

1983 מרכז תיאטרון





ז בת דור
להקת המחול

זמן

כחול

1983

תוכן העניינים

5	תמנה יריאל - לזכרה
6	הדראמטיזציה שבמחולות החסידים - מאת צבי פרידהבר
9	דיבוק הדיבוק הרוקד - מאת גיורא מנור
16	מרדית מונק - תמונת מצב בחינוכה של נערה - מאת ד"ר רונית לנד
18	פרד ברק - חייו של רקדן יהודי - מאת יהודית ברין אינגבר
25	התכוננות פנימה (בעקבות שנת השתלמות בארה"ב) - מאת רות אשל
26	"מחזור" - תהליך עבודה - מאת גבי אלדור
29	להקות ובכורות ב-1982

על העטיפה: רקדני בת-שבע ביצירתה של נעמי אלסקובסקי
 "אשמורת שלישית" (צלם: יורם רובין) - רקדני הבאלט
 הישראלי ב"הסילפידות" על פי מיכאיל פוקין (צלם: מיכה
 קירשנר, באדיבות מערכת "מוניטין").

המערכת: גיורא מנור (עורך), גילה טולידאנו, נתן מישורי,
 דוד עדן.

הוצא לאור עלידי "האגודה למחול בישראל", משמר העמק
 19236, טלפון: 04-944167.

נדפס בדפוס "אלף אלף" בע"מ, רמת-גן, רח' אהליאב 3,
 טלפון: 03)724940, 724931.

סדר עברי: "עט ואות", תל-אביב, רח' אלכסנדר ינאי 14,
 טלפון: 03)459019.

הוצאתו לאור של השנתון נסתייעה עלידי האגף לתרבות
 ולאמנות במשרד החינוך והתרבות.

סדר אנגלי: "פנורמה", כפרסבא, רח' ויצמן 87, טלפון:
 052)28004.

תמנה יריאל – לזכרה

תמנה היתה מורה אהובה באולם למחול בגעתון, ותרמה רבות להכשרת עתודה ללהקה. כל תלמידיה שומרים בלבם את זכרה.

היתה ידידת אמת במלוא מובן המלה. רגישותה לזולת, טוב הלבן השופע והמיוחדות שבה, נגעו ללב כל מי שהכיר אותה. לאלה שעבדו יחד איתה זכורות שש שנים מלאות חוויות. ■

געתון, 16.1.83.



תמנה יריאל זוכרי דגן
במחול "דימויים נזכרים" מאת ג'ין היל-סאגאן
בלהקת המחול הקיבוצית

תמנה יריאל נולדה בנוה-אילן, והחלה לרקוד מגיל צעיר אצל חנה יפה וקארול דיויס. נסעה לארה"ב בשליחות עם הוריה ורקדה בלהקתה של בתי הלר.

משחזרה ארצה רקדה בסטודיו של "בת-דור", והשתתפה בקורסי קיין באולפן למחול בגעתון, שבהם לימדו במשך שנים גרטרוד קראוס, לינדה רבין וכמובן יהודית ארנון. אחרי שרותה הצבאי נסעה ל"פלייס" בלונדון – שם השתלמה שנה.

בשובה ארצה רקדה עם סדנת המחול הירושלמית, בהדרכתה של פלורה קושמאן. במשך כל התקופה שמרה על קשר עם יהודית, וב-1976 הצטרפה ללהקת המחול הקיבוצית. במשך שש שנים רקדה כ-25 מחולות שונים. ב-15 באוקטובר 1982, רקדה בפעם האחרונה, בהופעה בכפר-מנחם את "הרהורים על קו שבור" של הדא אורן, ו"הקתדראלה השקועה" של יירי קיליאן. לאחר מכן יצאה לחופשה, שלא חזרה ממנה עוד.

חזי לסקלי כותב:

"היה בריקוד שלה איזושהו עומק, שלא מצאתי אצל אף רקדן ישראלי אחר. היא מעולם לא ביצעה על הבמה אף תנועה שתכליתה היתה להרשים בלבד. כל תנועה שלה נראתה כאילו היא צומחת ממעמקים. אחד התפקידים המרשימים שלה מביא אותי אל ג'ין היל-סאגאן. ב'דימויים נזכרים' שלו היתה תמנה הרקדנית היחידה בתוך קבוצה של גברים מתייסרים, והיא מילאה תפקיד של מעין פייאטה – דמות מנחמת, שמחכה בקצה הוייה-דולורוזה. לעולם לא אשכח את העוצמה, העומק והכנות ללא סייג, שהיו בריקוד שלה.

'היא הרקדנית הטובה ביותר, איתה עבדתי בארץ' – אמר ג'ין היל-סאגאן בבטחון גמור.

אני זוכר את תמנה כיחידה שתפסה איך צריך לבצע תפקיד קומי-טורף, בעל איכות אוטיסטית, במחול של הנס טורלינגס וגם ב'קתדרלה השקועה' של יירי קיליאן, שבו רקדה ברמה שלא היתה מביישת את הרקדניות המקוריות של ה'נדרלנדס דאנס תיאטר'. קשה גם לשכוח את הסולו המצמרר שלה ב'מוות הלבן' של רות זיראיל."

הדראמטיזציה שבמחולות החסידים

מאת
צבי פרידבר

גם שמות הריקודים, כפי שהם מופיעים בתיאורים הספרותיים ובפי העם מדברים בעד עצמם ומורים ברורות, שאין לפנינו בשום פנים ואופן ריקוד בעל גוון אחד ויחיד, אלא מסכת שלימה ורחבה ביותר של ריקודים בעלי תוכן ומשמעות מיוחדים במינם. כך מוצאים אנו בין שמות הריקודים "ונהפוך הוא טאנץ", "בשתיקה טאנץ", "תחית המתים טאנץ" "פלעשל טאנץ", "שטוק טאנץ", "שלוס טאנץ", "ברויגעד טאנץ" ועוד שמות המורים כולם על תוכנם.

בודאי תשאל כאן השאלה, היכן ברשימה שלפנינו ריקודי ה"שר" וה"שרלה", שכה התאזרחו אצלנו ושהדבקה להם התוית של ריקוד חסידי? התשובה על כך חד משמעית: ריקודים אלה אינם מריקודי החסידים. נהפוך הוא. ריקודים אלה, היו כצנינים בעיניהם והיהדות החרדית כולה, מאחר והיו לריקודים מעורבים של גברים ונשים⁽³⁾. אך היו גם ריקודי "שר" שנקדו עלידי בניה הישיבות, כריקוד שורות.

ולא רק בשמות הריקודים חבויים הרמזים על ייחודו של ריקוד זה או אחר ועל אופיים הדראמטי, אלא גם במעמד בו ברצעו, כגון: ההתוועדויות למיניהן, קבלת פני הרב, ימי חג ומועד בחצרות האדמו"רים, חתונות וימי ההילולא לצדיקים או ימי זכרון למאורעות חשובים.

על מעמד אחד מסוג זה ועל האספקטים הדראמטיים של הריקודים שבו כבר עמד אלכסנדר שייכר, במאמרו "עקבות דראמטיזציה בטכסי הפסח בהונגריה"⁽⁴⁾, בו תיאר את מעמד "קריעת ים סוף" בשביעי של פסח בקהילות חסידים שונות בהונגריה, שהמוטיב העיקרי בהם הוא, כמובן, מעבר הים בחורבה והכמיהה לגאולה, המתבטאת בצורות השונות של שפיכת מים על רצפות בתי המדרשות והריקוד מעליהם או בתוכם עד ייבושם.

לפני שנייחד את הדיבור לריקודים עצמם, נקדיש מלים מספר למבצעים, כלומר לרקדנים, אותם ניתן לחלק לשלושה סוגים: לרקדנים מקצועיים – במלוא מובן המלה, לרקדנים חובבים, שבהזדמנויות שונות מראים כוחם בריקוד אימפרוביזציוני, ולרקדנים חובבים, שהתמחו בריקוד מיוחד זה או אחר, ויפי ביצועו הקנה להם שם בין החסידים עד שדורשים מרקדן מסוים זה או אחר את ביצועו של אותו ריקוד בו הוא מצטיין. ריקודים, שקנו לעצמם שכיחה בתוך משפחת רקדנים מסוימת והפכו למסורת משפחתית קבועה. רקדנים אלה נדרשים במיפגשים השונים לבצע את הריקוד "שלהם".

כשאנו באים לדון בריקודיהם של החסידים, מצטיירת לפנינו בדרך כלל התמונה החדגונית של חסידים, הסוככים ורוקדים במעגל אינסופי, בווריאציות שונות של צעדות, אחיזות וכיווני התקדמות. נכון, זו צורת הרקידה המקובלת, המונית, של ציבורי החסידים בהתכנסותם יחד בהתוועדויות ובימי חג והילולא. אך האם זו דרך הרקידה היחידה הנהוגה והמאפיינת את הריקוד בחסידות, בבתי החסידים למיניהם? והתשובה תהיה, כפי שנראה מיד, בהמשך, שלילית.

הריקוד בחסידות, עשיר בנושאים, כוריאוגרפיות ואימפרפר ביציות ובלתי רגיל ביותר. רק צפייה ממושכת, רבת שנים, תאפשר לנו לעמוד על כל אלה. וככל שנרבה בהסתכלות, כן נעמוד משתאים על הבלתי ידוע לנו עדין.

צפייה זו נתקלת בקשיים, כי קהילות החסידים הן, בדרך כלל, חברות סגורות, שהחדירה לתוכן קשה ביותר לכל אדם שאינו מאנשי שלומם; לא כל שכן ראיונם, הקלטתם, שלא לדבר על הנצחתם של המחולות בצילום או הסרטה⁽¹⁾.

מתוך הספרות החסידית עצמה – מאוצר האמרות, האגדות וספוריהם של החסידים – ובייחוד מאמרותיהם של גדולי האדמו"רים על ענין המחולות⁽²⁾, נוכל לקבל תמונה ברורה על רבגוניותם של הריקודים בחסידות, אשר המומנט הדראמטי והאימפרוביזציוני תופס בהם חלק חשוב ביותר. זאת יכולים אנו ללמוד מן הכתובים עצמם, בלא להכנס לעובי הקורה של המשמעותיות וה"כוונות" שייחוסו לריקודים אלה עלידי אדמו"רים. כך זכו ריקודיו של "הסבא משפולה", ובמיוחד ריקודיו בהם התלבש בלבוש של דב שנועדו להציל נפש מישראל, וריקודיו של ר' משה לייב מסאסוב על גבי ה"שטולצן", הקביים, לתיאורים מפורטים ומלבבים, וכך גם ריקודיהם של האחים האדמו"רים ר' אלימלך ור' זושא, ועוד שורה שלימה של אדמו"רים וחסידים מן השורה, אשר ריקודיהם קנו להם שם בין החסידים.

נעבור עתה לתיאורם של סוגי הריקודים, צורותיהם ושמותיהם, הנהוגים בחוגי החסידות. ריקודים אלה ניתן לסווג לפי צורת ריקוד והרכב הרקדנים. הצורה המקובלת ביותר על המוני החסידים היא המעגל. מעגלי רוקדים אלה הופכים לרוב לזירה, אשר בתוכה יתקיימו – באם אפשר להגדירם כך – ריקודי ההופעה. האחרונים מתחלקים למספר סוגים, כגון: ריקודי סולו, ריקודי זוגות ורקדנים וריקודי אקרובטיקה.

נעבור עתה לסיקורם של אחדים מן הריקודים שהבולט והדראמטי מכולם הוא, ללא ספק ריקוד "תחתית המתים" או בלשון העם "תחתית המתים טאנץ". ריקוד זה מבוצע בחתונות, בחגיגות שמחת בית השואבה ובמיוחד בהילולת רשב"י במירון, בחגיגות ל"ג בעומר. הריקוד נרקד עלידי זוג רקדנים וכל כולו סיפור כוריאוגרפי בשלוש תמונות, כדלקמן:

תמונה ראשונה: שני רעים רוקדים בצוותא, כשהם מלווים את ריקודם בלגימה מבקבוק יי"ש. הבקבוק עובר תוך כדי הריקוד מאיש לאיש תוך גילויי רעות גדולה. לפתע מסרב אחד הרוקדים להעביר את הבקבוק לרעהו ותוך תנועות ריקוד הוא משתמט מחברו וזה רודפו, תחילה בתחנונים ולבסוף באיומים. מתחילה קטטה, כשאחד, בתנועות נואשות, מנסה להחזיר לעצמו את הבקבוק ללגימה ותוך כדי כך מנחית מכה על חברו. זה נופל ארצה פרקדן ו"מת".

התמונה השניה: המכה רואה את אשר עולל לחברו ומנסה בכל דרך אפשרית "להחיותו". הוא גוחן עליו בתנועות של כעין הנשמה מלאכותית, בודק את דופקו, מנער את אבריו, הופכו מצד אל צד, מעביר את בקבוק היי"ש תחת אפו בתנועות של תחנונים ובקשה שיקח ממנו את הבקבוק. כל זה נעשה בתנועות ריקוד בלתי פוסקות, המביעות חרדה, יאוש וחרטה.

התמונה השלישית: לבסוף ה"מת" נעתר לתחנוני חברו, ומתחיל להראות סימני חיים, רטט עובר בגופו והוא קם אט אט על רגליו. לשמחת חברו אין קץ, הוא מגיש לו את בקבוק היי"ש, והריקוד מסתיים בריקוד סוער בצוותא.

שלושת חלקי הריקוד מלווים בשלושה ניגונים שונים, שהראשון בהם הוא מנגינת ריקוד ה"ברייגעטאנץ" (5) ושני חלקיו האחרונים מלווים במנגינות "דריינה" רומניות (6).

"ריקוד הבקבוק", "הפלעשלטאנץ", נרקד בשני אופנים, כריקוד של יחיד וכריקוד של זוג, ועל סוג אחרון זה נייחד כאן את הדיבור. "ריקוד הבקבוק" בזוגות מתחיל בריצה במעגל במהירות מפליאה, כשכל רקדן נושא על קודקדו בקבוק יי"ש מלא. הרקדנים עוקבים איש אחר רעהו בפיתולי גוף וסיבובים מהירים ובכעין רדיפה והתחמקות איש מאחיו. לפתע, נעצרים הרקדנים איש מול רעהו ובתנועות איטיות הם יורדים עד לישיבה. ובשיבה הם עורכים מעין תחרות של תנועות שווי-משקל, בהרימם רגליהם מהרצפה והצלבתם באויר ואף בהרמת ידיהם, התומכות בגופם מעל הרצפה. ממצב זה עוברים לשכיבת פרקדן תוך תנועות התקרבות והתרחקות. אין לשכוח, כי כל זה נעשה כשהבקבוקים לא משים מראשיהם! ממצב שכיבת הפרקדן הם עוברים שוב לישיבה, חוזרים על תרגילי שווי-משקל, ולא לאט הם קמים ומסיימים את ריקודם, כפי שהתחילו אותו, בריצה מהירה במעגל הצופים, הסוגר עליהם. גם כאן, ככריקוד "תחתית המתים" המנגינה היא מנגינת "ריקוד הברוגז".

ריקודי היחיד, כולם אימפרוביזציה. אחד היפים והמעניינים

שבהם הוא ריקוד ה"פנטומימה", הבא לתאר בצורה מבדחת ביותר ריקודו של חסיד עם בן זוג, שצריך למעשה לתאר ריקוד עם בת זוג. הרקדן מלביש על זרועותיו מעיל, כשכפתורי המעיל הם מול גופו. על צווארון המעיל מניחים שטריימל, וכך נוצרת מעין בובה, השותפת למחול. הרקדן יוצא בריקוד בתוך מעגל הצופים, הנהנה מן התנועות המלוות מימיקה המתארת ריקוד עם בן (בת) זוג.

קטיגוריה בפני עצמה הם ריקודי היחידים, שסממן של אקרובטיקה טבוע בהם. ביצועם דורש מן הרקדנים שליטה מירבית בגופם והרגעים הדראמטיים בהם רבים ביותר. כזה הוא, למשל, ה"שטוקטאנץ", שווריאנטים רבים לו.

הרקדן שם מקל-טיולים על מצחו ומתחיל לרקד במרכזו של מעגל הצופים בתנועות של הטיית הגוף, קדימה ואחורה, ובתנועות סיבוביות, ומנסה למרות זאת לשמור על שווי המשקל, כך שהמקל הניצב על מצחו לא יפול ארצה. תוך כדי הרקידה מתחיל הרקדן אט אט לרדת עד לשכיבת פרקדן ושב מתנער וקם, כל זאת מבלי שהמקל יפול ממצחו. יש רקדנים, המלבישים על קצה המקל כובע רחב שוליים או שטריימל. יש גם, שהרקדן יורד לכריעת ברכיים, נוטל את המקל לידי, מעל לראשו, מטה את פלגגופו העליון לאחור, כשכל אותה העת הוא מעביר את המקל מאחורי גופו ועד שיגיע להטייה מלאה, כשראשו נוגע ברצפה והמקל שבידו מצוי הרחק מעבר לראשו הנטוי לארץ, כשכל גופו רוטט. גם ריקוד זה מלווה מנגינות ה"ברוגז" וה"דריינה".

גם "ריקוד הבקבוק" (ה"פלעשלטאנץ"), מבוצע אף הוא עלידי רקדן בודד, כאשר את המקל על מצחו של הרקדן מחליף בקבוק מלא יי"ש, או כוס מלאה מים.

ריקוד דראמטי ואקרובטי ביותר הוא הריקוד עם "פירמידת הבקבוקים". הרקדן מציב על פיו או מצחו מקל קצר, שאליו מחוברת תבנית בת שלוש קומות, שעליה מסודרים בקבוקי יי"ש או בירה. עם כל הכבודה הזו יוצא הרקדן לרקד במרכז מעגל הצופים, ומנסה להראות את יכולתו, ככריקודים הקדומים, בשמירה על שווי המשקל.

ריקוד יוצא דופן, שניתן לראותו לעיתים רחוקות בלבד בחתונות, הוא "ריקוד הלפידים". למרכז המעגל יוצא אברך, כשבפיו לפיד בוער העשוי מניר עתון מגולל, ויוצא עמו בריקוד עד הגיע האש קרוב ביותר לפיו. ריקוד זה הוא אמנם קצר ביותר, אך מלא דראמטיות. ההכנות לקראתו נעשות "מאחורי הקלעים", כשהרקדן פורץ ממש למרכז המעגל בפתאומיות והלפיד הבורע בפיו (7).

סקרנו כאן מספר קטן ביותר של ריקודים ייחודיים, מתוך המסכת הרחבה של הריקודים החסידיים בעלי אופי דראמטי מיוחד, הנפוצים ביותר בחצרות החסידים, המצביעים על העושר הרב הטמון בריקודים מסוג זה. רוב המחולות בחסידות, הם מחולות אימפרוביזציה, התלויים כל כולם בכשרונו של רקדן זה או אחר להוסיף עליהם ולהביאם

למסורת מתמשכת של אותה תחרות של מצוות "כיצד מרקדים לפני הכלה", מימי בית שמאי ובית הלל, וגמור בריקודי היחידים בהילולת ר' שמעון בר יוחאי בל"ג בעומר במירון⁽⁹⁾.

מקורות

6. על מנגינות ריקוד "תחית המתים" ראה את דברי ההסבר לתקליט "ניגוני שמחה וריקוד של חסידים", שבהוצאת המרכז לחקר המוסיקה היהודית שליד האוניברסיטה העברית ים, מסדרת האנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל, שנכתבו עלידי אנדריי היידו ויעקב מזור.

7. הרקדן שביצע ריקוד זה בחתונה חילונית לכבודו של אחי החתן, שהיה בן ישיבתו, מסר לי, כי מאחר והריקוד הוא קצר ביותר, יש והיו חבריו מכינים עוד מספר לפידים ועם הישרפו של אחד הפלפידים היו מדליקים לו חבריו לפיד נוסף, שהוא היה מחליפו תוך כדי ריקוד.

8. על "ריקודי המצווה" למיניהם ראה: צ. פרידהבר, "ריקודי המצווה", תולדותיהם וצורותיהם, "המחול היהודי" – מסות, חיפה 1968, עמ' 27-34; הנ"ל: "ריקודי מצווה בחתונות מצווה", מחקרי המרכז לחקר הפולקלור, ג' ים 1972, עמ' קפ"ג-קפ"ז; הנ"ל: "רקדני מצווה" בחתונות יהודיות, שם ד' 1974, עמ' סט-עג; הנ"ל: "הריקוד בהפסק של מטפחת", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, ג' תשמ"ב, עמ' 35-45.

9. צ. פרידהבר, "ריקודי החסידים בהילולת ר' שמעון בר יוחאי (רשב"י) בל"ג בעומר במירון", המחול היהודי, מאסף שלישי, חיפה 1978, עמ' 4-11.

לשיאים חדשים. כך הם זוכים לביצוע מעולה. דברים אלה נכונים כמעט לגבי כל צורות הריקוד שבחסידות ובכל מיפגשיהם – ולא רק בריקודים הייחודיים שהועלו בזה – החל מ"ריקודי המצווה" בחתונות⁽⁸⁾, בהם נוכל להיות עדים

1. רוב עבודת-השדה נעשתה בשטח הפתוח, כגון בהילולת רשב"י, בחגיגות ל"ג בעומר במירון, ועל כך ראה מאמרים ב"ריקודי החסידים בהילולת רשב"י בל"ג בעומר במירון", "המחול היהודי" – מאסף שלישי, חיפה 1978, עמ' 4-14, ובמעמדים אחרים, שבהם קיבלתי רשות מפורשת מהרבי המקומי, אך גם אז הורגשה לא אחת הסתייגות של חסיד זה או אחר, שלא אחת הביאה להפסקת הסיקור, כדי לא לפגום ברגשות הנוכחים.

2. צ. פרידהבר, ויש רוקדים כלפי מעלה – עלי מרום, "המחול היהודי" – מסות, חיפה 1968, עמ' 35-36; ב"ארכיון המחול היהודי" מרוכזים כיום למעלה משלוש מאות אמרות חסידיות בנושא המחול.

3. א. לוינסון, "לריקודי העם בישראל", רשימות (סדרה חדשה), ג', ת"א תש"ז, עמ' 159.

4. א. שייבר, "עקבות דרמטיזציה בטכסי הפסח בהונגריה", ידע"עם, חוב' ז-ח, ת"א תשי"א, עמ' ט; כזה הוא גם מאמרי על "ריקודי החסידים בהילולת ר' שמעון בר יוחאי (רשב"י) בל"ג בעומר במירון", המחול היהודי – מאסף שלישי, חיפה 1978, עמ' 4-11.

5. על ריקודי ה"ברוגו והשלום" השונים בחתונות יהודיות ראה מאמרי: "ריקודי ה'ברוגו והשלום'", המחול היהודי – מאסף שני, חיפה 1972, עמ' 31-37.



חתונה בכפר חב"ד
צילם בועז לניר



דיבוק הדיבוק הרוקד

מאת
ג'ורא מנור

בדיבוק, דומה לעלילה ב'הדיבוק' שלו. (1)

כך מצטט דוד ורדי בספר זכרונותיו את המלחין יואל אנגל, מי שחיבר את המוזיקה להצגה של ואכטאנגוב.

"גם את הניגון של 'מפני מה' שמענו באחת מעיירות גאליציה בנוסחאות שונות. סבורני שלאחר עיבוד אפשר יהיה להשתמש בה בשביל ראשית המחזה." – אומר אנגל.

מחמת וואס, מחמת וואס, איז די נשומה פון העכסטער הויך אראב אין טיפסטען גרונד? דאס פאלען טראגט דעם אויפקומען אין זיך...	(מפני מה, מפני מה, נופלת הנשמה מפיסגה רמה לתחתיות? הנפילה נושאת בתוכה את התחיה...)
---	---

השיר בן השורות המעטות חוזר אצל אנסקי גם בסיום המחזה. כוריאוגרפים אחדים, שעיצבו באלטים משלהם בנושא "הדיבוק" פרשו שירה רחוקה זו כסימן ל"הפי אנד" של התאחדות נשמותיהם של לאה וחנן בעולם הבא. ועוד נשוב לנקודה זו.

מעטים המחזות, שזכו לעיבודים כוריאוגרפיים רבים ושונים כל כך. אולם יש פן נוסף לצד המחולי של "הדיבוק". אחת הסצינות המרשימות ביותר במחזה הוא מחול-הקבצנים המיוחד במינו, בסוף המערכה השניה, המכין את הרגע הנורא, בו נכנס הדיבוק ככלה. מחול-קבצנים זה, כפי שיצר אותו הבמאי ואכטאנגוב עם שחקני "הבימה" ראוי לדיון מיוחד, בהיותו יצירה כוריאוגרפית מעולה ביותר.

במה נעוץ קסמו המיוחד של המחזה המיסטי-פולקלורי של אנסקי?

זהו סיפורה של לאה, בתו של יהודי אמיד בשם סנדר, שעומדים להשיאה לבחור-ישיבה למזן אך ביישן. חנן, צעיר מלומדי בית-המדרש, המרבה לעסוק בקבלה, אוהב עד כלות נפשו את לאה. והוא מנסה למנוע את נישואיה למנשה על ידי סיגופים ובעזרת כוחות שלא מהעולם הזה. הוא נפטר מרוב סיגופים זמן קצר לפני החתונה, העומדת להערך.

בהתאם למסורת, יוצאת לאה לבית הקברות לפני החופה, להזמין לכלולותיה את אמה המנוחה. בניגוד לעצת אמנתה, היא ניגשת גם לקברו הרענן של חנן, ומזמינה גם אותו

כשיצא שלמה זנוויל רפפורט, הידוע יותר תחת שם-העט שלו אנסקי, למסע בן שלוש שנים, כדי לתעד ולחקור את הפולקלור של יהודי אוקראינה, עבר מעיירה לעיירה, התרשם ורשם את שמצא, ספק אם תיאר לעצמו, שהמחזה שכתב בעקבות מחקרו יקנה לו שם בעולם וישמש חומר והשראה לטובי הכוריאוגרפים, מחצית המאה אחרי מותו בשנת 1920.

המחזה בו מדובר הלא הוא "הדיבוק". ("בין שני עולמות", בשמו המקורי). לראשונה הועלה על הבימה על ידי תיאטרון ה"וילנער טרופע", ביידיש, בשנה בה מת מחברו, ושנתיים אחר כך, בעברית ובתרגומו של ח.נ. ביאליק, על-ידי מה שהיה אז "הסטודיו הבימה", שליד התיאטרון האמנותי במוסקווה, בבימויו של יבגני ואכטאנגוב. שתי גרסאות אלה זכו להצלחה בלתי רגילה ובמסעותיהן הביאו ה"וילנער טרופע" ו"הבימה" לכל אירופה, אמריקה וישראל את "הדיבוק" ופרסמוהו לא רק בקהל באי התיאטרון היהודים, ו"הדיבוק" הפך למושג בתיאטרון הבינלאומי.

כוריאוגרפים רבים נמשכו למחזה ועלילתו, והנה רשימת היצירות הכוריאוגרפיות על פי "הדיבוק", (שבוודאי אינה שלמה):

"הדיבוק", 1951 – אננה סוקולוב; מוזיקה: סיגפירד לנדאור.

"הדיבוק", 1960 – הרברט רוס; מוזיקה: רוברט סטארר.

"הדיבוק", 1964 – סופי מסלאו; מוזיקה: רוברט סטארר.

"ואריאציות הדיבוק" "The Dybbuk Variations", 1974 – ג'רום רובינס; מוזיקה: ליאונרד ברנשטיין (בביצוע ה"ניר יורק סיטי באלט").

"אחזות הדיבוק" "The Possessed", 1975 – פרל לאנג; מוזיקה: מאיר זיגלמן ויואל שפיגלמן.

"הדיבוק", 1977 – רינה ירושלמי; מוזיקה: משה זורמן (בביצוע להקת "בת-שבע").

"מי פילל ומי מילל, כי מן האוסף של אנסקי ידידי יצמח בקרב הימים מחזה כ'הדיבוק'? עדיין אני זוכר את פניו הצוהלות של אנסקי, בשמעו באחת מעיירות גאליציה מעשה

לחתונתה. (הזמנת האהוב מעולם האמת לחגיגת הכלולות מזכיר מוטיב דומה בשירו של היינריך היינה "דון רמיר").

החתן בושש לבוא. לפני ביתו של סנדר מכינים את השולחנות לסעודה החגיגית. קבצני העיירה באים לקבל נדבות ולרקוד עם הכלה, בהתאם למסורת. הפסחים והעיוורים, הזקנים והזקנות, הנכים וחלקאים אוחזים בה, מטלטלים אותה עד שהיא כמעט מתעלפת מסלידה ופחד. סוף סוף מגיע החתן אבל ברגע בו מתחילים להכין את לאה לקראת החופה, בוקע מגרונה קול שאינו שלה. כולה אחוזה תזזית היא מכריזה "לא! אתה אינך חתני!" זהו קולו של חנן המת, המדבר מתוכה. "חזרתי לזו שאהבה נפשי ולא אעזבנה עוד!" צורה קולו של חנן מפיה של לאה. והמשולה, דמות מוזרה העוברת במחזה, שייכת ולא שייכת, מכריז: "דיבוק נכנס בכלה."

במערכה השלישית מובאת לאה אל הרבי ממירופול, כדי שזה יגרש את הדיבוק. הוא משיב את הדיבוק לצאת, אבל זה מסרב. הרבי מאיים עליו בחרם, אבל האיום אינו משפיע. ומתברר, שלפני שנים רבות, כאשר היה סנדר עוד בחור ישיבה עול ימים, הבטיח לחבורו, ניסן, אביו של חנן, שאם בעתיד יולד לאחד מהם בן ולשני בת, הם ינשאו זה לזו. במשך השנים שכח סנדר את נדרו.

הרב מחליט לזמן את ניסן, אביו של חנן, מעולם האמת לדון תורה עם סנדר. הוא קורא לו, והכל חשים שמאחורי המחיצה שהקים השמש מצויה רוח המת. אבל בעליהדין המת אינו סולח לסנדר את נדרו, שהופר. הדיבוק מסרב לצאת מגוף הכלה. מכינים גרות שחורים ושופר והרב גוזר על הדיבוק לצאת, שאם לא כן, יטיל עליו חרם גדול. הדיבוק נכנע, ומבקש רק שיאמרו עליו קדיש. הרב מצווה להביא את החופה ולקיים את טכס החתונה תיכף ומיד. אבל מאוחר מדי – הדיבוק יוצא מגופה של לאה, אולם היא עצמה צונחת לארץ. מתה. "ברוך דיין אמת." – אומר המשולח.

סיפור כל כך יהודי, כל כך קשור באמונה מיסטית וכולו שייך לעולם הדת היהודית, סמליה ומושגיה, בכל זאת מרגש גם אדם לא דתי, שאינו מאמין ברוחות ושדים. ויש בו כוח משיכה אדיר אפילו לגבי מי שאינו יהודי. זאת, ראשית כל, אולי משום שזהו סיפור אהבה גדול, שאינו נופל מהמיתוסים בגון זה של טריסטאן ואיזולדה, והלא לא נחוץ להאמין באילולים הצפוניים הקדומים, כדי להתרגש ממנו. ושנית, המעשה בדיבוק נוגע באחת הנקודות המרכזיות של ההווה האנושית: הפחד שלפתע שולט בנו כוח שאינו ה"אני" שלנו, שבתוך נפשנו שוכנת נפש שניה, שברגע מסוים משתלטת עלינו. זהו הפחד מפני טירוף הדעת או מפני הלא-מודע שלנו.

לפני שנעסוק בגרסאות הכוריאוגרפיות השונות של הדיבוק הבה נתבונן במחול-הקבצנים, כפי שעיצבו ואכטאנגוב בהצגה של תיאטרון ה"בימה".

יבגני ואכטאנגוב (1883–1922) היה מתלמידיו של אחד משני מיסדי התיאטרון האמנותי המוסקוואי, סטאניסלבסקי, ממציא "השיטה", שבעזרתה יצר את התשתית למשחק הריאליסטי המודרני. שעה שסטאניסלבסקי נחשב לאבי הריאליזם, תלמידו ואכטאנגוב הוביל את התיאטרון לכיוון אחר, אקספרסיוניסטי. המבקר האמריקני קירבלי⁽²⁾ מכנה את סגנונו של ואכטאנגוב "ריאליזם דמיוני" והוא משווה אותו לעדשה, המבטלת את הפרטים הצדדיים ומרכזת את תשומת הלב בעיקר, זהו "עיוות יוצר", המגדיל או מקטין את ההתרחשויות הבימתיות, שאינן נרתע מ"מלאכותיות" והגזמה. ואכטאנגוב יצר תיאטרון, בו הדיבור מתומצת לכדי כמעט-זימרה והתנועה מגובשת עד שהיא כמעט-טריקורד.

"הפנים מצוירות בצבעים עזים וצורות מוזרות, עד שהן הופכות לכמעט מסכות גרוטסקיות. פיות מעוותים על ידי כתמי צבע איפור; עיניים משתנות ללא הכר בעזרת קשתות ועיגולים, אפים מחודדים עד כדי חודים." – כותב ברוקס אטקינסון, מבקרו של ה"ניריוק טיימס".⁽³⁾

סיגנון חריף זה משך את הבמאי ואכטאנגוב לכיוון המופשט הקוביסטי, המבליט את הצורות הגיאומטריות המצויות במציאות. הזווית, הצורות הבסיסיות של משולש, מעגל או ריבוע הן אבני הבנין שלו, התנועה הריאליסטית והקול המציאותי נדחסים או מעוותים עד לקיצוניות, אך מבלי להנתק כליל מהמציאות, כפי שהיה בתיאטרון האקספרסיוניסטי של מיריהולד, למשל. עלידי כך שמר הריאליזם הדמיוני שלו על הקשר הרגשי עם הצופה, ואף הגביר את ההזדהות האמוציונאלית עם המתרחש על הבימה, בניגוד לניכור ולקריירות שאיפיינו את יתר יוצרי התיאטרון האקספרסיוניסטי.

כדי לעצב את מחול הקבצנים ב"הדיבוק" הזמין ואכטאנגוב את הרקדן והכוריאוגרף לב לאשצ'ילין מה"בולשוי באלט". אולם למעשה יצר הבמאי עצמו את הסצנה המרגשת. מספר אברהם פרודקין⁽⁴⁾, מי ששיחק את המשולח בגרסא המקורית של "הבימה", בזכרונותיו:

"המחולות (של לאשצ'ילין) העידו על ידיעת הפולקלור, אך לא היו אלה מחולות עם רגילים. 'אני זקוק לא למחולות יהודיים, כי אם למחול-קבצנים כחתונת סוחר עשיר', ויבגני בגרסיונוביץ' (ואכטאנגוב) מראה לכל אחד מן המשתתפים את מחולו. 'אתה פיסח, לא נוח לך לרקוד. רקוד, רקוד! אתה סומא, אינך רואה דבר, ואף על פי כן רקוד, רקוד! אני זקוק למחול-מחאה, למחול צווחה' במחול-קבצנים זה ביטא ואכטאנגוב את הרעיון הסוציאלי של המחזה."

הדברים המצוטטים נכתבו ונתפרסמו בכרית-המועצות, ומכאן, אולי, הדגש על הצד המעמדי של מחול-הקבצנים – כי אין במחזה של אנסקי נושא חברתי מובהק. פרט, אולי, לכך שסנדר העשיר מבקש להשיא את בתו למישהו מכובד ואמיד ולא לבחור התמהוני חנן. "מי שראה את מחול-הקבצנים ב-1926, לא ישכח אותו לעולם" – כותב ברוקס אטקינסון בשנת 1948, כאשר שבה "הבימה" והציגה את "הדיבוק" בניריוק.

מה היה כה מיוחד ומרשים בסצינה זו, שהפכה לדימוי המרכזי של המערכה השנייה של המחזה, ולאחד משיאי ההצגה כולה? מחול־הקבצנים היה למה שכרכת מכנה ה"גסטוס" של המערכה, וכך הוא מתואר על־ידי אחד מגדולי מבקרי המחול ברוסיה, שהגר אחרי המהפכה לצרפת, אנדרה ליונסון ושם ראה את "הבימה", שעה שנדדה בעולם, לפני שהתישבה בת־לאביב:

"התנועה הכללית על הבימה הופכת למחול. ה'באלט' הבורלסקי של הקבצנים, שהוזמנו לחתונה היא חזיון־סיוט מפחיד. 'חצר קסמים' זו הופכת למפגש של כל הסבל האנושי, לגהינום, כפי שהצייר ברויחל היה יכול לתארו."

בביתו של סנדר הכל מוכן לכלולות. שולחנות וספסלים מובאים לקראת בוא האורחים. ברקע ניצבות שלוש דמויות, בנות משפחת הכלה, כשלוש כובות מצוירות, לבושות ב"סגול חגיגי, בורוד וירוק, עומדות על גבי ספסל, וכמעט ואינן נעות במשך התמונה כולה, בניגוד ישיר לגופות המעוותים של הקבצנים." (5)

שבעה קבצנים היו בגירסתו המקורית של ואכטאנגוב. (שבעה, הלא הוא מספר בעל משמעות קבלית ומיסטית). אבל ואכטאנגוב צירף עוד חמישה קבצנים. "התחושה הבסיסית של מחול־הקבצנים היתה של תאוות־הבצע" – אומרת פאני ליוביץ', מותיקות "הבימה", שרקדה את המחול הזה אין ספור פעמים, "ומבחינה צורנית לא היה בו ולו קור ישר אחד, בתנועה ובמיזאנסצנה. הכל היה מפותל, עקלתון. כל דמות של קבצן ונכה נבנתה על בסיס 'גרעין' של חיה. לאחד ניתן גרעין של קוף, לאחר צפרדע, לשלישי שועל, וכו'."

מחול־הקבצנים, המבקשים לגעת בכלה, לרקוד עימה, לא היה בנוי בהמשכיות אחת, אלא נפסק שעה שהוגשו משקאות ונתחדש מיד שוב, נקטע כאשר חולקו ביניהם מטבעות כצדקה וחזר לנוע במשנה אינטנסיביות. אמצעי בימתי זה של הפסקה וחידוש התנועה שימש את ואכטאנגוב גם בעבודותיו האחרות, כגון בסצינת העינויים ב"נסיכה טוראנדוט". (6)

כותב המבקר מנחם ריבולוב על "מחול־הקבצנים": (7)

"נעורים אבודים וחיים שנתקלקלו, תקווה שנכזבה וזעם לוהט – כל אלה מחוללים בריקוד פראי, מכאיב. בינות לכל ה"רע" הזה, בין הפיסחים והצולעים, דמותה הלכנה והתמה של לאה. היא חולם־הנעורים, שידים שרופות, מנוונות, מנסות לגעת בו. הם מבקשים לרקוד עם הכלה הטהורה והבהירה."

הנשים המכוערות, המנוונות, שלא רקדו כבר ארבעים שנה, הגברים המעופשים, הדוחים חולמים על מלאך טהור ונמשכים ללאה, רעבים וצמאים.

והיא, התמה, מאוהבת באהובה המת סובבת ביניהם בחן ועדינות ויופי חלומי, עד שהלב מבקש למות מרוב אהבה.

היא מופיעה ביניהם כורד, כיהלום בערימה של אשפה. הניגוד הזה הוא מעשה־האמן, ההתרשמות אין דומה לה."

הסומא מגשש בידיו, לחטוף מאכל, לקבץ נדבה, לגעת בכלה. הקבצנים מעדיפים את המחול עם הכלה על הנדבות, כאילו יש במגע זה משהו מאגי, מין כישוף שיביא מרפא לחולאיהם, צרי לאבריהם המדולדלים. "את – קבצנית רעה ללחם. אלו הן ידיך? באיזו רעבתנות חוטפת קבצנית זאת באצבעותיה העקומות, הראומאטיות, כל שבא לה ליד. זה מכבר שכחה כיצד מחזיקים דבר ברוך. הוא חוטפת ואוחזת כל דבר אחיזה מעוותת." – מצטט פרודקין את דברי הבמאי ואכטאנגוב בשעת חזרה על המחול. (8)

"המחזה נרקד ומושר... הדיאלוג מתעלה לדרגת זימרה, השירה הופכת למחול והמחול מתפתח במהרה לטירוף. אחר כך, במערכה השנייה, בחתונה, הקבצנים רוקדים. הם גרוטסקיים, רוחות רפאים עלובות, המשתלטות על הבימה, מחשמלות את הצופים ומפיצים חרדה ותאוה פראית לאלומות."

מסיבוביה של הכלה הלבושה כליל לבן בינות לנכים המכוערים, האפורים, נושבת רוח של שגעון בקהל. – כותב פליקס סאלטן (הסופר, מחבר הספר "במבין"). (9)

מחול־הקבצנים, כפי שמתאר אותו אנסקי במחזה, מעוגן היטב במסורת החסידית, אותה חקר.

"תקדים מסורתי ישיר לריקוד של לאה אפשר למצוא ב'מצוות טאניץ', שנירקד בחתונות חסידיות על־ידי הכלה ונשים אחרות לפני החופה... למצווה נחשבת לא רק השמחה עצמה אלא גם הדאגה לעניים (גמילות חסדים), בייחוד בשעת שמחה גדולה. אולם אנסקי שינה במידת מה את ריקוד־המצווה המסורתי, החסידי, כדי לרמוז על הזרמים האפלים שמתחת לפני הסצנה... במשך המחול לאה מתודעת לסיטרא־אחרא, העולם 'האחר', מקום שם מצויים הרוחות והשדים. כל השמחה הרעשנית אינה יכולה למנוע את חזרת הכוחות האפלים ובייחוד את רוחו של חנו, הדיבוק, לקהילה." (10)

יש בסצינה מעבר חד מהתלהבות של מצווה לטראגדיה. סמיכות הפרשיות בין ביקורה בבית הקברות להכנות לחופה מעידה על הקרבה בין החיים והמוות, האופינית כל כך למיסטיקה היהודית וזו החסידית בפרט. הרגעים שלפני החופה הם שעה מסוכנת במיוחד, והכלה חשופה להשפעות שלא מהעולם הזה, וזה הרגע אותו מנצל חנו, אהובה המת והמרומה, לחדור לעולם הזה ממקומו האחר. לא בכדי קרא אנסקי למחזהו במקור "בין שני עולמות".

