk dance classes as part of physical education program. Israeli folk dances were included in the repertory of international folk dance and so a large audience of non-Jews was reached. In this way Israeli folk dance became tremendously popular--today its popularity is exceeded only by Yugoslavian and Greek folk dances.

In most of the big cities one can participate in Israeli folk dance practically every evening. Hillel organizations on campuses offer Israeli folk dance and many even have performing groups. In most Jewish and Zionist summer camps Israeli folk dance constitutes a very important part of the programming. A concluding dance festival "Rikudia" often ends the season with every youngster participating. At many colleges there are courses of Israeli folk dance on an accredited level. Israeli folk dance festivals are annual events in many cities (Washington, D.C., Boston, Philadelphia, Miami, Oklahoma City). Also, on the west coast in San Francisco and Los Angeles there are the very charming "International Folk Dance Cafes." These are places where friends may meet, eat and dance. Each evening usually features a different national dance with Israeli dancing at least once a week.

Because there is such an interest all over the country, almost every Israeli folk dance is recorded on 12 inch records accompanied by an instruction booklet. Elektra was the first company to cut records, Tikva the most popular. By now, hundreds of dances have been recorded and new ones are constantly being added.

Karmon created popular folk dances, too, but mainly concentrated on the performing and staging of folk dances with his own group. At many international folk dance festivals his groups represented Israel. Later, with his "Music Hall of Israel," he traveled all over the world.

Over the years additional festivals were held at Kibbutz Dalia. The biggest and final festival was in 1968. Sponsored by the Histadrut and the Ministry of Education, 3000 dancers performed for some 60,000 spectators.

The younger folk dance teachers and creators developed Israeli dance activities in many cities rather than in Kibbutzim. In Tel-Aviv, **Yoav Ashriel** and his wife **Mira** practically teach every night of the week. In Haifa, **Yonathan Gabai** and **Yaacov Levi** teach and lead performing groups. In Jerusalem the most active dance leader is **Ayalah Goren**. Folk dancing also takes place in some kibbutzim, in the army, in the public schools and universities. In fact, Israeli folk dance is established all over the country.

All the time new Israeli dances are being created and introduced to the public. These new dances are "hits" for a year or two and later discarded to make room for yet newer creations. A completely new element was introduced - the discotheque dances. The choreographers use popular hit songs and fit to them jazz movements, discotheque steps and folk dance motifs as well. The accepted folk dance formations of circles, lines, couples and squares were often changed, so that the participants all face the same direction, performing the steps separately but in unison. The discotheque flavor is very popular because of its pseudo American-dance accent.

Today, an evening of folk dancing in Israel usually includes a lot of discotheque dancing, with a few international dances thrown in for good measure. Some teachers create "folk" dances just to satisfy the demands of their students, to each continually something new. This reflects the low quality of dances presented today.

To preserve the authentic dance material still found in the different ethnic groups a new organization was formed by **Gurit Kadman** in 1974. The Israel Ethnic Dance Project has begun collecting exciting anthropological field experiences in their research on the dances of the Jewish Yemenites

and Kurds in Israel as well as the Druze. It is hoped that the organization (sponsored by the Histadrut and the Ministry of Education in connection with the Folklore Dept. of the Hebrew University in Jerusalem) will inject the necessary quality and direction into the development of Israeli folk dance which it so badly needs.

AMERICA

When I arrived in the United States in 1941 I found much Jewish dance activity amidst modern dance. Modern dancers would interpret Jewish themes and present these dances at concerts at Jewish community centers, at "Y's", at fund raising affairs mostly for Jewish audiences. After the establishment of Israel in 1948 the interest in these dance performances disappeared and were replaced by dance groups coming from Israel.

There was Jewish folk dancing going on as well. Most of the dances, to Chassidic melodies, were choreographed in America. The European dances which were so popular in Palestine at the time I found were also danced by Zionist youth movements in America. In these organizations, folk dance games were created to the tunes of Hebrew songs and very enthusiastically performed at every occasion.

Folk dance records did not exist, a good accordionist was rarely available, so the accompaniment was singing while dancing. The "American Jewish" dances, as they were referred to, incorporated the zest and "swing" of American square dancing. Among the dances which had their origin in America were the "Double Hora," "Dundai," and "Ari Ara".

In 1946, for the first time, I saw a dance which came from Palestine, the very popular "Mayim-Mayim" It was introduced by a cultural emissary (Shaliach) on a Hashomer Hatzair training farm. It was exciting to see a dance which had its origin in the new country ! Over the years, more and more dances were introduced in America, all new creations coming from Israel. These dances replaced the "American Jewish" dances which are totally forgotten today.

THE STORY OF ISRAELI FOLK DANCE IN ISRAEL AND AMERICA

by *Fred Berk*

"Israeli folk dance is more popular in America than in Israel." Whenever I make this statement at folk dance workshops in various cities of the United States, dancers cannot believe it. So, in order to explain this strange phenomenon, I will have to go back to the beginnings of Israeli folk dance in America-- and Israel.