מפליא איך הצליח ואכטאנגוב, שלא היה יהודי ולא ידע לא יידיש ולא עברית, לתפוס את עיקר המסורת החסידית ולהשתמש בה על מנת ליצור סצינה בימתית־כוריאוגרפית מזעזעת כל כך. מספרים שחקני "הבימה" של אותם ימים, שואכטאנגוב, שהיה חולה אנוש (הוא נפטר זמן קצר אחרי סיימו את עבודתו על "הדיבוק") שהה בבית־חולים ובמיטה הסמוכה לשלו שכב יהודי אדוק. ואכטאנגוב ביקש משכנו ללמדו מעט עברית. אבל הוא רכש לעצמו לא רק מלים עבריות, אלא בעיקר התבונן ולמד את תנועותיו של אותו יהודי. ידיד הדובבות של השכן למיטה שימשו לו השראה בכימיו כולו ובמחול־הקבצנים בפרט.

שעה ש"הדיבוק" של ואכטאנגוב היה להצלחה בקנה מידה עולמי ומחול־הקבצנים נחשב ליצירת אמנות נעלה, איש מהכוריאוגרפים הרבים שעסקו בנושא לא הצליח לגבור לחלוטין על הקשיים שמעמיד תרגום המחזה לשפת המחול.

בשנת 1951, כאשר הכינה אננה סוקולוב את גרסתה שלה ל"הדיבוק" (הבכורה התקיימה בתיאטרון "סטודיו" בניו יורק במרס אותה שנה), היא לא ויתרה על הטקסט ו"העניקה מקום שווה למלים, לפנטומימה ולמחול" (11). לדעתה של המבקרת דוריס הרינג החוט המקשר בין הסצנות השונות צריך היה להיות אופי דמותה של לאה. "אולם העבודה היתה אפיוודית, כשלאה פעם במוקד ופעם מחוצה לו" (12).

השימוש הרב ביותר בתנועה נעשה במחול־הקבצנים, ששיאו היה מחול סולו של לאה (תפקיד אותו רקדה אננה עצמה) "אולם כאן שגתה, כאשר שינתה לפתע את הסולם ללא מעבר לסולו רגשני, 'מודרני'... שנראה אישי יתר על המידה להקשר הדראמאטי שלו" – סבורה המבקרת.

פרל לאנג, בבואה לעצב את "הדיבוק" ("The Possessed") שלה בשנת 1975, נשארה נאמנה למחזה ומבנהו – לעיתים אף בפרטים זעירים – אך מבלי לעשות שימוש בטקסט ומלים. כשלאה נכנסת לבית־הכנסת בו לומדים הבטלנים דף גמרא, וביניהם חנן, "היא נראית כשתיל רך של צמח עדין. כשמלתה הכחולה היא זוהרת כקרן אור באפלולית החדר. אבל כאשר היא (פרל לאנג בתפקיד לאה) רוקדת דואט אהבה עם קארטר (בתפקיד חנן), הם מנסים לגעת זה בזה, להחזיק זה את זה מעבר לחלל ריגשי, והתרגשותי מתפוגגת" – כותבת פרנסיס אלניקוב (13). בעיני מבקרת זו גם סצינת גירוש הדיבוק זקוקה ליתר תחושת אימה ופחד. לאנג השתמשה בהקרנות של שקופיות, כמו בסצינה בבית הקברות, כאשר לאה באה להזמין את אימה המנוחה ואת חנן לכלולותיה. מעל הרקדנים נראים פניו וזרועותיו של חנן. וכך גם בסיום. אחרי שהדיבוק עזב את גוף לאה, והמשולח אמר את פסוקו, אנו רואים את האוהבים המתים מתעופפים אל על – לשמיים? – מאוחדים לעד. הפיאנד עצוב?

האמת היא שבסוף המחזה הכתוב נאמר בהערה: הבימה אפלה כולה. כאילו ממרחק רב נשמעת זימרה, חרישית עד שכמעט אין לשומעה, "מפני מה, מפני מה..." כפי שאנסקי כתב גם בראש מחזהו. אצל ואכטאנגוב אקורד הסיום הוא אחר, אפל וטראגי – מות לאה, שאינה יכולה להוסיף לחיות אחרי שנפש חנן האומללה הוצאה ממנה בכוח החרמות. על אף הניגון, על המלה "תחיה" המופיעה בו, הרומזת על איחוד הנפשות האוהבות בעולם האמת, הדרך לאפולוניה חגיגית ומעוף לשמיים, רחוקה מרחק רב, לעניות דעתי.

הצדיק ממירופול, המנצח על טכס גירוש הדיבוק, חש היטב בסכנה נשקפת ללאה והוא מאיץ בנוכחים להביא את החתן ללא דיחוי. כי נטילת הדיבוק מלאה כמוהו כנטילת נשמתה שלה – אהבתה לחנן היא עצם קיומה. הדבר מזכיר את הבעיה, בה מתלבט הפסיכיאטר במחזה "אקוואוס". הוא

מסוגל, אולי, בעזרת התיאפיה לשחרר את הצעיר מטירוף הסוסים שלו, אבל בכך גם יטול את נשמתו – יהפוך אותו ל"נורמאלי" אבל חסר עצמיות. הצדיק והרופא מצויים בכף הקלע של אותה דילמה.

פרל לאנג הצליחה דווקא בעיצוב כמה סצירות, שקשה לתאר שאפשר בכלל לעצב בתנועה, כגון במשל, שמספר המשולח לסנדר, אביה של לאה, על תפקיד הכסף בחיי האדם. הוא מורה לסנדר להביט בחלון. דרך החלון רואים אנשים עוברים ושבים. ואז אומר לו המשולח להתבונן במראה. וכל מה שסנדר רואה היא בכורות עצמו. אותה הזכוכית, כשהיא משוחה במעט כסף, מסתירה את האנשים והאדם רואה את עצמו בלבד...

גישתו של ג'רוס רובינס ב"ואריאציות הדיבוק" שלו שונה מאוד מזו של לאנג. בהערותיו בתכניה כותב רובינס שהמחזה של אנסקי הוא עבירו בבחינת "נקודת מוצא לשרת מחולות הקשורים זה בזה, שענינם טכסים והזיות המצויים באיורה האפלה, המאגית והדתית של המחזה".

אחרי פתיחה, בה נעים וחגים הבטלנים בבית־המדרש האחד סביב חברו, "כשידיהם אורגות צורות עדינות כחלל" (14) מגיע תורו של דואט אהבה, "החלום" בין לאה וחנן. ואריאציות "הקבלה" הם סדרת מחולות סולו לגברים, וירטואוזיים באופים. בסצינת "כניסת הדיבוק ככלה" "תחילה גופותיהם (של לאה וחנן) רועדים ומתפתלים יחד, אך איחד שני הלבבות גובר במחול של יופי איך־סופי ועדינות" (15).

בסצינה המסיימת, של גירוש הדיבוק, רובינס משתמש באמצעי בימתי מובהק: שעה שהדיבוק יוצא מגופה, רואים את דמות חנן צף ועולה כאילו מגופה. וכשהיא ניצבת לבדה בקצה הבימה, רוחה עוזבת אותה ומתאחדת עם חנן – לנצח, שעה שגופה הגשמי צונח ארצה. והבאלט מסתיים בחזרה קצרה על מחול הפתיחה.

רובינס, ברצותו להתרחק מהריאליזם הסיפורי, הלביש את רקדניו בקאפוטות שקופות, לבנות ושחורות (שעיצבה פטרישיה זיפרוד), מעל לבגדי ריקוד הדוקים, מבריקים. הפיאות מרומזות על־ידי כיסור־ראש שקצותיהם יורדים עד ללחיים. גם לאה לבשה חלוק שקוף, זהה לזה של הגברים. סיגנון זה לא מצא חן בעיני מבקרים שונים. מבקר אחד משווה את יצירתו של רובינס ל"מגרש הרוחות", סרטו של הבמאי בלאטי... (16)

כותב ריצ'רד באקל:

"אין אלימות אקספרסיוניסטית – למעשה אין כמעט כל הבעות־פנים – ולא עלילה רבה, אך הבאלט הוא יצירה המבריקה לדמיון גאוני. לא, מבריקה אינו הביטוי הנכון. הבאלט של רובינס זוהר ומלחש כאש אפלה. הוא כה מוזר, כה מפתיע וכה מקורי וחרישי שקיימת סכנה, שאנשים רבים לא יבינו אותו כלל.

מרשים ברגעים מסוימים, כגון בכניסתו המאיימת של החתן או ברגע הקסום, בו מופיע חנן מעולם האמת כצללית מאחורי הטלית שמחזיקה לאה פרושה בידיה המושטות לצדדים.

אולם, עד כמה שלא יהיה הדבר מפליא, כל הכוריאוגרפים שעסקו בנושא "הדיבוק" התעלמו לחלוטין – או פשוט לא גילו – את הנקודה העיקרית, שצריכה היתה, לדעתי, לכבוש את ייצר הכוריאוגרף: עובדת המצאותו של גבר בתוך גופה של אשה.

הרגע המרומם ביותר, מבחינה תיאטרלית, בהצגתו של ואכטאנגוב היה, כאשר לפתע בוקע קולו של חנן מגרונה של לאה. על פניה של רובינא ניכרה תדהמה. היא עצמה כאילו לא מבינה, מדוע לפתע שונה קולה וכל תנועותיה היו כאילו לא שלה, בלתי רצוניות, של מישהו אחר בתוכה, המכריח אותה לנוע ולדבר כרצונו, לא כרצונה. טלטלה אחזה בה, ודרך התנועה ראינו את הדיבוק כמו עינינו.

האפשרות ליצור מחול, שבמרכזו דמות הנשלטת על ידי דיבוק, אשה שבתוכה חבוי גבר, ולכן תנועתה משונה, גברית לפתע, הוא אתגר נפלא, שאף אחד מיוצרי מחולות הדיבוק לא עמד עליו, ובו.

במחול-הקבצנים של ואכטאנגוב-לשצ'ילין נפגשו, כנס בימתי חד פעמי, המסורת העממית שסיפקה את הצורה עם רגע דראמאטי אמיתי, שהוא צורך המחזה. בתנועתה של לאה לאחר כניסת הדיבוק נוצר מומנט תנועתי יוצא דופן ומזעזע.

יש בו שמונה חלקים וליאונרד ברנשטיין תיזמר את המוזיקה העדינה, הפשוטה בצניעות. הוא משתמש בשני חזנים והנבל ממלא תפקיד ראשי.

...טרם הזכרתי את המלאך. הוא מופיע פעמיים, והופעתו השניה היא מעשה תיאטרלי כה פשוט, שרק רובינא או קוקטו יכולו להמציא. הוא צועד צעד אחד ויחיד מתוך הקלעים מצד שמאל בקדמת הבימה, מביט רגע בגופה של הנערה המתה. ללא הבעה. ואז הוא נע בעדינות בקשת ויוצא בעומק הבימה. ממחר לספר לאלהים מה קרה, אני מניח." (17)

תיאור אחרון זה הוא כנראה האופן בו מבין ריצ'רד באקל את תפקיד המשולח.

ובעיני ג'ון גרין "הבאלט, משולל הרגשות הצורבת של המחזה של אנסקי, הופך לחיזור וריק בצורה מזוהה." (18) ואילו, לגבי ג'ק אנדרסון אין בבאלט זה "לא אימה מאטפיזית ולא תיאבון למלודרמה." (19) הוא רואה בו הדים ורוחות רפאים מבאלטים אחרים, "מחולות אחדים רומזים לעבר 'קניות אפלות' (של אנטוני טיודור) ואפילו ל'ציפור האש'... והאקזוטיקה שלו."

אם רובינא הרחיק לכת בכיוון ההפשטה עד לכדי רידוד המתח הדראמאטי ודילול הרגש, הרי שרינה ירושלמי, שהכינה את גירסתה שלה עבור להקת בת-שבע בשנת 1977, עוד הגדילה לעשות בכיוון הניכור. רינה, שלמדה תיאטרון ביפאן, עיצבה את "הדיבוק" שלה בהשפעת תיאטרון ה"נו". היא צמצמה את הדראמה כולה לארבע דמויות: לאה, חנן, החתן והרבי ממירופול. האמצעי האמנותי הראשי שלה היא התנועה האיטית, איטית, המוכרת מתיאטרון ה"נו". וזה

מקורות

(10) Sheryl A. Spitz, "The Dance of the Dybbuk", Judaism, Nr. 104, vol. 26, November 1977.

(11) Doris Hering, Dance Magazing, New York, May 1951.

(12) ש.ם.

(13) Dance News, New York, March 1975.

(14) Dance & Dancers, London, April 1975.

(15) ש.ם.

(16) Midstream, New York, August/September 1974

(17) Richard Buckle, "Buckle at the Ballet, Atheneum, New York 1980.

(18) Dance Magazine, New York, August 1974.

(19) Dancing Times, London, August 1974.

(1) דוד ורדי, "בדרך הילוכי", עקד ת"א, 1982 (מסדה 1947).

(2) E.T. Kirby, ed., "Total Theatre", Vachangov and the American Theatre of the 60's, N.Y., 1969.

(3) New York Times, December 14, 1926.

(4) "במה", מס' 7, 1960.

(5) Pearl Fishman, The Drama Review, T87, N.Y. 1980.

(6) N. Gorchakov, "The Vachangov School of Stage Art", Moscow.

(7) "דאס יידישע פאלק", ניריורק, 17.12.1926.

(8) "במה", מס' 7, 1960.

(9) Neue Freie Presse, Wien, July 1928.



ריקוד הקבצנים
במערכה ב' של "הדיבוק"
בתיאטרון "הבימה" במוסקווה



הקבצנים ו"שלוש הברכות"
במערכה ב' של "הדיבוק"
בתיאטרון "הבימה" במוסקווה



רישום מאת הצייר נתן אלטמן
לדמות אחת הקבצניות
ותמימה יודלביץ' בתפקיד זה
בהצגת "הבימה" במוסקווה

"הדיבוק" בלהקת בת-שבע
 כוריאוגרפיה: רינה ירושלמי



בתפקיד לאה - רינה שינפלד
 חנן - עמנואל (רוג'ר) בריאנט
 הרבי - רחמים רון



צלם: יעקב אגור

מרדית מונק – תמונת מצב בחינוכה של נערה

מאת
ד"ר רונית לנד

והדרמטיים. אין התנועה והמוזיקה מנותקות זו מזו ומרדית מונק יוצרת ואחראית לשתייהן. עבודתה מדויקת, אין בה מקום למקריות ואימפרוביזציה לא מבוקרת. יצירתה הפיוטית יוצרת מצבים וסביבות דמיוניים, בעלי הגיון פנימי משלהם, אך הגיון זה עובר תמיד אל הקהל והוא בראש ובראשונה תיאטרון מרתק.

ב-1967 החלה מונק לעצב ולבנות את עבודותיה לחללים ומרחבים בלתי מקובלים, תוך שימוש בזמן ממשי ובדפוסים זמן תיאטריים, המקובלים במרחב הרחוק. בעבודתה "Blue print" עבר הקהל בחללים שונים, כשבכל חלל מתרחש אירוע, המתקשר אסוציאטיבית לאירוע שלפניו. במספר עבודותיה שנוצרו לאחר מכן, ראה הקהל תמונות בודדות, שהצטרפו יחד לעבודה שלמה, בהפרשי זמן של ימים ואפילו שבועות, בין אירוע לאירוע.

עבודתה "Juice" ב-1969 היתה הראשונה למספר משתתפים רב (שמונים וחמשה), תוך שיתוף הקהל במצבים נתונים בעבודה. כל זאת בחלליו השונים של מוזיאון גוגנהיים בניו יורק. מונק השתמשה בכל האפשרויות המרחביות של המוזיאון, על גרם המעלות המרכזי הענקי שלו, תוך הדגשה מירבית של כל העימותים האפשריים בין קהל לשחקן-רקדן-זמר.

עבודתה התנועתית היא לעתים מינימליסטית ביותר. פה ושם בולטת תחושה שעם הזמן נעשית המוזיקה, פרי יצירתה, מורכבת ומעניינת יותר והתנועה הופכת למשנית.

במופעים הרבים אותם מגישים מונק ולהקתה, "The House" בולט העיצוב הדרמטי והתנועתי, המעניקים למוזיקה, ובעיקר לעבודתם הקולית הנפלאה של חברי הלהקה, תחושה פולחנית ותחושה מרגשת ביותר. בולטים בעבודתה הקולית של מרדית מונק מוטיבים יהודיים מזרח-אירופיים דומיננטיים, בד בבד עם צלילי פולחן אינדיאניים ומזרחיים. מונק מנסה, ולעיתים קרובות אף מצליחה, ליצור תחושת פולחן ומסורות אונברסליים ברורים ומוכרים לכל אדם, בהם משמשים אלמנטים ראשוניים ובסיסיים מתרבויות חוץ-אירופאיות שונות. יש בעבודותיה לעיתים קרובות מעין זכרונות כמעט עממיים, כמעט פולקלוריים, המושגים באמצעות ג'סטות יומיומיות; פעולות המזכירות עבודת נשים בחברות שונות, שאיבת מים, כתישת זרעים, פולחני טהרה וקינה. כל זאת בשילוב עם עבודה קולית מחוספסת

תיאטרונה של מרדית מונק דחוס, צבעוני, מלא תמונות ודימויים תוצרת-בית. תמונת עולמה של נערה, המכווצת ומרחיבה משמעותם של חפצים, זכרונות ואסוציאציות לפי צרכיה האישיים ורצונותיה המידיים. האירועים בתיאטרון המחול הכולל של מרדית מונק חולפים מהר ובדחיסות ומשאירים את הקהל עם חוייה ריגושת וצורנית עשירה ביותר, כמעט כמו לאחר צפייה או השתתפות בפולחן. וכבר רבות דובר על מרכיבי הפולחן היהודיים, האינדיאניים והאסיאניים בעבודתה. הסמלים והחפצים הפשוטים, הבלתי אמצעיים והיומיומיים הופכים בידיה לאוביקטים פולחניים ולסמלים אונברסליים, כשהם ממוקמים בהקשר הבימתי המיוחד של היוצרת.

מונק שייכת אומנם לזרם הפוסט-מודרני של המחול האמריקני, ונחשבה עד לפני שנים מעטות קודם כל לכוראוגרפית, אך כפי שהיא עצמה מגדירה את עבודותיה והשפעותיה, הרי היא יותר תוצר תיאטרון של אנטוניו ארטו ותיאטרון האבסורד, מאשר ילדת טיפוחם של ג'ון קייג' ומרס קנינגהם. גם אם סיפוריה, המוצגים לפנינו באמצעים של תנועה, צליל וקול, עשירים מאוד בהתרחשויות בחללים שונים, הם אסוציאטיביים לחלוטין ללא קשר עלילתי ברור בין אירוע לאירוע, בין תמונה לתמונה, הרי שהתאטרליות שבהם, בניגוד לניכור התנועתי והמופשט שבעבודתם של כוראוגרפים פוסט-מודרניים אחרים, חשובה לה יותר מכל.

מונק, נכדתו של חזן, ספגה בביתה את האהבה למוזיקה. זמן רב לאחר שהחלה לעסוק ביצירה מוזיקלית, התוודעה אל המחול והתנועה, ונסתה למצוא בין השניים, את נקודת המפגש המעניינת, האורגנית והרדיקלית ביותר לסביבתה המיידית. היא עושה שימוש אישי ביותר בגושפנקא, שניתנה עלידי הזרם הפוסט-מודרני, המתיר כל ניסיון וחיידוש, אך יחד עם זאת פונה עורף למיתוס התיאטרוני, לתכנים הפולחניים שבעבודה היצירתית ולהתרחקות מן המציאות היומיומית. מרדית מונק עוסקת בכל אלה, תוך כדי שימוש ניסויי באמצעים ובתפיסות החדשות העומדות לרשותה. מונק השתמשה בחומרים התנועתיים החדשים אשר הפכו לנחלתם של חבריה בשנות השישים, אך לא לשם הצגת התנועה לשמה, אלא לשם העשרת המסרים האקספרסיביים, אותם רצתה להעביר בעבודתה. שלא כמו אצל רבים מן היוצרים הפוסט-מודרניים, משמשות המוזיקה והתנועה כמשלימות אחת את השניה בהעברת מסרים סיפוריים

ורפיטיבי, המשחזרת זעקת נשים, יללות ילדים ובעלי חיים וקולות תפילה ומדיטציה.

מונק יוצרת גירסאות שונות לעבודה אחת. היא מניחה לעבודה להתפתח ולהשתנות עם הזמן, מוסיפה וגורעת תמונות והתרחשויות מן היצירה השלמה ומעצבת אותה מחדש כדי להתאימה לחללים בלתי צפויים. בחינוכה של נערה ("Education of the Girlchild") בנתה אפוס רב־משמעי, שהותאם והוצג בתהליך יצירתו בחללים ובמצבים שונים. "חינוכה של נערה" הוא סיפורו של שבט נשים, אלות, כוהנות או נשים מן השורה. לעיתים מהוות כולן, פעולותיהן, תנועתן וסיפוריהן אספקטים מגוונים של אשה אחת, אדם אחד. כל זאת כדי לרשום, אולי, רישום בימתי מרגש, של חיי קהילת נשים, העוסקת, כמו בחברות פרימיטיביות רבות, בטקסים של לידה, מוות ומחזוריות החיים, כבעיסוק היומיומי החשוב והמשמעותי ביותר.

המחזוריות הפולחנית בעבודתה של מונק מושגת עלידי התחושה הדתית והמסתורית, באמצעות השימוש המתוחכם במרכיבים מינימליסטיים וחוזרים של תנועה, צליל, עצם. התיאטרון של מונק הקרוב לעיתים לסוריאליסטי, מצטייר כרצף של מסגרות, בהם קובעת היוצרת מצבים, חפצים, וצלילים מוזרים, המספרים כולם יחד וכל אחד לחוד, סיפורים קטנים על מנהגים וצורות חיים רחוקות ומעוררים תחושה כמעט נוסטלגית אצל הצופה. ברוב המקרים, אין תמונות אלה אותנטיות או לקוחות ממצב מדויק, ויש בהן אפרוריות, מיסטיות, ומלנכוליות והן מצליחות לעורר אצלנו תחושות דומות.

אין ספק, שתרומתה החשובה ביותר של מרדית מונק לתקופה הפוסט־מודרנית, היא תפיסתו מחדש של החלל התיאטרוני. ברבות מעבודותיה משמש נושא בדיקת החלל אחד הגירויים הראשונים ליצירת העבודה. בולטת גם העובדה כי רבות

מיצירותיה של מונק בעלות כוח חזותי ודרמטי, כתוצאה ממקום וסביבה אשר נבחרו ברגשיות פיוטית נדירה. בחללים חדשים אלה משמש גם הקהל בתפקיד פעיל, והוא מוזמן לעבור מתמונה לתמונה ולשמש כגורם של מסה אנושית, המוסיפה לכוחן הדרמטי של התמונות באירוע. אם ניזכר לרגע בתפקידו הפעיל של הקהל, השבט, הקהילה, בתהליך הפולחן הפרימיטיבי, הרי נבין, כי שאיפתה של מונק היא להעניק לנו חוויה של ספק התעלות, ספק השתתפות בהתנסות אותה עוברים השחקנים. מונק שואפת להוציא את הקהל ממצבו הפסיבי, הנינוח והבלתי מחייב, ולשתפו כמעט ככוהנת, בסיפור שיצרה.

בהתנסויות סופר־ריאליות, כמו חלומות, פנטסיות, מצבי טראנס ופולחן אקסטטיים, מאבדים הזמן והמקום את משמעותם הממשית. מונק מציעה לנו תחליפים דרמטיים לאותו זמן ומקום. תחליפים, שהם פרי דמיונה. העושר הסימלי, עושר הדימויים והאסוציאציות בעבודתה אינם כופים עם זאת פירושים חד־משמעיים. דווקא אושר זה

מותיר לנו, כצופים, אנטרפטציה אישית וסוביקטיבית לחלוטין.

עבודתה של מונק היא ללא ספק תיאטרון טוטאלי. היא משתמשת בכל האמצעים העומדים לרשותה ומכנה את עבודותיה לעיתים "אופרה", לעיתים "אפוס אופראי", כמו במקרה של "Vessel" (1971), ולעיתים "קנטטה תיאטרלית". אנשיה של מונק הם בחלקם רקדנים ובחלקם שחקנים. רבים מהם זמרים ומוזיקאים, אשר רחשו לעצמם כלי ביטוי בימתיים נוספים בהשראתה ובהדרכתה. עולה בידם להצטייר תמיד כשבט אנשים במקום לא ידוע על פני כוכב רחוק, כקבוצת כוהנים המשמשים בפולחן, ככוכבות תיאטרון או דמויות בציוריה המרהיבים של היוצרת. ואם לצטט את מבקרת המחול האמריקנית סלי בינס, הרי שהם יוצרים תמיד "סיפורים קטנים, אגדות עם מודרניות לקהל צרכני עכשווי."



מרדית מונק

פרד ברק – חייו של רקדן יהודי

מאת
יהודית ברין אינגבר
(קטעים מתוך ביוגרפיה)

תאריכים בחייו של פרד ברק

פריץ ברגר נולד בווינה, אוסטריה, 25 בינואר 1911.

למד ורקד עם גרטרוד קראוס 1931–1933.

מופע יחיד ראשון ב־8 בנובמבר 1932.

זכה במדלית ארד בתחרות בינלאומית למחול, שנערכה בווינה בשנת 1934.

הופיע באוסטריה, איטליה, יוגוסלאביה והולנד. נוסף לכך ניהל בית ספר למחול משלו עד לכיבוש אוסטריה על־ידי הנאצים ב־1939.

חי והופיע בקובה בשנים 1939–1941.

עבר לנירירוק; הופיע עם קטיה דלקובה עד שנת 1951.

יסד את "הבימה לרקדנים" בברוקלין, שהופיע במקומות שונים במאנהאטן, 1950–1953.

ניהל את הפסטיבאל השנתי למחולות־עם ישראליים בנירירוק, 1978–1953.

ייסד וניהל את המחלקה למחול עם יהודי ב־YMHA שברחוב 92 בנירירוק, החל ב־1952.

מחברם של ספרים רבים על המחול היהודי ושיטת כתב־התנועה של לאבאן.

הכין ביוגרפיה על המחול היהודי בספריה לאמנויות הבימה שבלינקולן סנטר, נירירוק.

נפטר ב־26 בפברואר 1980 בנירירוק.

שוליית הצורך

"התקשיתי יותר ויותר בלימודי בבית־הספר העממי. הזנחתי את שיעורי־הבית שלי והדבר היחיד שעניין אותי, היו טיולי, בחברת חברים, לדלת־הכניסה לאמנים של תיאטרונים שונים. הציונים שלי בבית־הספר נעשו יותר ויותר גרועים. לא הייתי מסוגל ללמוד דבר מספרים. בסוף סילקו אותי מבית־הספר."

"מה שעשה את המצב לגרוע עוד יותר, היו צעקותיו של אבי. הצעקות הסתיימו לרוב במכות. אני זוכר איך צווח: 'אתה כבר בן ארבע־עשרה וחצי, והגיע הזמן שתתחיל לעבוד

ולהרוויח כסף! אמצא לך מקום של שוליה, אצל פרוון או צורף, שישכים שלא תעבוד בשבתות.' לא עניתי לו, ואז נטל חזון, והצליף בי עד שהמקל נשבר."

הוא סיפר סיפור זה 51 שנה מאוחר יותר, בנירירוק. למרות קשיי הלימוד שלו בנעוריו, פרסם פרד ספרים ומאמרים באנגלית ושלט בספרדית, עברית ויידיש, וכמובן בגרמנית. הוא היה בקי היטב גם בכתב־התנועה של לאבאן ופרסם שני ספרים בנושא זה.

"עוד באותו השבוע התחלתי לעבוד אצל צורף זהב." העבודה השרתה עליו שיעמום ופריץ שנא אותה. הוא יכול היה להמלט ממנה רק כאשר נשלח בשליחויות בעיר.

ככל שהוסיף לעבוד אצל הצורף, כפוף מעל לשולחן העבודה, נעשו כתפיו מעוגלות יותר. אימו ראתה את היציבה הגרועה שלו והחלה לדאוג לבריאותו. רופא המליץ על התעמלות כדי לתקן את עיקום עמוד השדרה.

"אחותי, שכרגיל המעיטה לשוחח איתי, ידעה על אולפן לרתמיקה של הרקדנית גרטרוד קראוס. בטיולי דרך רחובות העיר שמתי לב למודעות, בהם הופיע שמה של גרטרוד קראוס, כרוזת על הופעותיה כרקדנית." הוא הלך לחזות במופע שלה, בו נטלה חלק גם הפנטומימאית צילי ואנג, וההצגה מצאה חן בעיניו.

"התרשמתי מאוד מריקודי הסולו שלה, מלאי האוירה ומעוררי המחשבה. בזמן ההפסקה הלכתי אל מאחורי הקלעים, לספוג את האוירה ואולי לפגוש בגרטרוד. נתקלתי באימה של גרטרוד, ששאלה אותי מה רצוני. מבלי לחשוב הרבה אמרתי: 'אני רוצה ללמוד אצל גרטרוד קראוס.' היא נתנה לי את כתובת הסטודיו ואמרה שאבוא בשבת, אחרי הצהריים."

בסטודיו של קראוס

"למרות שבביתנו המסורתי אסור היה לנסוע בשבת, הלכתי לסטודיו של גרטרוד בשבת שאחרי המופע. דרך גרם מעלות לוליני הגעתי לאולפן ומצאתי את גרטרוד עומדת לבושה בשמלה בגורה מזרחית, מעין סארונג. היא נראתה לי כחזיון מעורר כבוד. לא הצלחתי להוציא כמעט הגה מפי, ובכל זאת

הזמינה אותי להצטרף לשיעוריה.

במשך כמחצית השנה הלכתי לשם בכל שבת. באחד השיעורים אמרה לפתע גרטרו: 'כיתה, הסתובבו והתבוננו בפרד. בצעו את התרגיל בדיוק כפי שהוא עושה זאת, לזה בדיוק התכוונתי.' זו היתה הפעם הראשונה, שמישהו שיבח אותי לא היתה מודעת לעוצמת ההשפעה של המילים שאמרה לי. זה היה העידוד הרב ביותר, לו זכיתי מעודי. שנים רבות אחר כך למדתי מנסיוני כמורה, איזה חשיבות עשויה להיות למילים שאתה אומר לתלמיד.

המחול המודרני היה בראשיתו. גישתה של גרטרו קראוס היתה שונה מזו של רקדניות אחרות. היא לא ניסתה, כמותן, להפוך את התלמידים להעתקים של עצמה. היא עודדה אותנו ליצור בעצמנו ולהיות מודעים לצורה, אף על פי שדרך היצירה היתה רגשית בעיקרה. רוחה הנטייה לבטא את עצמו, וכשרקדנו, הביטוי האישי היה העיקר.

גרטרו עודדה אותנו להביא לפני הכיתה את עבודותינו שלנו. מחרוזות הריקודים הראשונה שלי היתה לשלושה רקדנים - שתי בנות ואני עצמי. הריקוד הראשון היה לצלילי ה"מארסייז", השני שיר עם רוסי (כי הכל התעניינו במהפכה הסוויטית הגדולה) והשלישי נושא היה "הבורגני". אני רקדתי את דמות הקאפיטאליסט הנצלן, המתענה לשתי הפועלות והן נאבקות בו. כמוכן שהפרולטריון ניצח לבסוף ואני ספגתי מכות...

החלטנו, ששתי הפועלות תלכשנה שמלות אדומות ואני אהיה בשחור. לא היה לנו כסף, ולא ידענו מה לעשות. שאלתי בעצת אימי, שידעה שאני עוסקת ברצינות בריקוד; רק לאבי אסור היה לדעת זאת. היא בזכרה, שיש לנו בעלית הגג דגל שחור, כי שעה שמת הקיסר פראנקיזוף, היה חייב כל בית בויה להניף דגל שחור לאות אבל. וכך, אחרי 15 שנה, טיפסתי לעליה ומצאתי את הדגל מקופל היטב. הייתי כה רזה, שמהדגל אימי תפרה עבורי חולצה רוסית רחבה, אבנט ומכנסיים. בשעת המופע הראשון של המחול האנטי-קאפיטאליסטי שלנו נקראו המכנסיים שלי, לא בתפר, אלא פשוט הבד היה בלה מזוקן. וזה היה סופו של המחול הראשון שלי."

אחת משתי הרקדניות במחול האנטי-קאפיטאליסטי היתה קלודיה ואל. היא היתה בתם של בעלי בית-חרושת ללבנים בזאגרב, שביוגוסלאביה. כשהיתה בת 16 היתה כבר מוזיקאית ורקדנית מיומנת. הוריה רצו להעניק לה חינוך כיאה לבנות טובים, ושלחו אותה לוינה, בחברת מחנכת פרטית. נוסף לבית הספר אליו נשלחה, נרשמה לאקדמיה לאמנויות הממשלתית, (מוסד בו למד פרד ברק בשנת 1933). היא נשארה בויה שלש שנים, בהם השתתפה בעבודותיה של גרטרו קראוס.

השנה בה סיים פריץ את תקופת החניכות אצל צורף-הזהב, היא 1931, מציינת את כניסתו לעולם התיאטרון, לא עוד כמי שניצב ליד דלת הכניסה לאמנים, כדי להזין עיניו בכוכבים

ולצבור התימות אמנים ידועים לאוסף התימות שלו, אלא כמשתתף הניצב על הבימה. "נסיוני הבימתי הראשון היה כניצב בהצגה 'זעקי סין', בה שיחקתי קולי.

אחר כך הייתי ברווי 'Quer durch Wien', ורקדתי כאחד משחקני קבוצת-כדורגל שבהצגה העליזה. גיליתי, שכוכבת סרטים מהוליווד, אננה מיי וונג, עומדת להופיע במחזמר באותו תיאטרון, ושלצידה ירקדו וישירו ששה בחורים. נבחרתי להשתתף בהצגה, למרות שמעולם לא למדתי לשיר. היה עלינו לשיר ולרקוד ריקודים סלונים עם השחקנית הראשית. זו היתה שנה מאושרת; הייתי על הבימה ומעתה דבר לא יוכל לעצור בעדי."

התרבו סימניה של האנטישמיות, תופעה שיהודי וינה התרגלו אליה מכבר.

פריץ הוזמן לרקוד בלהקתה של גרטרו קראוס. "איזה נסיון נפלא! במשך השנתיים, בהם עבדתי במחיצתה, נפקחו עיני. היא הקנתה לי בטחון עצמי, הטוטה כיוון התפתחות חדש עבורי ושם מצאתי את עצמי. איש מהרקדנים בקבוצתה שהיו יהודים, לא הרבה להרהר ביהדותו. חשנו שאנו שייכים לוינה, והתבוללות זו נראתה לנו חיובית. אבל גרטרו עוררה אותנו בכך, שהציגה לפנינו אתגרים הקשורים במסורת היהודית ובעיסוק בנושאים יהודיים."

בשנת 1931 חזרה מסיורה הראשון במזרח התיכון, בו הופיעה כחיפה, תל-אביב, ירושלים וקהיר. "זה הרשים אותנו מאוד" - נזכר פרד. "היא הושפעה מהמקצבים המזרחיים והמראות האקזוטיים שראתה. היא יצרה את מחול 'הנער התימני' - לארבע נשים ועבורי, בתפקיד הנער. היא הלבשה אותי בבדים שקנתה בשוק בירושלים. כך פגשתי לראשונה במושג היהודי המזרחי. מאחר יותר רקדתי במחרוזת 'שירי הגטו' שלה.

היא יצרה את 'חתונה חסידית' שלה, כשהיא הכלה ואני בתפקיד החתן. לא רק שזה היה תפקיד ראשי, לראשונה הנושא היהודי נגע עמוק בלבי. ואני זוכר את 'מחול מרים' שלה, אני הייתי אחד מארבעה עבדים צעירים. גרטרו רקדה על גבי בימה מוגבהת, ואנחנו הצטרפנו אליה במחול-נצחון - החזקנו בידנו מיני צלחות עגולות, גדולות, והיא תוף מרים. זה היה מראה מרשים.

ואני זוכר את המחול שלה 'הכותל המערבי' - המחול המרגש ביותר בחיי. גרטרו מתחה סדין לכן לרוחב הסטודיו, שהיה הכותל. היא עיצבה את ראשינו וידינו מעל לבד המתוח, כאילו הצצנו מעבר לכותל. התנועות שלנו היו לקוחות מתנועותיהם של החסידים בריקודיהם. חשתי, שהיא פיסלה אותנו מאבן, מאיזה מקום עמוק בתוך לבה."

בהקדמה לספרו "המחול החסידי", שיצא בניירורק, פרד ברק כתב: "מחול זה עורר בי את רגשות ההזדהות שלי עם העם היהודי, שהיו רדומים. לא ידעתי שיש בי רגשות כאלה..."

רק כאשר הגעתי לארה"ב בשנת 1941, בעיצומה של השואה, התגבשו אצלי רגשות אלה למעורבות ממש עם המחול היהודי."

מדלית ארד

המחול הביא לפריץ כבוד עצמי, חבורת ידידים וציבור צופים. יחד עם רקדן אחר מחבורתה של גרטרוד קראוס, אוטו ורברג, הכין ערב מחול, בו הופיעו באולמות קטנים, לעיתים קרובות בפונדקים, כבמין "אוף ברודוויי". והיו גם מופעים באולמות בתי הספר ומרכזי התרבות שיסדו המפלגות הסוציאליסטיות, בהם נערכו מופעים.

אביו של פריץ שם לב לשינוי שחל בבנו. "כל שנות לימודי והשנתיים בהם הופעתי בלהקתה של גרטרוד קראוס חרדתי לפני הרגע, בו יודע לאבי מה אני עושה. לבסוף אזרתי אומץ לומר לו את האמת, כאשר ביקשתי להרשם לאקדמיה לאמנות, מקום שם היה עלי להופיע לשיעורים גם ביום השבת. אבי שאל אם אצטרך לנסוע בחשמלית לשם כך. כשאמרתי שכן, ידעתי שזה בניגוד לאיסור הנסיעה בשבת. אבי צעק: 'אבל שתירד מהחשמלית ברחוב אחר, כך שהשכנים לא יראו, שאתה נוסע בשבת!'"

בהזדמנות אחרת שמע אביו של פריץ מאחד מחבריו לבית הכנסת, ששם בנו מופיע על כרזה ברחוב, המודיעה על איזה מופע מחול. הוא חזר הביתה ושאל: "אתה מופיע ורוקד בפומבי?"

"כן."

"משלמים לך בעד זה?"

"כן. - ענה פריץ מתוך חשש.

"אז זה בסדר."

הצלחתו של פריץ המריצה אותו בדרכו והוא שכר סטודיו והחל לתת שיעורים. הסטודיו שגשג, והוא יכול היה אפילו לתמוך מעט בהוריו, כשהעסק שלהם - החלבנות - לא הספיק למחייתם.

ביוני שנת 1934 הוכרזה בווינה תחרות מחול. מטרת התחרות היתה "לגלות כשרונות חדשים". התחרות נערכה בשני חלקים - למחולות קבוצתיים וריקודי יחיד. לכל מתחרה הוקצבו 15 רגעים על הבימה. מנצחי כל יום המשיכו להופיע למחרת עד ליום החמישי של התחרות, כאשר אמור היה ראש עיריית וינה לחלק את המדליות בנשף גאלה.

חבר השופטים היה מורכב מאמנים מארצות רבות. תחילה חש פריץ רתיעה וחשש להרשם לתחרות היוקרתית. כל רגשי הנחיתות של ימי ילדותו התעוררו בו. אבל ידידיו ועמיתיו

עודדו אותו להשתתף. הוא ידע, שיחולקו שלושה פרסים בני 1,000 שילינג כל אחד, וכן פרס מיוחד לכבוד הרקדנית גרטה ויזנטאל ועוד מדליות מזכרת. הוא בחר בשלושה מחולות סולו, שיצר בזמן עבודתו עם גרטרוד קראוס. "מחול שיר ארגנטינאי" היה ריקוד קליל, מלא שימחה, עם נפילות מרשימות לאחור וסיבובים, "כוראל", למוזיקה של ציזאר פראנק, היתה גרסתו שלו לפולחן כנסייתי נוצרי ו"הרודן" מחול שנשא את דברו של פריץ כנגד רודנותו של היטלר, אם כי הוא בחר להרחיק את עדותו עלידי הוספת מימד היסטורי, ועיצב את הרודן שלו כדמות פרעה מצרי.

ביומה החמישי, האחרון, של התחרות פריץ היה בין אלה שנכנסו לסיכוב הסיום. הוא החל יום זה בחששות כבדים, אבל כאשר נודע פסקדין השופטים, התברר שהוא זכה במדלית ארד, כוינאי יחידי בין שבעה הזוכים בפרסים ובמדליות.

הוא הפך לחלק בלתי נפרד מעולם המחול של וינה. אחת הסולניות הידועות של באלט האופרה, הדי פונדמאייר, באה לחדר האופור שלו אחרי אחת מהופעותיו. פריץ הכירה כמובן מהבימה וראה אותה מגלמת את אשת פוטיפר ב"אגדת יוסף". היא ביקשה להפגש איתו בביתה. פריץ נדהם ולא יכול היה לשער מה רצונה ממנו.

התברר, שהבאלרינה ביקשה להרחיב את הרפרטואר של מחולות הסולו שלה, ושאלה, האם פריץ יכול ללמד אותה לרקוד הורה, כדי שהיא תוכל להשתמש בו במחול ושמו "נערה מארץ ישראל", שתכננה. פריץ הסכים ברצון וכתמורה היא לימדה אותו מחולות עממיים אוסטריים.

כנראה ראתה הרקדנית משהו מיוחד בפריץ, כי היא עזרה לו לקבל עבודה בכמה סרטי קולנוע, ביניהם גירסה מוסרטת של הבאלט "הנסיך איגור".

לעיתים נזקק ה"בורגתיאטר" היוקרתי לרקדנים או פנטומימאים, כתגבורת ללהקת הבאלט הקבועה שלו. דרך הדי פונדמאייר הומלץ פריץ להיות לאחד מאלה, כמחליף. "חשתי כבחלום. שנים רבות עברו מאז נהגתי לעמוד ליד הכניסה לאמנים, כדי להעשיר את אוסף התצלומים שלי בחתימותיהם של אמני הבורגתיאטר. אבל המקום עדיין היה עבורי מקודש מעט. כאשר נכנסתי בעצמי בפעם הראשונה דרך דלת הבימה ועברתי ליד חדרי האופור עם שמות האמנים עליהן, זכרתי את חלומותי ושאיפותי של ימי נעורי. הייתי בטוח שסוף סוף הגעתי לשערי גן העדן.

כשנודע, שאני עומד להופיע על בימת הבורגתיאטר, החלו מכרי, בני המשפחה שלי ומכרים ישנים לשים אלי לב. חשתי כל כך חשוב! לפתע הייתי 'מישהו' בשכונה."

ידידתו קלאודיה כתבה לו מאיטליה. הוא ידע שהיא עזבה את להקתה של גרטרוד, כדי ללמוד בברלין עם ורה סקורונל וגרט פאלוקה, ורקדה אחר כך בלהקתו של קורט יוס עד

שעברה לאיטליה. הלהקה בה הופיעה היתה זקוקה לרקדנים גברים וקלודיה כתבה לו, שהוא מוזמן להצטרף לסיוור מופעים באיטליה, שווייץ וצרפת. האם מתחשק לו לבוא לפירנצה?

לא היתה זו עבורו הפעם הראשונה, שהוזמן לרקוד באיטליה. לראשונה הגיע לארץ זו לפי הזמנתה של טרודי גות, גם היא לפניו מתלמידה של גרטרוד קראוס. טרודי עבדה כאסיסטנטית של אנג'לה סארטוריו, מאוחר יותר נמלטה לקובה מפני הנאצים ולבסוף התישבה בניריוק, מקום שם הפכה למבקרת מחול מוכרת ויזמה סידרות של מופעי מחול מודרני.

טרודי גות חזרה מוינה לאיטליה, מולדתה, בראשית שנות ה-30, בכוונה ליסד שם להקת מחול מודרני. כבת למשפחה עשירה מאוד, יכלה טרודי לעיתים להיות לאמרגנית ולהזמין אמנים ידועים להתארח. פריץ הצטרף ללהקה, לא רק כדי לרקוד, אלא משום שזו היתה עבורו הזדמנות לראות את איטליה. יצירותיה נראו לו יבשות וחסרות עצמיות, אבל היא הרשתה לו להכניס לתוכנית כמה ממחולות הסולו שלו.

הוא נענה ברצון להזמנתה של קלאודיה להצטרף ללהקה, ה"באלטו". והוא שמח להזדמנות לשוב ולרקוד עם קלאודיה. גם היא היתה מאושרת, כאשר טיילו יחד בפירנצה. היא חיבקה אותו והכריזה: "פריץ, בוא תכיר את האיש שאני עומדת להיות לאישתו." בדירה המרווחת בפנסיון היא הציגה לפניו גבר, שהיה היפוכו הפיזי הגמור של פריץ. גיאורג קאופמן היה גבהיקומה ולבוש בהידור. לעומת פריץ, המרבה שיחה והאוהב להתלוצץ, גיאורג היה שתקן ונתון להרהורים. הוא העדיף לשקוע בעיון בספרים והאזנה למוזיקה טובה, שעה שפריץ אהב את החברותא ואת העבודה בקבוצה. אבל שני הגברים מצאו שפה משותפת. הם נהנו זה משיחתו של זה והערצתם לקלאודיה איחדה אותם.

פריץ שהה תקופה קצרה בפירנצה, כי הסיוור המתוכנן של הלהקה בארצות אירופה השונות לא יצא אל הפועל. הוא חזר לוינה.

היטלר פלש לאוסטריה ב־11 במרס שנת 1938. "אני זוכר ששמעתי את החדשות בצהרי היום, כשהייתי בחנות המכולת. רצתי הביתה, להזהיר את הורי. אמרתי להם: 'הכל נגמר כאן, עבורנו, היהודים.' אבל הם לא לקחו את דברי ברצינות. הרי בגרמניה חיו היהודים עם משטר של היטלר מאז שנת 1933. ולא כל כך רע להם. כמה הם טעו! היו אנשים, שמרוב פחד איבדו את עצמם לדעת, אחרים ניסו לשחות לעברו השני של נהר הדנובה, וכך לגנוב את הגבול לצ'כוסלובקיה. כבר בימים הראשונים לסיפוח אוסטריה לרייך השלישי הורגש היטב, איך הכינו הנאצים את הרקע לרדיפות היהודים. בעל הבית, ממנו שכרתי את הסטודיו שלי, הודיע לי שלא אוכל ללמד שם עוד, אבל הרשה לי לערוך חזרות לבדי, באולפן שלי. אבל לשם מה לערוך חזרות? הרי איש לא יזמין אותי עוד להופיע על הבימה? הפסנתרן, שליווה אותי במשך שנים

רבות והיה, כך חשבתי, ידיד קרוב, אמר שלא יוכל עוד לעבוד איתי, כי מישוהו עלול להלשין עליי, שהוא עובד אצל יהודי. התלמידים היהודים שלי הפסיקו את לימודיהם מרוב פחד והלא־יהודים לא רצו להוסיף וללמוד אצל מורה יהודי. כל חזויה הופעה שלי בוטלה. ההכרה הפתאומית, שכל עולמנו, המקצועי והפרטי, שותק לפתע, הילכו עלי אימים.

ואז, לפתע, קבלתי הזמנה משווייץ והציעו לי רשיון עבודה חוקי לתשעה חודשים. לא שאלתי שאלות, לא ביררתי מה תהיה משכורת, לא דרשתי לדעת עם מי יהיה עלי לרקוד. פשוט קבלתי את ההצעה. ארזתי מזוודה אחת, אותה מלאתי בתווים ותלבושות. נפרדתי מהורי, שהאמינו בתמימות רבה שהכל עוד יסתדר ונפגש שנית ונחיה יחד באושר."

בינתיים החליטו קלאודיה קאופמן ובעלה לעזוב את איטליה, לעבור לשווייץ ומשם לחפש ארץ, אליה יוכלו להגר. הם גישאו בציריך.

"בציריך חיזרנו על פתחי הקונסוליות השונות. ברשותי היה הדרכון היוגוסלאבי שלי, אבל לגיאורג היתה נתינות גרמנית, וזה הקשה מאוד. בהתחלה הכל היה נראה כמין מהתלה והפתקאה, אבל לאט לאט התברר לנו, שאי אפשר לקבל ויזה של מהגרים לאף מדינה. ואז גילינו שקובה מוכנה לקבל אותנו. חזרנו למלון שלנו וארזנו את המזוודות. ואז קבלנו מברק מטרודי גות, שעזבה את איטליה ושהתה בקובה, שהיא הכינה עבורי מקום עבודה כרקדנית.

בתחנת הרכבת, כשעמדנו לעזוב את שווייץ, פגש במקרה גיאורג את פריץ על הרציף. הוא עמד לשוב לוינה, להחליט סופית על דרכו. כמעט ולא הספקנו לשוחח ורק מסרנו לו את כתובתנו בהאבאנה."

האבאנה

פריץ הפליג לקובה מנמל ליברפול, אנגליה, ביוני 1939 ופניו להאבאנה. ממכתבים ידע שאחותו נכלאה בינתיים במחנה־ריכוז. להוריו נתמזל מזלם והם הגיעו בשלום לאנגליה. גם הוא עצמו היה בר־מזל – האניה בה הפליג היתה הספינה האחרונה שנשאה את סיפונה פליטים מאירופה, שהורשתה לפרוק את מטענה האנושי בקובה.

הוא ירד בחוף האבאנה ביום קיץ לוהט, כשהוא מזיע בחליפה האנגלית שלו, העשויה צמר. הוא תר אחרי ידידיו, קלאודיה וגיאורג, להם הודיע על מועד בואו, אבל איש לא חיכה לו ברציף.

בעזרת כתובתם, הרשומה על פתק, הצליח להגיע באוטובוס לביתם. הם היו מופתעים, כי על פי מה שהתפרסם בעיתונים, היה הנמל של האבאנה סגור לתנועה, בשל מצור של צוללות גרמניות. וגם השלטונות הקובאניים לא הרשו עוד למהגרים להכנס לארצם. האי שימש תחנת מעבר למי שביקשו להגר

לארה"ב. ומצבם של הפליטים היהודים שם היה קשה. רבים מאירגוני הצדקה היהודיים האמריקניים פתחו משרדים בהאבאנה, על מנת להגיש סעד לאלפי הפליטים.

קלאודיה, גיאורג ופריץ התחבקו. מרוב התרגשות כמעט ולא שמעו איש את שאלות רעהו על גורלם של ידידיהם הותיקים מוינה ומה עלה בגורלם. קלאודיה בישרה לו, שבקובה מצוי קהל תרבותי, חובב מחול.

המוסד האמנותי החשוב ביותר היתה "החברה לאמנות המוזיקאלית" (Sociedad Pro-Arte Musical), אירגון שנוסד בשנת 1918 על ידי בעלי-אמצעים, להעשיר את חיי האמנות של האבאנה על ידי הבאת אמנים ידועים מחוץ לארץ למופעים בקובה. התיאטרון של חברה זו היה מצוייד היטב וכלל גם אולם לא גדול, בו נערכו שיעורי-באלט. בשנים 1931-1938 ניהל את הוראת הבאלט שם ניקולאי יאבורסקי, רקדן שהגיע להאבאנה מפאריז. בין תלמידיו נמצאו אליסיה מרטינז ובעלה לעתיד, פרננדו אלונזו ואחיו, אלברטו אלונזו, שהיו עתידים להיות רקדנים ידועים בעולם.

פריץ רצה לדעת איך ימצא לו עבודה, היכן ישכור לו דירה, היכן יוכלו קלאודיה והוא להתחיל בחזרות? הוא הציע להיכן לעצמו ולה תוכנית משותפת. הרי הביא עימו את התווים והתלבושות שלו. בדרך גם הצליח אימו של פריץ להביא את כל הרכוש הזה עימה ללונדון, ולפני שעזב בדרכו לקובה, היא הביאה לו את כל הכבודה.

קלאודיה צחקה את צחוקה הלבבי, והרגיעה אותו. אין מה למהר בהאבאנה, היא הסבירה לו, מתנהל הכל בנחת, יש פנאי, איש אינו מזדרז. קלאודיה וגיאורג השקו אותו קפה מצויין וכיבדו אותו באננס. לבסוף הלכו השלושה יחד לאיזור הנמל לבקר את אחד מדידיהם וזה מצא לפריץ חדר שיוכל לשכור.

דירתו החדשה היתה בשכונת-עוני הסמוכה לנמל, המאוכלסת בזונות, סרסוריהן ובפליטים שמקורם באו, כי שכר הדירה באיזור זה היה נמוך. דירתו היתה בת שני חדרים, והים נשקף באחד מחלונותיו. בחדר זה החל פריץ ללמד כמה מנשות הפליטים. זמנם של הפליטים היה בידם, כי כל מה שהיה עליהם לעשות היה לחכות לויזה המיוחלת לארה"ב, לבלות על שפת הים ולאכול. "הוא הצליח לגייס לעצמו תלמידות, כשפירסם שהריקוד טוב כאמצעי נגד השמנה ועודפי שומן." פריץ אהב את סגנון החיים הנינוח של קובה, את העדר הפורמאליות. "הכל היה כל כך תמים," סיפר פעם פריץ, "אנשים היו שואלים אותי, מדוע עוזבתי את אירופה. כאשר אמרתי, מפני שאני יהודי, היו שואלים: 'מה זה?'".

הוא הצליח בעבודתו. לא עבר חודש מאז נחת בהאבאנה, כאשר אחד מדידיה של קלאודיה, אמרגן במקצועו, הצליח לארגן עבורם מופע באולמו היוקרתי של התיאטרון המוזיקאלי. ב-19 ביוני 1939 שניהם הופיעו בתוכנית, שכללה דואטים לצילילי שופין, ליסט וכן ריקודי עמים מרוסיה,

קראטיה ואוסטריה. "לא הייתי רגיל לקהל שמגיב בהתלהבות כזו" - נזכר פריץ, "קהל שמריע וצועק בהתרגשות. אבל הייתי רגיל במפגשים שליד דלת הכניסה לאמנים. אלא שהפעם אני הייתי הכוכב ולא אחד המעריצים." האמרגן בייס סצינה קטנה ליד פתח-הבימה. הוא שלח את שני האמנים לקדם את פני המעריצים כשהם עדיין בחלוקי-העבודה ואיפור הבימה על פניהם, מה שנחשב לאסור בהחלט בוינה, כדי לחתום על תצלומים והתכניה. "תשואות רמות קידמו את פנינו ונתבקשנו לחתום ולחתום. עד שעזבנו את המקום בצורה מאוד דראמאטית."

העיתונים כתבו על הופעתם והמבקרת של ה"האבאנה פוסט", ציינה "שהאיפיון נעשה בידע רב ובהתלהבות," ושיבחה את העבודה המשותפת של השניים ואת התלבושות הצעירות.

קלאודיה ופריץ נעשו לחלק בלתי נפרד מקהיליית האמנים בהאבאנה. "עבדנו במועדונים בכל חלקי העיר" - סיפרה קלאודיה. "זה היה זמן נפלא. לא סבלנו כמו אותם, שרק חיכו וחלמו על חיים העתידים באמריקה."

פריץ וקלאודיה סיירו בכל האי, כשהם מופיעים לעיתים מלחים בתזמורת ולפעמים רק בלוויית פסנתרן. תוכניתם היתה מורכבת ממחולות סולו ודואטים. ריקודי הזוגות שלהם התבססו על מוטיבים עממיים של מחולות סקוטיים, הטרפאק הרוסי, הסבאטובקה הקראטית והלנדלר האוסטרי, למוזיקה של שטראוס ושוברט. פריץ גם רקד את ריקודיו, שזיכו אותו במדלית הארד בוינה.

תנאי המופע לא תמיד היו אידיאליים. "אני נזכרת," מספרת קלאודיה, "שבעיר סאנטיאגו דה קובה, מצאנו את עצמנו ללא תזמורת מלווה, שהובטחה. הבימה היתה במצב מחריד. איך שהוא מצאנו לנו כנר, שהיה סנדלר במקצועו, ונגן חצוצרה. אני זוכרת שבאחד הריקודים, כשהיינו שנינו על הבימה, שאלתי את פריץ, תוך כדי מחול, האם עלי לרקוד לפי נגינתו של הכנר או של החצוצרן? ושנינו פרצנו בצחוק, עד שלא יכולנו להמשיך לרקוד."

יאבורסקי, שעזב את הסטודיו של החברה למען האמנויות ב-1938, פתח לו אולפנה משלו ואף יסד להקת באלט קטנה. הוא הזמין את פריץ להצטרף ללהקה כרקדן-אופי. הפליטים החלו לעזוב את האי, וביניהם ידידו, בני הזוג קאופמן. הם הבטיחו לו לשלוח לו "מכתב הזמנה", אותו AFFIDAVIT, שבלעדיו אי אפשר היה לקבל ויזה לארה"ב.

פריץ החליט לרקוד במשך ששה שבועות בלהקתו של יאבורסקי ואחר כך לנסות ולהגיע לאמריקה. הוא שוחח על תוכניתו עם האמרגן שלו, שדאג לתעסוקתו במשך השנתיים בהם עבד בקובה. האמרגן יעץ לו להחליף את שמו למשהו פחות גרמני, כי הלא בינתיים פרצה מלחמת העולם, וגרמניה לא היתה חביבה ביותר על הבריות באמריקה. פריץ החליט לפשט את שמו לפרד ברק, ולראשונה השתמש בשמו החדש,

כאשר הגיש את בקשתו לאשרת הגירה לארה"ב.

הוא קיבל את האשרה בנובמבר שנת 1940, שתוקפה לשלושה חודשים, כך שבקושי היה סיפק בידו לסיים את החזרות בלקתו של יאבורסקי, למלא את התחייבויותיו על פי החוזה שלו. יום אחד הלך פרד לשפת הים, עסק בתרגילי אקרובאטיקה על החול ובילה בחברת רקדני ה"באלט רוס", שנתקעו בהאבאנה, אחרי שאמרגנם פשט את הרגל. הוא חש נפלא. למחרת התעורר כולו רועד מקדחת ורגלו כואבת. הוא צלע עד לתחנת האוטובוס, כדי לנסוע לסטודיו שלו, לשיעור שקבע. אבל הכאב הנורא מנע ממנו לעלות לאוטובוס. בקושי גרר את עצמו בחזרה לחדרו. הוא נכנס למיטה, ללא יכולת לקום וללכת לחזרות או לשיעורים.

אחד הפליטים, שהתגוררו בבית בו דר פרד היה רופא מלאטביה, ולו קרא פרד, לבדוק אותו. הרופא הזקן התקין מתקן מתיחה תוצרת בית, עלידי תליית קומקום מלא מים וקשירת רגלו של פרד לחבל, שהשתלשל מעבר למסעד המיטה. הוא ציווה על פרד, שחומו המשיך להיות גבוה, לשכב במיטה ימים רבים. יומם ולילה הציקו הכאבים והתכווצויות השרירים לפרד, שחש כאבים בעיקר במפרק הירך.

מקץ שבועות אחדים הגיע אחת מתלמידותיו של פרד לבקר את המורה החולה, והזדעזעה ממצבו. היא התקשרה עם אחד ממוסדות הצדקה היהודיים, המטפלים בפליטים מאירופה, הג'וינט. אנשי הג'וינט שלחו רופא קובאני בלווית עובדת סוציאלית. שניים אלה היו סבורים, שפרד, הפליט הגרמני, אינו שומע ספרדית והרופא דיבר בחופשיות על מצבו. הוא קבע שפרד סובל ממקרה קשה של אוסטיאוארתריטיס ושסיכוייו להבריא קלושים.

"אבל הספרדית שלי היתה רהוטה ולא התקשיתי לעקוב אחרי דברי הרופא. הבינותי שמצבי קשה. נבהלתי, אבל מה יכולתי לעשות? הוכנסתי לבית חולים עם עוד 80 חולים,

כשבכולם מטפל רופא יחיד, ללא עזרת אחות ורק סניטאר אחד בכל הקומה. בחדר בו שכבתי היו שמונה חולים, אבל רק אחד מאיתנו היה מסוגל לקום ממיטתו וללכת. זה היה נער, שהיה מקפץ על רגל אחת ומביא לכולנו את מבוקשנו. בעזרת מתקן מתיחה של ממש החלו הכאבים בפרק הירך וההתכווצויות בשרירים להחלש. אבל כל האיזור היה מודלק, והכאבים היו כה חזקים, שלא הייתי מסוגל לסבול את הטיפול. אבל הרופא טען, שאם לא ארשה להם לטפל בי, אהיה משותק לכל חיי. התנאים בבית החולים היו איומים, והאוכל היה מועט. רק בימי שישי היו אנשי הג'וינט מביאים לי עוף שלם, לכבוד שבת. היינו מחלקים את העוף לשמונה מנות והכל היו חשים שחג להם.

חברים הביאו לי לבית החולים ספרים על מחול – באנגלית. אחד היה על אודות סרגיי דיאגילב, ואחר עסק ברקדנית אננה פאבלובה. במשך שלושת החודשים שביליתי בבית החולים קראתי את הספרים בעזרת המילון. ולא רק למדתי את חייהם של שני אמני המחול הללו, אלא בעיקר האנגלית שלי השתפרה.

עזבתי את בית החולים נשען על קביים. פינקתי את עצמי בשחיה בים ושכיבה בשמש על החול בחוף. החלמתי ערכה שנה שלימה. רק מקץ חודשים רבים יכולתי לשוב ולרקוד.

בינתיים פג תוקף האשרה שלי לארה"ב. לא ידעתי איך אוכל לעבור שנית את הבדיקה הרפואית בקונסוליה של ארה"ב. כדי לקבל רשות הגירה, צריך היה אישור רפואי. איך שהוא הגעתי, בעזרת הקביים, לבניין השגרירות. בפרוזדור הכניסה השענתי אותם על הקיר, ונשען על הקירות כאילו בלא איכפתיות מופגנת, נכנסתי לבדיקה והפקיד אפילו לא השגיח במצבי. קבלתי אשרה חדשה."

פרד עזב את האבאנה ביוני שנת 1941, עלה לאניה והפליג לניריוורק.



"חופשה בישראל"
בלהקתו של פרד ברק
בניריוורק בשנת 1951



פרד ברק במחול הסולו שלו "הרודן", וינה 1934



פרד ברק וקטיה דלקובה, ארה"ב 1944



פרד ברק בשעת שיעור בניריווק

או סיניות, כי אם עבריות. היו אלה ספרי האגדה, הקבלה, הזוהר ושל האר"י. פילוסופיות קדומות אלה נותנות כיום השראה ובסיס מוצק לאמנות העכשווית.

הקונצפציה של המחול העכשווי, השם את הדגש על מקוריות, ייחוד ועבודה סדנאית, מתאימה לנו, לעם קטן ודל-אמצעים, אך עשיר במסורת ושורשים. עם שתמיד היה צריך להתמודד עם מציאות קשה ולתת פתרונות כלתי שגרתיים. המחול העכשווי, אינו זקוק לבתי-האופרה, אולמות גדולים ומפוארים, לתפאורות ותלבושות יקרות. הוא נכון ומתאים לנו.

אולי הרצון להיות כמו כל העמים יוצר אצל חלק מאתנו נטיה להתנער מהמטען שלנו, להיות נאוטראליים, בינלאומיים. אך ההתנערות מהמורשה שלנו מעמידה אותנו בדרגה אחת עם כל אותן תרבויות פרימיטיביות, המשנות את צבעיהן כזיקית לפי כל אופנה חדשה, וכאשר האופנות משתנות לעיתים כה תכופות כמו בימינו, קשה לעמוד במירוץ ונשאלת השאלה אם זה טוב ונכון.

המחול והאמנות העכשווית דורשים מהאומן, כיום יותר מתמיד, עמוד שידרה. עמוד שידרה, שנבנה מתוך התבוננות עמוקה פנימה. מי הוא, מי הם אבותיו, מהי האדמה שעליה הוא דורך, האוויר שהוא נושם. כאן טמון המקור לאסוציאציות, דימויים וטעם, שיפוחו חיים בחומר ובגישה העכשווית לאמנות. זה המקור שינחה אותו מה לברור, מה לאמץ ומה ידחה.

כיום, במבט לאחור, נדמה לי שמרוב התלהבותנו לאמץ את הטכניקה של מרתה גראהם יחד עם הקמת להקת בת-שבע וההתלהבות המוצדקת שיש לנו מלהקה מקצועית על רמה בינלאומית, דחקנו לקרן זווית מפעלי-חיים של אמנים כמו ירדנה כהן, גרטרוד קראוס ואחרים, שנסו, עם הרבה אמונה ואהבה ואכפתיות, למצוא את עמוד-השדרה שלנו. כמובן שהן עשו זאת בטכניקות וקונצפציות שאינן מודרניות כיום, אך אסור לשכוח, שהן היו מודרניות בזמנן. הן הניחו אבן-יסוד ראשונה לבנין, שהדורות הבאים היו צריכים לפתח, להעמיק, ולהעשיר תוך כדי הסתכלות מתמדת החוצה, מעבר לים, ופנימה אל תוך עצמם.

יש לדעת שאנו זה אנו, והם אלה הם. מה שהם עושים, שם מעבר לים, חייב לעניין, לסקרן אותנו, ואף חייבים להתנסות בו. אם מה שנעשה שם מתאים וטוב לנו, הרי שנשמח לאמץ אותו בדרכנו אנו, ואם לא, הרי נפגשנו, ראינו ונפרדנו. ■

החופש שניתן לאמן היוצר במאה זו, הביא עמו בכל תחומי האומנויות גלים של נסיונות וחדושים בקצב שלא ידענו בעבר. אם נזכר באותם חוקים נוקשים של מה, איך וכיצד יש ליצור, שככלו את האמנים במשך מאות בשנים, נוכל להעריך שבעתיים את החופש שיש לנו כיום, ושאיפשר את כל פריצות הדרך הרבות שנעשו. החופש יש לטפחו ולעודדו, אך גם לשמור עליו שלא ינוצל לרעה כמסתור לחוסר מקצועיות. יש לתת לאמנים את הכלים הדרושים להתמודד עם החופש הרב, עם "הכל מותר". העדר גבולות יכול להעשות מפחיד ואף מסוכן.

אם בעבר חוקי ההרמוניה והאסתטיקה, המבנה וכו' יצרו קריטריונים ומשענת בטוחה לגבי איכות העבודה, הרי כיום זקוק האמן ליכולת שפוט וידע גדולים יותר, מכיון שהוא עצמו יוצר את הקריטריונים והמסגרת לעבודתו. כדי שיוכל להחליט מה לברור מתוך אין סוף האפשרויות הקיימות כיום, וכדי שיהיה מסוגל לקבוע לעצמו את המגבלות שיתחמו את עבודתו, הוא זקוק לידע מקצועי רב, וגם לעמוד שדרה איתן, השואב את חוסנו מהתבוננות והסתכלות עמוקה ונכנה פנימה, אל תוך עצמו.

הנטיה הבולטת כיום לשלב אמנויות, כאשר מדיום אחד חובק ומתמזג ברעהו, פותחת אופקים חדשים. אך קיימת סכנה גדולה מבעבר לשטחיות, לבלבול, והרדיפה אחרי הסממן החיצוני, ה"גימיק": הפיכת הטפל והקלזש לעיקר. עקירה מהירה מדי של יום האתמול בפני כל הנעשה והמתרחש ברגע זה, לפני שהקודם הספיק להכות שורשים ולתת פרי בשל, שיוכל להבחן בפרספקטיבה, יצר הרכה בלבול ושרלטניות.

נוצרה תחושה של עייפות ואולי של חוסר מוצא, אצל אמנים רבים. אחרי שבמשך עשרות בשנים הובילה ארה"ב את האמנויות העכשוויות, קיימת שם כיום התרפקות על המזרח הרחוק. ההסתכלות מזרחה איננה חדשה, אלא שעכשיו, נוסף לסקרנות להכיר את הזר, השונה והאקזוטי, מתלווה לה כמיהה עזה להשען על משהו מוצק, חכם ובשל עד כדי התבטלות עצמית בפניו. באחת הסנדאואט של Tai Chi, בהן השתתפתי, אמר המורה הסיני לתלמידיו האמריקאים, המתגמדים מרב הערצה: "גם האות A שלכם (הדגש על שלכם!) יפה."

כשנכנסתי לחנויות הספרים הרבות, המטפלות בספרות המזרח, הוקפתי בפילוסופיות ותורות זרות Tao, I Ching, זן, בודהיזם וכדומה. להפתעתי, אחד המדפים המשתרעים מהרצפה לתקרה היה מלא ספרים ועליהם אותיות לא יפניות

"מחזור" – תהליך עבודה

מאת גבי אלדור

עבודה בתנועה בשלוש תמונות, בביומה של רות זיראיל. תפאורה ותלבושות: אבישי אייל; תאורה: בן-ציון מוניץ; בחצר תיאטרון נווה-צדק, אוגוסט 1982.

ב־5 ביוני, ביום בו היו אמורות להתחיל החזרות על הצגת "מחזור" בביומה של רות זיראיל, פרצה מלחמת לבנון. באותו יום, חוששים, לבנו כבד, חרדים לחיי חברינו שגויסו, החלה החזרה הראשונה. במשך ששת החודשים שקדמו לאותו יום עבדנו במסגרת סדנה – בהדרכתה של רות וללא שכר – ששימשה כמקום לניסוי ובדיקה של רעיונות, גיבוש הקבוצה, אמן גופני אינטנסיבי, ויצירת מין שפה, ששימשה אותנו מאוחר יותר.

היה עלינו להתחיל לעבוד על הקטע הראשון, שעניינו "יצורים המתעוררים לחיים באור החיור שלפני עולות השחר". הם מוגדרים ברעבון שלהם לחיות, לטרוף ולהזדווגות. הם בסיסיים, עדריים. שפת התנועה שלהם מוגבלת ביותר: תחילה רטט בלבד. אחרי שהם מגלים שהם בעלי-גפיים, הם מצליחים לקרטע ממקום למקום, לקפוץ, תמיד על הגחון. אצבעות הידיים שלהם מקופלות פנימה בפרק האמצעי, כף היד ישרה, כף הרגל גם היא מכוצת. הם מתחיים, תנועות הראש שלהם מהירות וחדות, כל תנועותיהם זוויתיות, אסימטריות. הם פתאומיים בתנועותיהם, מהירים. הקולות שהם מפיקים, כמין נהמות ונחרות וצוחות, כולם מופקים כלפי פנים, עם הנשימה; הם תמיד במצב של לקיחה ולא של נתינה. הם ישירים, מידיים, ומוקד תשומת הלב שלהם משתנה מדבר אחד למשנהו ללא כל מעבר. הם אגוצנטריים ואנדורגניים מטבעם. לי הם הזכירו את הספור המפורסם של אריסטופנס ב"משתה" של אפלטון, שם מסופר, שבני האדם היו בזמן הקדמון בעלי שמונה גפיים, וכדי להעניש אותם על יהירותם חילקו אותם האלים לשניים, ומאז החלקים החיצויים מחפשים זה את זה.

לפתע נכנסת דמות זרה אל הבמה (נורית שטרן). היא שונה לחלוטין במהותה, הולכת על שתיים, מתפתלת וזורמת בספירלה אין סופית, כשהתנועה נובעת ממרכז המשקל. הדמות נאבכת, אך אינה מצליחה להישאר יחידה מול הערכ רב הרובץ למרגלותיה ואורב למפתלה. וכשהיא צונחת והופכת בעצמה לאחד מבעלי-החיים "הפרוקים" – כפי שכינינו את היצורים הללו, בעלי הפרקים, החדים וחסרי הדעת – הם מתנפלים עליה בפראות וטורפים אותה. ואז חלה מין מטמורפוזה, פעולת הטרף הופכת ליניקה, הפרוקים

הופכים ליצורים העומדים על ארבע, עדיין זוויתיים, מאיימים, אך כבר יש שינוי. בפרץ אחרון של אלימות הפרוקים טורפים זה את זה, ומתוך מערבולת הגופות יוצאים שני בני-אדם, זכר ונקבה, לראשונה כשהם זקופים על רגליהם, אנושיים. הנשים פוסעות צעד אחד קדימה, והפנים נגלות.

תמונה זו מתרחשת על במת-אדמה, אך בימי המלחמה הראשונים לא היו משאיות שיביאו את העפר למקום החזרות, כך שהתחלנו לעבוד על התמונה השלישית, ורק בשלב מאוחר יותר חזרנו אל ההתחלה.

בימת החזרות עצמה היתה מקום של קסם: בנווה-צדק, מאחורי ביה"ס אליאנס הישן והזנוח, מתחת לעצי אקליפטוס ענקיים. לשם הובאה בבוא היום אדמה, ושם עברו עלינו חודשי הקיץ, משעות הבוקר עד דמדומי הערב.

העבודה באדמה לא היתה קלה. שנים של ציביליזציה מפרידות בינינו לבין האינטימיות הבסיסית של אדם – אדמה. המלחמה רק הוסיפה לתחושה הסוריאליסטית של ההתחפרות (המתרחשת בתחילת הסצנה הראשונה).

חמד שולברג ויענקלה יעקובסון, שנלקחו לשרות מילואים פעיל כבר ביום הראשון של החזרות, חזרו לחופשה, ואחד הדברים הראשונים שהיה עליהם ללמוד, היתה העבודה באדמה. הנסיון והאינטימיות שלהם, השונה, עם האדמה הלבנונית, הוסיפו לעבודה שלנו מימד נוסף. היה עלינו לגבור על תחושת איסטנסיות בסיסית, פחד מ"להתלכלך". אך הזמן עשה את שלו, ואם בימים הראשונים של "עבודת האדמה" היינו כולנו עטופים מכף רגל עד ראש, הרי אחרי שבועות מספר כבר לא חששנו יותר שמטפחות הראש תגלושנה. היינו חשופים, מתפרקדים על האדמה ברגעי המנוחה, ללא חשבון, ממוללים בידנו רגבי עפר, מפסלים מהם מתנות קטנות עבור רותי, אוספים עלי אקליפטוס ורדרדים-צהובים, שצנחו כל הזמן ממעל.

המגע הפיסי הקרוב עם האדמה נתן גם לנו, השחקנים, תחושה של ראשוניות ופרימיטיביות. בועז עברון, שלא אוהב כנראה סוג כזה של התנסות תיאטרלית, ולכן גם לא טרח להתייחס אליה ברצינות, טעה, לפי דעתי, בכותבו, שרק אנשי עיר, המנותקים מן האדמה ותוצרתה, מסוגלים להתייחס אליה כאל משחק או שעשוע אינטלקטואלי. אך אדמה אינה רק חומר ממנו צומחים מלפונים, יש לה משמעויות רבות,

ומי אני, שאשלח את בועז עברון להציץ במקורות ולרשום לפני את האסוציאציות שהמלה אדמה מעלה, עוד לפני שמגיעים אל הפרק הרומנטיגרמני.

הירידה לתוך האדמה, ההתחפרות בה והמגע עמה היה לה גם טעם של משחקיניקות, יחד עם התחושה של שבירת דפוסים. זה היה משעשע ומפחיד כאחד, וכאשר עמדנו לבסוף על רגלינו, הרגשנו שעברנו כבדת דרך ארוכה.

באשר לתהליך העבודה: רותי באה אלינו, כבר לעבודת הסדנה, עם רעיונות מגובשים, או עם רעיונות, שהלכו והתגבשו תוך כדי עבודה. "זה לא תיאטרון 'נסיוני', שבה רותי ואמרה במשך החזרות, 'זהו תיאטרון קלאסי', וזו ההצגה 'שלה'. היא ידעה בדיוק, עוד לפני שהתחלנו, איך יצורי האדמה הללו מתנהגים, לאן מתפתחת העלילה. תוך כדי עבודה נוצרו כמובן קשיים, עלו פתרונות, מישוה פתאום עשה דבר מה שנראה 'נכון' וש אפשר להכניסו לתמונה, והיו מקרים שסצינה, אשר לא נפתרה ימים רבים לפתע החלה לזרום עקב שינוי זעיר או שינוי סדר ההתרחשויות. רות כתבה את ההצגה עוד לפני שהתחלנו, כך שנוצר מפגש פורה של שחקן - במאי, כפי שקורה בתיאטרון במיטבו.

החלק השני כבר התרחש בעולם מוכר יותר וקורב, עם עלות השחר. החומר הבסיסי עמו התעסקנו היו המים. בריכה, או מקווה, הוצבה בפאתי במת'האדמה, ובה טבלנו, קודם הבנים ואחר כך הבנות, כשהטבילה המטהרת היא ספק משחק, ספק הכנה לקראת ההתמודדות של גבר ואשה צעירים. התמונה כולה היתה בנויה על פיתוח של משחקי חיזור, צייד, בחירת החתן, בחירת הכלה, הגורליות והכאב שבהתקדמות הבלתי נמנעת לקראת הבגרות.

העבודה במים (לצורך החזרות הוצבו שתי אמבטיות ישנות על האדמה מתחת לאקליפטוסים; סוסה וסיחה שהצהילו את רוחנו במשך כל תקופת החזרות, היו שותים שם מים כמו משוקת...), היתה קלה יותר, לפחות עבורי, מאשר ההתמודדות עם האדמה, אך גם כאן היו לנו קשיים. היה קר, היה זה מוזר להכנס עם כגדים למים, לתוך אמבטיה לאור היום, היה מוזר עוד יותר להמשיך לעבוד, להתנועע ולשחק, כשכולנו נוטפים מים. אך המים ניצחו אותנו; הם הבהיקו על גופות הבנים החשופים ממתניהם ומעלה, הם נטפו משיער הבנות ומקצות האצבעות כמו פנינים. המעבר החריף מן האדמה אל המים היה מזעזע. הגוף נרעד, אך כך גם יכולנו להישטף מן האדמה, לפחות חלקית, לעבור מתחום קיום אחד לשני באופן חד, חסר פשרות.

עבדנו על "נשיות" ו"גבריות" עם מרכאות ובלעדיהן. רות הביאה לנו מוטיבים נשיים מובהקים - התגנדרות, התקשטות, בתוליות, רוך ו"שותפות גורל", ותחת עינה הפקוחה והלא-מוותרת עיבדנו אותם. במים היינו "נערות רוחצות", השוטפות זו לזו את השיער, יוצרות קשתות בגופנו, מתזות מים, משתעשעות ברכות, כשלכל משחקי המים הענוגים הללו יש אד ארוטי קל העוטף אותם, מרומז, כמו

בציור של Burne Jones, הצייר הפרה-רפאלי, שעשוע והכנה לטקס הנישואין. ביציאה מן המים עמדו הבנות בקבוצה צפופה, מנגבות זו את זו. אחר כך יוצאת הראשונה, (ג.א.) עוברת לצד השני של הבמה, ולאט, המשקל נוטה קצת קדימה, היא מגביהה את זרועותיה זו לזו. אצבעות הידיים נפגשות, נאחזות. עכשיו כל תנועה מתרחשת, כשהידיים מובילות, כשהן יוצרות עיגול או חישוק. הנערות האחרות מצטרפות, כל אחת יוצרת, לאט, עיגול בזרועותיה. אחת מעבירה את החישוק מעל לראש השניה ולאורך כל גופה; אנו יוצאות ונכנסות לתוך החיבוק האורירי הזה, כל דמות סגורה בתוך עצמה. הנערות משמיעות קולות גבוהים, רועדים, קטועים, רמז לציחקוק או קריאת אוהרה של ציפורים. אז פורמת הראשונה את זרועותיה (לשה רוזנברג) ונוצר קשר עם הנערות האחרות בתנועות זרועות ספיראליות, מהירות, כמו של שזירה או ליפוף או קליעה, סביב גופן או חלקי גופן של האחרות. תנועות הראש הן פתאומיות, מהירות, עם משכים ארוכים של קפיאה במקום.

הבאתי דוגמא מפורטת של סצינה, שכמעט ולא השתנתה מאז רותי באה עם הרעיון של עיגולי הזרועות לתוכן אפשר להכנס, כולל המבנה, מאז החזרה הראשונה, של בחורה אחת היוצאת ראשונה לטקס זה (פרידה מנעורים? גילוי ההינמנה? גילוי יופיה?) והשאר מצטרפות, אחת אחת, כל אשה בדרכה שלה עם החיבוק הריק, שיכול להיות גם בו בזמן פסל של אלת-פיריון... מה שנוסף היו הקולות, ומה שנעלם היה נסיון לעבור לתנועות יותר מלאות-כוח ו"גבריות".

הבנים עבדו ביציאה מן המים על שעשועי נערים, התמודדויות, מאבקי כח משעשעים, הצגות-ראווה, שיש בהן תמימות נעורים והפגנה של יופי גברי בוטה. לרות היה דימוי של "בני אלים משחקים" ועל סצינה זו עבדה זמן רב, עד שנמצא שווייה-משקל העדין בין "שוויץ" לתמימות, בין עליונות לפראות חבר'מנית, בין פוזה, הנובעת מהתנועה לבין פוזה מאולצת.

זה היה שלב ההכנה. אחרי כן החלו להיווצר המגעים הראשונים, המהוססים, הבלתי ישירים, מלאי המתח. הקבוצות הנבדלות תפסו כל אחת צד אחד של הבמה, ושורה התקרבה לשורה תוך זימרה של צליל אחד, מתמשך ועולה, כשיד טופחת על החזה במהירות, וגורמת לצליל להיות קטוע ומהדהד. בודדים ניתקים מן השורה, מתמודדים זה עם זה, מחזרים, תמיד בצורת משחק שיש לו חוקיות ברורה, אם זה ראש המנסה להשען על כתף בת-הזוג, (יוני חן ומרתה רייפלד), ראש המנסה לנגוח בכטן היריב, (חמד שולברג ונורית שטרן), אגן המנסה להתחמק ממגע עם ישבן אחר, (גבי אלדור ועמס לביא), יד המנסה לעבור את המרחב שלה ולפלוש למרחב של בן-הזוג (לשה רוזנברג ואיציק אסיאס). המשחקים הולכים ומתעצמים, עד שאין הם עוד משחק. בסצינת-הצייד מנסה הצייד, קשור-עיניים, לצוד את הנערה כשהיא קשורת רגליים. זהו מאבק אמיתי, אלים וחסר רחמים. הנערה (מרתה רייפלד) מזנקת על שתי רגליה הקשורות, מתגלגלת על האדמה, חרישית ככל שהיא יכולה; הצייד

(עמוס לביא) אורב לה, ומדי פעם, כאשר נדמה לו שאכן שמע את רחש תנועתיה ונשימתה, הוא מזנק לעומתה בתנועת כריכה עמוקה, ידי מנסות לתפוס אותה בתנופה אדירה. לבסוף, כאשר הוא נואש מלתפוס אותה אחרי שהיא מצליחה לחמוק ממנו שוב ושוב, הוא מאותת לה באותה קריאת תחינה, עם "יד על הלב". היא עונה לו, מתקרבת אליו, משום שהמפגש ביניהם הוא כלתי נמנע. הוא אווז אותה ברכות רבה, ונועץ את שיניו בצווארה. גופה מקרטע בין זרועותיו בחיבוק שהוא ספק של אהבה, ספק מוות, ולבסוף היא גולשת אל האדמה. הוא נשאר רכון מעליה. בעדנה רבה הם מסירים זה לזו את המטפחות בהן היו קשורים, והם חוזרים, כל אחד לקבוצה שלו, כשהם עכשיו קושרים את המטפחות על עיני הזוג הנבחר. הקבוצות נפרדות מבני הזוג ומשלחים אותם, ברכות אך בהחלטיות, זה אל זה.

הם מהססים, מגששים, שולחים ידיים כמו משושים רגישים האחד לעבר השני. החתן (יעקב יעקובסון) מלטף את פניה של הכלה (דיתה אראל). הם קרובים מאוד זה לזו, ואז מתקרבת הקבוצה כולה, ובתנועה אחת אלימה דוחפת אותם זה לזה והם נשארים סגורים בתוך חיבוק גדול, ללא מוצא. האמת היא, כפי שאני נוכחת עכשיו, שעם תחילת ההצגות כבר לא היו החתן והכלה קשורי עיניים, אך הם המשיכו לנרע ולהתנהג כאילו היו. אני מעדיפה להשאיר את התיאור של שלב עבודה זה, עם העיניים הקשורות, כדי לתת לקורא מושג נוסף על שלבי היצירה של עבודה זו.

בסוף התמונה נשארים בני הזוג חבוקים, והקבוצה חוזרת למשחקיהחזור שלה, ברמז, בעליצות, לרגע, ובאחת היא נעצרת. כולם יורדים מן הבמה. סוף התמונה השניה.