ISRAEL

At the turn of the century "Chalutzim" (Pioneers) came to Palestine and brought with them the songs and dances from their respective countries, mainly European. One dance, from Rumania--the Hora--became transposed into the national dance of Israel.

In 1944, a group of teachers decided to organize a meeting at Kibbutz Dalia both to show and learn folk dances. It resulted in 300 dancers performing to an audience of 3000 spectators. This became known as the first folk dance festival at Kibbutz Dalia. Although the dances presented were mostly European (such as the Polish *krakoviak*, and Russian *cherkassia*) the gathering was most impressive. The organizational committee decided to continue their work and to stimulate the creation of new folk dances specifically Jewish and connected to Israel.

One of the most dynamic organizers of the group was Gurit Kadman. Because with her foresight and drive she continually shaped, inspired and developed new ideas and new Israeli folk dance projects she is considered today "the mother of Israeli folk dance." Kadman spearheaded the creation of new dances in our own lifetime with conscious effort which was contrary to the time honored way other cultures slowly evolved their arts and dances over the centuries.

Jewish dance as we know it from descriptions in the Bible was lost as the Jews wandered the face of the earth during the last 2000 years. The newly created dances were in-

spired by the Bible, the new life in Israel and also from folk motifs and dance steps of the different ethnic groups in the country. These included Arabs, Drúz, Yemenite Jews, Chassidim and others.

Amongst the first creators of Israeli folk dance was **Rivka Sturman**. Her first dances succeeded in capturing the real flavor of the new country and the spirit of the people. Some of her dances are known all over the world and seen wherever folk dancing takes place. To name a few: "Hine Ma Tov," "Harmonica," "Zemer Atik," "Kuma Echa" and many more. Other creators of Israeli folk dances during this time were **Yardena Cohen**, **Leah Bergstein**, and **Sara Levi-Tanai**. (For details the reader can turn to "Dance Perspectives" Quarterly No. 59, "Shorashim" by Judith Brin Ingber).

In 1945 another impetus was given to the development of Israeli folk dance, the forming of a folk dance department sponsored by the Cultural Department of the Histadrut (Labor Union). In 1952, **Tirza Hodes** became the director of this organization which has many functions including training folk dance leaders and teachers, organizing performance groups, stimulating the creation of new dances and publishing folk dance material.

In 1947 at the second Dalia Festival only newly created Israeli folk dances were performed. This was an enormous accomplishment achieved in three short years.

More folk dance choreographers emerged, among them **Shalom Hermon** and **Jonathan Karmon**. Hermon did not intend to create folk dances, but mainly choreography for pageants. Some of these dances were so well liked by the dancers and the audiences that they were danced again and again, becoming true folk dances. He also started the first Independence Day folk dance parade in Haifa which became a very popular annual event. Hermon is still an active member of the Histadrut folk dance committee.

ated a Yemenite dance for his repertoire. He used to watch the Yemenite Jews working in the citrus orchards of the old Jewish settlements in Eretz Israel. From them he learned the traditional Yemenite dances. (In fact, Sara Levi-Tanai, whose company gained prominence in the 1950's, was born into such a family of Yemenite immigrants to Eretz Israel before World War I.)

"Yemenite Ecstasy," Agadati's dance, portrays Yehyeh, a young Yemenite who entertains his fellow workers. One sees "Yehyeh dances, his palms covering his face, a symbol of mystery and other-worldliness," says Rabinowitch. Another writer describes Agadati, "full of temperament, with primitive movement touching and not touching reality."

Other Oriental dances created by Agadati were "Persian Motive" and "The Spouse's Love."

Agadati observed with a painter's eye not only his fellow "Chalutzim" (Jewish pioneer) but also his Arab neighbors. "Jaffa" was his Arab dance-portrait. A German press report of 1927 describes this dance: "Agadati escapes the narrow borders of ethnic dance and creates a delicate, very personal drawing. His Arab dandy, effeminate, flower in hand, in love with himself, a true Narcissus, dances leisurely lazily, a dreamer. He is at all times ready for the enchantment of beauty, but is still hovering on the borderline of civilized behaviour, ready to relieve himself on the sidewalk. (from "Juedische Rundschau," October 21, 1927).

Although he danced what seemed to be exotic Oriental characters to Western audiences, Agadati was very much part and parcel of modern art. He experimented with all the ideas prevalent in the modern dance movement of the times. One of his dances, "Woe," was danced without musical accompaniment, in the fashion of Mid-European "Plastic" dance.

Agadati's dance recitals became a yearly occurrence. Apart from solos, he began to create ballets, such as "Abraham and the Three Angels," (to music by Milner.).