התמונה השלישית עניינה שלב הרבה יותר מאוחר ומתקדם בספור. אחרי שלב של קיום במצב של אפלה, אחרי מימוש הגורל האישי-החברתי של בגרות, שיש עמה כבר אבידה, בא ההמשך. אני מהססת לנסות ולהגדיר במילים את מה שמטבעו רב-משמעי, אבוקטיבי, מציית לניסוחים מנוגדים ונתון לאינטרפרטציה אישית. זה היופי שבתנועה, שמלבד היותה מסמלת, בהמשכיות וברצף שלה, יש לה קיום כחומר בעל עוצמה משלו.

עניינית עסק הפרק השלישי בנוף מדברי, בהליכה, בהתרחקות, בהתכנסות פנימה, לא כיצור רעב אלא כיצור רוחני. רותי נתנה לנו דימויים של שיירה, של איסיים, של מצוקה קשה שמעבר לזמן. הליכה איטית והולכת ומואצת; המפגשים נעשים תכופים יותר ויותר. כמו פסלים בנוף מדברי או כאנשים הנושאים כאב גדול מנשוא, נקבצים

לקבוצות דוממות, קולות בוקעים, גבוהים, קטעי-לילה, קטעי-הברות. בקרשי ממשכים במסע. אחד רץ, כמעביר ידיעה, שני אחריו. הראשון נעצר, וכך הלאה, עד שאחד רץ ולא נעצר עוד ואליו מצטרפים אחד אחד כל היתר. הריצה ארוכה ומפותלת, אך ממשיכים עד שמגיעים למקום, שנראה שאין ממנו מוצא. הכל עוצרים ורק אחד ממשיך לרוץ בעקשות (חמד שולברג), ועוד ועוד, עד שגם הוא נעצר, כאילו יש שם מחסום; אחרי הסתכלות ממושכת לעבר מקום רחוק, אולי תוך תהייה או נסיון נוסף לחפש מוצא, פונים אנשי הקבוצה בבת אחת זה אל זה. לראשונה מאז תחילת התמונה, הם מביטים איש בעיני השני. בחשד, באיום, בפחד. המתח והתחושה האלימה הולכים וגוברים; עכשיו ימצא האשם, השעיר לעזאזל, הקרבן. היא (דיתה אראל) מנסה להימלט, אך יתר האנשים סוגרים עליה. ואז, כאשר אין לה עוד מוצא, חלה מטאמורפוז, היא מתאבנת לאט, קופאת, וגופה בעמידה דחלילית, ידיה מיטלטלות קלות ברוח העוברת. באימה הוכים כולם לדחלילים, אולי לאנשים חלולים, שהקול היוצא מהם הוא קול חריקה. הדמויות המאובנות מתייבשות, ואז הן מתחילות לקלוף מעל עצמן שכבה, אולי של עור, אולי אלו תחבושות או תכריכים... הפנים נקלפות, והולכות ומתכווצות, הקומה כולה הולכת וקטנה, אנו צונחים חזרה אל האדמה ואז יורדת עלינו שלוה גדולה... לקראת הסוף הכל מתרוממים ומתחילים שוב ללכת, אך הפעם מלווה ההליכה האיטית זימרה מאונפפת, מתמשכת. האור יורד, בעוד השחקנים ממשיכים להתקדם לעבר הקהל, כשהזימרה הולכת ומתרחקת.

תיאור תמונה זו הוא שלי, כמשתתפת. אני בטוחה, שלו משתתף אחר היה כותב זאת, היה בוחר בתיאור קצת שונה, אך זה היה, פחות או יותר, מהלך העניינים. אך נדמה לי שאבטא את דעת כל המשתתפים אם אומר, שעבורנו היתה העבודה על ההצגה "מחזור" יותר מאשר עבודה על הצגה. במשך החדשים הארוכים שבילינו יחד ועבדנו קשה, נוצרה קבוצה שהיחסים בתוכה, גם בזמן העבודה וגם מחוץ לה, נותרו עד היום מיוחדים במינם. רות הצליחה ליצור אווירה של אמון הדדי, של פתיחות ושל קירבה מבלי, שנגלוש אל הקצוות היותר מסוכנים של שותפות כזו. לא ויתרנו על חיינו כאנשים פרטיים, בעלי משפחות וחובות אחרים; כל הזמן נשמר האיוון העדין בין העבודה והחוויות העזות שעוררה, לבין מציאות, שנשתה לאפיל, בימים מסויימים, על כל נסיון לבטוי אמנותי, ושכלל מקרה היה צריך להפנים אותה כגורם נוסף בסע ההרפתקני שערכנו. משום כך הרגשנו כשותפים למסע ארוך, שהוביל אותנו ברגעי החסד שלו אל נופים מופלאים. ■

להקות ובכורות ב־1982

באורים:

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

הבלט הישראלי

ככר המדינה - ה' באייר 2 תל־אביב 62093;
טל' 03-266610

הנהלה אמנותית: ברטה ימפולסקי, הלל מרקמן

מנהל כללי: הלל מרקמן

רקדנים: ג'רמי אלן, לואיז אליון, שולמית בוטני, פרננדו בורה, נדן ברוק, ואלדמר דה אוליברה, עמי דסקל, ארז דרור, סוראיה וודרוף, מארשה ווסמן, רונית זלטיץ, יצחק טפארו, נעמה ידלין, וונדי לאקנג, מארשל לוין, טלי למקין, דינה לסקה, ג'ון מקגחי, סוזן סלימי, ג'ולי סמית, ג'יין סניג, ג'רי פיינגולד, ענת ציקורניק, אורנה קוגל, אליסון רוזן, דלית שחם, האני שפרד

בכורות ב־1982

"ג'יזל" (מערכה שניה) -
כ': אחרי יוליוס פרן; מ': אדולף אדם; עיצוב:
לידיה פינקוס גני; תא': ג'ודי קופרמן
"ארבע העונות" -
כ': יאיר ורדי; מ': ג'וספה ורדי; תל': לובה שרק
"הסילפידות" -
כ': אחרי מיכאל פוקין; מ': פרדריק שופן

★

להקת מחול בת־דור

תל־אביב, אב־גביירול 30, מיקוד 64078,
טל' 03-263175

מנהלת אמנותית: ז'נט אורדמן

מנהלי חזרות: קנט מייסון, מריל גרייבס, אורה דרור

בלט־מאסטרס: קנט מייסון, דוד שור, רוזלין סובל

כוריאולוגית: אילנה סופרון

רקדנים: ז'נט אורדמן, רדה שאטה (אורח), פירט ארברייין (אורח), יגאל ברדיצ'בסקי, מרים פסקלסקי, לאה ליכטנשטיין, דוד

להקת מחול בת־שבע

תל־אביב מיקוד 67898, שד' ההשכלה 9,
טל' 03-337470, 03-337795

יועץ אמנותי: רוברט כהן

מנהל אמנותי: משה רומנו

מנהלת חזרות: סיקי קול

מנהל כללי: ביל סטרום

רקדנים: לאה אברהם, חיים און, איריס גיל־להד, נתן גרדה, דוד דביר, עפרה דודאי, אליס דורכהן, עודד הררי, נירה טריפון, ארז לוי, ג'יל נגרין, גליה פבין, איריס פרנקל, מאיר ק. גרמנוביץ, אמיר קולבן, שלי שיר, רטו שלייניגר, יוסי תמים

סיורים בחו"ל: ניריורק - אוקטובר 1982

בת־שבע 2

מנהלת אמנותית: נירה פז

רקדנים: דבורה אשר, נעמה בירן (קורן), חני בךטוב, יוסי ברכה, שי גוטסמן, איריס גולדפרינגר, מומי גיל, מיקי חומה, יעל פרן, עידט שדמי

בכורות ב־1982

"חמסה" -

כ': סיקי קול; מ': מתוך תקליט אימפרוביזציה - מערב פוגש במזרח מס' 3;
תפ': מרים בתיסוף; תא': משה פריד

"אנשים שדים" -

כ': יאיר ורדי; מ': אסטור פיאצולה; תל': איריס טאונן; תא': חיים תכלת

"הקץ לתום" -

כ': אליס דורכהן; מ': שוש רייזמן; תל': אלי דורכהן; תא': ניסן גלברד

"אסא מתלקזבה" (ספור כמו בדיה) -

כ': עפרה דודאי, אמיר קולבן, תחן ומילים; מארסל חליפה (לבנון); עודד ושירה; אחמד מסרי; תא': דורית מלין

רפפורט, גראציאלה קוזק, סם מקמאנוס, חנה אלקס, פיליפ קלייד, אלון אבידן, יונתן אבני, איימי אדלשטיין, פטרישיה אהרונ, לימור אקסלרוד, אני בנדרשור, אסף בך זאב, רוז בך־ישראל, משה גולדברג, אליזבט גיביאט, קתרין דולין, קארן ואך־דאם, ציפורה לבינבוים, פייר־אנדרי מוראר, רוזמרי סנדיפר, מור עדן, ג'ייס פיטי, הלן רדלינגטון, פז שגיא, ג'ורג' תופסון
מתלמידים: רוז לוי, רפי סעדי, פנינה דוקטש, מורלה לאור
סיורים בחו"ל: אירופה, מאי 1982

בכורות ב־1982

"קונצרטו בין ערביים" -

כ': מתיו דימונד; מ': מנדלסון (קונצ'רטו לפסנתר מס' 1); תל': פטרישיה מק'גורטי; תא': אדוארד גרינברג

"מעבריים" -

כ': יגאל פרי; מ': דוד בולדווין; תא': קוין מקאליסטר

"אשליה" -

כ': יגאל פרי; מ': ז'אטן מישל ז'אר (חמצן 1, 2, 3); תא': קוין מקאליסטר

"משחקים שהם משחקים" -

כ': ותל': דומי רייטר סופר; מ': סמואל ברבר (קטע לתזמורת מס' 17); תא': קוין מקאליסטר

"רגע של זהב" -

כ': ותל': ג'ין היל־סאגאן; מ': שוברט (רביעי מס' 14 ברה מינור); תא': בך־ציון מוניץ

"צבעי הקשת" -

כ': צ'ו סאך־גו; מ': י.ס. באך; תפ' ותל': קרול וולט גרנר; תא': טוני טוצ'י

"אותלו" -

כ': ג'ון באטלר; מ': אנטון דבז'ק (פתיחה ל"אותלו"); תא': צ'נולט ספנס

"דיגניטי" -

כ': פול טיילור; מ': דונלד יורק; תפ' ותל': אלכס כץ; תא': מרק ליטוין

★

"הנכרי" (סדנא) -

כ': ויקטוריה גרין; מ': טורו טקמיטסו, חורחה טרסנטה; תל': ויקטוריה גרין וימימה קסלר; תא': יעל פרדס

"קולות ממעמקי ים" (סדנא) -

כ': הדה אורן; מ': קולות אוטנטיים של שירת לויטנים; תל': הדה אורן וימימה קסלר; תא': דורית מלין

"בין שני עולמות" (סדנא) -

כ': טובה קלוג; מ': ריצ'רד פארבר; תל': טובה קלוג; תא': חני ורדי

"התהוות" (סדנא) -

כ': יוסי תמים; מ': פינק פלוידי; תל': אלי דורכמן; תא': חני ורדי

"שירה" -

כ': ואביזרים: פרל לאנג; מ': אלן הובאנס; תא': דוד הדר

"רשמים" -

כ': איבן פלר ווסלב; מ': ריצ'רד פארבר; תל': ותפ': שוקי זקס; תא': קורליה סגל

"החתונה" -

כ': אנה סוקולוב; מ': איגור סטרוינסקי; תל': איריס טאומן; תא': חיים תכלת

"יומן" -

כ': בוב כהן; מ': סורג'יו נטרא; תל': משה שטרנפלד; תא': חיים תכלת

"סחף" -

כ': סיקי קול; מ': טנג'רין דרים; תל': ונצוב במה: דוד דביר; תא': משה פריד

בת־שבע 2

"תיבת המחול" -

תכנית דידקטית בת 50 דקות במחול המיועדת במיוחד לנוער. ראיון ובמיו - אלידע גרע ונירה פז

★

להקת המחול הקיבוצית

קיבוץ געתון מעלה הגליל 25130; טל' 04-923009 (סטודיו), 03-254556, 03-264952 (משרד)

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון

מנהל כללי: ירוחם כהן

בלטימסטר: חנקה פארן

מנהלת חזרות: אפרת לבני

רקדנים: זכרי דגן, מייק לויז, שלמה זגה, ארי פסטמן, רמי באר, בועז כהן, אפרת לבני, עינת לבנה, שרה ליפמן, יעל רוטמן, סיון כהן, אסתי גירון

סיורים בחו"ל: אנגליה, אפריל-מאי 1982.

בכורות ב'1982

"אור חלק 11 - שדה אבנים" -

כ': קיי טאקיי; תל': קיי טאקיי; תא': קן טבצ'ניק

"ברכות" -

כ': נילס כריסטי; מ': איגור סטרוינסקי; תל': קסו דקקר, ברטה קוורץ; תא': קן טבצ'ניק

"קורטט" -

כ': נילס כריסטי; מ': דימטרי שוסטקוביץ; תל': תום סחנק, ברטה קוורץ; תא': קן טבצ'ניק

"צורות" -

כ': יעקב שריר; מ': ברטון מקלין; תל': יעקב שריר, דניאל לוי; תא': קן טבצ'ניק

"שמלה" -

כ': הדה אורן; מ': (קולאז') בריה, שירה בוכרית; תל': נורית רוט; תפ': משה הדרי; תא': אריק כרהום

"משחק הכיסאות" -

כ': יירי קיליאן; מ': ארנה נורדהיים; תל': ברטה קוורץ; תפ': וולטר נחבה; תא': יופ קבורט

★

סדנת המחול געתון

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון

מורה ראשית, מנהלת חזרות: מיכל חסון

רקדנים: אסנת לבני, ענת אסולין, צבעיה

קורצפלד, מיכל וידרא, ליאורה אלון, ניצה

גמבו, אסתי להט, ראובן כרישי

בכורות ב'1982

"אור חלק 6" -

כ': קיי טאקיי; תל': קיי טאקיי

"לרגו" -

כ': ויקטוריה גרין; מ': הנרי פורסל; תל': ויקטוריה גרין

"שרבוט" -

כ': יעקב שריר

"דירה להשכיר" -

כ': הדה אורן; מ': קולאז' - סנסנס, אליוט קארטר, רספיגי, מוצארט; תל': חנה לוי; תפ': חיליק ערד

★

תיאטרון מחול ענבל

תל־אביב-יפו, רח' יחיאל 6, מיקוד 65149; טל' 03-653711, 03-652758

מנהלת אמנותית: שרה לויטנאי

מנהל להקה: שלמה חזיז

מנהלת חזרות: לאה אברהם

רקדנים: מלכה חג'בי, אילנה כהן, תמר סלומי, שרה שיקרצי, נאוה שולמן, אודליה עזאני, רונית לוי, ציון נוראל, מרדכי אברהמוב, נתנאל נעם, אהרון חדוות, שאול שני, יצחק עמר

בכורות ב'1982

"שיר השירים" -

כ': ולחנים: שרה לויטנאי; מ' ועיבוד, תזמורתי: ש. גרונד; תפ' ותל': מ. שטרנפלד, י. גרינשפן; תא': ר. כהן

"רישומים" -

כ': ש. שיקרצי; מ': ע. טוביה; תל': י. גרינשפן

"קינה" -

כ': א. כהן; מ': ש. בר; תל': י. גרינשפן

"נוף" -

כ': וקולות - מרגלית עובד

"שדה מערבולת" -

כ': קיי טאקיי

★

סדנת המחול הירושלמית

ירושלים 93544, רח' ישי 9, אברטור; טל' 02-810691, 02-711966

יועצת אמנותית: פלורה קושמאן

מורי הלהקה: פלורה קושמאן, חנה יפה,

ג'ודי בוברוב, מיכל ישראלי, איה רימון

רקדנים: דינה ויינשטיין, ג'ודי בוברוב, דפנה

אינבינדר, אוסה ויחנסון, איילי ליפשיץ,

איה רימון, מיכל ישראלי, ריצ'ארד פרידן

בכורות ב'1982

"דואט" -

כ': הלגה לנגן; מ': שירים של ביילי הולדי; תל': הלגה לנגן

"טריו מחור שלג בקיץ" -

כ': פ. קושמאן; מ': הודית; תל': פ. קושמאן

"זיסקינד פון טרימברג" (אופרה) -

ליברט: רחה פרייר, כ' ובימוי: אובה שולץ; מ': מרק קופיטמן

★

תיאטרון מחול רינה שינפלד

תל־אביב 62303, רח' הרב פרידמו 14, טל' 03-446745

מנהלת אמנותית: רינה שינפלד

רקדנים: רנה בדש, טל הלוי, דלית הרמתי, מירב זימרי, אורנית רוזנבלום, בתי שכטר,

דיתי תור, תמר בורר, סיגל שפרנליג, רינה

שינפלד, תמר פייגנבלט

סוירים בחו"ל: ינואר 1982 – הולנד

בכורות ב'1982

"ימים וחופים אחרים" –

כ': ר. שינפלד; מ': פ. גלאס; שקופיות: טובה

ברמן; תא': כךציון מוניץ

"אדום, כחול, צהוב" –

כ': ר. שינפלד

"ריקוד במינימום, ריקוד במקסימום" (מופע

סדנא) –

כ': ר. שינפלד

★

קול ודממה

רח' ישראל ב"ק 41 תל-אביב 67019; טל'

03-251608

כוריאוגרף ומנהל אמנותי: משה אפרתי

מנהל אדמיניסטרטיבי: יוסף כספי

רכזת להקה ומנהלת הצגה: דינה זהר

אמרגנות: משה יוסף

צלם להקה: יורם רובין

מורים: גבי בר, אסתר נדלר

רקדנים: אמנון דמתי, אריה בורשטיין, אסתי

נדלר, גבי בר, גולדה דהאן, דוד רפפורט,

יעל ברש, יוסף מויאל, מימי סננס, מאיר

שער, מלכה וולוביץ', עוזי בוזגלו, עופר רום,

שי וינשטיין

עתודה: אורלי שטרן, מיכל גרוס, תמר

גולדברג

סוירים בחו"ל: מאי 1982 – פאריז

בכורות ב'1982

"תהילים של ירושלים" –

כ': משה אפרתי; מ': נועם שריף; תל': גבי בר;

תפ': עודד פיינגרש

★

תמונע

תל-אביב 62667, רח' דה האז 28, טל'

03-449878

מנהלת אמנותית: נאוה צוקרמן

מפיקים: אילן רוזנטאל, מיקי צוקרמן

רקדנים: ג'ואנה רייס, טובה שפיר, יובל נדב,

קובי מידן, עדינה זילברשמידט, עפרון

אטקין, סרג' אלבו

בכורות ב'1982

"תצלום משפחתי / אלבום אשה / פורטרט

עצמי" –

כ': נאוה צוקרמן; מ': רפי ובני קדישזון;

ת': ג'ודי קופרמן

מופעים אחרים

רות זיראיל יצרה במסגרת "פסטיבאל

ישראל" בהפקת קבוצת התיאטרון בנווה-

צדק מחזה-תנועה ושמו "מחזור", בהשתתפות

רקדנים ושחקנים (גבי אלדור, דיתה אראל,

יצחק אסיאס, יוני חן, יעקב יעקוסון, עמוס

לביא, לאשא רוזנברג, מרתה רייפלד, נורית

שטרן, חמד שולברג), את התלבושות עיצבו

רות גלור ואבישי אייל, תאורה: כךציון

מוניץ.

התיאטרון הקאמרי הפיק מופע המשלב

תנועה עם מוזיקה וטקסט מאת חנן שניר,

"אור ישר – אור חוזר", התרחשות

תיאטרלית בה נטלו חלק אלה גלילי, מיקה

דני, טל הרן, מיכל ורד, דרור טפליצקי, מודי

יהודאי, נועה לב, יובל סקר, רותי קנר עם

מוזיקה בביצוע עופר שלחין, גיל ורדי, אבי

קליגר ומיכל גולדברג, תאורה: נטע גלפמן;

עיצוב: רלי גוטהילף.

פמלה שרני הופיעה בערב מחולות סולו,

רובם יצירותיה שלה, ב"צוותא" ובפסטיבאל

עכו.

להקת המחול ירושלים, בהנהלת יונתן כרמון

הופיעה בתוכנית שניה, למרבה הצער,

האחרונה שלה, כי פעילותה נפסקה בכך.

אוהד נהרין ומרי קאז'יבארא הופיעו בערב

שרובו יצירות של נהרין, בתל-אביב וקיבוצים

שונים.

הסניף הישראלי של האקדמיה המלכותית

למחול (לונדון) חגג 15 שנה לקיומו

בהשתתפות אורחים מחו"ל, ביניהם מנהלה

האמנותי של האקדמיה, אלן הופר, באולם

בת-דור.

יצאו לאור שני הגליונות הראשונים של

רבעון אינפורמטיבי ושמו "קול מחול",

שעורכו הראשי הוא דוד עדן.

ועדת המחול של המרכז הישראלי של אירגון

התיאטרון הבינלאומי החלה בהכנות לקראת

כנס שנושאו כתבת-תנועה, שיתקיים בארץ

בקיץ 1984.

★

להקות אורחות

שנת 1982 הצטיינה בשפע מופעי להקות

מחול אורחות. ברשימת הלהקות שהופיעו

הבאלט הלאומי של הולנד; תיאטרון המחול

של אלז'יר; להקתה של טוויילה תארפ;

קרקס הפנטומימה של לוטה גוסלאר; "אדמה

נעה" של קיי טאקיי; להקתו של לאר

לובוביץ' ולהקתו של פול טיילור (כל אלה

מארה"ב) וכן הבאלט משטראסבורג וסולנים

שונים, שהגיעו במסגרת מסע-שייט בים

התיכון והופיעו באפיתיאטרון קיסריה

מצרפת.

לראשונה הגיעה ארצה להקה ממצרים, היא

להקת הפולקלור מקאהיר.

קול ודממה — להקת מחול

רח' ישראל ב"ק 41, ת"א. טל:

KOL DEMAMA

Tel-Aviv; 41, Israel Bak St.; Tel.: 03-251608

האגודה למען תיאטרון-מחול "אפרתי"
בתי-ספר לבלט

אשדוד

מתנ"ס ד'

רובע ד'

אשדוד

טל: 055-42721

קיראון

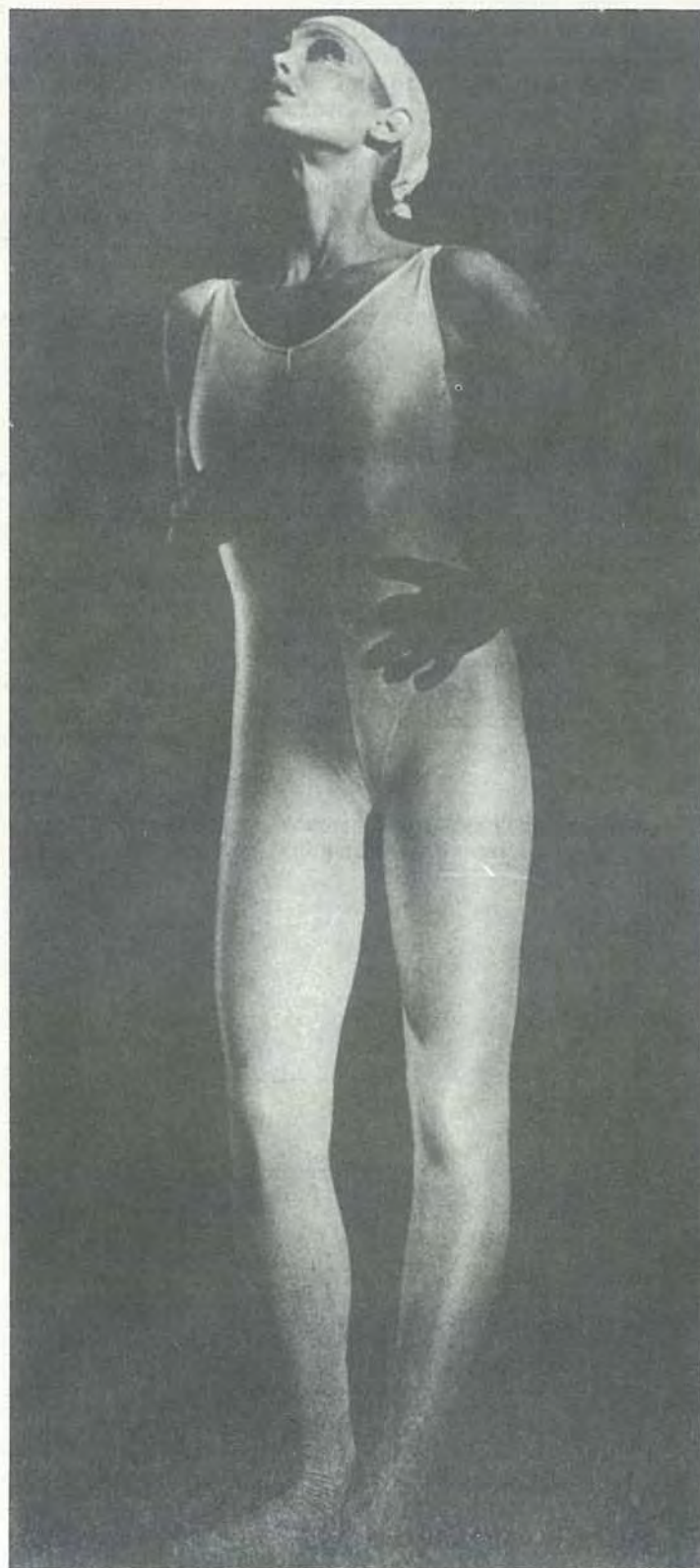
מרכז קהילתי ע"ש הרי סטיל

רח' צ.ה.ל 106

קרית-אונו

טל: 752472

מנהל אומנותי: משה אפרתי
מורות ראשיות: אסתר נדלר, גבי בר, שרונה (סו) זלצמן
מזכירה ראשית: דליה דודקביץ



המועצה הבריטית

THE BRITISH COUNCIL

140 Hayarkon St, Tel Aviv 63451
Tel: 03-222194-7

הירקון 140, תל-אביב 63451, טל' 03-222194/7.

The British Council, which has had an office in Israel since 1950, is the agency empowered by the British Government to promote cultural relations between Britain and other countries.

The main office and library in Israel are at 140 Hayarkon Street, Tel Aviv, but there is also a library in the Terra Sancta Building in Jerusalem (tel: 02-639866).

The library, which consists of both lending and reference sections, covers all aspects of work with which the Council deals: Britain, education, science, social sciences, literature, fiction etc. It also contains a substantial section on the arts, including dance.

Membership of the library is open to all. The film library has institutional membership only, and offers a nationwide postal loans service.

The Council cooperates with Israeli cultural organisations in bringing to Israel British performers in theatre, music and dance. It can also in selected cases, assist Israelis with professional visits to Britain in order to familiarise themselves with British achievement in the arts, education, sciences etc.

המועצה הבריטית, אשר לה נציגות בישראל משנת 1950, פועלת בתוקף אישורה של ממשלת בריטניה ומטרתה לקדם את יחסי התרבות בין בריטניה וארצות אחרות.

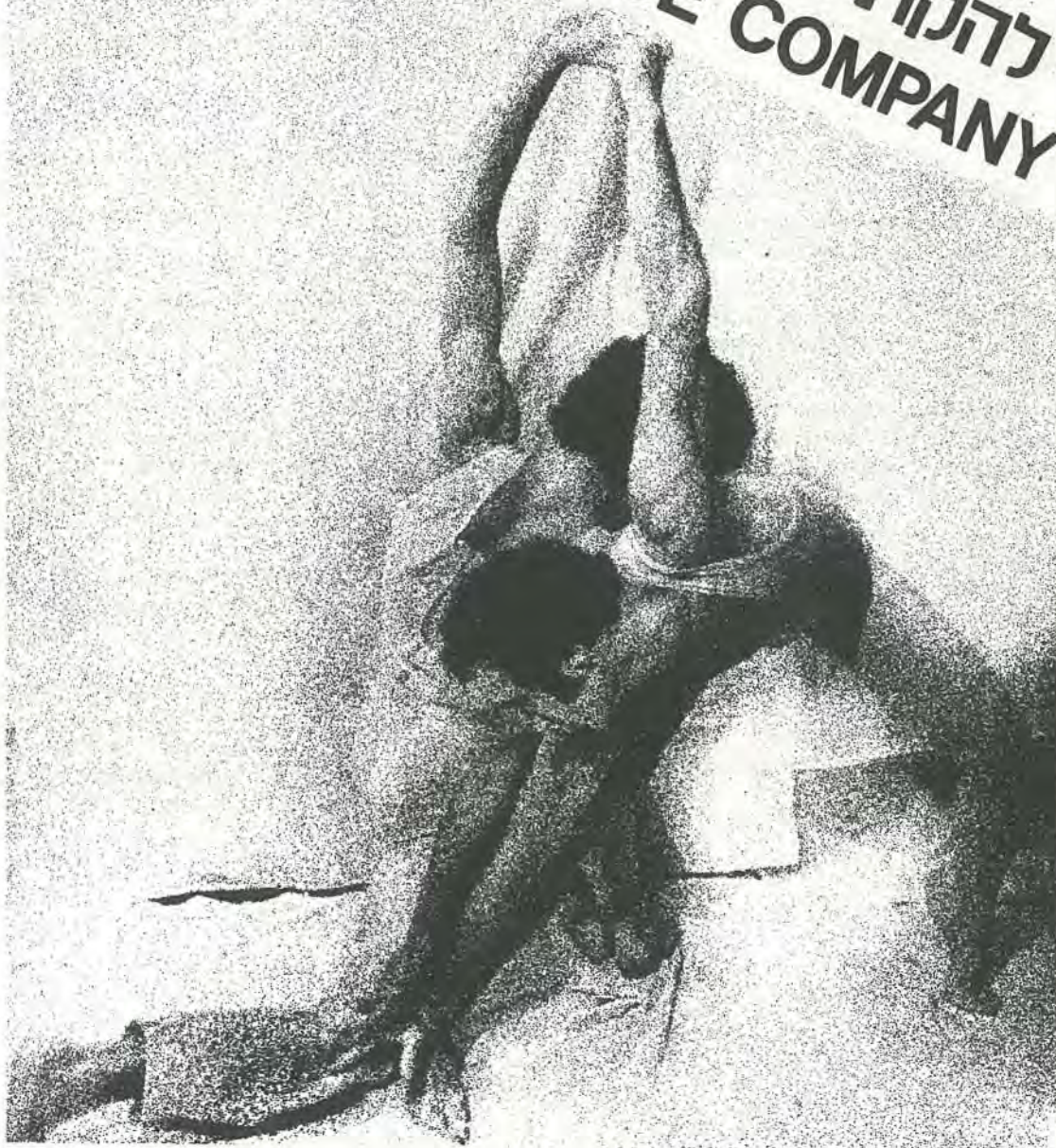
המשרד הראשי והספרייה הראשית של המועצה הבריטית בישראל נמצאים ברח' הירקון 140 תל-אביב. כ"כ קיימת ספרייה בירושלים, בבנין טרה סאנטה, שד' המלך ג'ורג', ירושלים, טל' 02-639866.

הספריות בת"א ובירושלים הן ספריות עיון והשאלה ומקיפות את כל תחומי התרבות אשר בהן פועלת המועצה הבריטית כגון: בריטניה, חינוך, מדעיהטבע והחברה, ספרות וכו'. כ"כ מכילות הספריות חמר רב בתחום האמנויות, כולל מחול. כל תושב, ללא הגבלה, יכול להיות מנוי בספריה.

מנויים לספרית הסרטים חייבים להשתייך למוסד. (אין השאלת סרטים לאנשים פרטיים). הספריה מציעה שרות השאלת סרטים באמצעות הדאר, בכל הארץ.

המועצה הבריטית משתפת פעולה עם מוסדות לתרבות ואמנות בהבאת אמנים בתחומי התיאטרון, המוזיקה והמחול. כ"כ, במקרים מיוחדים, מסייעת לישראלים בבקורים מקצועיים באנגליה על מנת לעמוד על ההישגים בשטח האמנויות, החינוך, המדעים וכו'.

להקת המחול הקיבוצית
KIBBUTZ DANCE COMPANY



design • lowenthal-migdale

ARTISTIC DIRECTOR: JEHUDIT ARNON

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון

תיאטרון מחול
רינה שינפלד

THE
RINA SCHENFELD
DANCE THEATRE

המודעה נתרמה באדיבות "חוט השני",
בגדי ונעלי ריקוד





להקת מחול

בת שבע
Batsheva

להקת המחול "בת-שבע"
המנהל הכללי: ויליאם סטרום

הנהלה וסטודיו: שד' ההשכלה 9 תל-אביב
טל': 337795/6

BAT SHEVA DANCE COMPANY
General Director: William Strom

Studio and Office:
Tel Aviv, 9 Sderot Hahaskala
Tel.: 337795/6

אולפן איזורי למחול עמק הירדן



מנהלת - הדד אורן

המורים:

- | | | |
|-----------------|---|----------------------------|
| פול בלום | - | בלט קלאסי |
| איואן ואסלב-פלר | - | בלט קלאסי |
| דפנה סוליטס | - | בלט קלאסי |
| עדה אורני | - | מודרני יצירה |
| שרון רוטנברג | - | מודרני יצירה |
| אמירה עופרי | - | מודרני למתחילים |
| אביבה טל | - | קלאסי למתחילים |
| נירה אביתר | - | מודעות גופנית |
| הדד אורן | - | מודרני אימפרוביזציה ויצירה |
| מלוות בפסנתר | - | מניה רוט |
| | | גיטה רבינוביץ |



הכתובת: מועצה אזורית עמק-הירדן, צמח 15132
טלפון במועצה - 067-51421, 51429
טלפון באולפן - 067-51838

קבוצת תיאטרון תנועה

DANCE THEATRE

תמו-נע



סטודיו בהנהלת נאוה צוקרמן

רח' בן-יהודה 238 תל-אביב 63501, טלפון 03-449878

- קורסים במחול יצירתי -
- סדנת תיאטרון תנועה -

ששוב לא הספקת להגיע לבנק בזמן?



הבינלאומי פתוח עד 7 בערב.

השעה 6 בערב באחד מסניפי
הבנק הבינלאומי הראשון.
לקוחות יושבים עם מנהל הסניף,
יועץ ההשקעות או פקיד מטבע
חוץ. יש להם זמן. הכל קצת יותר
רגוע... קצת יותר שקט.
יש להם זמן עד 7 בערב.
אנשים רבים עוברים בימים אלה
לבינלאומי. בוא ופתח חשבון בבנק
שפתוח עד 7 בערב.

אני עוהר לבינלאומי. היוק!



הבנק הבינלאומי הראשון

מקבוצת פיי בי

בנק פועלי אגודת ישראל



אולפן אזורי למחול מנשה

בהנהלת: עדה לויט
מזכירה: קלר איבקור

מחול מודרני • באלט קלאסי • אמנות היצירה
סדנא למחול • חוג למחנכים • מוסיקה למחול
ג'אז • טיפול דרך תנועה ומחול

חבר-המורים

עמנואל בריאנט • יוספה בריאנט •
תמר בן-שמי • ויקטוריה גרין •
מרים ורבל • ליאורה אקסלרוד •
מרים הירץ • אריאלה ימבורג •
ענת דבורה • מיכל זקס • עדה לויט



MENASHE
DANCE CENTER

Director: Ada Levitt
Telephone: 063-78696

אולקת המחול

ול"מחול בישראל"

על והצליחו!

אריק ברהום

תאורת במה
טל. 282773 (03)

סטודיו למחול הילדה קסטן

באלט מודרני וקלאסי
רמת-גן, רח' ארלוזורוב 10

HILDE KESTEN
Studio for Classical & Modern Dance
10, Arlozorov St., RAMAT-GAN
הילדה קסטן 03-296449



בית הספר
לאמנות הבמה
והקולנוע
"בית צבי"
רמת גן

המגמה לתיאטרון

★ הכשרת שחקנים מקצועיים.

המקצועות הנלמדים: משחק, תנועה, ריקוד, סייף, פנטומימה, היגוי, פיתוח קול, לשון, מוסיקה, תולדות התיאטרון, ספרות, העלאת מחזות.

★ משך הלימודים: שלוש שנים.

★ מהמועמדים נדרשת השכלה תיכונית להוציא מקרים מיוחדים.

★ הלימודים מתקיימים בכל יום. בימים א'-ה' יום לימודים ארוך וביום ו' חצי יום.

★ על המועמד לעמוד בבחינות הכניסה.

המגמה לקולנוע

★ המקצועות הנלמדים: צילום והסרטה, בימוי, עריכה, תסריטאות, צליל, מוסיקה, הפקה, טלוויזיה, תולדות הקולנוע, ניתוח ובקורת.

★ משך הלימודים: שנתיים.

★ המועמדים חייבים להיות בעלי השכלה תיכונית.

★ על המועמד לעמוד בבחינות הכניסה.

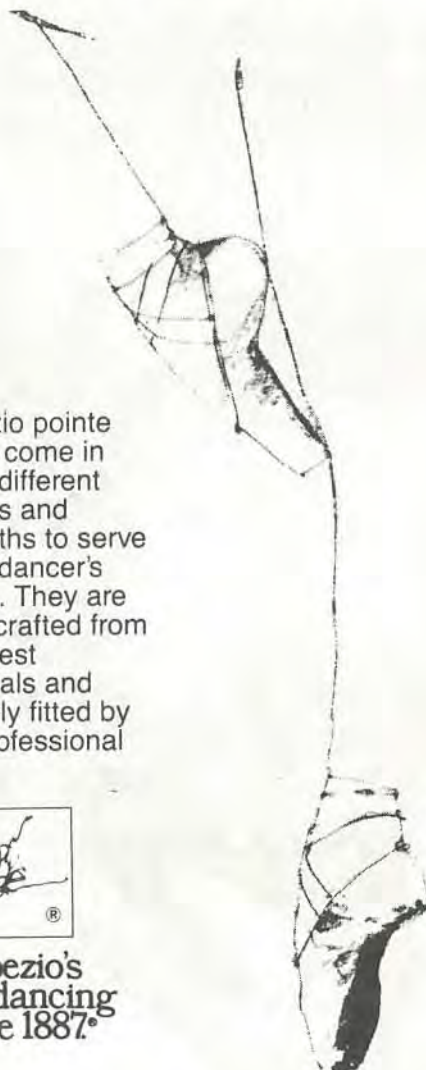
★ הלימודים בבית הספר מתקיימים בכל יום. בימים א'-ה' יום לימודים ארוך, וביום ו' חצי יום.

לצורך ההרשמה נא לפנות בכתב או טלפונית לפי הכתובת: "בית הספר לאמנות הבמה והקולנוע" רחוב שועלי שמשון 2, רמת גן. טל' 702615, 782679 בין השעות 08.00-14.00.

חוט השני

בגדי ונעלי ריקוד

CAPEZIO • TENDANCE
PREMIERE • DANCEWEAR



Capezio pointe shoes come in many different shapes and strengths to serve every dancer's needs. They are hand-crafted from the finest materials and expertly fitted by our professional staff.



Capezio's
been dancing
since 1887.

תל אביב, אבן גבירול 30,

טל' 261319

א ר ט י ס

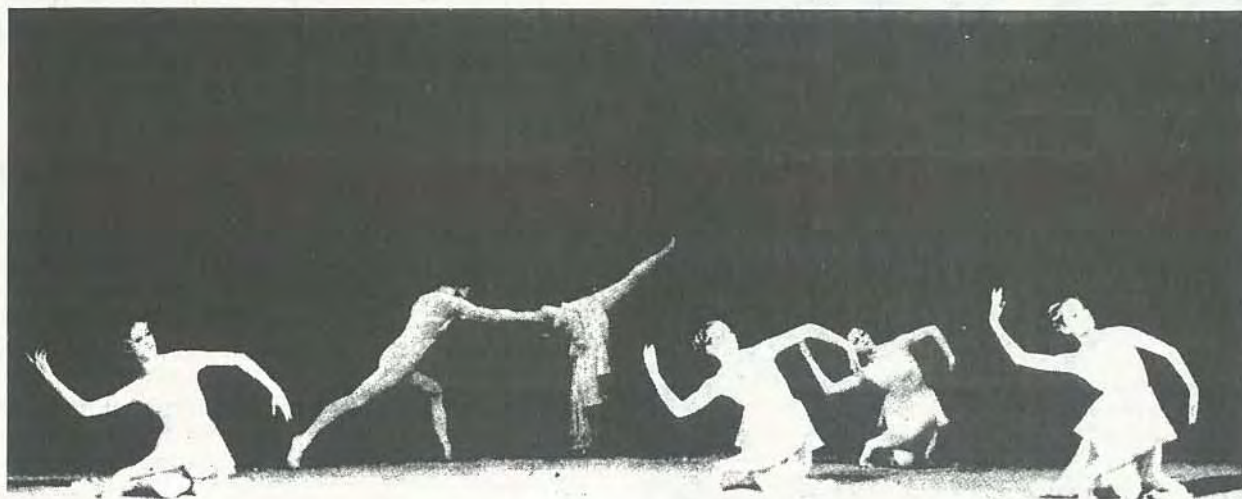
הסברה וארועים בע"מ

רח' בניהודה 17, ת"א 63842, טל' (03)650605, טלקס 32244

ARTIS LTD.

17, BEN-YEHUDA ST., TEL-AVIV 63842, TELEX 32244, TEL.: (03)650605

סטודיו למחול נעמי אלסקובסקי



מתוך מחול לפי מוזיקה מאת צ'מרובה
כוריאוגרפיה: נעמי אלסקובסקי

כיתות לכל הגילים

תל-אביב, רח' שלמה המלך 100 טל: 03-757233

האקדמיה למוסיקה בירושלים ע"ש רובין

RUBIN ACADEMY OF MUSIC JERUSALEM



בית-ספר לתנועה ומחול

הקונסבטוריון שליד האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין

ירושלים רח' פרץ סמולנסקין 7, מיקוד 92101, טל' 635271
JERUSALEM 7 PERETZ SMOLENSKIN TEL. 635271

בקונסבטוריון, כתות לילדים מגיל 6.
הלימודים מתקיימים בשעות אחה"צ, שעתיים או שלוש
שעות שבועיות.
תלמידי הקונסבטוריון, בנוסף לשעורי המחול, מקבלים
שעורי האזנה ומוסיקה וזאת בהתאם לרמתם וגילם.
כמו כן מתקיימות כתות למחול למבוגרים (מחול מודרני
ובלט קלאסי).

החוג למחול ולתנועה

החוג למחול מעניק את התארים והתעודות הבאים:

1. תואר B. Mus.
2. תואר B.A. Mus (תכנית לימודים משותפת עם האוניברסיטה העברית).
3. תעודת הוראה.
4. "תעודת סיום" אקדמיה.
5. תעודת אמן.

תכנית הלימודים מכוונת להעניק לתלמידי המחלקה, הכשרה מקיפה באומנות המחול ובמקצועות המוסיקליים והאקדמיים הנלווים לאומנות זו.

התכנית כוללת את המקצועות הבאים (כמקצוע ראשי):
בלט קלאסי, מחול מודרני, תנועה ותווי תנועה, שיטת פלדנקריוז, קומפוזיציה, כוריאוגרפיה ואימפרוביזציה, מחולות עתיקים, ריקודי אופי, מחול ספרדי, מחול בסגנון הג'אז ועוד.

כמו כן פועלות סדנאות במקצועות השונים.
דרך לימודים זו תאפשר לבוגרי המחלקה לבחור בדרך הקרובה לליבם ולתפיסתם האומנותית.
החוג למחול כולל מגמת מחול, מגמת תנועה ומסלול חינוך.
המועמדים נדרשים להציג תעודת בגרות ישראלית או תעודת שוות ערך בחו"ל, לעבור בחינות כניסה ולהציג אישור רפואי.

להקת ירושלים ל"מחול בן זמננו" ליד האקדמיה

להקה נוסדה ע"י פרופ' חסיה לוי אגרין ב-1962 ומאז היא מופיעה בהדרכתה ברציפות בארץ ובחו"ל.

על הלהקה נמנות בוגרות המחלקה למחול באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין.

להקה תכנית מגוונת מבוססת על פרקי ספרות, קטעי שירה המלווים ניב ומוסיקה.

הלהקה לקחה על עצמה כמשימה מיוחדת, תכניות חינוכיות המלוות הסברים ע"י חסיה לוי. תכניות אלה, מוגשות לבתי ספר יסודיים, על יסודיים, מדרשות, אוניברסיטאות ולקהל הרחב.

ברפרטואר "דור דור וריקודיו", "סיור בעולם", "הסויטה הברוקית" ועוד.



האולפן למחול

מנהל אמנותי: קיי לוטמאן

הדרכה מקצועית	באלט קלאסי
למורים לריקוד	פולקלור בינלאומי
הדרכה מקצועית	ריקוד ספרדי
לילדים ונוער	ריקוד מודרני
קורסים לילדים,	ג'אז
נוער ומבוגרים	

ההרשמה במשרד האולפן למחול,
בית רוטשילד, חיפה 34632,
שד' הנשיא 142; טלפון: 04-83655

THE STUDIO FOR DANCE

Artistic Director: Kaj Lothman

CLASSICAL BALLET	EDUCATION OF DANCE
INTERNATIONAL FOLKLORE	TEACHERS AND PROFESSIONAL DANCERS
SPANISH DANCE	COURSES FOR CHILDREN
MODERN DANCE	TEENAGERS AND
J A Z Z	ADULTS

Enrolment at the office of the Studio for Dance,
Rothschild Cultural Center, Haifa 34632, Hanassi Ave. 142;
tel.: 04-83655

ביה"ס התיכון שליד האקדמיה במגמת מחול ומגמה מוסיקלית

ביה"ס התיכון שליד האקדמיה הוקם לפני כ-20 שנה.
לראשונה הוכרה המגמה המוסיקלית ובשנים האחרונות
מוכרת המגמה למחול, המאפשרת לתלמידיה להיבחן בחינות
בגרות במקצוע זה.

מגמת ביה"ס היא לתת אפשרות לתלמידים מוכשרים, בעלי
גישה אומנותית, להתפתח בשטח הקרוב לליבם, זאת בנוסף
לתכנית הלימודים המקובלת בבתי ספר על יסודיים.

ביה"ס התיכון שליד האקדמיה הינו חלוץ בתי הספר בארץ
במגמת המחול.

כל השלוחות של הוראת המחול והתנועה מהוות את ביה"ס
למחול ולתנועה באקדמיה, שבראשו עומדת פרופ' חסיה
לוי אגרון.

קורס קיץ למחול

בקיץ זה, העשרים ושלושה ברציפות, מציעה האקדמיה
למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין קורס קיץ למחול.

קורס הקיץ למחול, נערך בשיתוף עם המועצה הציבורית
לתרבות ולאומנות.

הקורס ערוך ומנוהל ע"י פרופ' חסיה לוי אגרון ומתרכז
במקצועות הבאים:

כוריאוגרפיה, בלט קלאסי, מחול מודרני, ריקודי אופי,
מחול ספרדי, ג'אז והרצאות וסרטים הקשורים לאומנות
בכלל ולריקוד בפרט.

הקורס פתוח לאמנים מבצעים ברמה גבוהה, למורים
ולתלמידים מתקדמים.

עם המורים שילמדו בקיץ זה, נמנים אמנים אורחים מחו"ל
ומישראל וכן חברי סגל ההוראה של האקדמיה.

קורס הקיץ רכש מוניטין בינלאומי. מידי שנה משתתפים
בקורס תלמידים מכל קצות הארץ ומחו"ל, הזוכים, בנוסף
למערכת שעורי המחול וההרצאות, לבלות שבועיים בצוותא,
להחלפת רשמים ולפגישות חברתיות, לשם כך מציבה
האקדמיה לרשותם, מגורים בבנייני המוסד.

קורס הקיץ השנה יחל ב-5.7.83 וימשך שבועיים וחצי.

קורס קיץ לריפוי במחול

השנה תקיים האקדמיה למוסיקה ולמחול קורס מיוחד
לריפוי במחול שיתקיים עם סיום קורס הקיץ למחול.

במשך שבוע שמונה שעות עבודה ליום כולל עבודה מעשית
והרצאות.

את הקורס ידריכו מומחים לנושא מארה"ב. בראש הקורס
תעמוד הגב' אן וילסון.



אמנות המחול

מרכז לבלט קלאסי
בהנהלת שרה יוחאי

נתניה 42300, רח' הנוטע 6
טלפון: 053-31672; 053-92041

בלט קלאסי



ג' א ז



מודרני



התעמלות

לנשים



ריתמיקה



פנטומימה



ריקודי עם

ועמים



מורים מיוחדים לכל מקצוע
רמת לימודים גבוהה
R.A.D. בחינות

DANCE ARTS
DIRECTRESS: SARA YOHAI

Tel.: 053-31672

Address: Hanotea Street No. 6 Natania
Tel.: 053-31672, 053-92041

R.A.D. EXAMINATIONS

רות אשל

ותיאטרון תנועה, פסול וצליל

הוד הכרמל, ת.ד. 820, חיפה 34987 טלפון 04-246093



RUTH ESHEL

Theater of Movement-Sculpture and Sound

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

חלון לעולם המחול

כריאוגרפיה: רנה שרת

● צורה ויצירה

● רז וקסם במחול

● היום טיול בארץ

מופעים המיועדים לתלמידים
ונוער.

ארגון וניהול: מזנק טל. 453993
450111

שטריקר 42 ת"א 62006

רינה שינפלד בית-ספר למחול

רח' הרב פרידמן 14,

תל-אביב 62303

טלפון: 03-446745

RINA SCHENFELD DANCE SCHOOL

14, Harav Friedman

Tel-Aviv 62303

Tel.: 03-446745

שיעורים לילדים, נוער ומקצוענים, באלט קלאסי, מחול
מורני ויצירה

רינה שחם

רקדנית, כוריאוגרפית, מורה למחול

RINA SHAHAM

DANCER, CHOREOGRAPHER,
DANCE TEACHER

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

אולפן למחול "חומה ומגדל"

בקעת בית-שאן 10800 טל' 065-88343

מנהל: שאול גלעד

מזכירה: רעיה מירון

מחול מודרני

מורים: עדה ארני, איריס גל, אורה גלמן, שאול גלעד

בלט קלאסי

מורים: דניס פרי, אליזבט לזר

שיעורי יצירה

מורים: חיותה עדגד, ניצה בהיר

קורס בוקר למבוגרים

מפגשי תנועה מיוחדים להורים וילדיהם, סדנא
ליצירות מחול

ברית התנועה הקיבוצית

המדור למחול

תל-אביב 64078, אבן גבירול 30, טל' 03-217151

רכזת המדור: צילה אונגר

המדור מקיים סדנאות למורות למחול:

חיפה - בימי ב', ברח' הגנים 9, בשעות 12.00-9.00

בתל-אביב - בימי ג', בסמינר הקיבוצים בשעות 13.30-8.30

יום קבלה במדור: יום ד' בשעות 12.00-8.30

הלהקה לתנועה מודרנית - בית ספר למחול



מנהל אמנותי: ירון מרגולין

מורים: רבקה סיט-מרגולין
ירון מרגולין

ירושלים 94188,

רח' קרן היסוד 17/ב'

טלפון: (02)226706

קרן תל-אביב לספרות ולאמנות ע"ש יהושע רבינוביץ

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

ובמיוחד מצד אלה שמסיכות שונות נמנע מהם ליהנות מערכי תרבות ואמנות; (3) תמיכה במימוש פרויקטים מוגדרים בתחומי התרבות בעיר, שללא תמיכת הקרן לא היו מגיעים לידי ביצוע.

פעילותה של הקרן מתרכזת בחמישה תחומים: ספרות, מוסיקה, ציור ופסול, תיאטרון, מחול אמנותי.

בתחום המחול האמנותי (שהקרן הוסיפה אותו למסגרת פעולותיה לפני ארבע שנים), יזמה הועדה המקצועית המייעצת למחול של הקרן בשנת הלימודים תש"ם פעולות אלה:

★ 25 קבוצות-נוער למחול-אמנותי בשכונות-טיפוח (במסגרת מועדוני-נוער עירוניים), עם 350 ילדות וילדים (בגילים: 8 - 14);

המפקחת-האחראית על החוגים היא הרקדנית, בוגרת האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, פאני בהן-צדק.

★ צוותים של להקות-מחול אמנותי מופיעים ב-100 מופעים לפני תלמידי בתי-ספר יסודיים בשכונות-טיפוח, בתוספת דברי-הסבר (להקת "דור דור וריקודו" - כוריאוגרפיה ודברי הסבר חסיה לוי; צוות מ"ענבל" בתכנית "מתמן לציון" - כוריאוגרפיה ודבריהסבר שרה לויתנאי; צוות-מחול בתכנית "קסם ורו במחול" - כוריאוגרפיה ודבריהסבר רינה שרת).

★ סיוע ללהקות-מחול שונות להעלאתן של יצירות-מחול מקוריות ע"י כוריאוגרפים ישראלים.

★ הזמנת מוסיקה מקורית ממלחינים ישראלים בשביל יצירות-מחול בלהקות פרטואריות.

★ הבאתם של מופעי-מחול (ע"י להקות-מחול מקצועיות) לפני הקהל הרחב מעל במותיהן של הקונכיות האקוסטיות שניבנו ע"י הקרן בפארקים ובגנים עירוניים באזורי העיר השונים.

קרן תל-אביב לספרות ולאמנות הוקמה בשנת 1970 כמוסד ציבורי-תרבותי עצמאי, ובה שלושה שותפים: עיריית תל-אביב-יפו, משרד החינוך והתרבות וקרן פרץ נפתלי. לקרן שלושה יעדים מרכזיים: (1) עידוד וטיפוח היצירה המקורית בתחום הספרות והאמנות בתל-אביב-יפו; (2) הרחבת הצריכה התרבותית של תושבי העיר,



הכוריאוגרפית חסיה לוי באחד ממופעי המחול שנתרמו על ידי קרן תל-אביב לתלמידים בבתי-הספר היסודיים בשכונות-הטיפוח בעיר

Choreographer Hassia Levy at one of the Dance-Activities organised by the Tel-Aviv Foundation for Literature and Art at Schools in under-privileged areas.

THE TEL-AVIV FOUNDATION FOR LITERATURE AND ART

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

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

* 25 Modern Dance Groups 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.
- * Dance performances by professional dance companies on open air stages in public parks in different parts of town.

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



אשרה אלקיים תיאטרון תנועה
רח' אוסישקין 1 רמת השרון 47210, טלפון 03-485399

מיוצג עלידי "מזנק", רח' שטריקר 42 ת"א, טל' 03-450111

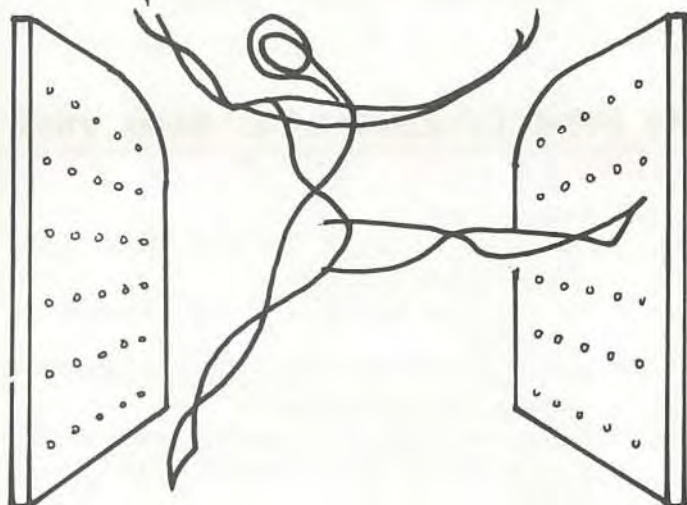
OSHRA ELKAYAM MOTION THEATRE

1 Ussishkin St., Ramat Hasharon 47210, Tel.: 03-485399

Represented by "Miznak", 42, Shtriker St., Tel Aviv, Tel.: 03-450111

אולפן אנורי למחול

שער הנגב



מנהלת אומנותית: אוסנת לוי
מנהלת אדמיניסטרטיבית: ענת קוטלר

כיתות לימוד:
לילדים ובוגרים בשיטת
האקדמיה המכלולית למחול - לונדון.
מחול מודרני - סדנא.
מגמה לבגרות במחול (של משרד החינוך)
בשיתוף עם ביה"ס התיכון שער הנגב.

כתובת: בית חינוך משותף שער הנגב
ד.ב. חוף אשקלון, טל' 4-98201

המרכז למחול מרכז ביכורי-העתים רח' הפטמן 6 טל' 219510 - 219457



עיריית תל-אביב-יפו מינהל החינוך, הנוער והתרבות

בחדש אפריל ובחדש יוני מקים המרכז למחול הופעת סדנאות המחול, בהם באים לידי ביטוי השגי התלמידים במהלך שנת הלימודים. הסדנאות לוקחות חלק גם בארועים פומביים נוספים.

כמו כן יקח המרכז למחול בשנת הפעילות 83/84 חלק במגמת המחול בבית-הספר התיכון עירוני א' בת"א.

צוות המורים:

מחול קלאסי -	דורינה לאור
	כריסטינה וייס
מחול מודרני -	רודה מנס
	אמירה קדם
מחול ג'ז -	דיינה איסן
מחול ספרדי -	סילביה דוראן
מחול יצירתי -	אבי לפידות
מנהל המרכז למחול -	ישראל ליבנה
מזכירת המרכז למחול -	זהורה ארסטר

המרכז למחול במרכז ביכורי העתים מקיים את פעילותו השוטפת במשך כל ימי השבוע במספר מישורים:

★ במערכת הפעילויות היומיומיות במספר רב של קבוצות לימוד, במגמות הבלט הקלאסי, המחול המודרני והג'ז, המחול הספרדי והמחול היצירתי.

★ בפעילויות העשרה מגוונות כגון, שבתות מחול מרוכזות, שעורי אומן אורח, הקרנת סרטי וידיאו, הופעות של להקות מחול לתלמידי המרכז ועוד.

★ עבודה במסגרת סדנאות מחול.

★ טיפוח סניפים בשכונות תל-אביב.

המרכז מקיים מדי שנה קורס-קיץ מרוכז, בו מלמדים מורי המרכז וכן מורים אורחים. הקורס מיועד הן לתלמידי המרכז למחול והן לתלמידים אורחים.



תמ"ר תיאטרון מחול רמלה

היכל התרבות ע"ש אלפרד טאובמן ומקס מ. פישר, רמלה 72415,
שדרות ויצמן; טלפון 054-32542



TAMAR – RAMLA DANCE THEATRE, THE ALFRED TAUBMAN & MAX M. FISHER COMMUNITY CENTER – RAMLA 72415,
SDEROT WEIZMANN, TEL. 054-32542

בית-הספר לבלט ולמחול מודרני, בניהול תיאטרון המחול רמלה, יפעל החל מחודש ספטמבר 1983.

סטודיו לבלט רחל טליתמן

בפקוח האקדמיה למחול לונדון



בלט קלסי וג'ז

בחינות R.A.D. לונדון
לכתות GRADES MAJOR

רח' ריינס 11 תל-אביב 61113
טלפון 03-223137

המרכז לאמנות התנועה

בהנהלת אריה כלב

הרצליה ב' 46583, רח' נורדאו 32 / צלעדרום
טלפון: 052-72339

תיראפיה	תנועה בסיסית
עיסוי רפואי	מחול יצירתי
רפלקסולוגיה	מחול ריתמי
טאי-צ'י	יוגה

השתלמויות

בית ספר למחול

עופרה בן צבי-סרוסי

* בלט קלאסי

* רקוד מודרני

* ג'אז

* הכנה לבחינת בגרות במחול של
משרד החנוך והתרבות בישראל

רח' ויזל 9 ת"א טל: 03-255284

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

מכללה למחול ספרדי

פכלמנקו

בהנהלת דליה לאו

החלה ההרשמה

שעורים למתחילים, למתקדמים, לחקצועים
ושעורים פרטיים

הרצליה רח' גלגלי הפלדה 9 (בית דלחה)

פרטים והרשמה טל: 052-59927-70246



דלילה לאו



אולפן איזורי למחול

מועצות איזוריות געתון, סולם צור, ונעמן

בהנהלת: יהודית ארנון

סגנית: יעל רוטמן

רכז תרבות איזורי: ישראל נוי (שד"ש)

קיבוץ געתון ד.ב. מעלה הגליל, 25130

טלפון: 04-923009

צוות המורים:

במסגרת האולפן פועלת סדנת מחול
במשך כל ימות השבוע כהכנה
לריקוד מקצועי, מתקבלים תלמידים
לסדנת המחול לשנת לימודים מלאה
לאחר לימוד קודם במחול.
ההרשמה לשנה הקרובה
תסתיים במאי.
מנהלת סדנה: מיכל חסון
מזכירה ראשית: עליזה אלקון
נהול ארגוני: רותי דיכס

בלט קלאסי : חנקה פארן, מיכל חסון
מחול מודרני : יהודית ארנון, מיכל חסון, מרתה מנדלסון,
זהרה נחשון, שפרה ארצי

תנועה, הכרה

גופנית : יהודית ארנון, יעל כנעני
כתב תנועה : (אשכול וכמן) יעל כנעני
קומפוזיציה : ויקטוריה גרין, יעל רוטמן, יהודית ארנון
מוסיקה : משה קילון
אנטומיה : רוברט אדלר
דרמה : הלנה קורקין
אמנות : יעקב חפץ

**המרכז
למחול ספרדי
בחסות
גדול וקדני ספרד
אנטוניו
בהנהלת
סילביה דוראן**

לשטבר וקדנית ראשית בבלט המחלכתי של ספרד
בהמלצת משרד החינוך

ההרשמה לכנ הגילים
ביום ג' בשעות 11.00 - 13.00
20.30 - 19.30

המרכז למחול ספרדי רח' בן-יהודה 53 ת"א
טל' (03)233805, (03)783716




אולפני נס מחול בהנהלת מיכה נס

ירושלים, רח' יפו 97, מרכז כלל, קומה E 343
טלפון: 02-241979 / 02-233732.

אולפני נס מחול – תוכנית לימודים ופעילויות

שיטת אולפני נס מחול

- ★ לימוד ריקוד ע"י ריקוד ולא ע"י תרגילים.
- ★ ריטמיקה ולימוד הצד המוזיקלי הקשור לריקוד.
- ★ הופעות – ידע ונסיון על במה.
- ★ שליטה על הגוף – פיתוח הגמישות השרירים, טיפוח החן.
- ★ פעילות חברתית ענפה – אמצעי המחשה וידאו, סרטי ריקוד וכו'.
- ★ שיחות על תולדות הריקוד המוזיקה והאומנות.
- ★ השיטה מבוססת על התפתחות בשלבים מהקל אל המורכב,
- ככל שלב נלמד ריקוד המיצג את הטכניקה האופינית לאותו דרג.
- התלמידים המצטיינים יעברו בחינות כניסה "ללהקת אולפני נס מחול"
- סגנונות הג'אז – ג'אז קלאסי, אפריקאי, דרום אמריקאי, ברודווי סטיל.

סמינר הקיבוצים

המכון לתנועה וחינוך גופני

תל-אביב, דרך חיפה, רח' בני אפרים 1
טל' 03-424221

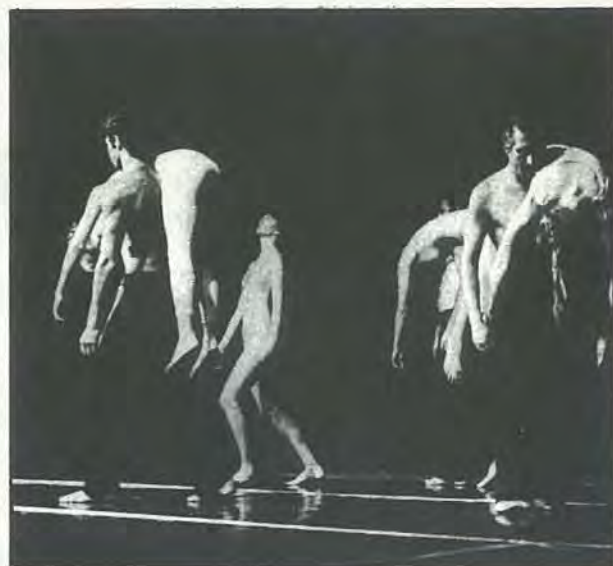
מסלול למורים לתנועה ומחול

מטרת המסלול להכשיר מורים הבקאים ביסודות החינוך ובעלי גישה יוצרת, למסגרות חינוך לתנועה ומחול. הלימודים יתבססו על חינוך-היסוד לתנועה, על שכלול היכולת התנועתית, תוך הכרת דרכים וגישות שונות במחול.

הביטוי הספונטאני מחד גייסא והשליטה ביסודות התנועה מאידאך גייסא מאפשרים ללומדים שימוש נכון ורחב יותר ביכולתם התנועתית. נוסף לכך לימוד קשת רחבה של מקצועות עיוניים יוצר בסיס של ידע לעבודת המורה לעתיד.

למסיימי שלש שנות לימוד שיעמדו בכל הדרישות מוענק תואר מורה בכיר לתנועה ומחול במסגרת החינוך הגופני.

נוסף למסלול התלת-שנתי מתקיימות במכון השתלמויות למורים למחול אשר סיימו את לימודיהם והמבקשים להרחיב את ידיעותיהם ולשכלל את יכולתם האישית. למסיימים מוענק גמול-השתלמות על ידי משרד החינוך.





"Diggity"
(P. Taylor)

"דיגיטי"
(פ. טיילור)

בת־דור

BAT-DOR



"משחקים שהם משחקים"
(ד. רייטר־סופר)

"Games We Play"
(D. Reiter-Soffer)

Mula-Haramati

מולה־הרמתי

"רגע של זהב"
(ג'. היל-סאגאן)

"Golden Moment"
(G. Hill-Sagan)

בתִּדּוּר

BAT-DOR





"Othello"
(J. Butler)

"אותלו"
(ג'. באטלר)

BAT-DOR

בת־דֹּר

Mula-Haramati

מולה־הרמתי



"Illusion"
(Y. Perry)

"אשליה"
(י. פרי)

בת־דור
BAT-DOR



"Spectrum"
(Ch. San-Goh)

"ספקטרום"
(צ'ו סנגו)



Mula-Haramati

מולה־הרמתי

"Stonefield"
(Kei Takei)

"שדה אבנים"
(קיי טאקיי)

להקת המחול הקיבוצית

KIBBUTZ DANCE COMPANY





"Greetings"
(N. Christie)

"ברכות"
(נ. כריסטי)

KIBBUTZ DANCE COMPANY

"The Gown"
(H. Oren)

"השמלה"
(ה. אורן)

להקת המחול הקיבוצית

A. Lux

א. לוקס





"Stoolgame" "משחק הכסאות"
(J. Kylian) (י. קיליאן)

להקת המחול הקיבוצית

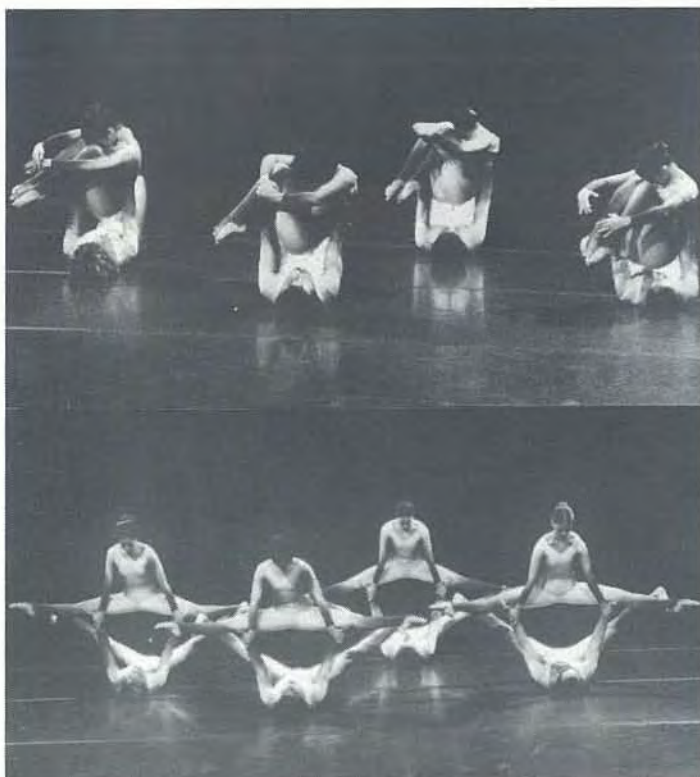
KIBBUTZ DANCE
COMPANY



J. Agor

י. אגור





"Shapes"
(Y. Sharir)

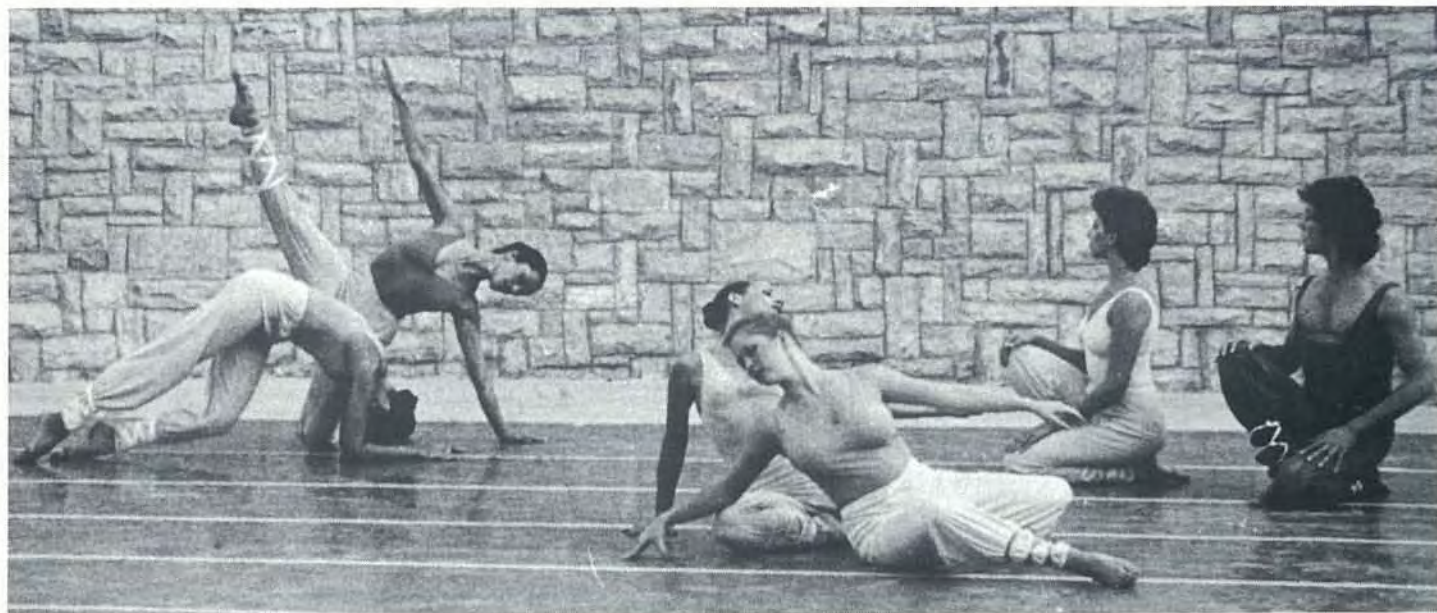
"צורות"
(י. שריר)

להקת המחול הקיבוצית

KIBBUTZ DANCE
COMPANY

J. Agor

י. אגור



"בקר"
(פ. קושמאן)
"Morning"
(F. Cushman)

"שברים קויים"
(פ. קושמאן)
"Lineal Fragments"
(F. Cushman)

סדנת המחול הירושלמית
JERUSALEM DANCE WORKSHOP

"Duet"
(H. Langen)

"דואט"
(ה. לנגן)





"Psalms of Jerusalem"
(M. Efrati)

"תהילים של ירושלים"
(מ. אפרתי)

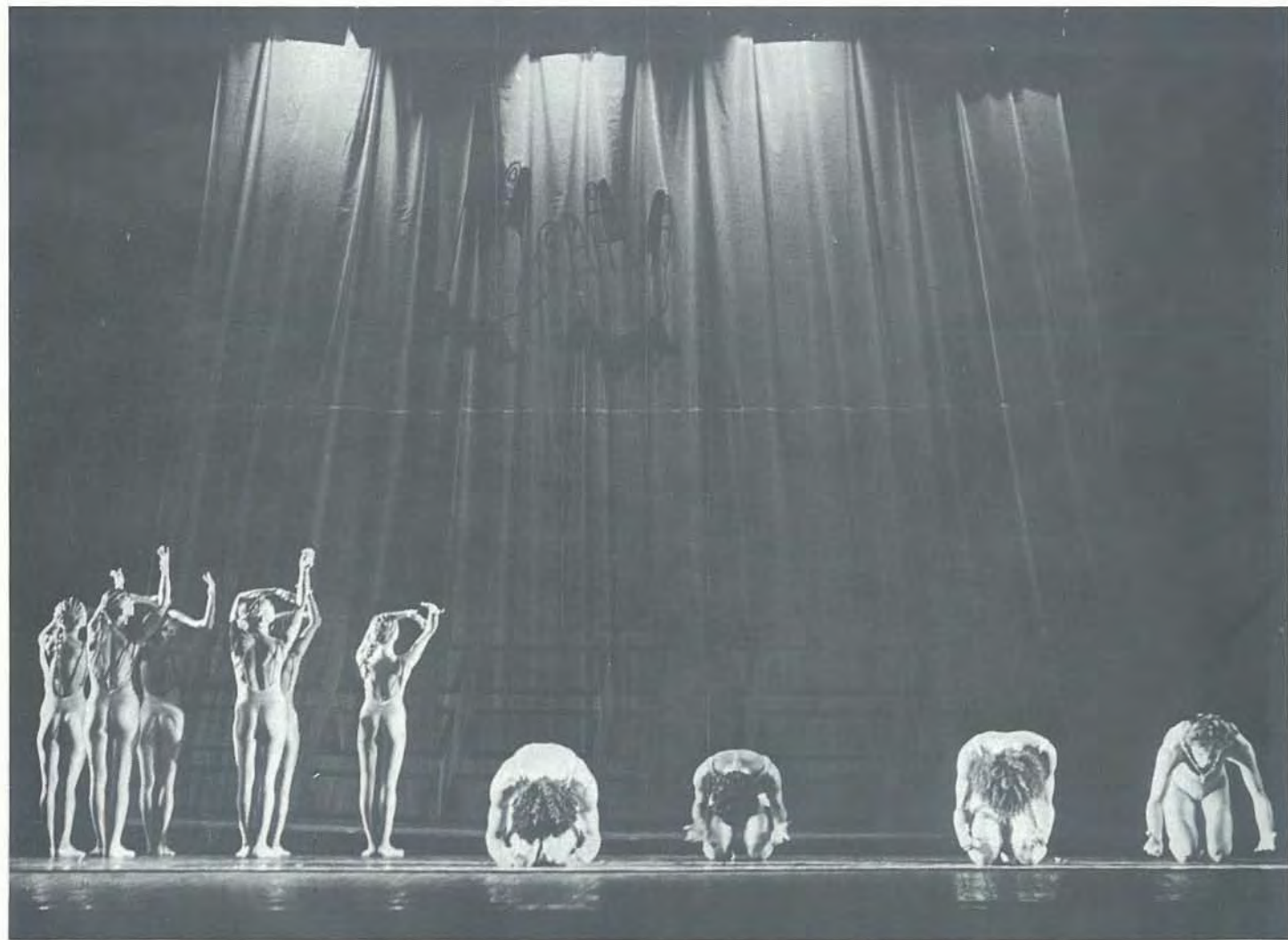
KOL-DEMAMA

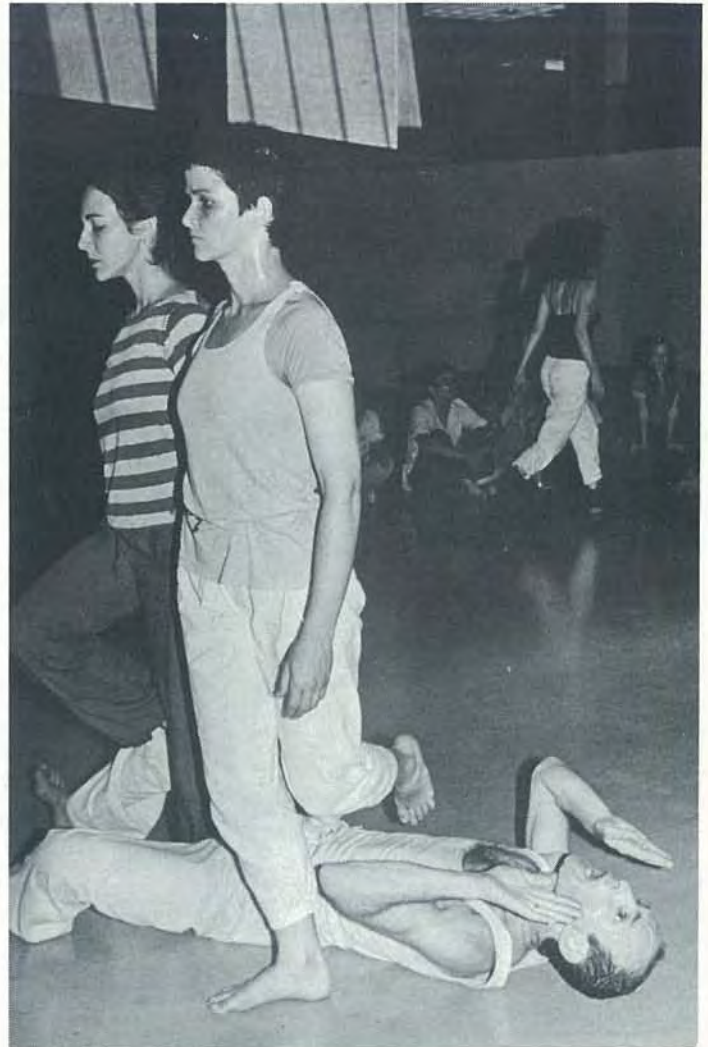
קול־דממה

Y. Rubin

י. רובין





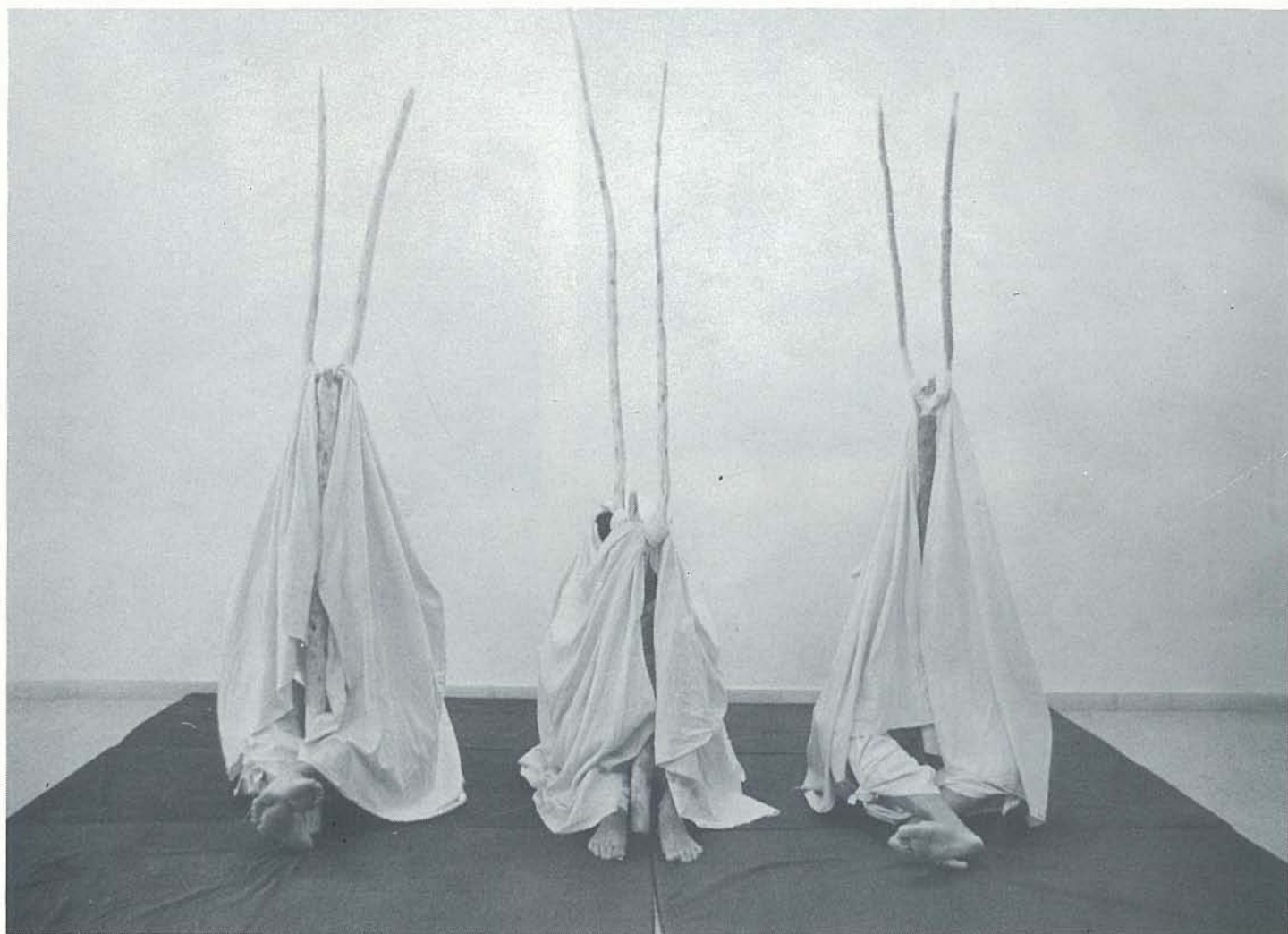


"Strait/Reflected Light"
 (Ch. Snir)

"אור ישר - אור חוזר"
 (ח. שניר)



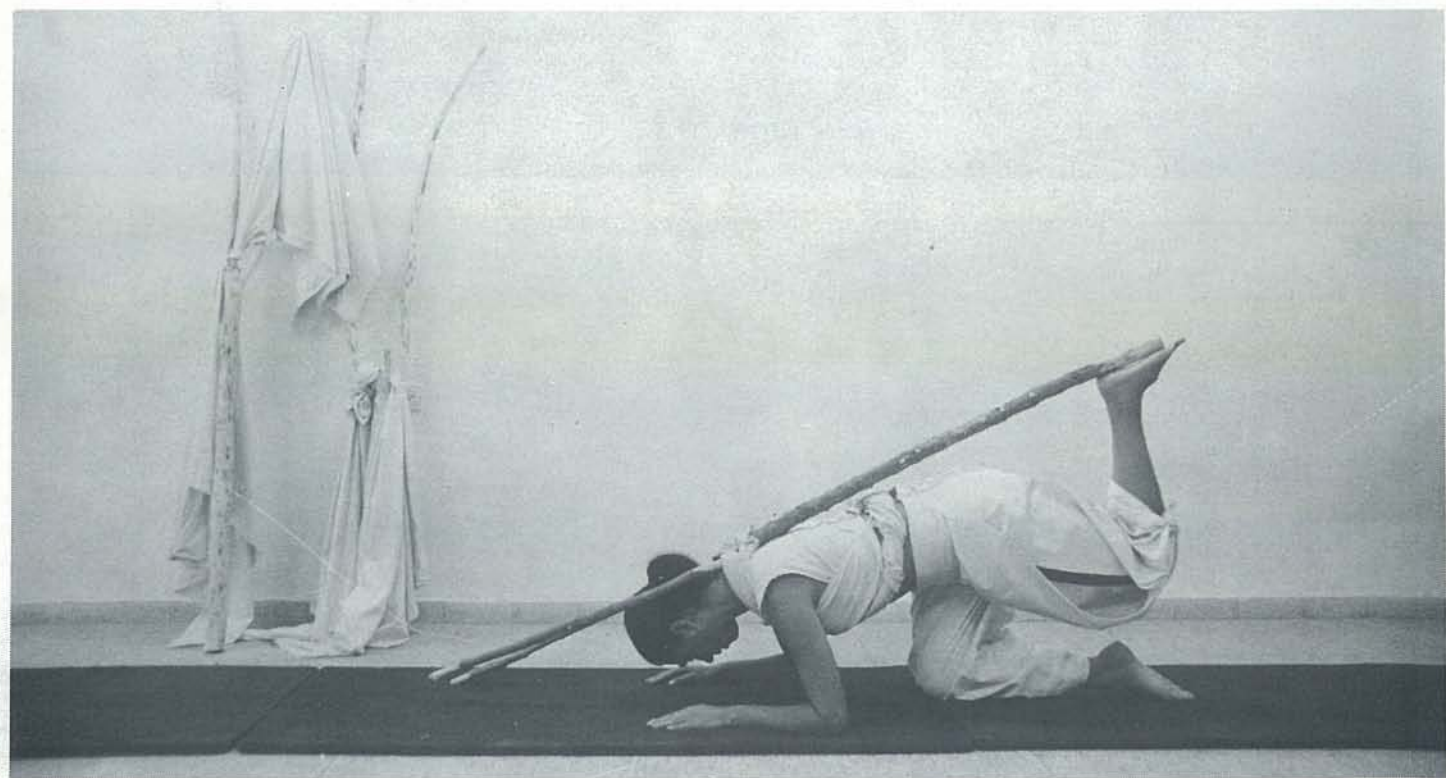




"Diapered Branches"
(R. Eshel)