As suddenly as he turned from painting to dance when in his teens, he returned to the canvas and brush when in his early thirties. Until his eighties he was loyal to art. Many

of his paintings and later his silk prints depict dancers. He died last summer, still tall and slender, an aristocratic figure with elegant cane in hand. So rich in talents, so inspiring to his people, he was one of those protean figures who create art in whatever their hand touches. Indeed, Agadati, "the legendary," became a legend. ■



דפוס אגדתי, תל אביב - עם לוח הקיסת שלם

This "gesture", the typical holding of the arms and hands, of torso and head, became a topic much commented on by critics in Palestine and later in Europe, during Agadati's frequent dance tours there. What he sought was not only the external shape of Jewish gesture, but the quintessence of Jewish feeling, the soul of his people. Perhaps one should use the Brechtian term "gestus" instead of the more specific "gesture" in order to define Agadati's quest.

Rabinowitz discusses the dance suite "Melaveh Malka" (the parting from Sabbath the Queen) which was composed when Agadati was still in Odessa. He danced four portraits of different Jews showing their feelings about the Sabbath to music by Engel and Weinberg. Rabbi Meir, (the first portrait,) is returning from the synagogue, sad that his Queen, the Sabbath, is leaving him. He longs for the holy day to continue rather than be replaced by the approaching, drab, secular weekdays. He remembers that a Hassid is never to be sad but must accept everything gratefully, so he begins to dance to make himself joyous. "One may observe in this dance all the typical Hebrew components: the deliberation, the slowness of rhythm and movement. While he is dancing he becomes enthusiastic, he raises the seams of his Kapotta, and we expect a wild, bacchanalian dance. But it remains subdued, only the gesture becomes bolder," says Rabinowitz in his essay.

This first character in the suite embodies a well known element in Jewish tradition-- that of the humble Jew who becomes a prince on the Sabbath, only to return to his humdrum, gray existence on Saturday evening with the departure of Sabbath, the Queen. In another art form, this recurring feeling of loss is exquisitely expressed in Heine's poem about the subject.

The second character in the suite is Rabbi Netta, a simple, unlearned Jew. Through him, Agadati introduced an earthly, uncomplicated element. The third, Rabbi Joel, is the deceased grandfather of Rabbi Meir. The grandfather's spirit comes to him in a dream. This portrait is described in a 1927 Viennese newspaper review, the *Mittags-Zeitung*, "In a few moments we see before us his whole life. How he preaches to his flock, expounds the holy texts, raises his hands in supplication to the Lord, blesses his children

and how easily his wrath is roused. Immediately he is sorry for his emotional outburst..."

The last character in "Melave Malcha" is Rabbi Shachna. This is a realistic portrait of a Hassid in his rabbi's court.

Rabinowitz remarks about Agadati's dance, "Holy Joy," that "A Jew had 'one too much.' His mood is euphoric, apparently an occasion for exuberance. But no ! The Apollonic aspect always has supremacy over the Dionysian. Reason still holds its own measure, structuring the dance. The whole dance is posed as a question, full of exuberance and restraint at one and the same moment."

Describing the dance in terms of diametrically opposed symbols-- the Apollonic and the Dionysian--is typical, by the way, of dance criticism of the times. These distinctions can be found in the writings of von Laban and his contemporaries.

All these were dances of the Diaspora. Agadati's Israeli dances have a quite different character. His "Hora Agadati" first performed as part of his theatre dance programs, is still known and, indeed, executed by folk dancers today. Few realize this vital dance is not an "anonymous" folk dance, but the work of an artist.

A contemporary writer says about this dance, "With the struggle, the will to survive, to conquer the difficulties, to create and to triumph increases. Each muscle is straining; the look becomes bold and each movement gains importance. There are no light, haphazard motions. Each moment carries the weight of decision. Here and there the fresh, joyous spirit of youth explodes. Agadati states this by the bold means of Expressionism."

Should a picture of Agadati as an ascetic figure arise from all this, it would be widely off the mark. In fact, Agadati was a bohemian who organized famous parties at his wooden hut on the border between Jaffa and Tel Aviv. There is hardly an aspect of Israeli art in which he did not act as a pioneer. In dance it is considered that Inbal and the work of Sara Levi-Tanai brought Yemenite-Jewish dancing to audiences. But as early as 1925 Agadati had already cre-

THE LEGEND OF AGADATI

by Giora Manor

"Agadati" means "legendary" in Hebrew. That was the family name Baruch chose as a youth of 16 when he came to Jerusalem in 1911 to study at the Bezalel Arts and Crafts center founded by Boris Schatz in 1904. Indeed, a legend he became, for through his long life—he died last summer – he was in turn, "the first Hebrew dancer," later creator, chief designer and producer of the popular and beloved Tel Aviv Purim festivals called the "Adloyada" of the 1930's; the pioneer of cinematography in Eretz-Israel (also in the 1930's) and later, a well known painter. We shall concern ourselves here only with his seminal work in the sphere of dance. He designated about 15 years of his life to Terpsychore, finally to abandon her for the Tenth Muse.