"ענפים מחותלים"
(רות אשל)







"Cycle" "מחזור"
(R. Ziv-Eyal) (ר. זיו־איייל)

תיאטרון נוה־צדק
NEVE-TZEDEK
THEATRE

J. Agor

י. אגור





"Cycle"
(R. Ziv-Eyal)

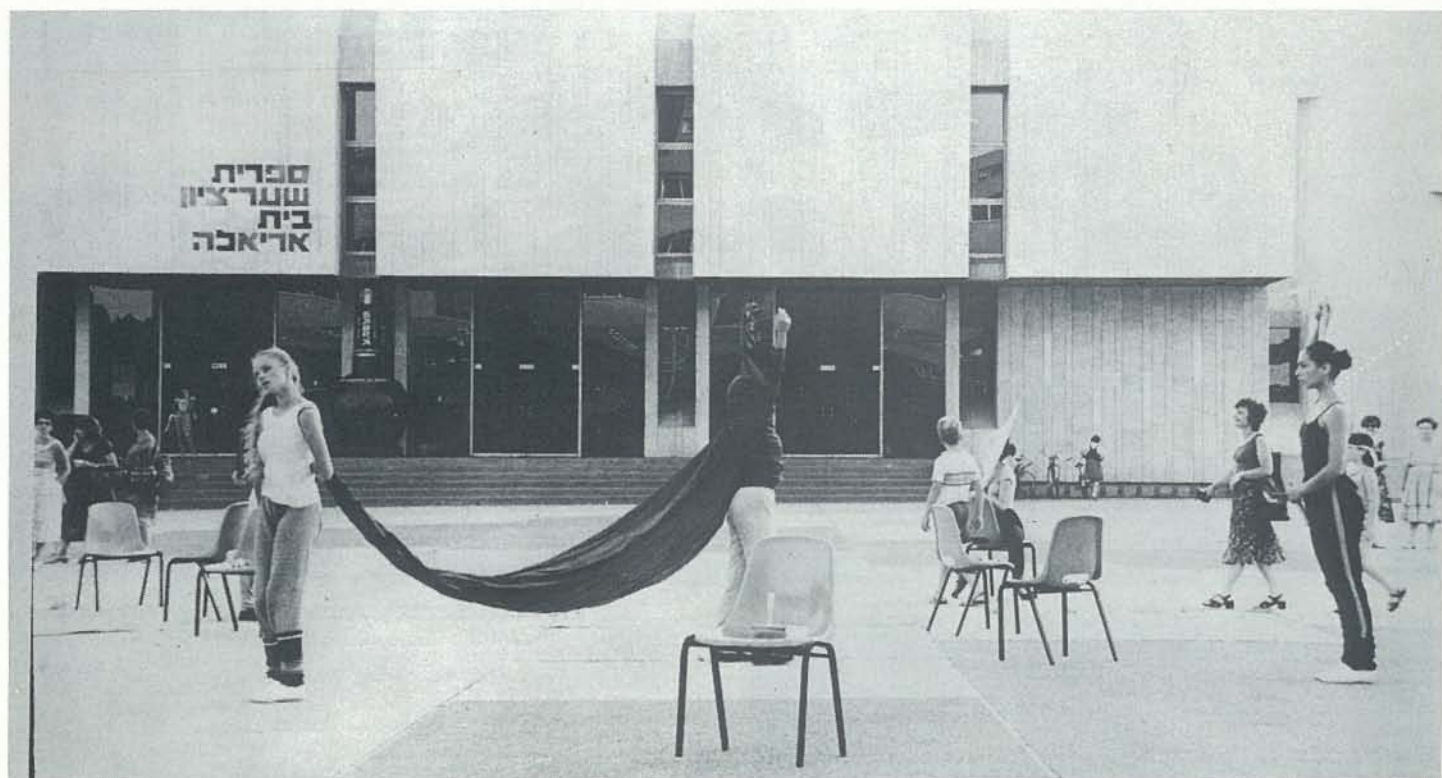
"מחזור"
(ר. זיב-איייל)

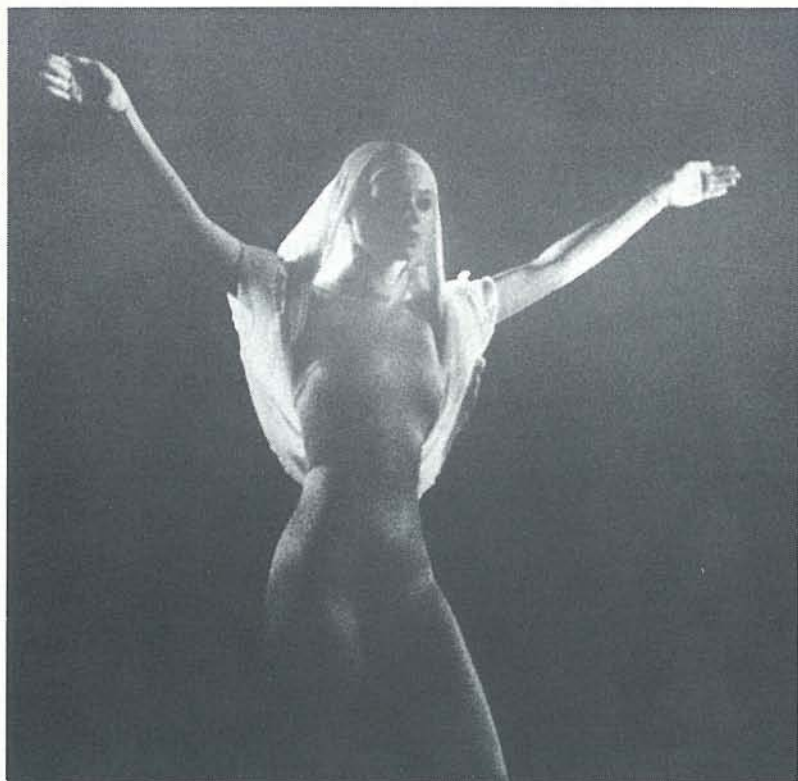
תיאטרון נוה-צדק
NEVE-TZEDEK THEATRE

J. Agor

י. אגור







תיאטרון מחול רינה שינפלד

RINA SCHENFELD DANCE THEATRE

U. Gordon

J. Agor

א. גורדון

י. אגור



"Days and Other Shores"
(R. Schenfeld)

"ימים וחופים אחרים"
(ר. שינפלד)

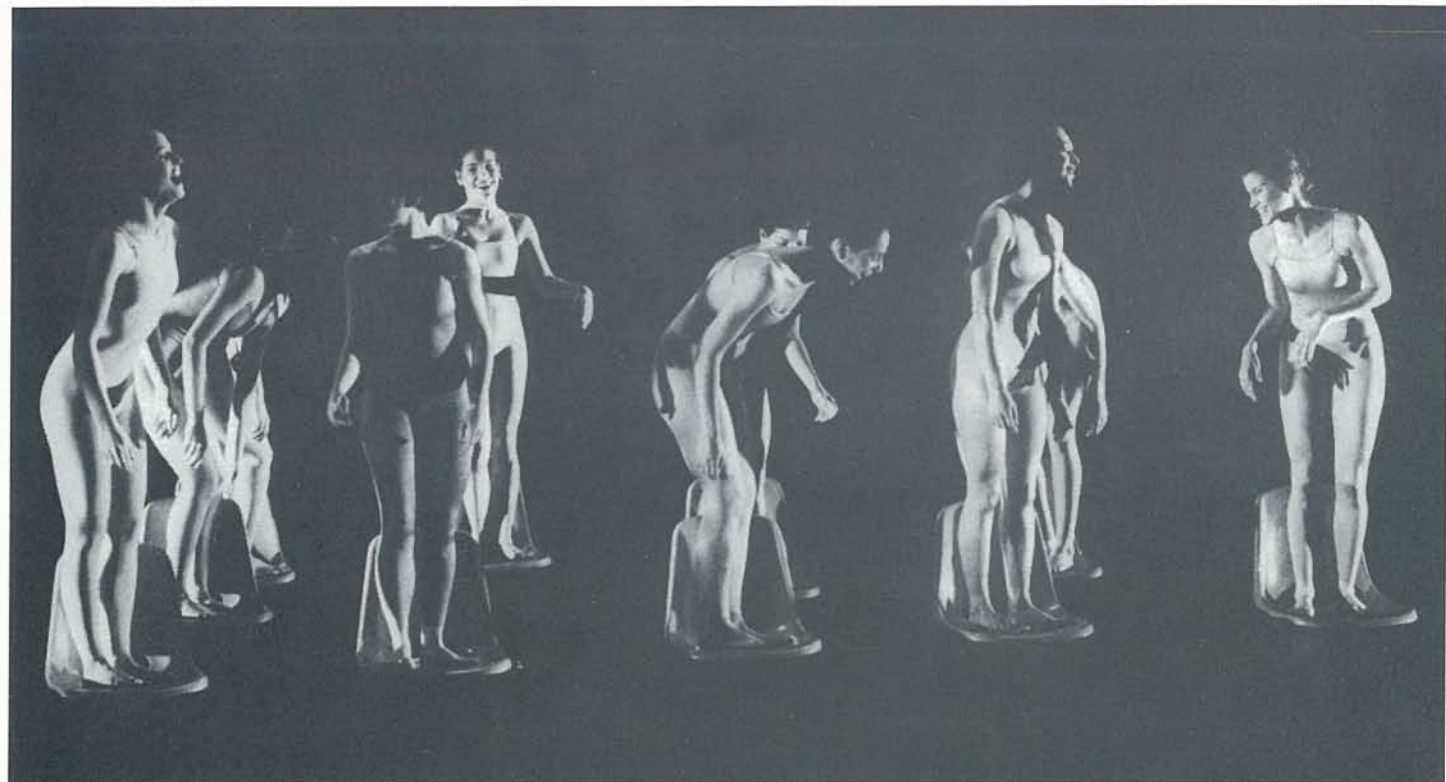
תיאטרון מחול רינה שינפלד

RINA SCHENFELD DANCE THEATRE

J. Agor

י. אגור









TMU-NA
(N. Zukerman)

תמורנע
(נ. צוקרמן)





"Giselle"
(after Perrot)

"ג'יזל"
(ע"פ ר. פרו)

הבאלט הישראלי

ISRAEL BALLET

"הסילפידות"
(מ. פוקין)

"Les Sylphides"
(M. Fokine)

J. Agor
R. Na'aman

י. אגור
ר. נעמן



"נשף הסיום"
(ע"פ לישיין)

"Graduation Ball"
(after Lichine)

הבאלט הישראלי

ISRAEL BALLET



"ארבע העונות"
(י. ורדי)

"Four Seasons"
(Y. Vardi)

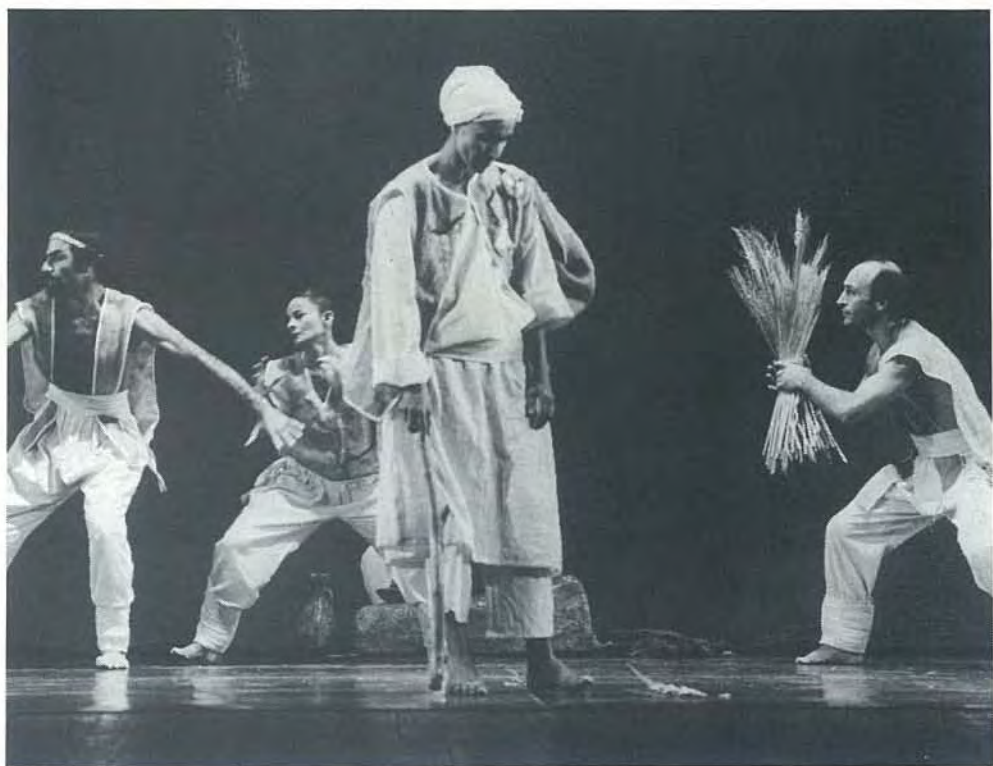


"בשדה מערבולות"
(קיי טאקיי)

"Whirlwind Field"
(Kei Takei)

ענבל

INBAL



G. Allon

ג'. אלון

"Song of Songs"
(S. Levi-Tanai)

"שיר השירים"
(ש. לוי-תנאי)

INBAL ענבל

G. Allon

ג'. אלון





"Song of Songs"
(S. Levi-Tanai)

"שיר השירים"
(ש. לוי-תנאי)

INBAL ענבל

G. Allon

ג'. אלון





"Landscape"
(M. Oved)

INBAL ענבל

G. Allon

"נוף"
(מ. עובד)

ג'. אלון



"Lament"
(I. Cohen)

"קינה"
(א. כהן)





"Devil People"
(Y. Vardi)

"אנשים - שדים"
(י. ורדי)

בה'שבע
BATSHEVA

"Diary"
(R. Cohan)

"יומן"
(ר. כהן)

Y. Rubin

י. רובין





"הקץ לתום"
(א. דור-כהן)

"End of Innocence"
(A. Dor-Cohen)

בת-שבע
BATSHEVA

"Turmoil" "סחף"
(S. Kol) (ס. קול)

Y. Rubin

י. רובין





"החתונה"
(א. סוקולוב)

"Les Noces"
(A. Sokolow)

בת'שבע

BATSHEVA

"אסא מתלקזבה"
(ע. דודאי - א. קולבן)

"Issa Mytililkizby"
(O. Doudai-
A. Kolben)





"Hamsa"
(S. Kol)

"חמסה"
(ס. קול)

BATSHEVA בת־שבע

"Shira"
(P. Lang)

Y. Rubin

י. רובין

"שירה"
(פ. לאנג)



האקדמיה המלכותית למחול—לונדון / הסניף הישראלי

נציגת האקדמיה:
רינה פרי (A.R.A.D. (A.T.C.)
רמת-השרון, רח' הכנים 1
טל: 03-474652



הסניף הישראלי מקיים קורסים והשתלמויות למורי הבאלט ו-מארגן את הבחינות השנתיות של התלמידים בנוכחות בוחנים מהמרכז בלונדון.

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

ליידן סוניה אבן-יהודה, רח' שומרון, 052-78082	גולד דניאל מורשב אילנה, 067-67836	אורדמן ג'נט בת-דור (ת"א, אבן גבירול 30, 03-263175
מרקיש אירנה נוה מונסון, 03-753687	דרור אורה רמת השרון, 478920	ארנון לואיזה חיפה, רמת-רמז, זלמן שניאור 15, 04-225578
נידלמן פטרישה ירושלים, רמות, יבנון 2, דירה 29 02-861379	הבוסמן נתניה, 053-37885	אייזיקוביץ דליה בתים, 03-81107
נרונסקי איוון כפר שמריהו, החורש 40, 052-72371	וולדבאום פיליס רעננה, הרצל 72ב' 052-72371	אביבי מיכל ירושלים, 02-417126
פרי רינה גבעתיים, כצלסון 127, 03-474652	וורשבסקי רות רחובות	בן-ברוך מרים תל-אביב, 231454
פרס גילופה ת"א, 458658	חסון פלמה בתים, סמטת מצדה 3	בן-צור ליאורה בת דור תל-אביב
סובול רוז אולפן בת-דור ת"א	חכמי צירילין ליאורה הרצליה פתוח, האצ"ל 31, 052-72430	בר-מאיר לנה נתניה, אולפן בת-דור ת"א
קושט זיגלמן דליה בת-דור ת"א, אבן גבירול 30, 03-263175	טליתמן רחל ת"א, ריינס 11, 03-223137	בינג הידקר ליאורה חיפה, טשרניחובסקי 17, 04-535214
קאופמן מרים פתח-תקוה, הפרטיזנים 9, 03-924011	כץ שרי בית-יצחק, שער-חפר, 053-25754	ג'בוטרו דינה נצרת
רוטשילד מריאן רמת השרון, 03-283035	יופה חנה ירושלים, טשרניחובסקי 48	גרוסמן גאנני מושב כפר נטר, 053-99918
קפון פנינה חיפה, ביל"ו 10, 03-670798	יוחאי שרה נתניה, אוסישקין 22, 053-31672	גל-אור גילה בתים, החרמון 17, 03-843247
רייף מרים חיפה, פזנר 30, 03-66989	לוי שילה בת-דור ת"א, אבן גבירול 30, 03-263175	גרוזן נועה ירושלים, גוראטמלה 19, קרית יובל 02-414572
רובין אנה נהריה, גולומב 12א', 04-921568	לוי אסנת באר שבע, (שער הגב), 057-78563	גולן רחל חיפה, אחוזה, שד' אבא חושי 12א' 04-251307
שאנן מיכל נהריה, 04-923842	לגמן אריאלה חיפה, אחוזה, הירקון 46, 04-82178	גפני דניס עפולה, קרן היסוד ב/10
שפירא דניאלה בת-דור באר שבע, חביבה רייך 8/15	לב רונית נהריה, דרך השומר 8, 04-921858	

הבלט הישראלי

THE ISRAEL BALLET



TALIT PRODUCTIONS

טלית הפקות

מחול '83

ינואר : לסלי בראון "כוכבת האמריקן בלט תיאטר"
וולדימיר גלואן סולן "בלט-האופרה של ברלין"
בהופעה עם הבלט הישראלי

מרץ : "מומנשאניץ" להקת הפנטומימה הנודעת משווייץ

אפריל : "אמריקאן בלט קומדי", הלהקה הקומית
המצליחה מניו יורק תופיע במסגרת פסטיבל
עי"גב וארועי פסח בתיאטרון ירושלים

מאיוני : "פילובולוס" להקת המחול החדשנית מארה"ב
(בשתוף עם להקת בת-שבע)

יולי-אוגוסט : ירח המחול הבינלאומי 83

ארועי ג'אז 83

ג'אז מעולה מארה"ב, אירופה וישראל, בהשתתפות להקת ה"גלוב
יוניטי", נגנים מאנגליה, הולנד, יפן וגרמניה. "מייק גרסון
טריו" והזמרת שאלבי פלינט וירוסלב יעקובוביץ וחמישייתו
קרנבל פורים ברזילאי,
הזמרת נזרה פריירה ולהקתה

דני סנדרסון - "בגודל טבעי"

הפקה: יהודה טלית
אירגון: משה יוסף

"טלית - הפקות" רח' מיכ"ל 16 ת"א 63261, טל' 03-287253

**IMPRESARIO: YEHUDA TALIT
PRODUCER: MOSHE JOSEPH**

16, Michal St., Tel Aviv 63261;
Tel.: 03-287253

באלט חיפה

מנהלים אמנותיים: אילנה ואדם פסטרנק

להקת מחול ומכון ללימודי מחול
המרכז לתרבות ע"ש אבא חושי
רח' אבא הלל סילבר 71, חיפה 32694
טלפון: 04-227850

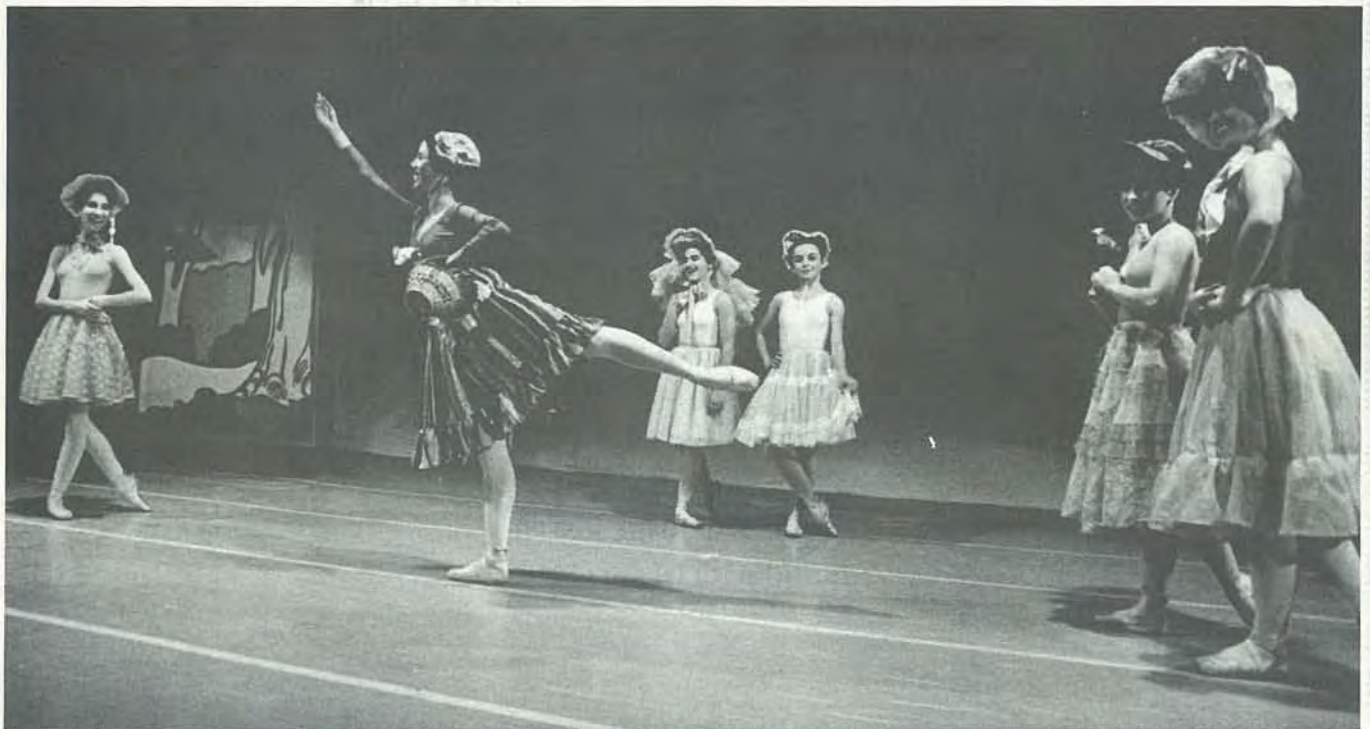
בלט קלאסי, מודרני, ג'ז, ריקודי-אופי;
מחול ארובי;
כיתות לגיל הרך.



צלם: אריק בלטינשטר

"אגדת קוקית השעון" -

כ': אילנה ואדם פסטרנק; מ': לפי תקליט R.C.A.
תפ': אמיליה קירזנר



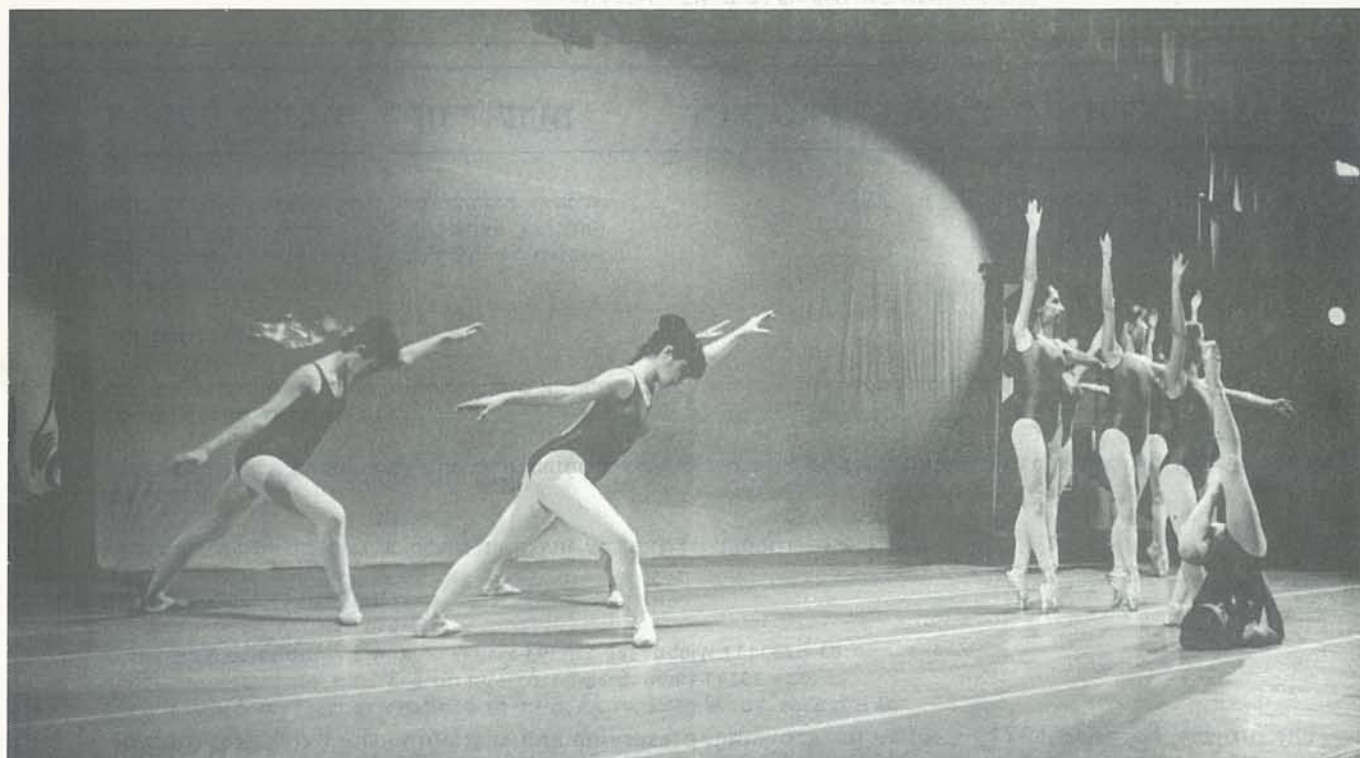
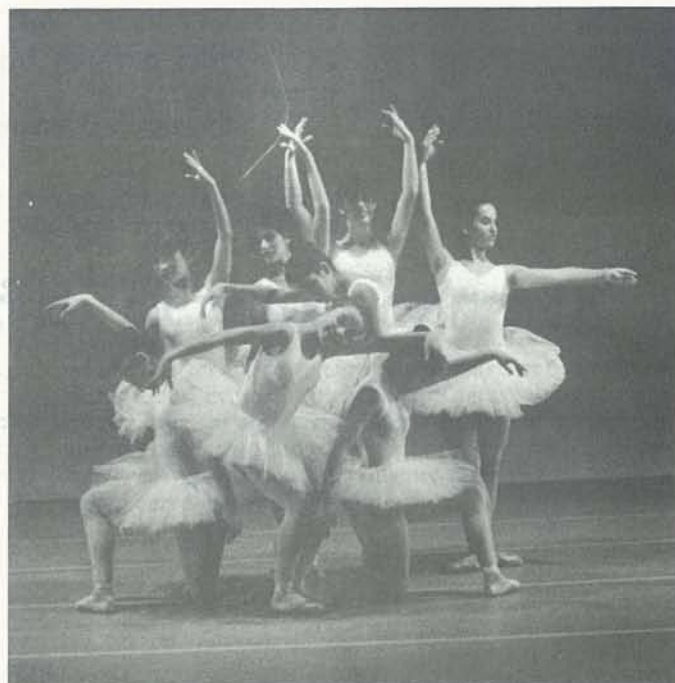
THE HAIFA BALLET

**ARTISTIC DIRECTORS: ILANA & ADAM
PASTERNAK**

**BALLET COMPANY AND
DANCE INSTRUCTION INSTITUTE**

at the Abba Khoushy Culture Center, 71, A.H. Silver St.,
Haifa 32 694. Tel.: 04-227 850

Classical Ballet; Modern Dance; Jazz; Character Dance;
Aerobic Dance; Courses for Children.



ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ-ישראל
הוועד הפועל
המרכז לתרבות ולחינוך
המחלקה לאמנות המדור לריקודי עם

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

עפולה חיפה ירושלים תל-אביב באר-שבע

מיוחדות לבוגרי האולפנים נערכות אחת לחודש בכל אזורי הארץ. המדור מטפל בלהקות המחול במועצות הפועלים, מעודד הקמת להקות מחול חדשות, ועושה למען הקמת חוגים לריקודי עם. המדור מתכנן כנסים אזוריים של להקות המחול והחוגים לריקודי עם, לרבות כנס ארצי של להקות מחול (דוגמת דליה). כן מוציא המדור ספרות עיונית בנושא המחול.

תכנית הלימודים כוללת ריקודי עם, תרגילי הדרכה, תורת ההדרכה, כוריאוגרפיה ומוסיקה. ליד המדור קיימת וועדה מרכזית לריקודי עם. תפקיד הוועדה - מתן עצה מקצועית ואמנותית. המדור מקיים השתלמויות מיוחדות למדריכי ריקודי עם בנושא החגים - חנוכה, ט"ו בשבט, פורים, פסח, חג העצמאות וחג הביכורים. השתלמויות

ממטרות המדור :

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

ISRAEL ETHNIC DANCE PROJECT

המפעל לטיפוח רקודי עדות

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

נוסד על ידי המועצה הציבורית לתרבות ואמנות והמרכז לתרבות ולחינוך 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 -

הוועד הפועל של ההסתדרות, ת"א, ארלוזורוב 93, חדר 306, טלפון: 03 - 261111

המרכז לחקר הפולקלור, האוניברסיטה העברית, ירושלים, טלפון 02 - 35291

הארכיון למחול יהודי, צבי פריד האבר, 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.

קרן התרבות אמריקה-ישראל ראשיתה בארה"ב בשנת 1940 ומאז היא אחד הגורמים החשובים בסיוע לחיי התרבות בישראל ובקיום הגשר התרבותי בין הארץ לבין צפון-אמריקה.

בשנים שלפני הקמת המדינה, ובמיוחד בשנים הראשונות שלאחר כינון מדינת ישראל, היתה עזרת קרן התרבות משמעותית ביותר, בהיותה כמעט הגורם היחיד שהציע תמיכה בנושאי אמנות ותרבות. פירות עבודתה מצויים בתחומים רבים; בתחום האנושי - קידום וחינוך אמנים ברוכי כשרון; בתחום המוסדי - הקמה ותמיכה במוסדות שונים; ובתחום הפיסי - יצירת תשתית של מבנים וציוד למוסדות אמנות וחינוך אמנותי.

בשנים האחרונות התמקדה פעילות הקרן בשני כיווני פעולה עיקריים:

האחד - מפעל המילגות ע"ש שרת, שהוא גולת הכותרת של פעילות הקרן.

השני - תמיכה במספר מוסדות אמנותיים מרכזיים בישראל. אף כי המוסדות נסמכים מבחינה תקציבית יותר ויותר על משרד החינוך והתרבות, הקצבותיה השנתיות של הקרן למוסדות אלה הינן חיוניות.

כמו כן מסייעת הקרן לפרוייקטים שונים, בעיקר בתחומי החינוך האמנותי.

בתחום המחול מקדישה הקרן משאבים הולכים וגדלים בשני כווני הפעולה האמורים כאחד:

הקרן מעניקה מילגות ללימודים בישראל לצעירים הלומדים מחול כמקצוע ומילגות השתלמות לחברי להקות מחול המבקשים להעלות את כשוריהם המקצועיים. כמו כן, מאפשרת הקרן לאנשי מקצוע - יוצרים, מבצעים ואנשי המקצועות הטכניים - לצאת למילגות השתלמות קצרות מועד בחו"ל.

במסגרת תמיכתה במוסדות מחול תומכת הקרן בלהקת המחול בתשבע מאז שהפכה להקה זו לגוף צבורי. כן מסייעת הקרן ללהקות אחרות ולאולפנים למחול בעיקר ברכישת ציוד.

לקרן התרבות תכניות לסיוע בשפור אולמות אשר ישמשו, בין היתר, את מופעי המחול.

הקרן אף מסייעת לקיומן של סדנאות ובהבאת מורים וכוריאוגרפים מחו"ל.

The beginning of the America-Israel Cultural Foundation was in 1940 in the U.S.A and since then the Foundation is one of the major factors in assisting the cultural life in Israel and in keeping the cultural bridge between Israel and North-America.

In the early years of the State of Israel, the Foundation was almost alone in granting aid to cultural activities in the country. Its assistance was threefold: it advanced gifted young artists; it financed the founding and supported many and varied cultural groups and institutions; it was instrumental in providing an infra-structure of the halls and equipment for performance and teaching of the arts.

In more recent years, with the ever growing share of the Ministry of Education and Culture in the public support of Israel's cultural institutions, the AICF concentrated its efforts mainly in two areas - the Sharett Scholarship Program, the Foundation's crowning achievement and the support of a few major cultural institutions.

AICF also finances different projects, especially in institutions for the teachings of the arts.

In the field of Dance - the assistance in both these directions of activity keeps on growing. AICF is granting scholarships to young dance students in Israel for professional studies as well as fellowships to members of dance companies who want to further their professional qualifications. The Foundation also grants short-term fellowships abroad to choreographers, dancers and stage technicians.

One of the institutions supported regularly by the AICF is the Batsheva Dance Company, ever since this group became a public company. Grants are also made to other companies and dance studios mainly for the acquisition of equipment.

The Foundation is planning renovation of auditoriums which will serve dance performances.

The AICF also assists in arranging dance workshops and in bringing teachers and choreographers from abroad.



isradance

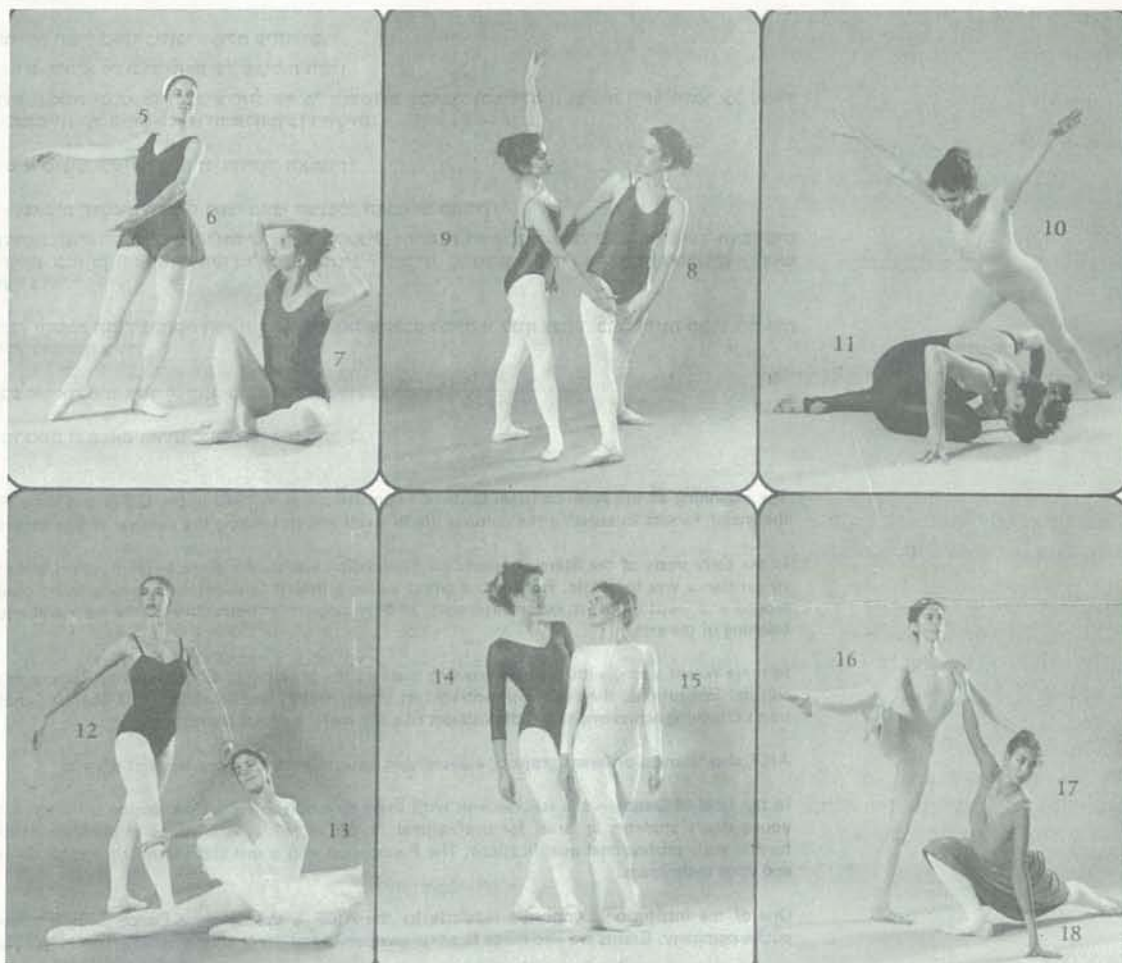
בוטיק בלט (ישראל)

BALLET BOUTIQUE (ISRAEL)

תל-אביב: אבן גבירול 45, טל' 03-216466.

ירושלים: רח' בן יהודה 2, טל' 02-231415.

חיפה: רח' דרך הים 3, טל' 04-81937.



מרכז התרבות האמריקני



american cultural center

71 Hayarkon St., Tel Aviv
Tel.: (03) 650661/2

רח' הירקון 71, תל-אביב 63930
טל' 650661/2 (03)

Hours open to the public: Monday 10 a.m. - 7 p.m.
Tuesday to Thursday:
10 a.m. to 4 p.m.
Fridays & Holiday Eves:
10 a.m. to 2 p.m.

פתוחה לקהל בשעות:
יום ב' 7-10
בימים ג'-ה', 4-10
ביום ו' וערבי חג 2-10

The library has a section in the arts which includes books, periodicals and Videotapes. Books are available for loan.

ברשות הספרייה ספרים, כתבי עט, ווידיוטייפים במחול ובשאר האמנויות.

The collection of videotapes on dance includes:

הספרים ניתנים להשאלה.

MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY – Part II
AMERICAN BALLET THEATER
TRAILBLAZERS OF MODERN DANCE
PILOBULUS DANCE THEATER
MERCE CUNNINGHAM AND DANCE COMPANY
ALVIN AILEY CELEBRATES ELLINGTON
DANCE THEATER OF HARLEM
THE PAUL TAYLOR DANCE COMPANY
THREE BY BALANCHINE
JENNIFER MULLER AND THE WORKS
MAKING TELEVISION DANCE, TWYLA THARP
LAR LUBOVITCH AT JACOB'S PILLOW

רשימת הווידיוטייפים במחול הם:
להקת מרתה גראהם חלק ב'
תיאטרון בלט אמריקאי
חלוצי הריקוד המודרני
להקת תיאטרון בלט פילובולוס
להקת פול טיילור
אלוין איילי לפי מוסיקה של דיוק אלינגטון
שלושה של בלאנשין
להקת מרס קנינהם
להקת תיאטרון בלט של הרלם
טווילה טארפ, רקוד לטלויזיה

The video tapes can be viewed during library hours.

ניתן לצפות בווידיוטייפים בשעות הספרייה.

הספריה המרכזית למוסיקה ומחול

CENTRAL LIBRARY FOR MUSIC AND DANCE

תל-אביב, רח' ביאליק 26 טל.: 03-658106 BIALIK ST, TEL-AVIV

- הספריה מפצה חומרים בנושאים מתחום המחול, כגון היסטוריה, תיאוריה, במוי, עיצוב במה ותלבושות.
- הספריה משאילה סרטים, שקופיות וטייפים על מחול לקבוצים, עיירות-פיתוח ומוסדות חינוכיים.
- הספריה מקיימת תצוגות והקרנות פומביות.

תכניות הספריה לעתיד כוללות: טיפוח קהל חובבי מחול; כוראיומטריה; ידיעון למחול בשפה העברית; תיראפיה במחול; הקרנות סרטים; קורסים בכתב תנועה; הרצאות בתולדות המחול; מפגשים עם סופרים הכותבים על מחול; "בימה למחול".

The Dance Library, established in 1975 and located at 26 Bialik Street, Tel Aviv, presently houses about 1000 books, films, video tapes, a 16mm moving picture projector, a video play-back machine and:

- indexes and catalogue Books, Periodicals, Slides, Films and Videotapes.
- Maintains a archive of Dance Playbills, Posters, Clippings Programs and Memorabilia.
- Serves as a reference center for Dancers, Dance Students, Dance Teachers, Dance Therapists, Choreographers, Musicians, Artists, Anthropologists and Historians.

- הספריה למחול, שנוסדה בשנת 1975, אוצרת בתוכה כאלף ספרים, סרטים, סרטיווידיאו וברשותה מקרנת סרטים ב"מ"מ ומכונת הקרנה לווידיאוטייפים.
- הקטלוג שלה מכיל ספרים, כתבי-עת, שקופיות, סרטים וסרטיווידיאו.
- בספריה ארכיון המכיל כרזות של מופעי מחול, פלקטים, קטע-עיתונות, תכניות של מופעים ומזכרות.
- הספריה משמשת כמקור לאינפורמציה לרקדנים, מורים למחול, תראפסטים, כוריאוגראפים, מוסיקאים, אמנים, אתרופולוגים והיסטוריונים.

- Circulates material dealing with the many aspects of Dance—Biography, History, Theory, Stage Production and Costume Design.
- Lends Films, Slides and Video Tapes on Dance to Kibbutzim, Border Towns and Educational Institutions.
- Offers free demonstrations and public showings.

Future projects include:

- Audience Building ● Choreometrics ● A Dance Newsletter in Hebrew ● Dance Therapy ● Free Dance Film Presentations ● Labanotation ● Lecture Courses ● Meet the Author Series ● Stage for Dancers

OPENING HOURS:

Sunday, Wednesday — 13:00 — 18:00
Monday, Tuesday, Thursday — 9:00 — 13:00
Friday — 9:00 — 12:45

VIDEO VIEWING HOURS

Sunday — 13:00 — 15:00
Tuesday — 10: — 12:00

הספריה פתוחה לקהל:

בימים א', ד' — 13:00 — 18:00
בימים ב', ג', ה' — 9:00 — 13:00
יום ו' — 9:00 — 12:45

בסרטי וידיאו ניתן לחזות

יום א' — 13:00 — 15:00
יום ג' — 10:00 — 12:00

"Largo"

Ch.: Victoria Green; m.: Henry Purcell;
c.: Victoria Green

"Scribbling"

Ch.: Ya'acov Sharir

"Apartment to Let"

Ch.: Heda Oren; m. (collage); c.: Hannah
Levy; s.: Hilik Arad



KOL DEMAMA

41, Israel Bak St., Tel-Aviv 67019;
tel.: 03-251608

Choreographer & Artistic Director: Moshe
Efrati

Administrative Manager: Joseph Caspi

Company Coordinator & Stage Manager:
Dinah Zohar

Teachers: Gabi Barr, Ester Nadler

Dancers: Amnon Damti, Arie Burstein,
Ester Nadler, Gabi Barr, Golda Dahan,
David Rapoport, Yael Barash, Joseph
Moyal, Mimi Sananes, Meir Sha'ar, Malka
Valovitch, Uzi Bouzaglo, Ofer Rom, Shay
Weinstein; (apprentices): Orli Stern, Michael
Gross, Tamar Goldberg.

TOURS ABROAD:

Paris — May 1982

PREMIERES IN 1982:

"Psalms of Jerusalem"

Ch.: M. Efrati; m.: N. Sherif; c.: G. Barr;
s.: Oded Feingersch



RINA SCHENFELD DANCE THEATRE

Tel-Aviv 62303, 14, Harav Friedman St.,
Tel.: 03-446745

Artistic Director: Rina Schenfeld

Dancers: Rina Badash, Tal Halevi, Dalit
Haramati, Merav Simri, Ornit Rosenblum,
Betty Schechter, Dity Tor, Tamar Borer,
Sigal Sperling, Rina Schenfeld, Tamar
Feigenblatt

TOURS ABROAD:

January 1982 — Holland

PREMIERES IN 1982

"Days and Other Shores"

Ch.: R. Schenfeld; m.: Philip Glass; Slides:
Tova Berman; l.: Benzion Munitz

"Red, Blue, Yellow"

Ch.: R. Schenfeld

"Minimal-Maximal Dance" (workshop)

Ch.: R. Schenfeld



TMU-NA

Tel-Aviv 62667, 28 De Haas St.,
Tel.: 03-449878

Artistic Director: Nava Zukerman

Producers: Ilan Roenthal, Mike Zukerman

Dancers: Joana Riess, Tova Shafir, Yuval
Nadav, Kobi Meidan, Adina Silbershmidt,
Efron Atkin, Serge Albaz

PREMIERES IN 1982

"Family Portrait/Portrait of a Woman/ Self-portrait"

Ch.: N. Zukerman; m.: Rafi & Benni
Kadishson; l.: Judy Kupferman



OTHER EVENTS

Ruth Ziv-Eyal created for the Neve Tzedek
Theatre Group a movement-theatre work,
"Cycle", premiered in the framework of the
Israel Festival, in which dancers and actors
Gabi Eldor, Dita Erel, Itzhak Assias, Yoni
Chen, Yaakov Jacobson, Amos Lavi, Lasha
Rosenberg, Martha Reifeld, Nurit Stern and
Chemed Schulberg participated. The cos-
tumes were designed by Ruth Glaser and
Avishai Eyal, the lighting by Ben-Zion
Munitz.

The Chamber Theatre of Tel-Aviv produced
a theatre piece in which director **Chanan
Snir** combined movement, texts and music,
"Straight Light-Reflected Light" in which
Ella Galili, Mika Dani, Tal Haran, Michal
Vered, Dror Teplicky, Mody Yehudai, Noa
Lev, Yuval Seker and Ruth Kanner took
part. The musicians were Ofer Shalchin, Gil
Vardi, Avi Klieger, and Michal Goldberg.
Designer: Rally Gothilf, lighting: Netta
Gelfman.

Pamela Sharni performed her solo-evening,
"Dance by One" at the Tzavta-club in Tel-
Aviv and at the Acco Festival.

Jonatan Karmon's Jerusalem Dance Com-
pany premiered its second and, alas, last
programme of his works, as the group is not
continuing its activities after Karmon's
resignation as its Artistic Director and
choreographer.

Ohan Nahrin and Mari Kajiwara performed
solos and duets, mainly Nahrin's works, in
Tel-Aviv and in several kibbutzim.

The Israeli branch of the **Royal Academy of
Dancing** (R.A.D.) celebrated 15 years of its
activity. The guest of honour was Alan
Hopper, the Artistic Director of the Aca-
demy in London. The festive performance
took place at the Bat-Dor Theatre in Tel-
Aviv.

The first two issues of a new quarterly,
Kol Machol — The Voice of Dance, devoted
to information about dance in Israel, ap-
peared. The chief editor of the publication
is David Eden.

The dance-committee of the Israel Center of
the I.T.I. began preparations for an inter-
national congress on dance-notation, to be
held in Israel in 1984.



VISITING COMPANIES

1982 was a year rich in visits by foreign
dance companies. Among the guests were
the **National Ballet of Holland**; from the
U.S. came **Alvin Ailey's** company, **Twyla
Tharp**, **Lotte Goslar's Pantomime Circus**,
Kei Takei's 'Moving Earth' and the com-
panies of **Lar Lubovitch** and **Paul Taylor**.
From France came the **Strasbourg Ballet**
and (for one special performance at Caesa-
rea) a group of soloists from the **Paris Opera
Ballet**.

For the first time an Egyptian company
came to perform. The **Folklore Group** from
Cairo appeared in the framework of the
Israel Festival.



"Diary"

Ch.: Robert Cohan; m.: Sergui Natra;
c.: Moshe Sternfeld; l.: Haim Tchelet; d.
Shuki Sacks

"Turmoil"

Ch.: Siki Kol; m.: "Force Major", Tangerine
Dream; c.&d.: David Dvir; c.: Yemima Kessler;
l.: Moshe Frid.

BATSHEVA II

"Dance Chest"

Concept: Nira Paaz, Elyda Gera; ch.: Nira
Paaz, Elyda Gera, Pamela Sharni, Rhoda
Manes.



INBAL DANCE THEATRE

6, Yehieli St., Tel-Aviv-Yaffo 65149;
tel.: 03-652758, 03-653711

Artistic Director: Sara Levi-Tanai

Company Director: Shlomo Haziz

Rehearsal Director: Lea Avraham

Dancers: Malka Chadgbi, Ilana Cohen, Sara
Shikarzi, Na'ava Shulman, Odelia Azani,
Ronit Levi, Zion Nurel, Mordecai Abrah-
mov, Netanel Noam, Aharon Hedvat, Shaul
Shani, Itzhak Omer.

PREMIERES IN 1982

"Song of Songs"

Ch. & melodies: S. Levi-Tanai; m.: Sh. Gro-
nich; S.&c.: M. Sternfeld, Y. Grünsphahn; l.:
R. Cohen.

"Drawings"

Ch.: S. Shikarzi; m.: O. Tuvia; c. Y. Grün-
spahn

"Lament"

Ch.: I. Cohen; m.: Sh. Bar; c.: Y. Grünsphahn

"Landscape"

Ch.: Margalit Oved

"Whirlwind Field"

Ch.: Kei Takei



THE ISRAEL BALLET

2, Kikar Hamedina-Hey Be'eyar, Tel-Aviv
62093; tel.: 03-266610

Artistic Directors: Berta Yampolsky, Hillel
Markman

General Manager: Hillel Markman

Dancers: Jeremy Allen, Louise Allen, Fer-
nando Bezerra, Nadine Brook, Shulamit
Botney, Ami Daskal, Waldmar De Oliveira,
Erez Dror, Gary Feingold, Orna Kugel,
Deena Laska, Tali Lemkin, Marshall Levin,
Wendy Lucking, John McGeachie, Allison
Rosen, Suzzane Salimi, Jane Sanig, Dalitte
Sacham, Honey Shepherd, Julie Smyth,
Marcia Sussman, Itschak Tapiero, Soraya
Woodruff, Na'ama Yadlin, Anat Zikornik,
Ronit Zlatin.

PREMIERES IN 1982

"Giselle", Act II

Ch.: after Jules Perrot; m.: Adolphe Adam;
c.&d.: Lydia Pincus-Gany; c.: Luba Scherk;
l.: Judy Kupferman

"Four Seasons"

Ch.: Yair Vardi; m.: Guiseppe Verdi;
c.: Luba Scherk

"Les Sylphides"

Ch.: Michel Fokine; m.: Frederic Chopin



JERUSALEM DANCE WORKSHOP

Jerusalem 93544, 9, Yishay St.,
Tel.: 02-711966, 02-810691

Artistic Adviser: Flora Cushman

Company Teachers: Flora Cushman, Hanna
Yafe, Judy Bobrow, Michal Israeli, Aya
Rimon

Dancers: Dina Weinstein, Judy Bobrow,
Daphne Einbinder, Asa Johansson, Evy
Lifshitz, Aya Rimon, Michal Israeli,
Richard Friden

PREMIERES IN 1982

"Duet"

Ch.: Helga Langen; m.: songs by Billie
Holliday; c.: H. Langen

"Trio from Snow in Summer"

Ch.: Flora Cushman; m.: Stan Goetz;
c.: Flora Cushman

"Linear Fragments"

Ch.: Flora Cushman; m.: Indian Folk;
c.: Flora Cushman

"Süsskind von Trimberg" (opera)

Libretto: Recha Freier; ch.: Uwe Scholz;
m.: Mark Kopitman



KIBBUTZ DANCE COMPANY

Kibbutz Ga'aton, Ma'aleh HaGalil 25130;
Tel.: 04-923009 (studio); 03-254556,
03-264952 (office)

Artistic Director: Yehudit Arnon

Ballet Mistress: Hanka Farran

Rehearsal Director: Efrat Livni

General Manager: Yerucham Cohen

Dancers: Zichri Dagan, Mike Levine, Shlomo
Zaga, Ari Fastman, Rami Be'er, Boaz Cohen,
Efrat Livni, Einat Livne, Sarah Lipman, Yael
Rotman, Sivan Cohen, Esti Giron

TOUR ABROAD:

Great Britain — April/May, 1982.

PREMIERES IN 1982

"Light — Part II : Stonefield"

Ch.: Kei Takei; l.: Ken Tabachnick; c.: Kei
Takei

"Greetings"

Ch.: Nils Christe; m.: Igor Stravinsky; l.: Ken
Tabachnick; c.: Keso Dekker

"Quartet"

Ch.: Nils Christe; m.: Shostakovitch; l.: Ken
Tabachnick; c.: Tom Schenk

"Shapes"

Ch.: Ya'acov Sharir; m.: Burton Maclean;
l.: Ken Tabachnick; c.: Ya'acov Sharir,
Daniel Levy

"The Gown"

Ch.: Heda Oren; m.: (collage) — Berio, tra-
ditional; l.: Arik Barhum; c.: Moshe Hadari

"Stoolgame"

Ch.: Jiri Kylian; m.: Nordheim; l.: Joop
Caboort; c.: Bertha Kwartz; s.: Walter
Nobbe



GA'ATON DANCE WORKSHOP

Artistic Director: Yehudit Arnon

Principal Teacher and Rehearsal Director:
Michal Hasson

Dancers: Osnat Livni, Anat Asulin, Tzvia
Kortsfeld, Michal Vidra, Liora Alon, Nitza
Gambu, Esti Lahat, Reuven Ben Ishi

PREMIERES IN 1982

"Light — Part 6"

Ch.: Kei Takei; c. Kei Takei

COMPANIES AND PREMIERES IN 1982

Abbreviations :

ch. - choreography
m. - music
d. - sets

c. - costumes
l. - lighting

BAT DOR DANCE COMPANY

30 Ibn-Gvirol St., Tel-Aviv 64028
Tel.: 03-263175

Artistic Director: Jeanette Ordman

Rehearsal Directors: Kenneth Mason, Meryl Graves, Ora Dror

Ballet Masters: Kenneth Mason, David Shore, Rosaline Subel

Choreologist: Ilana Soprun

Dancers: Jeanette Ordman, Reda Sheta (guest), Peter O'Brien (guest), Igal Berdichevsky, Miriam Paskalsky, Lea Lichtenstein, David Rapoport, Graciela Kozak, Sam Macmanus, Hannah Alex, Philip Clyde, Patricia Aharoni, Limor Axelrod, Catherine Dulin, Amy Edelstein, Mor Eden, Elizabeth Gibiat, Tzipora Levenboim, Helen Ridlington, Rosemary Sandifer, Anni Bender Shore, Karen van Dam, Alon Avidan, Jonathan Avni, Ron Ben-Israel, Assaf Ben-Zeev, Moshe Goldberg, Pierre-Andre Morard, Jaime Petty, Paz Sagi, George Thompson (Apprentices): Raz Levy, Rafi Saadi, Pnina Ducach, Morella Laor

TOURS ABROAD:

Europe — may, 1982

PREMIERS IN 1982:

"Twilight Concerto"

Ch.: Matthew Diamond; m. Mendelsohn (Piano Concerto No. 1); c.: Patricia McGourty; l.: Edward Greenberg

"Passages"

Ch.: Igal Perry; m.: David Baldwin; l.: Kevin McAlister

"Illusion"

Ch.&c.: Igal Perry; m.: Jean Michel Jarre (Oxygene 1.2.3.); l.: Kevin McAlister

"Games They Play"

Ch.&c.: Domy Reiter-Soffer; m.: Samuel Barber (Essay for Orchestra No. 17); l.: Kevin McAlister

"Golden Moment"

Ch. & c.: Gene Hill-Sagan; m.: Schubert (Quartet No. 14 in D Minor); l.: Ben Zion Munitz

"Spectrum"

Ch.: Choo San Goh; m.: Johann Sebastian Bach; s.&c.: Carol Vollet Garner; l.: Tony Tucci

"Othello"

Ch.: John Butler; m.: Anton Dvorak (Othello Overture); l.: Chenault Spence

"Diggity"

Ch.: Paul Taylor; m.: Donald York; s.&c.: Alex Katz; l.: Mark Litvin



BATSHEVA DANCE COMPANY

9, Sd. Hahaskala, Tel Aviv 67898;
tel.: 03-337795, 03-337470

Artistic Adviser: Robert Cohan

Artistic Director: Moshe Romano

Rehearsal Director: Siki Kol

General Manager: Bill Strum

Dancers: Lea Avraham, Alice Dor-Cohen, Ofra Doudai, Iris Frenkel, Iris Gil-Lahad, Jill Negrin, Galia Pavin, Shelley-Sheer, Nira Triffon, David Dvir, Natan Gardah, Oded Harari, Meir Knopper-Germanovitch, Amir Kolben, Erez Levy, Haim On (Ochayon), Reto Shleiniger, Joseph Tmim

TOUR ABROAD:

New York City.

BATSHEVA II

Artistic Director: Nira Paaz

Dancers: Yael Faran, Na'ama Biran (Koran), Hani Ben-Tov, Devora Asher, Odette Shadmi, Iris Goldfinger, Yossi Bracha, Momi Gil, Micky Homa, Shai Gottesman.

PREMIERES IN 1982:

"Hamsa"

Ch.: Siki Kol; m.: Improvisations; Jean-Pierre Rampal; s.: Miriam Bat-Yosef; c. Yemima Kessler. l.: Moshe Frid.

"Devil People"

Ch.: Yair Vardi; m.: Astor Piazzolla; c.: Iris Tauman Reisch; l.: Haim Tchelet

"The End of Innocence"

Ch.: Alice Dor-Cohen; m.: Shosh Reisman; c.: Elie Dor-Cohen; l.: Nisan Gelbard

"Issa Mytilkizby (A Story Like a Tale)"

Ch.: Ofra Doudai, Amir Kolben; m.: Marsel Khalifa; Uad & Singing: Ahmad Masrie; l.: Dorit Malin

"Shira"

Ch.: Pearl Lang; m.: Alan Hovanness; l.: Havid Hadar; p.: Pearl Lang

"Impressions"

Ch.: Ivan Feller-Vaslev; m.: Richard Farber; d.: Ivan Feller-Vaslev; c.&s.d.: Shuki Sacks

"Transformation"

Ch.: Joseph Tmim; m.: Pink Floyd; c. Elie Dor-Cohen; l. Hanni Vardi

"Between Two Worlds"

Ch.: Tova Klug; m.: Richard Farber; c. T. Klug; l.: Hanni Vardi

"Ocean Sounds"

Ch. Heda Oren; recorded sound of whales; c.: H. Oren & Yemima Kessler; l. Dorit Malin

"The Foreigner"

Ch.: Victoria Green; m.: Toru Takemitsu, Jorge Trasante; c. V. Green & Yemima Kessler; l. Yael Pardes

"Les Noces"

Ch.: Anna Sokolow; m. Igor Stravinsky; c.: Iris Tauman; l.: Haim Tchelet

proper traction, but the whole area was so inflamed that I could not bear the therapy. However, the doctor said I would be paralyzed if I did not go through with the treatment. The conditions in the hospital were appalling and there was little food, but on Fridays the Joint Distribution Committee would send me a chicken for the Sabbath. I split it eight ways and we all felt it was a holiday.

"In the hospital, friends brought me my first dance books in English. One was about Serge Diaghilev and the other about the ballerina Anna Pavlova. My three months in the hospital were spent reading the books over and over again with the help of a dictionary. Not only did I learn the details of the lives of the two artists, but my English improved."



Fred Berk and Claudia Vall in a russian folk dance — Cuba 1939–41

Fred Berk's first production in Basle (Switzerland) — 1938 (?)



"I left the hospital on crutches. I would treat myself to swimming and lying in the hot sand on the beach. It took me a full year to recover and begin dancing again."

"My visa had expired while I was hospitalized and I had no idea how I could pass the physical examination at the consulate. To be taken into America you had to be in good shape. Well, once I got into the Embassy I put my crutches down and somehow, clinging to the walls and sort of leaning, as if nonchalant, the examiner didn't even notice my condition. I got a new visa."

He left for the United States in June, 1941. ■



Claudia Vall and Fred Berk in one of their folk dance suites in Cuba

Fritz's arrival, an agent who was a friend of Claudia's was able to book them into the prestigious theatre of Pro-Arte Musical de Habana at the end of the concert season. On June 19, 1939, they presented a combination of duets to Chopin, Graupner and Liszt as well as national dances from Russia, Croatia and Austria. "I was not used to such an expressive audience, yelling and screaming for us. I was familiar, however, with the theatrics at the stage door, but this time, instead of being a fan, *I* was the star."

The agent had staged a little performance at the stage door. He sent the dancers outside in their make-up and dressing gowns, which was considered taboo in Vienna, so that the dancers could sign autographs. "We were met with an uproar of cheering and the waiting clique begged for our signatures. Then we dramatically departed," Fritz remembered.

They received critical notice in the "Havana Post" by Clotilde Pujol. She wrote favorably that the dancers' "interpretation of the characterizations were done with much knowledge and gusto and good team work. The costumes were picturesque."

Claudia and Fritz became part of the artists' colony of Havana. "We all worked in the clubs all over the city," said Claudia. "It was a wonderful time. We didn't suffer from changing to a new life like those who were only dreaming of life in America."

Fritz and Claudia toured the island, sometimes performing with an orchestra and other times with a pianist. Their programs were combinations of solos and duets based on folk motifs like Scottish dance, Russian Trepak, Croatian Svatovka and Ländler of Austria to music by Strauss and Schubert. Fritz also performed his signature dances from Vienna that had won him his bronze medal.

"I remember," said Claudia, "once we toured to a city, Santiago de Cuba, on the other side of the island from Havana. When we got there, we found they had no orchestra to accompany us as we had been promised. The stage was in terrible shape. Somehow we found a violinist, who was also the shoemaker at the time, and a trumpeter. I remember once I suddenly faced Fritz on stage and I asked him during the performance 'Do you want me to follow the trumpeter or the violinist?' We both started laughing so hard I did not think we could go on."

During this time, Yavorsky, who had left the Pro-Arte ballet school in 1938, opened his own studio. He also started a small company. He asked Fritz to join him as a character dancer. Fritz's friends began to leave the island, and among

them, the Kauffmans. They promised to secure him an affidavit so he, too, could get a visa to the United States.

He decided to dance in Yavorsky's six weeks of concerts and then try to join Claudia and George. He talked it over with his Cuban manager who had taken care of his bookings for two years. The manager suggested that he change his name to something that sounded less Germanic. Such a name as Fritz Berger did not invite a very friendly reception while the world was at war with Germany. Fritz came up with the simpler name Fred Berk, which he used first when applying for the legal papers to enter the United States. He received his visa to immigrate to America in November, 1940. He was given three months in which to make the trip, barely long enough to finish rehearsals and complete his contract with the company.

One day Fred went to the beach, did walk-overs and hand springs in the sand, and visited with friends from the Ballet Russe company, who were stranded in Cuba at the time. He felt wonderful. The next morning, he awoke with shivers and horrible pains in his leg. He limped out of his apartment at the appointed time on his way to class, and somehow made it to the bus stop. But he was unable to bear the pain trying to board the bus. He was so alarmed that he barely managed to return home. He spent days in bed, unable to teach or rehearse.

A Latvian refugee doctor lived in his building and Fred called him for help. The old man concocted a crude method of traction by hanging a tea kettle to Fred's foot, dangling the kettle down over the end of the bed. He instructed the feverish Fred to continue to lie in bed for many days. Day and night he suffered the pains of severe muscle spasms and joint pain in his hip.

After several weeks, a former student came to visit and was shocked at his condition. She contacted an organization which aids Jewish refugees, the Joint Distribution Committee. They sent a Cuban doctor who arrived with a social worker. Thinking Fred, the German-speaking foreigner, did not understand Spanish, the doctor told the social worker that he had a very advanced case of Osteoarthritis. There was hardly any hope for recuperation.

"My Spanish was fluent and I had no problems understanding the dire situation I was in. I was terrified, but what could I do? I was put into a hospital with eighty people, no nurse and only one orderly on our floor. In my ward there were eight patients, but only one was mobile, a young boy who would hop on one leg and get around doing favors for all of us. The pain and spasms in my hip began to disappear with

den realization that we were paralyzed in our professional life and our personal life was terrifying.

"Out of the blue, I received a telegram offering me a job in Switzerland. I could receive legal working papers for nine months! I asked no questions, not about salary, not about who I was to dance with, not where we were to go. I accepted! I left with one suitcase filled with costumes and music. My parents still clung to the outdated faith that all would be well and we would soon meet again in happy times."

Claudia and Kauffman decided to leave Italy for Switzerland. They were married in Zurich. And they tried to find a country that would allow them in. "In Zurich we started combing the different foreign consuls to see who would give us a visa. I had my Yugoslavian passport, but George's German passport made it much more difficult. It seemed like a lark and an adventure at first, but then it began to seem impossible to get passage anywhere. Then we discovered that Cuba would take us in! We went back to our hotel to pack up our belongings and I had a wire waiting for me from Trudy Goth. She had left Italy for Cuba and wired me to come to Havana because there was a job as a dancer!"

It was in the train station leaving Zurich that Claudia and George Kauffman ran into Fritz. He was on his way to Vienna to try to figure out what to do next. "We barely had time to tell him a thing, only that we were going to Havana. We gave him our address."

Havana

Fritz left for Cuba from Liverpool, England in June, 1939. From letters, he knew that his sister was taken to a concentration camp during this period, but that his parents arrived safely in London from Vienna. Fritz himself was very lucky, for the R.M.S. Orbita, on which he sailed, was the last ship carrying European refugees allowed to disembark in Havana.

It was a hot Friday when Fritz disembarked at the quay in Havana. He sweated profusely in his English summer suit, looking for his friends the Kauffmans whom he had informed of his arrival by letter. They were nowhere to be seen. By showing the Kauffman's address on a piece of paper to passers-by, he somehow negotiated a bus ride to the right place. They were astonished! They had assumed Berk's arrival was impossible because all newspapers reported the port closed for fear of German submarines. There was also a backlash against immigration from Europe where Cuba became known as a transit point on the way to the United States. The authorities wanted no more immigrants. The dire econ-

omic straits of the Jewish immigrants to Cuba caused Jewish welfare organizations in the U.S. to open offices in Havana some ten years before. All of these groups attempted to help the Jewish immigrants, of which by 1934 there were 12,000. Fritz and Claudia and George fell into each other's arms. They could hardly hear each other for all the excited questions and answers about where all their old friends were, what had happened to each of them and where they had all been in the months since they had last seen each other. Claudia told him there were eager audiences, cultured audiences for dance in Cuba.

The most imposing cultural force was the Sociedad Pro-Arte Musical, an organization founded by Cuba's ealthy class in 1918 to enrich the life of the city by bringing in world-renowned performing artists. The Teatro Auditorium housed impressive facilities, including a small hall where ballet classes were held. From 1931-1938, these were run by Nicolai Yavorsky, a dancer who had come to Havana with the Opera Privé de Paris. His students included the talented Alicia Martinez and her husband-to-be Fernando Alonso and his brother Alberto Alonso, who were to become famous dancers in years to come.

Fritz wanted to know how he could work. Where could he live? Where could he and Claudia start rehearsing? They would make a program together! He had been able to bring his costumes and music. Somehow his mother had thought to bring some of them to London and, before he left, surprised him with them.

Claudia laughed her infectious, hearty laugh. He did not need to be so anxious! He would soon see that things were different in Havana. There was no hurry. The pace was so slow, people enjoyed themselves so much. She and George served him pineapples and cakes, and strong Cuban coffee. Eventually they went back to the port area to visit friends who told Fritz about a room for rent.

He found accommodations by the port, one of the deteriorated areas of Havana along with pimps, prostitutes and refugees, because there were cheap lodgings. He had a two-room apartment, one window facing the sea. There he taught classes for women refugees. They had nothing to do but wait for their visas to America and go to the beach and eat. "He was able to fill his classes by advertising the benefits of exercise to offset overeating and the boredom of leisure life." He loved the accompanying manner of life, and the informality of Havana. "It's still all so innocent," he once said. "People ask me why I left Europe and I'd say because I'm Jewish. 'What's that?' they asked."

He had much success with his work. Only one month after

Of all the seven medal winners he was the only Viennese chosen.

Fritz veritably flew into the world of established Viennese dance. One of the famous and beloved dance soloists from the Vienna Opera, Hedy Pfundmayr, came backstage after the performance. Fritz knew her from the opera, especially that of Potiphar's wife in the *Legend of Joseph*. She asked to see him at her home. He was flabbergasted. What did she want with him?

When they met, Pfundmayr explained she wanted to expand her own solo performance repertoire. Perhaps Fritz could teach her the hora for a solo she wanted to do called *A Girl from Palestine*. He gladly taught her the hora in exchange for authentic Austrian ländler, a gliding waltz-like partner dance.

Pfundmayr took Fritz under her wing; she got him into a few movies including a filmed version of the opera, *Prince Igor*. The prestigious Burgtheater occasionally needed extra dancers and pantomimists. Through Hedy Pfundmayr, Fritz was recommended as a substitute dancer and pantomimist for the Burgtheater. "I thought it was a dream. I had long ago left the stage door and had long ago stopped collecting photographs and autographs, but the Burgtheater still remained a kind of holy temple for me. As I walked to my dressing room, entering through the stage door for the first time, passing the name plates on all the doors, I remembered my dreams and yearnings of my younger days. I was sure I had arrived in heaven.

"Word got round that I was to appear at the Burgtheater. My family, my old friends and my neighborhood took notice of me. I felt so accomplished! Suddenly for all those in my old neighborhood, I was somebody."

His friend Claudia had written to him from Italy. He knew she'd left Gertrud's to study in Berlin with Vera Skoronel and Palucca, had danced with Kurt Jooss and later in Italy.

The dance company was short of men so Claudia wrote to Fritz to join the company through a tour of Italy, France, and Switzerland. Would he like to come to Florence? This was not his first invitation to dance in Italy. He had come first at the invitation of Trudy Goth, also a former student of Gertrud's. Goth also worked as Angela Sartorio's assistant and teacher, later fled to Cuba and eventually to New York, where she established herself as a critic and initiator of a series of experimental dance. She had returned to her native Italy in the early 30's to create a modern dance company. She had worked on occasion as an impresario for other per-

formers in the arts, and because she was from a very well-to-do family she could entertain artists of international standing in high style.

Berk accepted a position to dance in the Goth group more because he wanted to go to Italy than to perform with her. He had considered her creations pedestrian and dry, but the positive side was that she allowed him to insert his own solos into the program. He soon discovered the Italian audiences responded to his humor and his dances and he began to love performing for them.

He was happy to accept Claudia's invitation to join the Bal-lato company. It was all the more enticing because he would dance with Claudia again. She was so happy and bubbly on their first walk through Florence. She put her arm around him and exclaimed, "Oh Fritz, come meet the man I'm going to marry!" Upstairs in the pensione's biggest suite, she introduced Fritz to someone his complete opposite physically. George Kauffman was tall and elegantly dressed. Whereas Fritz was talkative and always had a twinkle in his eye, a joke, Kauffman was pensive. He would have preferred to devote himself to reading books and listening to fine music than to social exchanges or working with groups like Fritz. But the two men struck it off. They enjoyed talking to each other. And they both adored Claudia.

Fritz stayed to dance in Florence only for a brief time. The proposed tour through Europe had to be postponed and Fritz couldn't stay on. He returned to Vienna.

Hitler invaded Austria on Friday, March 11, 1938. "I remember I was at the grocery store at noon and heard the news. I ran home to alert my parents and said it was all over for us Jews. They said, 'Don't be silly. They have lived with him in Germany since 1933. It will not be that bad.' How hopelessly wrong they were! People were so frightened they committed suicide, others took to swimming across the river illegally, or found ways to smuggle through the borders. In the first days of the 'Anschluss' no one realized what a thorough job the Nazis had done in paralyzing the Jews.

"My landlord for the dance studio told me I could not teach any more, but if I wanted to rehearse she would let me. But what would I rehearse for, I wondered? No one would hire me. The pianist, who had played for me for years, working in the studio and in performance, was seemingly a very close friend. However, he told me he did not dare to continue working for a Jew. Someone might report him. Whatever Jewish pupils I had gave up their studies, frightened to go out. The gentile students would not go to a Jewish teacher. All contracts for my performances were cancelled. The sud-

duced me for the first time to the concept of Oriental Jews (Jews from Arab countries) and their very wiry, delicate movements. Later on, I also danced in her previously staged *Songs of the Ghetto*.

"Gertrud choreographed *The Chassidic Wedding*, she as the bride and I as her groom. This was not only a starring role, but it was also something deeply emotional for me, the first taste of an element of Jewish life that really appealed to me. I also remember her *Miriam's Dance*. I was one of four youths dressed like slaves. On stage, we performed on several different levels. Gertrud was on a big platform in the center with steps that led down to the different levels. The men joined her for a triumphal dance — we had big discs in our hands and she held a tambourine creating a very effective tableau.

"Later too, I remember her *Wailing Wall*. This was the most moving dance experience of my life. During the rehearsal Gertrud stretched a sheet across the studio space. She said it represented the western wall of the ancient Temple of Solomon, still standing today in the heart of Jerusalem. Traditionally Jews have taken their prayers and hopes there, crying to God to hear them, hence, the name the Wailing Wall. She placed our heads and hands in certain positions as if we were peering up over the wall; she sculpted us using images of Chassidim praying. I had the feeling she was hewing us from stone from some deep place in her heart."

In the foreword to his book, *The Chasidic [sic] Dance* Berk wrote, "This dance awakened in me untapped feelings of Jewish identification. I never before realized the presence of these emotions...only when I came to the United States in 1941 during the Holocaust did these dormant feelings crystallize into a deep ongoing commitment to Jewish dance."

The Bronze Medal

Dance had brought Fritz self-esteem, a coterie of friends and a public who cared. With another Kraus dancer, Otto Werberg, Fritz produced some dance concerts. They would rent a small hall, often a beer hall with a little stage at the back — something like an off-off Broadway theatre. There were also three "Volkshochschulen" of the Socialist parties. In these theatre halls, lectures and cultural programs were held for the members.

Fritz's father began to take notice. "All the years that I had been studying and the two years performing with Gertrud I was terrified my father would find out. I finally found the courage to tell my father there was a course in dance history and music at the Staats Academy that I wanted to take on

Saturdays. My father asked if I was riding the trolley. When I answered in the affirmative, knowing full well this broke the ban on travel during the Sabbath, my father yelled, 'Well, just don't get off on our street where the neighbors might see.'"

On another occasion the senior Berger heard from a friend in shul (synagogue) one Sabbath that his son's name was advertised on a billboard. "He came home and asked me if I danced in public." "Yes," I said. "Do you make money?" asked my father. "Yes," I said nervously. "Then it's all right with me."

Fritz took heart as his successes in dance continued and he decided to open his own studio, a first floor conventional-looking dance studio in a district near the Ringstrasse. He was able to build up his studio so successfully that he could afford to help his parents financially as their business began to fail.

In Vienna an international dance competition was announced for June of 1934. The competition's "object was to discover new talents." There were divisions for solo works and company pieces; each entry was allocated fifteen minutes to perform. The winners of each day continued until the fifth day when finalists were selected for the winning Gala performance. That evening the Mayor of Vienna would award a gold medal, a silver medal and five bronze medals.

The jury was international. Fritz was first too intimidated to even consider entering the competition. His childhood inferiority complex seemed to overwhelm him. But his friends and dance colleagues urged him to complete. He knew there were three prizes of 1000 shillings offered by the Ministry of Public Education of Austria, as well as a prize for soloists by the honored dancer Grete Wiesenthal and commemorative medals.

He chose three solo dances that he had created during his apprenticeship to Gertrud Kraus. *Argentinian Dance Song* was a light, joyful dance with spectacular backfalls and attitude turns. *Chorale*, to César Franck's music, was Fritz's mystical impression of Catholic ritual in a cathedral. *The Tyrant* was his own social statement about Hitler, although he took what he considered a more universal statement by using the image of Pharaoh.

On the fifth day of the competition, Fritz was still in the running. He began the day quaking, the tension of the competition threatening his composure and stage presence. At the end of the day, posted amongst the winning names of the competition was that of Fritz Berger, bronze medal winner.

wearing a kind of sarong. She seemed like a vision. I was awed, and stood there dumbly looking up, feeling worse than my usual tongue-tied self. Even so, Kraus invited me to her classes.

"I went there every Saturday afternoon to dance. Maybe after half a year of study, Kraus suddenly said once, 'Class, turn around. Watch Fritz and do the exercise exactly his way. *That* is what I want.' It was the very first time I ever heard praise! She was not aware of what she had done to me. Her words gave me the biggest encouragement I had yet experienced. As a matter of fact, I later learned, as a teacher you never know how your words affect your students. Kraus moved me!"

"Modern dance was altogether new in its approach, its philosophy and its technique. Kraus's approach was unlike the other Viennese dancers and their schools who tried to make their students into carbon copies of their particular styles. Gertrud encouraged us to choreograph and to be conscious of form despite training us to be emotional. The trend was to express yourself and when we danced, it was all consuming."

"Kraus encouraged us to choreograph, to bring in new dance studies to class. I remember my first suite of dances was choreographed for myself and two young women. The first was the *Marseillaise*, the second a Russian dance capitalizing on everyone's interest in the Russian Revolution and the third was about a capitalist. I played the central figure exploiting the two workers, struggling with them. Of course, the workers triumphed in the end and I was beaten, one of our hopes at the time.

"We decided that the two workers should be in red and I in black. Because there was no money I had no idea how I would get a costume. So I asked my mother. By then she knew I danced seriously, but she forbade that my father should know. 'Do you know we have a black flag in the attic?' she asked. 'In 1916 when Kaiser Franz Josef died every house was required to hang a black flag out the window.' Well, 15 years later I went up to the attic and found the flag, nicely rolled and wrapped, never having been used since. I took it to the seamstress next door. I was so skinny that she made me a pair of pants, a cummerbund and a loose Russian shirt from the flag. The performance came and on stage when I bent down, the pants split. Not on a seam, but the rotting material itself tore. That was the end of my capitalist dance."

One of the dancers in his worker's piece was a young woman from Yugoslavia named Claudia Vall. Her father owned a brick and tile factory in Zagreb so he could afford the best for his youngest daughter. By the time she was 16 she was an

accomplished musician and dancer. Her parents wanted her to attend a kind of Viennese finishing school after high school, so they sent both Claudia and the governess off to Vienna.

"Although I stayed at the school they'd chosen for me, I went to auditions and was accepted to study at the State Academy for Music and Performing Arts (Akademie für Musik und Darstellende Kunst, where Berk also studied in 1933)."

Claudia remained in Vienna three years and during that time studied and performed with Kraus.

The year that Fritz concluded his apprenticeship with the goldsmith, 1931, marked his entree into the backstage life. Instead of waiting at the stage door or applauding the theatre stars, he actually began to participate.

"My first experience lasted about two months as an extra, playing the role of a coolie in a big pageant about China, *Brülle China*."

"Next I was in a revue, *Quer durch Wien*, [Across Vienna], dancing as a member of a football team. Then Anna May Wong came from Hollywood and I found out she was to star in a revue also at the same theatre. Six young men who could sing and dance were needed. I was the only one picked from the revue even though I had never studied singing! We had to sing and do social dancing with Wong. This was my luckiest, happiest year. I was on the stage and nothing could stop me!"

Ominous evidence of anti-Semitism was growing daily. It had always been a simple fact of Viennese life, and somehow the Jews always coped.

Fritz was invited to join the Kraus dance company in 1931. "What an experience! The two years that I worked with Gertrud opened me up. She gave me confidence, a new direction and the beginnings of my real identity. None of us dancers who were Jewish were aware of our backgrounds. We all considered ourselves well assimilated into the city life and we thought that was good. Nevertheless, Gertrud would challenge us often with themes from our heritage, Jewish themes."

Kraus's first solo dance tour to Haifa, Jerusalem, Tel Aviv, and Cairo in April of 1931 "was very impressive for us," recalled Berk. She was consumed by the rhythms and sights of those exotic places and they influenced us all. She choreographed *The Yemenite Boy* for four women and me as the Yemenite. She dressed me in the materials and cloth she had bought in the Jerusalem *shuk* or market. This dance intro-

FRED BERK — THE LIFE OF A JEWISH DANCER

By Judith Brin Ingber
(Excerpts from a biography)

CHRONOLOGY

Born Fritz Berger, January 25, 1911, Vienna.
Studied and performed with the Gertrud Kraus Dance Company, 1931-33
First solo concert with Otto Werberg, 8 November 1932.
Won Bronze medal in the International Competition in Vienna (sponsored by Archives Internationales de la Danse), 1934.
Toured Austria, Italy, Yugoslavia, Holland in addition to running a school and performing at the esteemed Burgtheater in Vienna until he fled the Nazis, 1934-1939.
Lived in Cuba performing and teaching, 1939-1941.
Moved to New York City in 1941; performed with Katya Delakova until 1951.

Started "Stage for Dancers" in Brooklyn and many theater locations in Manhattan, 1950-1953.
Directed the Israel Folk Dance Festival in New York, 1953-1978.
Co-founder of Merry-Go-Rounders at 92nd Street Y, 1953, with Doris Humphrey.
Created and directed the Jewish Dance Division of the 92nd Street YMHA beginning in 1952.
Author and editor of several books on Jewish dance and on Labanotation.
Bibliographer on Jewish dance for New York Public Library Dance Collection at Lincoln Center at the time of his death.
Died February 26, 1980, New York.

The Goldsmith's Apprentice

"My school work became more and more difficult for me. Nobody listened to me at school or at home. I gave up trying to do my homework and closed out everything but stolen outings to join my friends at the stage door. I got terrible grades, but still I found no way to study. I could not seem to learn anything from a book. I was expelled from school.

"To make matters worse, my father constantly yelled at me and then he would end up beating me. Finally, I remember my father screamed, 'You cannot spend your days at home anymore. You are fourteen and a half years old and it is time you start working. I will find you work as a furrier or a goldsmith apprentice, whichever allows you time off for the Sabbath.' When he could get no response from me, he took his cane and beat me until it broke."

Berk told this story with indignation 51 years later in May, 1978 in New York. Despite his block with formal education, which concluded in his ninth year of schooling, he wrote and published in English and was fluent in Spanish, Hebrew, and Yiddish as well as his native German. (He also knew Labanotation and published two dance books in this unique movement language.)

"That week I began working for a goldsmith". Fritz was terribly bored and hated the work. His only escape was running errands.

The longer Fritz worked for the goldsmith, stooping over his workbench, the more round-shouldered he became. His mother became upset by his posture and sent him to a doctor. Gymnastics or some kind of exercise was recommended to Fritz as a cure.

"My sister, who usually had nothing to say to me, knew about a school of rhythm-gymnastics run by a dancer named Gertrud Kraus. On my walks through the city I began to notice Kraus's name on billboards and kiosks." A Kraus performance outdoors in one of the city parks with pantomimist Cilly Wang appealed to Fritz and he went to watch.