The immigrants who came to Eretz Israel at the beginning of the century were aware that they had either to bring with them, or later import, all the culture they required. However, unlike newcomers to other parts of the world, they refused to create a replica of the culture they came from. They wanted to take their European artistic heritage, the "Western", modern one, as well as the Eastern European Jewish tradition and imbue it with the colours, sounds and smells of the Orient -- their new home.

Agadati, a tall slender youth, studied art at Bezalel till after the outbreak of World War I, when he was deported by the ruling Turkish authorities as an "enemy alien." He returned to Russia, where his family still lived.

During the war years he studied ballet and became a member of the Odessa Opera Ballet Company. There in his spare time he explored the Hassidic dance and other Jewish dance traditions, choreographing solos for himself based on what he had discovered.

A year after the end of the war, in 1919, Agadati returned to Eretz Israel and started experimenting with the creation

of a new style in dance. "The first Hebrew dancer" was the sobriquet he earned when he gave his first dance recital at the only theatre hall then available in Tel-Aviv, "The Eden Cinema."

Agadati's dance in 1921 was a most intriguing combination of Hassidic dance, movement he gleaned from Arab and Yemenite dancers he encountered in Palestine, and European Expressionism. He cast realistic details taken from folklore in a forceful and sharp-angled, cubist form without losing in the process the soulful, introverted attributes of Hassidic dance.

At his first concert he appeared on stage clad in a "Talith", the sacred prayer shawl of the Jews. For such supposed iconoclasm he received sharp criticism and the scorn of the religious section of the community. Soon the surprised reactions and scepticism at the temerity of a youngster having the "chuzpa" to create a brand new style in the art of dance gave way to critical acclaim. His concerts were sold-out.

In 1925 a beautiful, hand written book about his art was published. Only 100 copies were printed. The book included many photos and illustrations and three essays about Agadati. In the essay by Menashe Rabinovitch (later known as the composer Ravinna) it says: Jewish dance tends to be in a slow tempo and has a tendency to minimize movement and make it static, even to create a dance with hardly any movement at all. (Such dances are quite common in the far east). This tendency to slow-motion and subdued rhythm supplied Agadati with material for two of his creations: "Morning Prayer" and "Hebrew Bacchanal." But as he wished to create dance, not a series of postures, he had to abandon this direction of minimization. In order to preserve the Jewish flavour in his dancing, he introduced an element gleaned from the observation of life around him: Gesture.

ricans have a technical advantage in dance. They start very young with the best of training. But we Israelis dance with our willpower, our motivation," Aya stated, "and that is our strength. In many ways it is hard for us to identify with our American counterparts. We arrive from different directions, and differ in many of our goals. We are weaker technically, but are more openly creative. Maybe we rely on innovation to compensate for our technical disadvantage. We can't afford to overlook innovations, they are our backbone at this point."

Innovation and new ideas seem to be a basic staple of these dancers. It is not uncommon for them to take a 2-hour train ride to New Haven to see a new company that may be in danger of not making it to Mecca. Yael put it this way: "We are a sort of upper class among our colleagues. We have more energy and will to get up and go out and look for new aspects in dance."

But in this vitality, there lies a certain fear - a fear of what is perceived as a rather conservative Israeli dance community, reluctant to lend a fully listening ear. Ohad hit the nail on the head when he said: "Back in Israel, we will need our mouths, not just our legs." There has been a rush in Israel to institutionalize. In many cases, prematurely. The bureaucracy is one example of this. The dance world is another, probably. And it is this looming conservatism that puts a damper on the plans of many aspiring pioneers. Their goals, however, do not stop at bringing back newly-acquired techniques and exposures to Israel. At Julliard, Aya finds herself consistently seeking Mid-Eastern themes as inspiration for her choreography. Yael finds energy in associations with and of the Israeli countryside. Says Oded: "I feel closer to Judaism, and my roots than ever before. It took my coming here to New York to discover

that one can express almost any facet of life through dance, and I find that given this freedom, my heritage has become very important to me." This appears to be another major point of differentiation between these Israeli students and their local counterparts - as the second Israeli dance generation, they are aware of their cultural points of origin, and hence have a sharpened idea of their respective destinations. And this took a voyage of 10,000 kilometers to accomplish.

They really are an idealistic bunch, and it is almost absurd that it took this den of corruption to bring it out in them. They happen to be one of the most sincere bunch of people I have come across in a long time. The really surprising part of it is the Jewish-Hebrew-Israeli "thing". They all want to see good Israeli stuff, and have lost their compunctions about folklore, it seems. Not that they are that hot on a strict folk discipline, but they recognize that that is the potentially strong point of inspiration of Israeli dance. Many of them are discussing taking some of these aspects into a balletic or modern discipline. I really do hope that they retain this verve when they get back, and not just fall into what's comfortable.

The second generation of Israeli dancers is paying its dues in New York City. It is a mature generation of dancers, concerned not only with the "what's" of dance, but very much with the "how's" as well. They have come to Mecca not only to express their beliefs, but to expand them, sharpen them, and to try to help to generate new ones at home. They have a respect for the dancer's legendary figures, but are not dominated by them. It took this sojourn to acquire respect and wholeness vis-a-vis their art, and a creative sense from within that will surely prove to be a boon for the dance in Israel. ■

AN EVENING WITH THE SECOND GRAHAM GENERATION

by *Martin Kace*

One dance generation ago, the mountain came to Mohammed. When Martha Graham appeared on the Israeli scene in the early 60's, she brought with her two major gifts - a legacy and a pioneering artistic spirit. A young, strong, talented and raw contingent of people were instrumental in bringing these gifts to fruition.

In September 1976, a group of six of the second Israeli Graham generation met in a Greenwich Village apartment to discuss their lives as dancers. (The first generation of Israeli dancers educated in America being those who became the founding members of "Bat-Sheva" and the other Israeli companies.) The six were Aya Rimon, Yael Barash, Oded Kafri, Zvi Gottheiner, Ohad Naharin, and Ofer Sachs. All of them plan or hope to return to Israel to dance. All of them are ambivalent toward the prevailing Israeli dance scene, accepting fully the value of the latter of Graham's gifts to Israel, but skeptical about the necessity, at home, of the former. All of them were very tired at the time of our evening meeting, after a full day of classes.

There can be little doubt that New York City is, today, the Mecca of the dance world. It is no longer possible for the mountain to come to Mohammed - the best one can do in the way of strict import is to try to chisel off a few rocks and bring them home. But one may well question the desirability of this one-way flow, as this group did.

All six dancers came to New York to study. They felt that they could learn more and develop themselves more fully if exposed to the center of their professional universe. All eyes were cast westward for inspiration. As Zvi put it: "In, Israel, most aspects of professional life, dance included, are undeveloped. Israelis are excellent raw material, but one must have a variety of instruction from which to taste and chose, in order to develop best. Israel has a number of excellent teachers, but one can't pick and chose as can be done here."

"One style or one company cannot afford to breed within itself," Ohad added, "otherwise you come to a standstill artistically; there is danger of stagnation."

One surprise is that all six put technique, or rather technique per se, rather low on their lists of learning priorities. "I came here to be exposed to a world of dance," said Ofer, "not just to pick up the mechanics of a profession. In New York, I can live dance, I can breathe dance, while in Israel today I'm afraid that this just isn't possible as yet." The relative "unimportance" of the technical aspect, however, should be taken with a grain of salt: the minimum number of classes taken by anyone present that day was three.

Unlike most Israeli professionals seeking additional training abroad, these dancers feel that they are not out simply to add to an already-existing institution, but rather to expand its' base, widen its' scope. Said Zvi: "When I came to New York, I didn't know exactly what I was coming to. I had heard that it was big and wonderful, but the reality was a real shock - a very pleasant one. I found that I had developed a mistaken sense of proportion in Israel - a rather small world there looked quite large to me." But like other Israelis in similar situations, they are eager to bring back and implement their new-found ideas and widened abilities.

In relation to the U.S., Israel functions on very limited resources. This is a fact that is very well-recognized by the six. But it is not a real hindrance, though it does seem to make the pull toward New York that much stronger. But none of the dancers are rolling in clover here. None of them seem to expect to, either. Their expectations are as modest as those of their American Colleagues. Financially, at any rate. But the exposure to the rich companies, such as the American Ballet Theater, New York City Ballet, Graham Company, and Ailey Company, with their relatively lavish conditions, has shown them that there can be respect for good talent with strong, creative ideas. "Ame-

When I went to see her at N.Y. Town Hall in April, 1975, she was very much "in", having been widely filmed, reviewed, interviewed and in 1973 been invited to stage a work for the Joffrey Ballet that received a great deal of attention.

On this occasion the programme listed three numbers: "Sue's Leg", "Work in Progress" and "Bach". Tharp, a pleasant-faced, boyish looking woman with short, blunt-cut hair, came out to tell the audience the performers' names and a little about each piece, as well as about several additional selections to be included. Her arch delivery projected a nonchalance that bordered on the cute. "I think this is a perfect fugue. They tell me it isn't a fugue at all, but a canon. Anyway..."

Some of the movement was also accompanied by conversation: "I think seeing is not believing... I think believing is not seeing... Three is definitely a crowd." And so on. Most of the accompaniment consisted of jazz bits by Scott Joplin, Bix Beiderbecke, Jelly Roll Morton, with variations on such themes of the '20's as "Tea for Two", and "I can't Give You Anything But Love, Baby". Bach was heard in a Swingles arrangement.