"I was very impressed by her solos with their eerie and evocative quality. During intermission, I went backstage as I was used to, to soak in the atmosphere and perhaps even to see Gertrud Kraus. Instead, I met her mother who asked what I wanted. Quite spontaneously I said, 'To study with Kraus.' Her mother gave me the studio address and instructed me to go there the following Saturday afternoon."

Gertrud Kraus's Studio

"Despite my family's strict Sabbath observance (no traveling and no activity except prayer and study until sundown) the Saturday following the concert, I went. A spiral staircase wound up to the studio and I saw Kraus standing at the top

"The Dybbuk" — Batsheva Dance Company
Choreography: Rina Jerushalmi

Rina Schenfeld as Leah
Emanuel (Roger) Briant as Chanan
Rachamim Ron as the Rabbi

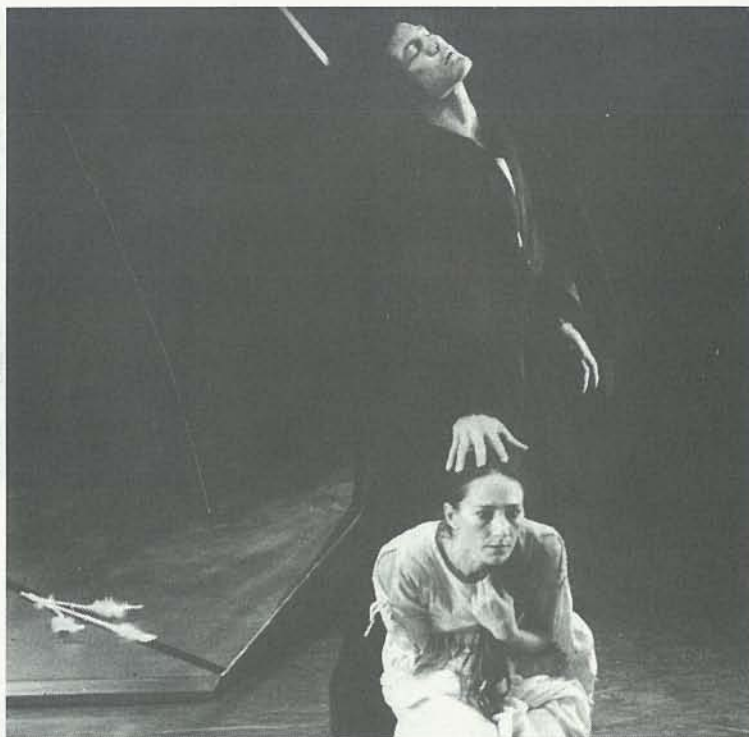


Photo: Yaacov Agor

The "Beggars' Dance" from "The Dybbuk"
("Habima" Theatre, Tel-Aviv)



Nathan Altman's sketch for the
"Beggars' Dance", "Habima" Theatre,
Moscow 1922



Altman's sketch of the Lame Beggar
and actor Shelomo Bruck in the
original production in Moscow



There is no expressionist violence—in fact hardly any facial expression—and not much narrative... The Robbins ballet smoulders darkly. It is so odd, so unexpected, so original and so quiet that there is a danger that many people will miss the point altogether... In the Invocation of the Kabbalah, there are mysterious solos for the boy (Chanan) and six men, which are like spells. The boy dies of this most potent magic and is wrapped up. By a clever trick another body has been substituted and the boy suddenly emerges on the opposite side of the stage, wearing a transparent white gown like the girl, to enter and possess her. He is now a Dybbuk. In the strangest of dances they become one person...

I have not mentioned the Angel. He appears twice, and his second entry is a stroke of theatre so simple that only an angel like Robbins or Cocteau could have thought of it. He takes one step out of the wings downstage left, and stands for a couple of seconds looking at the girl's dead body. No expression. Then he courses gently in a horseshoe curve and exits upstage left. Running off to tell God, I suppose.¹⁵

The last remark is, apparently, how Buckle sees the Messenger, as a sort of Jewish Mercury.

But in the eyes of John Gruen, "the dances (some exceedingly pure and beautiful in themselves) ... skirt the very heart and soul of the play. Deprived of the searing emotionalism inherent in Ansky's drama, the ballet turns pale and strangely empty."¹⁶

Jack Anderson finds "the ballet possesses neither metaphorical terror or melodramatic gusto."¹⁷ To him "some rabbinical dances" suggest, surprisingly enough, Tudor's *Dark Elegies* and "when the heroine's friends glide languidly in a semi-Oriental fashion, they faintly echo the princesses of *Firebird*." ■

If Robbins eliminated the narrative and thus diluted the dramatic tension of the play, then Rina Yerushalmi, when creating her "Dybbuk" for the Batsheva company in 1977 went even further in stylisation, taking the East European Jewish story into the rarified air of Japanese Noh Theatre. (She has studied Japanese theatre intensively.) She condensed the story into four characters: Lea, Chanan, the bridegroom and the Rabbi of Miropol.

The main theatrical tool she used was slow motion. This created some impressive moments, such as the threatening entry of the groom or the truly magical scene in which the dead Chanan appears as a shadow behind the prayer-shawl held high by Lea. Unfortunately, the Rabbi looked more like a stage magician than a holy man of great spiritual power.

Unaccountably, it seems to me that all the choreographers who have tackled the Dybbuk have overlooked the one choreographic aspect which should have attracted their attention, namely the fact that after the dybbuk enters Lea's body there is a man inside a woman! In fact in Vachtangov's version of the play, this aspect was one of the most striking features of Hanna Robina's acting: suddenly one could see the change in her movement, as if there was something alien inside her, which made her move in a different, angular, masculine way. Her voice too became deep, and the expression on her face was one of astonishment and terror, as she spoke and moved not of her own free will, but compelled to do as the dybbuk bid her. Why none of the distinguished choreographers of the many Dybbuks utilised this beautiful and central, even crucial moment of the story is a mystery to me.

REFERENCES

- (1) E.T. Kirby, ed., *Total Theatre*, New York, 1969.
- (2) Brooks Atkinson, *New York Times*, December 14, 1926.
- (3) *Bamah*, No. 7, Jerusalem, 1960.
- (4) Pearl Fishman, *The Drama Review*, T87, New York, 1980.
- (5) N. Gorchakov, *The Vahktangov School of Stage Art*, Moscow
- (6) *New York Times*, 1948.
- (7) *Neue Freie Presse*, Vienna, June, 1928.
- (8) *Dos Yiddishe Folk*, New York, December 17, 1926.
- (9) *Bamah*, No. 7, Jerusalem, 1960.
- (10) Sheryl A. Spitz, *Judaism*, Vol. 26, No. 104, November, 1977.
- (11) *Dance Magazine*, New York, May, 1951.
- (12) *Dance News*, New York, March, 1975.
- (13) *Dance and Dancers*, London, April, 1975.
- (14) *Midstream*, New York, August/September, 1974.
- (15) Richard Buckle, *Buckle at the Ballet*, New York, 1980.
- (16) *Dance Magazine*, New York, 1974.
- (17) *Dancing Times*, London, August 1974.

All quotations from Ansky's *The Dybbuk* are from the translation by Henry G. Alsberg and Winifred Katzin, New York, 1926.

vored to give equal value to words, mime and dance", an approach which "presented problems", according to Doris Hering¹¹. Hering goes on to say that the unifying thread connecting the scenes should have been

"the character of Leah. Instead, the work was episodic with Leah stepping in and out of focus [...] The most extended use of dancing was made in the traditional-type material for beggars and guests at the wedding. But here Miss Sokolow made the mistake of changing key rather abruptly into a passionate, 'modern' solo for herself as Leah. It seemed too personal for its dramatic context."

Pearl Lang, creating her work *"The Possessed"* in 1975, was faithful to the dramatic structure of Ansky's play – down to small details – without recourse to text and dialogue. When Lea enters the synagogue where the Batlonim study the holy scriptures and entertain each other with stories about the miracles worked by their revered Rabbis, while Hanan is engrossed in the mysteries of the Kabbala,

she seems a tender shoot of a delicate plant. In her blue dress she is luminous, a ray of light in the gloomy cavern. But when she (Pearl Lang) and William Carter (as Chanan) dance a love duet they reach, clutch and cling across an emotional void, and my excitement dwindles.

This is the reaction of Frances Alenikoff.¹² In her opinion the exorcism-scene, too, "wants more bite, more searing intensity."

Lang used projections in several scenes, such as the graveyard scene, when Lea invites her late mother and the recently deceased Chanan to her wedding. Above the dancers one sees floating images of Chanan's face and arms. And again at the end, after the dybbuk leaves Lea's body and she dies, the lovers are united and we see them soaring among clouds in an apotheosis of love after death, finally united in spirit. A bitter-sweet "happy ending"?

Vachtengov's final image is the Messenger's words: "Blessed be the righteous judge," the traditional formula for pronouncing death. Lang reprints in the programme the closing song, "heard from a great distance," as it appears in the Yiddish text of Ansky's play, and uses it for her final image.

"Why, from highest height,
To deepest depth below,
Has the soul fallen?
Within itself, the Fall
Contains the Resurrection..."

This, though faithful to the author, seems to me to dilute the essence of the drama. The Miropol Rabbi, as he exorcises the dybbuk, is aware of the danger Lea is in. He orders

the wedding to take place as soon as possible after he forces Chanan's spirit out of Leah's body, amputating, as it were, a vital part of her soul as well. The dybbuk isn't a foreign body which may be surgically removed, it is her own love which is being destroyed. The learned rabbi is in a most "modern" dilemma, similar to the one of the psychiatrist in the play *"Equus"*, who realises he can "cure" the boy of his preoccupation with horses, making him "normal", but in so doing will destroy his individuality, his true personality, just as the rabbi knows full well that curing Lea may be fatal for her.

Pearl Lang succeeded in choreographing several scenes which seem impossible to express in dance terms, such as the parable of the window and the mirror.

Jerome Robbins' attitude towards the dramatic material in his *"Dybbuk Variations"* is very different from Lang's. In a programme note he writes that he sees his ballet

as a point of departure for a series of related dances concerning rituals and hallucinations which are present in the dark magico-religious ambiance of the play and in the obsessions of its characters.

Here is Patricia Barnes' description of Robbins' ballet:

The ensemble dance...lays the mood magnificently. The choreography here, with the arms of the men weaving gentle shapes in space, has a sombrely ritualistic grace...the men thread their way through and around each other.

This is followed by an exquisite pas de deux for Leah and Chanan, entitled "The Dream"...both dressed in flowing diaphanous caftans, are pulled together by an invisible force... The "Kabbalah" variations...present a series of fascinating male solos... At the scene of the wedding, entitled 'Possession'...[the dybbuk] enters the body of his beloved. At first the bodies shudder and heave together, but the smooth oneness of the two reunited spirits takes over in a dance of infinite beauty and tenderness.

The final scene, the exorcism itself, is achieved by a familiar, but masterly used stroke of theatre. As the Holy Men force the dybbuk to be expelled from Leah's body, we see his body float away from hers. Moments later he magically reappears. As she stands at the side of the stage, her spirit leaves her earthly self to be with Chanan forever. Her earthly self collapses as the Holy Men look on.¹³

The ballet finishes with a short reprise of the opening dance. Robbins, wishing to get away from narrative realism, dressed his dancers in diaphanous caftans (black and white) worn over tights, a sort of unisex garb for both male and female dancers. The men wore skullcaps, coming down at the temples to suggest forelocks. Several critics objected to this costume. One even compared Robbins' work to the film *"The Exorcist"*.¹⁴ But Richard Buckle finds the ballet "a work blazing with imagination and genius." He writes:

stopping as refreshments are brought in or when alms are distributed to the poor, and recommencing — a dramatic device Vachtangov used in other productions as well (for example in the torture scene in “Turandot”).⁵

“The tall blind man whirling uncertainly to the music, the cripple leaning on his stump of a cane, the ragged women with their baleful tenderness toward the bride, the short, round-shouldered men merrily swaying and stepping. This is one of the theatre’s immortal creations,” wrote Brooks Atkinson.⁶

Other critics also recorded their impressions of the macabre dance. Felix Salten (the Austrian author of *Bambi*) wrote:

Unfettered Power

The piece is danced and sung...The dialogue is elevated into song, the singing becomes dance and the dance quickly grows into frenzy. Then, in the second act, at the wedding, the beggars dance. They are grotesque, poor ghosts who dominate the stage, electrifying the spectator, spreading dread and a wild desire for violence.

The whirling of the young bride clad in white among these gray, ugly cripples blows a feeling of insanity into the audience.⁷

And Menachem Ribolov described the dance thus:

Lost youth and crippled life, burnt-out hope and flaring anger — all these dance a wild, painful dance.

In the midst of ‘the evil’, among the lame and crooked, the white and wholesome figure of Lea. This is the dream of youth for which withered arms reach. They all wish to dance with the bright and pure bride.

The ugly, degenerate women, who haven’t danced for forty years, the mouldy, repulsive men have dreamed up a dream of an angel and are drawn to Lea, thirsty and hungry.

And she, the innocent, in love with her dead fiancé, turns and circles among them with formal grace, dreamlike beauty that makes the heart die with love.

She appears like a rose among them, like a diamond in a heap of garbage. The contrast is a master-stroke, the impression beyond comparison.⁸

The blind one gropes for the food, for the bride, for the alms. The poor prefer dancing with the bride, the magic touch which may bring them luck, to the actual benefits of the wedding hospitality. Dancing with her as with a symbol of purity may, perhaps, straighten their twisted limbs, give them a new lease on life and happiness.

‘You, a hungry beggar-woman, these are your hands? Vora-

ciously she clutches all she can get hold of with her arthritic, crippled fingers. Long ago she has forgotten how to hold a wholesome thing. Her grip is like a spasm.’

So Prudkin quotes Vachtangov, speaking to the actors at rehearsal.⁹

The following comments provide background to the scene:

A direct traditional precedent for Leah’s dance may be found in the special *mizvah-tanz* performed at Hassidic weddings by the bride and other women before the ceremony takes place... This *mizvah-tanz* with the beggar-women is appropriate for the occasion, since it is considered a *mizvah* not only to rejoice at weddings, but also to care for the poor, especially on an occasion when one has been particularly favored. Yet Ansky has slightly altered the traditional Hassidic *mizvah-tanz* to hint at the darker currents beneath the surface of the scene... During her dance Leah is initiated into the *sitra ahra*, the “other realm” where dwell the demons and the dead.¹⁰

There is a sudden, startling transition between the festive mood and tragedy — the possession of the bride by the dybbuk, surprising even though it is dramaturgically well prepared by the frightening, macabre dance. The dead are never far from the living. The eponymous “two worlds” touch each other in Jewish mysticism. The moments just before the holy ceremony of the *chuppa* are dangerous; the bride is exposed to the influence of the powers of the beyond as she goes to the cemetery to invite the dead to her wedding. And Chanan’s spirit, which cannot find peace in the other world, seizes the opportunity to return to this one.

It is astonishing how well Vachtangov, a gentile, succeeded in grasping the spirit of Chassidic mysticism and turning it into effective stagecraft. All the veteran Habima actors who worked with him relate in their reminiscences how he, being very ill (he died soon after finishing his work on the *Dybbuk*) spent his time in hospital learning a few Hebrew words from a Jew who lay in the bed next to his. He observed closely his teacher’s gestures and ways of telling stories, and his gesticulation, the special Jewish articulation of the hands, became the material he used in his staging. Vachtangov’s *Dybbuk* and especially the Beggars’ Dance, became world-famous. None of the many other choreographers who created Dybbuk dances were completely successful in translating the dramatic material into movement language.

In 1951, when Anna Sokolow prepared her work *The Dybbuk* (premiered in March that year in New York at the “Studio Theatre”) she did not discard the text, but “endea-

Meirhold or Tairov. Real, strong and vital feeling are the basis of Vachtangov's actors' acting and so he creates a strong bond of empathy with the spectator, never lapsing into sterile and alienated abstraction, which turned most other expressionistic theatre experiments into futile exercises, lacking emotional fire.

Vachtangov invited one of the ballet-masters (the Russian term for choreographer) of the Bolshoi Ballet, Lev Lashchilin, to choreograph the Beggars' Dance in *The Dybbuk*. (Lashchilin's best known works, apart from his contribution to the *Dybbuk* production, are his choreographies for *The Red Poppy* (acts 1 and 3) to Glier's music in 1927 and his collaboration with Moiseyev in creating *The Footballer* in 1930.)

But, as several of the actors write in their reminiscences, it was Vachtangov himself who created the movement and design of the dance, which became one of the highlights of the whole production.

Avraham Prudkin, the actor who created the role of the Messenger, writes in his memoirs:

[Lashchilin's] dances showed knowledge of the folklore material, but they weren't regular folk dances. 'What I need aren't Jewish dances, but those of beggars at the wedding of a rich man,' Vachtangov would say and show each actor his movement, his dance. 'You are lame, you have a limp, it is not easy for you to dance. Dance, dance! And you are blind, and still you dance! I need a dance of protest, a screeching dance!' In the Beggars' Dance Vachtangov expressed the social content of the play.³

Prudkin wrote and published his memoirs in Soviet Russia, which explains his emphasis on class struggle although in Ansky's play the social topic is not a central one. Except, perhaps, in Sender's wish to give his only daughter in marriage to the son of a wealthy man, his social equal, rather than to the poor Chanan. The selfishness of the well-to-do is nicely put in the parable told by the Messenger to Sender (in the First Act), so well used by Pearl Lang in her ballet, which will be discussed later.

Messenger: One day a Chassid came to the Rabbi—he was rich, but a miser. The Rabbi took him by the hand and led him to the window. 'Look out there,' he said. And the rich man looked into the street. 'What do you see?' asked the Rabbi. 'People,' answered the rich man. Again the Rabbi takes him by the hand, and this time leads him to the mirror. 'What do you see now?' he says. 'Now I see myself,' answers the rich man. Then the Rabbi says: 'Behold—in the window there is glass and in the mirror there is glass. But the glass of the mirror is covered with a little silver, and as soon as the silver is added you cease to see others but see only yourself.'

"No one who saw the dance of the beggars in 1926, has forgotten it," wrote Brooks Atkinson in the New York Times in 1948, when the Habima Theatre again visited the U.S. and performed *The Dybbuk* there. What was so special and impressive about this scene, which became the central image of the Second Act and one of the highlights of the whole production? It was what Brecht terms "the gestus", the dominant image, determining the "Gestalt" of the act. André Levinson, the distinguished ballet critic, who left Russia after the October Revolution, settled in Paris and there saw Habima's *Dybbuk*, wrote (June 6, 1926):

C'est de même, que le mouvement usuel tend à devenir saltation. Le "ballet" burlesque des mendiants conviés au festin est une vision de cauchemar. Cette *cour de miracles* où se donnent rendez-vous toutes les misères humaines est digne du Breughel d'enfer. La tourbe des mendiants ingrats entourant la blanche fiancée, leur rampement sournois, coléreux et servile, l'entrée de l'aveugle et du paralytique, laissent le souvenir hallucinant d'un monstrueux et caricatural sabbat. La charge brise l'épouvante.

(Likewise, the general movement tends to turn into saltation or dance. The burlesque "ballet" of the beggars invited to the feast is a nightmarish vision. This "court of miracles" becomes a meeting-place of all human miseries worthy of Breughel's hell.

The mob of ungrateful beggars surrounding the white bride, the sly, angry and servile crawling; the appearance of the blind man, and the paralytic, leave a haunting picture of a monstrous caricature witches' sabbath. The exaggeration breaks the horror.)

The courtyard of Sender's house is prepared for the wedding. There are tables and a few benches for the wedding guests. Three 'puppet' female relatives "dressed in glorious purple, pink and green are perched on the bench (next to the painted backdrop) and stand erect for most of the act, in direct contrast to the twisted bodies of the beggars."⁴

There were seven beggars in the original version of the play. (Note the important Cabbalistic number seven, as, for example in Rabbi Nachman of Braslav's "Story of the Seven Beggars".) But Vachtangov added five more. "The basic element of the beggars' acting was greed," says Fani Lubitch, one of the veteran actors of Habima. "Each figure was based on the typical movements of an animal [a well-known device of the Stanislavsky Method] There was a monkey, a fox, a frog, etc. In fact, there was not a single straight line in the whole dance."

The twisted, exaggerated movement began in a circle. Ben-Ari in his reminiscences (*Habima*, New York, 1957) states that the dance was based on the form of the ancient Russian *Khorovod* dance, a circular folk dance (which he calls "Karahod"). The Beggars' Dance was not continuous,

spirit to the ceremony. When she returns home, all the cripples and paupers of the *shtetl* (small town) have assembled, to receive alms and exercise their traditional right to dance with the bride. They grab her and clutch at her, frightening her as she turns and twists to escape from their withered limbs, until she nearly faints. As the groom and his party approach she is prepared for the wedding. But as the veil is put on her head, suddenly she screams in a voice not her own: "No! You are not my bridegroom! Ah! Ah! You buried me. But I have come back — to my destined bride. I will leave her no more!" It is the dead Chanan's voice screeching from Lea's mouth. And the Messenger, a mysterious character who had already appeared in the first act, says: "Into the bride has entered a dybbuk."

A dybbuk, an incubus, is the soul of a dead person believed to enter the body of a living one. In Jewish mythology a dybbuk is a spirit which is unable to find its place in the Next World, because of a sin it committed or some wrong done to it in This, and it is condemned to hover between the spheres of the living and the dead; hence the title of Ansky's play, "Between Two Worlds".

In the third act Lea is brought by her father to the Rabbi of Miropol, Reb Azriel, a sage of great spiritual powers, to be cured of the dybbuk. But before the exorcism, the Rabbi is told that Chanan's dead father, Nissan ben Rifke, appeared to one of his disciples in a dream, demanding satisfaction from Sender, who broke a solemn vow to give his daughter, should he have one, to Nissan's son, should one be born to him. This agreement was made when the two friends were still young unmarried students of the Tora. Sender conveniently forgot his promise when Lea grew up and was to be married. The Rabbi decides to summon the dead Nissan ben Rifke to a "Din Tora" (rabbinical trial) with Sender. He draws a circle with his staff and sends his servant to the graveyard to call the spirit of Nissan. A partition is put up and behind it the ghostly accuser is felt to be present at the proceedings. Sender confesses his breach of promise and asks forgiveness. But Nissan's spirit does not forgive. The Rabbi orders that black candles and the Shofar (ram's horn used on festive occasions in the synagogue) be brought forth. He admonishes the dybbuk to leave Lea's body, under pain of excommunication. The dybbuk has no choice but to return to the world of spirits. The Rabbi orders that the wedding ceremony commence immediately, as he senses the danger Lea is in. But as the groom is summoned, she collapses.

It is too late. The Messenger concludes the play by saying: "Blessed be the righteous judge," the traditional formula for pronouncing death. The cure has succeeded, but the patient is dead.

Why did such a play, steeped in Jewish mysticism, full of religious belief, excite the imagination of so many non-religious Jews and gentiles? Of course, one doesn't have to believe in ghosts to enjoy Hamlet, nor worship the gods of Olympus to admire Oedipus. The playwright Ansky himself was a free-thinker. What attracted him, apart from the dramatic situations offering themselves in the story, was, I believe, the fundamental theme of possession, the dread of discovering duality in one's self. The fear of madness, of one's being governed by the unconscious, by forces within the self over which one has no power, is as old as mankind. At the same time it is also a very modern dread.

Of course, *The Dybbuk* is also a great, tragic love story, a Jewish Romeo and Juliet or, if you will, Tristan and Isolde.

Before we consider the various choreographic treatments of the story let us turn our attention to the "Beggar's Dance" as it was staged by Vachtangov in 1922 in the *Habima* version of the play.

Yevgeni Bagrationovitch Vachtangov (1883-1922), of Armenian extraction, was one of the most brilliant students of Konstantin Stanislavsky, founder of the Moscow Art Theatre, and inventor of "the Method", which became the systematic basis for modern realistic acting. While Stanislavsky and his staging methods became synonyms for theatrical realism, Vachtangov's work took "the Method" further, into the realm of Expressionism. E.T. Kirby calls Vachtangov's style "fantastic realism"¹, and compares it to a distorting lens, which obliterates unimportant details while emphasising and enlarging the essentials. One could say it is a "creative distortion" of reality on stage, enlarging or diminishing visual and textual elements without fear of artificiality. Vachtangov created a theatre in which the actor's speech very often becomes chanting, his movement dance, and all the aspects of staging, such as set, costumes and even make-up are subject to stylization.

Faces are painted with curious designs, in high colors not unlike grotesque masks. Mouths are pulled out of shape by daubs of greasepaints; eyes are rendered almost uncanny by circles and arches; noses are pulled to a sharp point.²

This radical stylization pulled Vachtangov into the geometrical designs of Cubism, emphasising the simple geometrical forms, such as circles, triangles, squares — the bricks from which reality is constructed. While in his work the human voice was compressed into chant or musical patterns and movement into dance-like forms, he never went so far as to lose completely the crucial connection with reality, as happened with his expressionistic contemporaries, such as

THE DYBBUK DANCES

By Giora Manor

At the beginning of this century, Salomon Zanvil Rapaport — better known by his *nom de plume*, “Ansky” — set out on a field trip to collect and record the folklore of the Jewish population in the Ukraine — a search which was to take nearly three years.

He was so impressed by the stories and legends, superstitions and mythical beliefs he encountered, that he incorporated them in his play, **Between Two Worlds, or The Dybbuk**.

Among the customs he recorded was the traditional right of the beggars and paupers to dance with the bride before a wedding ceremony, which was to become a focal point of his play, which was produced for the first time, in Yiddish, in 1920, by the “Vilner Truppe”. Ansky died a short time before the premiere and so never saw his play performed. Two years later the, then, “Habima Studio”, which was attached to Stanislavsky’s “Moscow Art Theatre”, produced **The Dybbuk** in the Hebrew translation by Ch. N. Bialik, directed by Yevgeni Vachtangov. In 1924 Habima left Russia and travelled extensively in Europe and America, finally settling in Tel Aviv and later becoming the National Theatre of Israel.

Vachtangov’s expressionistic production with Habima became widely known and acclaimed as a masterpiece of modern theatre. The “Vilner Truppe” also went on several tours and performed **The Dybbuk** with great success.

Many choreographers were inspired by the haunting mystic story of the Dybbuk, as the following (incomplete) list of Dybbuk dances shows:

The Dybbuk 1951. Choreography: Anna Sokolow. Music: Siegfried Landau

The Dybbuk 1960. Choreography: Herbert Ross. Music: Robert Starer (for Ballet of Two Worlds).

The Dybbuk 1964. Choreography: Sophie Maslow. Music: Robert Starer.

The Dybbuk Variations 1974. Choreography: Jerome Robbins. Music: Leonard Bernstein (for the New York City Ballet).

The Possessed 1975. Choreography: Pearl Lang. Music: Meyer Kupferman and Joel Spiegelman.

The Dybbuk 1977. Choreography: Rina Yerushalmi. Music: Moshe Zorman (for Batsheva Dance Company).

There exist only a few dramatic themes which have inspired so many diverse choreographies. But there is another dance aspect of **The Dybbuk**. One of the most impressive scenes in the play, and especially in the Habima production, is the Beggars’ Dance in the second act, which precedes and leads into the climactic moment when the dybbuk enters the bride’s body. This dance, as created by the director Vachtangov and the Habima actors, is a choreographic work of art which deserves detailed discussion. But first we must discuss the content of the play.

Ansky’s play tells the story of Lea, the only daughter of the wealthy merchant Sender. She is about to be given in marriage to a young man from another town, also of a well-to-do family. But Chanan, an ascetic youth who is secretly studying the Kabbala (the Jewish mysticism which, according to rabbinical tradition, is so dangerous a science that only learned men aged 40 or more are allowed to probe its secrets), is madly in love with Lea. He tries to prevent Lea’s betrothal by fasting and invoking the dark powers of “the Other World”. He does not survive his ascetic mortification of the flesh. His dead body is discovered on the floor of the Synagogue at the end of Act One by the Bättlonim (students of the Tora, Talmud, etc., who spend most of their lives poring over the Halacha, the Jewish religious law).

In Sender’s house everybody is busy preparing for the arrival of the bridegroom and the Chuppa (marriage ceremony). In keeping with an old custom, Lea, accompanied by her old nurse, is going to the cemetery to invite her dead mother to her wedding. In spite of the nurse’s warnings, she also approaches Chanan’s fresh grave, inviting his



A Chassidic wedding at Kefar Chabad in Israel



Photo: Boaz Lanir

A most unusual dance, only seldom seen at weddings, is the "Torch Dance". A young man enters the circle holding a burning torch, made from rolled newspaper, in his teeth. He goes on dancing until the flame reaches his lips and he has to discard it. Naturally, this is a very short dance. But it is highly dramatic, as the preparations are made "behind the scenes", so to speak, and the dancer bursts suddenly into the circle with the torch already blazing. An informant told me that, in order to prolong the brief dance, more torches were prepared and, as one would burn out, new ones were lighted and handed to the dancer, who would replace them in his mouth while continuing to dance.

The dances described are but a fraction of the many kinds of Chassidic dance which show dramatic elements, danced at the courts of the Rabbis. Most Chassidic dances, being improvisations, depend on the talent of the dancer to enhance and develop them to the best of his ability. Often they are brilliantly executed. This is true not only of the specific dances listed here, but of Chassidic dance in general, from the "Mitzve Dance" at weddings⁷, where one may observe the unbroken tradition of "how to dance before the bride", which began in talmudic times, to the mass meetings at Mt. Meron, commemorating the death of Rabbi Shimon bar Yochai on the Lag b'Omer feast.⁸

¹ Most of the field research was done in the open air, as at Mt. Meron, described in the articles in "ריקודי החסידים בהילולת רשב"י"

"בל"ג בעומר במירון", *The Jewish Dance*, vol. 3, Haifa 1978, pp. 4-14, and on other occasions, when I received permission from the local Rabbi to observe and record. Sometimes I felt my activity was resented by one or another of the Chassidim, several times prompting me to curtail my work, so as not to upset their feelings.

צ. פרידהבר, "יוש רוקדים כלפי מעלה" - אלי מרזם, "המחול היהודי", 2. — essays, Haifa 1968, pp. 35-36; in the Jewish Dance Archive there is a collection of more than 300 Chassidic sayings about dance.

א. לוינסון, "לריקוד העם בישראל", רשימות (סדרה חדשה), ג', 3. ת"א, תש"ז, עמ' 159.

א. שייבר, "עקבות דראמאטיזציה בטכסי הפסח בהונגריה", ידע עם, חוב' ז'-ח', "ריקודי החסידים בהילולת רשב"י בל"ג בעומר במירון", עמ' 4-14; also my article "עמ' ט'".

⁵ About these see my article: "ריקודי הברוגז והשלום", המחול היהודי, מאסף שני, חיפה 1972, עמ' 31-37.

⁶ See the notes to the record "ניגוני שמחה וריקוד של חסידים" הוצאת המרכז לחקר המוסיקה היהודית שליד האוניברסיטה העברית ירושלים (מאת אנדרי היידו ויעקב מזור).

⁷ About "Mitzve Dances" see: צ. פרידהבר, "ריקודי מצווה", תולדותיהם וצורותיהם, המחול היהודי - מסות, חיפה 1968, עמ' 27-34; הנ"ל, "ריקודי מצווה בחתונות מצווה", מחקרי המרכז לחקר הפולקלור, ג', ירושלים 1972, עמ' קפ"ג-קפ"ז; הנ"ל, "ריקודי מצווה בחתונות יהודיות", שם, ד', 1974, עמ' ס"ט-ע"ג; הנ"ל, "ריקוד בהפסק של מטפחת", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, ג', תשמ"ב, עמ' 35-45.

צ. פרידהבר, "ריקודי החסידים בהילולת רשב"י....", כנ"ל, עמ' 13-4.



full meaning of the term; amateurs, who on occasion show off their prowess and talent in improvisation; and, finally, amateurs who specialise in a certain dance, becoming so proficient in its execution that this dance is demanded of them by the spectators.

Let us now consider the dances themselves, first of all the most dramatic one, the "Raising of the Dead Dance". This dance is seen at weddings, on the last day of Succot (שמחת בית השואבה), and especially at the Lag b'Omer festivities on Mt. Meron at the grave of Rabbi Shimon bar Yochai. It is danced by a pair of (male) dancers and is clearly divided into three scenes:

Scene One: At first the two friends dance together, taking swigs from a bottle of brandy which is passed from one to the other. Suddenly one refuses to pass the bottle and while he continues dancing, he cavorts in order to avoid his colleague. He is pursued, at first with gestures of cajoling and entreaty, and finally he is threatened by his partner. A struggle ensues. They come to blows as one of the two tries to recapture the bottle, the other strikes him and he falls to the ground "dead", laying on his back.

Second Scene: The aggressor realises what he has done, and does all he can to try to revive the victim. He hovers over him as if giving him artificial respiration, feels for his pulse, shakes his limbs, turns him over, passes the bottle beneath his mouth to resuscitate him, entreats him to take the bottle. All this is done while the dance goes on all the time, the gestures expressing fear, contrition and desolation.

Third Scene: Finally the "dead" man gives in to his partner's entreaties, shows signs of revival, his body trembles and slowly he gets up. There is no end to the joy of his friend, who offers him the bottle, and the dance ends in a wild dance of joy in which both take part.

The dance is accompanied by a different tune for each part, the first being the "Angry Dance" ("ברוגז טאנץ" ⁵) and the other two by Rumanian "Doyna"-melodies.⁶

The "Bottle Dance" ("פלעש-טאנץ") is danced either as a solo dance or as a duet, the latter form concerning us here. The "Bottle Dance" for two starts with very fast

running in a circle, each partner balancing a brandy-bottle on his head. The dancers follow each other, turning and twisting as if to escape being caught by the other. Suddenly they stop, and, facing each other, slowly lower themselves until both are sitting on the floor, without upsetting the bottles perched on their heads. They begin a contest of bal-

ancing, as they lift, stretch and cross their legs in the air and then also lift their arms, which have been supporting them behind their backs. From this position they lower themselves till they are prone, meanwhile moving nearer to each other and retreating again.

All the time the bottles are perched on their heads. They return to a sitting position, performing feats of balancing, slowly rising again, and the dance finishes as it began, with the twosome running quickly in the circle formed by the spectators. The accompanying music is, as in the "Raising of the Dead Dance", the tune of the "Angry Dance".

All the solo dances are improvisations. One of the most beautiful and interesting ones is the "Mime Dance", which is really a parody depicting a Chassid dancing with a partner, supposedly a female one. The dancer takes an overcoat and puts his arms into the sleeves from the outside, thus turning the coat into a sort of puppet, his "partner". A hat, the "shtreiml" made of fur, is then put on top of the coat-collar to make a head, and the dancer starts moving inside the circle of spectators and entertaining them by miming the "partner's" movements.

Another distinct category are solo dances featuring acrobatics. These require prowess and are full of dramatic moments. Such, for example, is the "Stick Dance", which has many variations.

The dancer takes a walking-cane, places it on his forehead and begins swaying to and fro, dancing in a circle and turning, never losing his balance, and never letting the cane fall. Without stopping his dance, he lowers himself till he is laying on his back and then proceeds to raise himself again, all the time balancing the stick on his brow. Sometimes a hat is put on the end of the cane. The dancer may also reach out and take the cane in both hands and then, with arms outstretched, go down on his knees and bend backwards until his arms touch the floor behind him. He may bend still further until his head touches the floor and all his body twitches and trembles. This type of dance is usually accompanied by "Angry Dance" and "Doyna" tunes.

The "Bottle Dance" is also danced by a single dancer, with a full bottle of brandy or a glass of water balanced on his forehead. Another most acrobatic variation is the "Bottle Pyramid" dance. The dancer places a tray, which is attached to a short wooden stick, on his head or holds it between his teeth, and three layers of beer or brandy bottles are arranged in a pyramid on the tray. The balancing feats described above follow.

DRAMATIZATION IN CHASSIDIC DANCES

By Zvi Friedhaber

The mention of Chassidic dance tends to conjure up a stereotypical picture of many people moving in a never-ending circle, executing several variations of dance steps and ways of holding each other, progressing in different directions. This is, indeed, the common form of general dance seen at Chassidic festivities and convocations. But is this the only form of Chassidic dancing? As we shall see immediately, it is not.

Chassidic dance is, in fact, rich in topics, themes and choreographic patterns, and full of improvisation. Only prolonged observation will reveal all these elements — and the longer one observes, the more astonished one is at the wealth of phenomena discovered.

Observation is sometimes made difficult by the fact that Chassidic communities are closely-knit societies, difficult for a stranger to penetrate. It is even harder to interview, photograph or tape the dancers.¹

But one can obtain an adequate picture of the diversity, the dramatic and improvisatory elements of Chassidic dance from the sayings and stories on the subject in the literature of the rabbis (האדמו"רים) and their faithful flock about dancing.² Such information may be gleaned from the texts without getting involved in the deeper "meanings" of the dances as interpreted by the rabbis. Thus the dances of "The Old Man of Shpola", especially those in which he donned a bearskin and danced for the purpose of "saving a Jewish soul", and the dances executed on stilts ("Shtolzen") by Reb Moishe Leib of Sasnov were recorded in great detail and with loving care, as were the dances of the twin rabbis, Reb Elimelech and Reb Zoshe, and other rabbis and simple men who became dancers of renown among the Chassidim.

Let us now list and describe the various forms and names of dances prevalent in Chassidic groups. They can be classified by the forms they take and by the different executants.

The most common basic form is the circle. The dancers move on the circumference of an arena in which exhibition or performance dancing takes place. Among these are solo

dances, dances for two participants and acrobatic dances.

The titles of the dances, as they appear in literature and common parlance, are self-explanatory and they show the diversity of distinct kinds of dance, each one with its special content and meaning. Thus we find a "To the Contrary Dance" ("נהפוך הוא טאנץ"), a "Silent Dance" ("בשתיקה טאנץ"), the "Raising of the Dead Dance" ("תחיית המתים טאנץ"), the "Bottle Dance" ("פלעשל טאנץ"), the "Stick Dance" ("שטוק טאנץ"), the "Peace Dance" ("שלום טאנץ"), the "Angry Dance" ("ברויגער טאנץ") and other titles, all of which tell the story.

Where, one may ask, are the "Sher" and the "Sherele", both well-known, and commonly labelled as "Chassidic Dances"? These are clearly not real Chassidic dances. On the contrary, they are frowned upon by the whole orthodox community, as they have become mixed dances, danced by men and women together.³ But there do exist "Sher" dances danced by Yeshiva students in the form of rowdances.

Hints of the specific nature and dramatic element of several dances are to be found not only in their names, but also in the circumstances and places of their execution; for example, at gatherings at the rabbi's court; at send-offs and welcomings of rabbis embarking on or returning from journeys; at holidays and feasts (weddings, Births, etc.); at celebrations in memory of holy men or important events.

The dramatic aspects of such an occasion were described by Alexander Scheiber in his article "Traces of Dramatisation in Pesah Ceremonies in Hungary",⁴ where he portrays a "crossing of the Red Sea" on the last day of Pesah in several Hungarian Jewish communities. Of course, the central motif of the dance is the crossing of the waters and the longing for redemption, which are expressed by pouring water on the floor of the Beth Hamidrash and dancing over it or in it until all the water dries up.

Before we turn our attention to the dances themselves, let us consider the different categories of dancers, who may be divided into three groups: professional dancers — in the

ABSTRACTS OF MATERIAL IN HEBREW

TIMNA YERIEL, a gifted dancer of the Kibbutz Dance Company, died a tragic death in 1982. Her colleagues and dance-critic Hezi Leskly pay tribute to her art.

DR. RONIT LAND describes the work of **MEREDITH MONK**, who visited Israel recently and taught a seminar to actors and dancers.

Dancer and choreographer **RUTH ESHEL** spent a year in the U.S. and reports on her encounter with new dance there.

Dancer and dance-critic **GABI ELDOR** participated in "Cycle" a movement-piece created for the Neve Tzedek Theatre Group in Tel-Aviv as a performer and describes the work-process conducted by choreographer **RUTH ZIV-EYAL**.

בברכה,



"צוּתָא" תל-אביב
אבן גבירול 30

הבלט הישראלי THE ISRAEL BALLET

המרכז לבלט קלאסי
בית הספר הרשמי של "הבלט הישראלי"

הנהלה אמנותית: ברטה ימפולסקי והלל מרקמן.
כיכר המדינה, רחוב ז'בוטינסקי 120 תל-אביב. טל' 266610

- ★ שעורים מיוחדים לילדים.
- ★ שעורים למתחילים ומתקדמים בכל הגילים.

CLASSICAL BALLET CENTER

The official school of the "ISRAEL BALLET"

Artistic Direction: Berta Yampolsky & Hillel Markman
Tel Aviv, 120 Jabotinsky St., Tel: 266610

- * Special Classes For Children (Pre-Ballet)
- * Classes For Beginners & Advanced Students



CONTENTS

Abstracts of Material in Hebrew:	4
Dramatisation in Chassidic Dance by Zvi Friehaber	5
The Dybbuk Dances by Giora Manor	9
Fred Berk – The Life of a Jewish Dancer by Judith Brin-Ingber	17
Companies and Premieres in 1982	24

Material In Hebrew:

In Memoriam – Timna Yeriel

Meredith Monk – The Education of a Girl-child by Dr. Ronit Land

Insight (report on a year's study in the U.S.) by Ruth Eshel

“Cycle” – The Work-process of a Movement-theater Piece by Gabi Eldor

EDITORIAL BOARD: Giora Manor (Editor),
Gilla Toledano, Nathan Mishori, David Eden.

Published by the ISRAEL DANCE SOCIETY, Mishmar Ha-
emek 19236, Israel; tel.: 04-994 167; printed by “Aleph-
Aleph”, Ramat-Gan, 3, Ohaliav St.; tel.: 03-724 940;

English Typesetting: Panorama, Kfar Saba, (052) 28004

Hebrew Typesetting: Et Va'Oth, (03) 459019

On the cover: The dancers of the *Israel Ballet* in “Les Sylphides” after Michail Fokine (photo by Micha Kirshner, courtesy of “Monitin” monthly); dancers of the *Batsheva* Dance Company in Naomi Aleskovsky's “Vigil in Jerusalem” (photo by Yoram Rubin).

ISRAEL

DANCE

1983

ISRAEL DANCE 1983