The movements were snatches of tap dance, the Charleston, leg lifts, prosaic arm gestures, pratt falls, jogging around. The performing style was characterized by phrases broken off in the middle; each of the group occupying his own time and space; bodies relaxed, even slack; deadpan faces with occasional winks or shrugs. The expressive content of the program said: "We dance because this is what we do. Don't waste time looking for connections or meanings. Notice how campy and quaint all these old-time steps are. We don't take any of it seriously of course".

Excerpts from a BBC television special on the company were also shown in a very big, blown-up film projection. Split-screen techniques and montages, such as one showing

puppet-like dancers gyrating against a giant trumpet player's face, (actually only his right nostril) heightened the effect of coy non-involvement. Throughout, the movements were inventive and ever-changing and pleasant to watch, although after a while I found the whole a little monotonous, since clearly there was no chance of any change in mood or statement.

A young woman near me helped a man find a scarce seat, smugly explaining, "If you have the good taste to come here, you deserve a seat." I couldn't help thinking about changing fashions in cultural snobbism. Forty years ago those with pretensions to good taste in modern dance would have been earnestly watching Martha Graham and would have been openly contemptuous of pop tap-dancing and Jelly Roll Morton. It was also amusing when viewers' applause broke into dance sequences because they happened to contain a familiar soft-shoe routine or flashy rhythmic tapping. Tharp was obviously being very tongue-in-cheek, and it seemed a bit unfair that she should have it both ways - getting both the appreciation for the entertaining original and that approval that an audience bestows when it feels in on a joke with an artist who is poking fun. They certainly did not fathom the complicated structures devised with such analytical precision, because these are simply too involved to be grasped in the course of a performance. The experimental phase is still very much in vogue - even if it is becoming repetitious. Experiments are always of more importance to the artists themselves than to their audiences who always lag behind. But at least experimentation denotes activity, and when there is enough activity there is promise of a break-through in communication.

Only the next generation will have the hindsight that enables one to say whether the current avant-garde wave is a break-through into a new art era, merely a temporary aberration - or the death rattle of a decadent culture. ■

support each other. Perhaps if the music would not have been what you call 'negating' (the dance) it would have made it seem less interesting."

The Cunningham-Cage collaboration and the philosophy that went along with it had a tremendous effect on a whole generation of young artists. So did Alwin Nikolais, with his theatrical collages that combined movement, his own electronic scores, elaborate lighting effects, vividly colored slides, architected sets and costumes. The emphasis in these cases was totally on sensation, sometimes focussing on gorgeous visual effects; sometimes on the perception of energetic movement; sometimes on the deliberately jarring impact of several art systems proceeding at cross-purposes. At first following in their footsteps and then hacking out new trails, came an army of "avant-garde" experimenters with their headquarters in New York.

Eventually even some established choreographers like Jerome Robbins made forays into new territory. His "Watermill" (1972) featured the stunning decor of an Oriental landscape dominated by gigantic sheaves and a moon that waxed, waned, rose and set; earth colors bathed in glowing luminescence; sounds of wailing flutes and throbbing drums. For more than an hour Edward Villella figured in slow-motion, hypnotic, ceremonial visions - dreamlike and disconnected. Warriors ran back and forth. Men seeded the ground. A Kabuki-type dog-lion jumped in, romping with and then attacking ferociously a man with two hooded companions. A girl brushed her hair and then joined a boy in an athletic, erotic pas de deux.

Several other artists played with time and slow, slow, slow-motion. In Rudy Perez's solo "Coverage" he sat on a chair and took about four minutes to raise one arm. Robert Wilson's movement play "Ka Mountain and Guardenia Terrace" went on for 200 hours at the 1972 Arts Festival in Iran. In one winter week in New York that year I saw Phylis Lamhut (formerly with Alwin Nikolais) move archly to a banal dialogue. Jeff Duncan (from Anna Sokolow's group) blended falls and rebounds and sudden stops. Albert Reid (who had been in Merce Cunningham's company) made a dance for couples to Mozart in a semi-ballet manner that was neither mocking nor serious - just movement.

The Israeli scene has not been totally oblivious to this vogue. Mirali Sharon, Gene Hill Sagan, Oshra Elkayam-Ronen, Rachel Cafri and others have done their share of experimenting after having been exposed to the New York ferment. Two performances of note took place in this area last year. One was "Secret Places" by Ruth Eyal at the Jerusalem "Khan Theatre" in which the performers used their bodies as devices for non-verbal communication, while serving at the same time as their own accompanying percussion instruments, according to novel customs that determined both sound and movement. One participant clanged robotlike and moved stiffly in a stretch jersey suit stuffed with metal cans; another struck pert, staccato comments against wooden bowls affixed to her legs, breast, backside, and so on. The other event was a multi-media happening at the Israel Museum's Sculpture Garden, which combined a percussion concert, films of avant-garde dance and some live movement. While this didn't quite come off, it was certainly an attempt to "make the scene".

As of this writing, the major figure on the "avant-garde" scene in the U.S. is Twyla Tharp. In the spring of 1970, Tharp appeared with her group in a lobby of the M.I.T. Administration Building. When I arrived, a large number of people were rolling around, jumping, stretching their legs, and waving their arms by themselves. It was the kind of scene you might find in a dance studio before class begins, when everybody works on his own weaknesses or specialties, or just warms up. People were entering and leaving the building to go about their business, and some would pause to watch for a short or long time.

Gradually the dancers dispersed into small knots and went through obviously prepared patterns of jumps and hopping steps across space. Later I saw a sequence of inventive falls and floor movements and still later, individuals went up on the balconies or into remote corners and signalled to one another. The content of all these movements was a rhythmic, mathematical exercise in dance. Its complexity can be gleaned from these conditions for one 45-second section of her "Group Activities" which Tharp set down in an article: "It is made of a six-second jumping phrase repeated eight times, travelling a linear pattern that touches all four sides of the space". At that time, the choreographer was only one of many.

THIS CONFUSING AVANT-GARDE

By Joan Cass

A number of people expressed puzzlement about the Merce Cunningham Company which appeared in Israel during the summer Israeli Festival, wanting to know: what did the dances mean, and why was the music so awful? I can only assume that Cunningham represents to many in our audiences an unfamiliar "Avant-garde", in contrast to most of the choreographers whose works are seen here.

The term "avant-garde" is a loose one, relative to both the year being discussed and each viewer's particular dance experience. For critics, during the last decade or so, "avant-garde" came to mean specifically the latest developments in the New York scene. Those of us who follow the stylistic flip-flops in all the arts, see how dizzying the ever-accelerating inflation of novelty can become, sometimes intriguing, sometimes merely time-wasting. For audiences like the Israeli one who get only occasional spin-offs from the New York breeding-ground, the whole picture is confusing. A little historical perspective might accordingly, be helpful.

The style known as "modern dance" came about more than fifty years ago as a rebellion against classical ballet. Isadora Duncan, Martha Graham and Mary Wigman, all protested against the superficiality of works like "Swan Lake" which by their day survived only as sterile decoration and exhibitionism, through thousands of soul-less repetitions. Then the pendulum swung again as, beginning in the 1950's dancers became tired of wallowing in emotional turmoil and staged a revolt against the Graham type of expressionism, which in its turn had been reduced to cliché by endless limitations. They joined artists in other fields who were rejecting subject matter completely and turning to the exploration of forms and materials.

Merce Cunningham was in the forefront of this phase. His concern over the past 20 years has been solely with movement. One composition may be "about" falling; another "about" turning through space; another "about" little jumps. He has been interested in the creation of

clusters of energetic motion in changing rhythms, changing spatial designs, and changing group arrangements. The technical basis of his pieces is a personal, stylized, combination of Martha Graham's pulsing torso patterns, with the linear leg extensions, jumps and leaps of classical ballet.

There is no meaning to be sought in a Cunningham composition, except pleasurable perception of the physical shapes and dynamic phrases presented by highly-trained, meticulously rehearsed dancers. Any social comment, story or psychological nuance is purely in the eye of the beholder. As for the sound accompaniment, this is the contribution of John Cage and other experimental composers chosen by him. Cage also is concerned with materials. He uses all sounds, whether environmental, electronic, or even occasionally those produced on a conventional musical instrument. His noises have only one connection with the movements on stage - that of simultaneity.

This raises the entire issue of music, which has such a powerful impact in its own right, that it can almost make or break a dance. Choreographers treat music in a variety of ways. One extreme is the actual visualization of a piece of music as the sole content of a dance. (Isadora Duncan and more recently George Balanchine fit into this end of the scale). Conventionally, music is used as a reinforcement of choreographic ideas, feelings and structures. The other extreme is the consideration of the sound score existing at the same time as a dance, but as a separate event, pursuing its own logic. This last can be a profound irritation, especially in the case of someone like Cage who seems to prefer the "static" noise and feedback of a stereo system or intolerably loud or monotonous noises to what is usually called "music".

Why would a choreographer like Cunningham allow these unpleasant sounds to negate the effect of often beautiful movement passages? Cunningham perversely responded to my question: "Perhaps the two things work together to

CONTENTS :

- * Joan Cass - THIS CONFUSING AVANT-GARDE p. 3
- * Martin Kace - SIX ISRAELIS IN NEW YORK p. 6
- * Giora Manor - THE LEGENDARY AGADATI p. 8
- * Fred Berk - ISRAELI FOLK DANCE IN ISRAEL AND AMERICA p. 11
- * Shalom Staub - JUST AN ECHO ? (The dances of Yemenite women) p. 15
- * Giora Manor - G.K. (Two chapters from a book about Gertrud Kraus) p. 18

ARTICLES IN HEBREW ONLY:

- * Hanoch Ron - DANCING AGAINST MUSIC (The relationship between modern dance and music)
- * Ronit Land - "UNTIL THAT I AROSE" - ELEMENTS OF MOURNING AND LAMENT (A structural analysis of Moshe Efrati's work)
- * Ester Amrad - ORIGINS OF DANCE (Elements of Israeli folk dance found in African culture)
- * Naomi Bahat-Razon - THE DIVAN-POETRY-SONG-DANCE CYCLE (The interrelations of poetry, song and dance in Jewish Yemenite culture)

ACTIVITIES AND FACTS:

Menashe Regional Dance School (p.23); Academic Accreditation for Dance Dept. in Jerusalem (p.14); 10 Years of the Israeli Section of the R.A.D. (p.24); Ethnic Dance Project (p.14); Dance Books (p.23); IDS Meeting in Finland (p. 24); T-A Dance Library (p.24); Scholarships and Prize in Memory of Yair Shapira (p. 24).

- * COMPANIES AND PREMIERES IN 1976 p. 25

ON THE COVER:

"BAT-DOR" DANCE COMPANY IN "PRISM" (Choreog.: MIRALI SHARON) - LEA LICHTENSTEIN, DIANNE GRUMMET, MIRI ZAMIR, ABIGAIL BEN-ARI, DALIA DVIR.

ABOUT THE AUTHORS: JOAN CASS - author, dance critic for "The Jerusalem Post", teacher at Dance Dept. of the Rubin Academy, Jerusalem/ MARTIN KACE - psychologist studying in New-York /GIORA MANOR - editor of arts section of "Al-Hamishmar", dance critic for "Massa" and Israeli Broadcasting Authority, correspondent for "Dance News" and "Tanzarchiv" / FRED BERK - former dancer, leading teacher of Israeli folk dance in America, director of the Israeli Folk Dance Dept. of the Zionist Youth Foundation of the Israeli Folk Dance Dept. of the Zionist Youth Foundation of America /SHALOM STAUB - student of dance and anthropology at Wesleyan University/ HANOCH RON - musicologist, music critic for "Massa"/ RONIT LAND - dance teacher and dance critic./ ESTER AMRAD - dance teacher specializing in African dance, teaches at African Studies Dept. of the T-A University/ NAOMI BAHAT-RAZON - ethnomusicologist, head of Dance Dept. of the Kibbutz Seminar in T-A

Photographers:

Ya'acov Agor, Jona Shley, Ysmach Itzhak, Joseph Buchbut, Boris Carmi, Imboven, Vera Atzmon, Shmuel Rachmani, Jakir Gershon, Mula & Haramaty, Willinger, Yoram Rubin.

EDITORS: Giora Manor, Judith Brin-Ingber

Published by "The Israel Dance Society"

Printed: "Hadfus Hehadash" and S. SEGAL, Printers", Tel-Aviv.

Distribution: A. Armoni, Tel-Aviv, 4, Balfour St.

Tel.: 03-292026.

PRICE: 18 IL.

A year has passed since we presented with apprehension and expectation, the first issue of ISRAEL DANCE. Now the 1976 edition is in the hands of the reader.

A first issue requires endless decisions and considerable faith. Continued publication is as difficult a process as the initial effort, and as exacting. It calls for development and improvement from the inevitable mistakes and previous short-comings. Nevertheless, we did not see any reason to change the basic format of our Annual: photos, articles and documentation of the Israeli companies seem to us the way to present a picture of the dance-year as it was.

The new issue includes material on folk dance, an aspect of dance we neglected to report on last year. We hope that this will help to bridge the gap dividing stage - dance and folk dance, we believe mainly caused by lack of information and mutual distrust. Another new area we included in this year's issue is the art of dance photography and dance as an inspiration for sculpture.

The past year was rich in dances by Israeli choreographers which seems to us a most important development. The companies had to struggle with ever rising costs and the tightening of already inadequate budgets, but all managed to survive the difficulties and to function, no mean achievement.

A new trend became apparent at the beginning of the season when several dancers changed companies, without this being considered as treason, as it was in the past. This, too, is a welcome development towards normalcy. Perhaps the free flow of performers from one dance company to another will result in management concern for the development of individual dancers as artists.

Obviously, we could not possibly cover all events and publish photos of all the dances and dancers in Israel. In the new issue we hope some of our past "sins of omission" have been remedied without causing new ones. Hopefully, editorial decisions are based on objective criteria including proportion and reportage. We do hope that this will be appreciated by those seemingly slighted.

The first issue of ISRAEL DANCE -- though generally well received, judging by comments which reached us -- did not get to all its potential audience. We would like our readers to consider themselves as part of a cooperative effort and help us to bring this record of dance in Israel to the attention of dancers, pupils and friends.

We are grateful to all who helped us to present the second issue, ISRAEL DANCE' 76.

The Editors.

ISRAEL
DANCE
1976

ISRAEL DANCE

176

